Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918

Vademecum Humanisty

Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918

Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje

Redakcja naukowa
Józef Bachórz, Grażyna Borkowska, Teresa Kostkiewiczowa,
Magdalena Rudkowska i Mirosław Strzyżewski

t. 1: A–M

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Literatury Polskiej UMK
Toruń–Warszawa 2016

Opracowano w Instytucie Badań Literackich PAN
i w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu

Recenzenci
Bogdan Mazan (UŁ)
Grażyna Tomaszewska (UG)

Redakcja wydawnicza
Agnieszka Markuszewska

Korekty
Magdalena Bizior-Dombrowska
Kamil Dźwinel
Łukasz Grajewski
Patrycja Maj
Aleksandra Zdanowicz

Projekt okładki i layout
Tomasz Jaroszewski

Skład
Dariusz Żulewski

Praca naukowa finansowana przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego
oraz Narodowe Centrum Nauki w Zespole Nauk Humanistycznych, Społecznych
i o Sztuce w latach 2009–2012, grant nr 3191/B/H03/2009/37,
kierownik projektu: prof. dr hab. Mirosław Strzyżewski

Książka dofinansowana w ramach środków na działalność upowszechniającą naukę
Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego, grant nr 559/P-DUN/2015,
kierownik projektu: prof. dr hab. Mirosław Strzyżewski

Printed in Poland
© Copyright by Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
Toruń 2016

ISBN 978-83-231-3495-4

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU MIKOŁAJA KOPERNIKA
Redakcja: ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń
tel. 56 611 42 95, fax 56 611 47 05
e-mail: wydawnictwo@umk.pl
www.wydawnictwoumk.pl
Wydanie pierwsze

Druk: Wydawnictwo Naukowe UMK
Oprawa: Abedik Sp. z o.o.

UWAGI WSTĘPNE

Idea *Słownika polskiej krytyki literackiej 1764–1918* powstała w Instytucie Badań Literackich PAN, a urzeczywistniła się dzięki współpracy z Uniwersytetem Mikołaja Kopernika w Toruniu. Nawiązuje do opracowanych w IBL PAN słowników literatury polskiego oświecenia, literatury XIX oraz XX w., otwierając zarazem nową serię „Vademecum Humanisty", skierowaną do środowiska akademickiego.

Krytyka literacka stanowi rozległy i różnorodny obszar kultury polskiej, często jednak marginalizowany w badaniach historyczno- i teoretycznoliterackich. Pragniemy wypełnić tę lukę, odtwarzając na podstawie dokumentów historycznych, pochodzących z interesujących nas epok (traktaty estetyczne, poetyki, syntezy, recenzje, szkice krytyczne, polemiki, felietony, listy itd.), stan społecznej świadomości w zakresie wiedzy teoretyczno- oraz historycznoliterackiej (gust, smak, podziały genologiczne, stosunek do wzorów antycznych i klasycznych, status nowych gatunków, np. powieści, wyznaczniki prądowe) oraz – przede wszystkim – krytycznoliterackiej, odnoszącej się do kryteriów oceny dzieła i podstawowych narzędzi jego opisu oraz interpretacji (bohater, autor, czytelnik, pejzaż, styl, kompozycja, dydaktyzm, sztuka dla sztuki itd.). Innymi słowy, chcemy wiedzieć, jakimi pojęciami posługiwała się ówczesna krytyka literacka, jak rozumiała używane przez siebie terminy, jakie znaczenie im nadawała, jakie zjawiska (a co za tym idzie – pojęcia) pomijała w swoim polu widzenia, jak ewoluowała i jak postrzegała samą siebie, swoje zadania i cele, w jakie relacje wchodziła z innymi obszarami piśmiennictwa. Tym samym odwołujemy się do rodzimej tradycji ustalającej znaczenie terminów literackich w określonych epokach (prace m.in. Antoniny Bartoszewicz, Marii Rutkowskiej), jak i do badania wypowiedzi krytycznych jako dyskursów (prace m.in. Michała Głowińskiego, Ryszarda Nycza, Mirosława Strzyżewskiego), a także wpisujemy się – nieortodoksyjnie i polemicznie – w tradycję hermeneutyczną *Begriffgeschite*, którą za Hansem-Georgiem Gadamerem rozwijał Reinhart Koselleck jako twórca semantyki historycznej. Inna niż w przypadku ustaleń hermeneutów podstawa naszych badań – ugruntowana nie tylko w siatce pojęciowej, ale też w pokrewnych jej świadectwach epoki – nie pozwala na ograniczenie pola poszukiwań do znaczenia terminów zaczerpniętych z języka minionych epok. Nasza własna historyczność zaznacza się w próbie opisu zjawisk niegdyś prawie niezauważonych, często nienazwanych, ledwie zamarkowanych na mapie krytycznej, które jednak w przyszłości – nieznanej naszym poprzednikom, ale istotnej dla nas – zaznaczyły swą wagę.

Ten syntetyczny opis idei *Słownika* wymaga kilku dopowiedzeń. Zacznijmy od chronologii – dlaczego obejmuje ona lata 1764–1918? Zakres czasowy naszego kompendium został podporządkowany idei dziewiętnastowieczności, która stała się wyzwaniem dla grupy ba-

daczy i zwornikiem całego pomysłu. Uznaliśmy, że zadania krytyki literackiej, podobnie jak zadania kultury polskiej w tym okresie, są ściśle związane z sytuacją niesuwerenności, która narzuciła wszystkim Polakom (także pisarzom, krytykom, teoretykom sztuki, filozofom) określony sposób myślenia. Znajduje on swój ekwiwalent również w myśli krytycznej z końca XVIII i początku XX w., zorientowanej na równoważenie obcych wpływów kategorią narodowości, ostrożnej względem prądów modernistycznych, nawiązującej kontakt z Europą w warunkach oporu wobec świata zewnętrznego. Wiek XIX na ziemiach polskich trwał tak długo, jak długo trwała niesuwerenność polityczna, rozbiory i ich konsekwencje. Jeśli w naszym *Słowniku* dokonaliśmy poszerzenia i tak już rozbudowanych ram dziewiętnastowieczności o lat trzydzieści (1764 r. zamiast spodziewanego 1795 r.), to tę decyzję należy rozumieć jako próbę pogodzenia klasycznej (tj. utrwalonej niebezzasadnie) idei periodyzacyjnej, opartej – jak to już wyjaśnialiśmy – na kryteriach społeczno-politycznych, z innymi przeobrażeniami, które ze względu na fundamentalne znaczenie cywilizacyjne nazwalibyśmy cezurą formacyjną. Otóż, oświecenie, jak pisała Teresa Kostkiewiczowa, jest „progiem naszej współczesności" czy – używając popularnej dziś nomenklatury – początkiem procesów modernizacyjnych na ziemiach polskich, okresem wczesnej nowoczesności. W latach 60. XVIII w. wchodzimy w okres zmian strukturalnych, ustrojowych, kulturowych. Następująca u schyłku wieku utrata niepodległości nie zamyka wysiłków modernizacyjnych, tylko wymusza ich realizację w utrudnionych, skomplikowanych warunkach politycznych. Dopiero nałożenie obu tych pryzmatów (wektorów): niepodległościowego i modernizacyjnego, pokazuje komplikację towarzyszącą polskiej kulturze. W jej wycinku dziewiętnastowiecznym wyczerpuje się wariant życia pod zaborami; trwa natomiast, wcześniej zaczęty i niezakończony w momencie odzyskania niepodległości, wariant modernizacyjny. Wybierając lata 1764–1918, pokazujemy więc kulturę polską pod zaborami, która usiłuje zrealizować również te aspekty modernizacji, jakie zdążyło zaszczepić jej wczesne oświecenie: kult wiedzy, edukacji, niezależności duchowej, suwerenności podmiotu, powinności etycznych, w tym obywatelskich, europejskości, szacunku dla innych kultur i narodów, otwartości na nowe myśli oraz nowoczesne tendencje estetyczne i ideowe w sztuce i literaturze. Warto też zwrócić uwagę, że w interesującym nas okresie powstały niemal wszystkie nowoczesne formy wypowiedzi krytycznoliterackiej uprawiane do dziś (abstrahując rzecz jasna od technologicznych przemian w świecie mediów współczesnych). Wówczas też wyostrzyły się niektóre zjawiska i procesy, jak np. zależności rozwoju literatury i sztuki oraz sądów estetycznych od czynników ekonomicznych, mecenatu finansowego i politycznego. Znane oczywiście od wieków, teraz jednak, w sytuacji rynkowej XIX stulecia, czynniki te dodatkowo wymuszały (obok ograniczeń politycznych) określone działania nakładców i właścicieli czasopism, w których krytyka literacka zajmowała niepoślednie miejsce. W konstruowaniu pewnych haseł musieliśmy więc dostrzec i te, wydawać by się mogło, pozaliterackie uwarunkowania.

Badanie stanu świadomości społecznej należy do najtrudniejszych zadań stojących przed historykami, choć z pozoru sprawa wydaje się jasna. Przytaczamy i interpretujemy definicje oraz określenia, którymi posługiwali się nasi poprzednicy, np. Euzebiusz Słowacki, Maurycy Mochnacki, Karol Libelt czy Aleksander Świętochowski. Właśnie: interpretujemy. W jakim stopniu możemy wyjść poza język epoki w akcie objaśniania użytych terminów i pojęć? Jak uniknąć ekstrapolacji własnych przekonań na materiał np. sprzed dwu wieków? Jakimi narzędziami opisu i jakim językiem się posłużyć? Bliższym epoce? Czy jawnie metakrytycznym? Nie ma dobrego rozwiązania; narzuca je zawartość poszczególnych haseł. Jedno

założenie jest obligatoryjne: omówienie znaczenia pojęcia obowiązującego w epoce; dopiero w dalszej kolejności możemy na zasadzie porównawczej odnieść dawne znaczenie do znaczenia późniejszego, podkreślając, jak np. w przypadku wczesnych użyć terminu „powieść", zasadniczą zmianę semantyczną, która od znaczenia osiemnastowiecznego, a *de facto* obowiązującego po lata 40. XIX w. (*vide*: podtytuły dzieł Narcyzy Żmichowskiej), utożsamiającego termin „powieść" z ustną opowieścią, zmierzała w kierunku piśmienności i ujęć gatunkowych. Takie rozłożenie akcentów wymusza pewną rezygnację z języka nam współczesnego, rezygnację z jawnego wykorzystywania rozpoznań dzisiejszych teoretyków i historyków literatury, choć, rzecz jasna, nasza własna historyczność nie pozwala na całkowite wykluczenie podmiotu piszącego (hasło), na nieobecność myśli ponowoczesnej. Miejscem, które pozwala na rzetelne rozliczenie się z myślą badawczą, która w ten lub inny sposób ułatwiała pracę, także z własnymi dokonaniami na tym polu, jest nie tylko kompozycja i argumentacja służąca hasłu, ale i bibliografia opracowań, odsyłająca do dzieł związanych z jego tematem. W dodatku warto zwrócić uwagę, że realizacja zadania sformułowanego tak: „powieść a krytyka literacka", by pozostać już przy tym przykładzie, nie jest zupełnie jednoznaczna i jednotorowa. Obejmuje ona, co zaznaczyliśmy, omówienie znaczenia terminu „powieść" w języku krytyki dziewiętnastowiecznej, co nie wyklucza innej kwestii, zawartej w przytoczonym sformułowaniu: odpowiedzi na pytanie, jak polemiki krytyczne funkcjonowały w obrębie ówczesnej powieści (od początku swojej historii powieść była gatunkiem niestandardowo otwartym na rozmaite wtręty: fabularne, narracyjne, metaliterackie). Okazuje się jednak, że nie tylko hasło „powieść" nasuwa podobne komplikacje. Prawie każde inne pojęcie zaczerpnięte z języka krytycznego epoki daje możliwość wielostronnego ujęcia; poza omówieniem wypreparowanej z wypowiedzi krytycznych semantyki terminu, autorom pozostawiliśmy decyzję wprowadzenia kilku dodatkowych perspektyw opisu bądź pozostanie przy jednej perspektywie, której przyznaliśmy rangę podstawową.

Nieoczywista jest także baza tekstów źródłowych, z której ponad stu autorów haseł korzystało lub powinno korzystać. Na pierwszy rzut oka sprawa wydaje się jasna: chodzi o wypowiedzi krytyczne, krytycznoliterackie – recenzje, artykuły, rozbiory. A co z wypowiedziami teoretycznymi i syntezami, jak rzecz ma się z zawartością dawnych poetyk i podręczników „poezji i wymowy", wskazówkami metaliterackimi i metakrytycznymi, zawartymi w utworach literackich, listach różnego typu, zapiskach dziennikowych? Co z tekstami historycznoliterackimi zamieszczonymi w podręcznikach? Zostały dopuszczone do twórczego wykorzystania wszystkie wymienione typy dyskursów krytycznych, przy czym staraliśmy się zadbać razem z autorami o właściwe proporcje: o przewagę tekstów *stricte* krytycznych. Nie zawsze jednak – z różnych względów, najczęściej dyktowanych materią rzeczy, a zwłaszcza dostępem do źródeł, często jeszcze nierozpoznanych – było to możliwe, a precyzyjniej mówiąc, nie zawsze było wykonalne ze względu na konieczność przeprowadzenia rozbudowanych i czasochłonnych kwerend.

Nie łudząc się, że uda nam się zrekonstruować obraz bliżej niezdefiniowanej całości, odwołujemy się do tradycji „słownika", którego zadaniem jest zestawienie (w zewnętrznym wobec problematyki porządku alfabetycznym) najistotniejszych zagadnień związanych z funkcjonowaniem instytucji polskiej krytyki literackiej w rzeczywistości rozbiorowej. Lista przedstawionych stu siedemdziesięciu pięciu haseł (dotyczących przede wszystkim znaczeń i funkcji, jakie łączyły się z danym zjawiskiem czy pojęciem w krytyce literackiej z lat 1764–1918) była przedmiotem wielokrotnych rewizji i prawdopodobnie będzie modyfiko-

wana w kolejnych wydaniach, tu trzeba jednak zaznaczyć, że powstała w wyniku łączenia perspektywy historycznej (słownik terminów krytyki lat 1764–1918, rekonstruujący znaczenia poszczególnych zjawisk i pojęć z tej epoki) oraz współczesnej (słownik krytyki, który uwzględnia przemiany znaczeń różnych pojęć i kategorii, z konieczności zawiera konceptualizację dokonaną ze współczesnej perspektywy historyczno- i teoretycznoliterackiej). Dlatego też w *Słowniku* znajdą się hasła zaczerpnięte z języka epoki, ale też hasła odnoszące się do zjawisk istniejących wówczas, aczkolwiek funkcjonujących w dyskursach krytycznych (lub na ich marginesach) – przy użyciu określeń niemających statusu terminów. Haseł pierwszego typu jest nieporównywalnie więcej, hasła drugiego typu, przybliżające zjawiska obecne w epoce, choć nienazwane, pojawiają się natomiast okazjonalnie i zostały graficznie wyróżnione (*). W swoich założeniach *Słownik* jest nie tylko zmierzającą ku dyskursowi encyklopedycznemu rekonstrukcją znaczeń i funkcji polskiej krytyki literackiej, ale też propozycją badawczą, która wskazuje wątki wymagające przewartościowań i reinterpretacji, ma w pewnym stopniu charakter otwarty na dalsze badania i dopowiedzenia.

Zamieszczone w słowniku artykuły mają charakter autorski. Widać to zwłaszcza w rozmaitych perspektywach opisu poszczególnych zjawisk i problemów. Poddano je standaryzacji (uporządkowaniu) w zakresie układu (ujęcie chronologiczno-problemowe) i objętości. Każde hasło zostało zaopatrzone w zastępujące przypisy informacje o dacie publikacji pierwodruku danego źródła oraz ułożony w porządku chronologicznym wykaz źródeł i opracowań, ułatwiający zainteresowanym dalsze samodzielne wędrówki meandrami krytyki literackiej tego okresu. Dialogom między hasłami służą wewnętrzne odsyłacze rzeczowe. I taki jest nasz zamiar, aby prowadzić czytelnika nieoczywistymi i nielinearnymi drogami do rozpoznań, których może stać się współautorem, zważywszy na świadomie otwarty charakter naszego wspólnego dzieła podsumowującego badania na temat krytyki, ale też je stanowiące i projektujące.

Na koniec jeszcze kilka uwag o charakterze technicznym. Pisownia tekstów źródłowych została zmodernizowana, oczywiste omyłki – poprawione (bez komentarza edytorskiego), teksty źródłowe opatrzono datą ich pierwodruku, w niektórych wypadkach dodano datę powstania tekstu lub datę polskiego przekładu, w przypadku pierwodruków prac trudniej dostępnych zlokalizowano również przedruki (ważniejsze współczesne antologie i autorskie wybory krytyki literackiej zestawiono na końcu tomu drugiego słownika). Publikację zamyka bibliografia załącznikowa zestawiająca współczesne opracowania naukowe poświęcone krytyce literackiej lat 1764–1918 oraz spis wszystkich autorów *Słownika* wraz z afiliacjami. Indeks tytułów i nazwisk, obejmujący autorów i postacie historyczne, których działalność miała miejsce do wybuchu pierwszej wojny światowej, zamieszczono w osobnym, dołączonym do *Słownika* tomie.

Redaktorki i Redaktorzy

A

ALEGORIA

Termin. Alegorią nazywa się motyw, zespół motywów lub całe dzieło (literackie, plastyczne), które obok znaczenia dosłownego ma jeszcze inne, ukryte sensy (alegoryczne). Jest więc alegoria rodzajem prostego (składającego się z jednego elementu) lub rozbudowanego znaku, który odwołując się do semiotycznych zasad podobieństwa i przekładalności, stanowi literacki/ wizualny ekwiwalent treści – najczęściej – abstrakcyjnych, pojęciowych. Teoretycy starożytni traktowali alegorię jako figurę retoryczną (bliską → metaforze oraz → ironii). W średniowieczu alegoria stała się zasadą sztuki; liczne potwierdzenia bliskości semantycznej alegorii, → symbolu i emblematu można odnaleźć w *Ikonologii* (1593) Cesarego Ripy. Do XVIII w. (koncepcja Johanna Joachima Winckelmanna) termin „alegoria" był w wielu zakresach równoznaczny z symbolem. Wraz z narodzinami estetyki romantycznej pojawiały się próby przeciwstawiania alegorii jako skonwencjonalizowanego wyobrażenia abstrakcyjnych pojęć – symbolowi jako twórczemu wcieleniu idei (Johann Wolfgang Goethe). Po raz kolejny w sposób wartościujący alegorię od symbolu oddzielono w wypowiedziach teoretycznych i krytycznych zwiastujących wrażliwość modernistyczną.

Alegoria w krytyce dziewiętnastowiecznej pozostawała najczęściej zjawiskiem niedocenianym i wąsko lub opacznie rozumianym, na co miała wpływ pogłębiająca się nieznajomość dziedzictwa kultury dawnej wśród krytyków i pisarzy niezajmujących się bliżej historią literatury i sztuki. Pojawiały się jednak próby refleksji nad alegorią (jako zasadą sztuki, → gatunkiem, tropem literackim, figurą retoryczną), które pozwalały zrozumieć, dlaczego stanowi ona rdzeń takich arcydzieł, jak np. *Boska komedia* Dantego. Za główne źródło nieporozumień narosłych wokół alegorii można uznać utrwalone przez romantyzm przekonanie, że alegoria jest tropem martwym i sztucznym. A przecież w literaturze dawnej służyła eksperymentom poznawczym, uświadomieniu dramatów wewnętrznych, była przejawem kreacyjności artysty, a przede wszystkim dotyczyła znaczeń nieoczywistych i właśnie przez alegorię osłanianych, ukrywanych, a nie jedynie synonimizowanych.

Europejskie spory o alegorię przełomu XVIII i XIX stulecia. Swoją koncepcję alegorii Winckelmann sformułował przede wszystkim w dwóch dziełach *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) oraz *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst* (1766, pol. przekł. *O pojęciu alegorii, w szczególności*

dla sztuki, 2006), wyrażając w nich rozczarowanie współczesnym mu malarstwem (zwłaszcza o tematyce religijnej), które nużyło odbiorcę swą monotematycznością, nie skłaniało go do głębszej refleksji. Krytykował przy tym zbyt skomplikowaną i ekspresyjną alegorię barokową i ogólnie, chrześcijańską, w tym dzieło Ripy i przedstawiane przezeń alegorie cnót chrześcijańskich, które nie miały – co oczywiste – pierwowzoru antycznego (dziełu Ripy wytykał arbitralność w eksplikowaniu znaczeń alegorycznych, był bowiem zwolennikiem teorii o naturalnym związku obrazowości mitologicznej z doświadczeniem zmysłowym). Zdaniem Winckelmanna malarstwo – istotowo pokrewne poezji, jeśli chodzi o rodzaj ekspresji twórczej – powinno przedstawiać świat pozazmysłowy, korzystając z materii (wizerunku ciała) jako swojego środka. Stosunek idei do obrazu nie powinien być przy tym wyrażony bezpośrednio, im bardziej zdawał się odbiorcy ukryty, niejasny, tym lepiej świadczyło to o randze dzieła. Winckelmannowska koncepcja alegorii stanowiła połączenie głoszonej przezeń wizji → antyku (upodobanie do szlachetnej w swojej prostocie i jasnej w wyrazie sztuki greckiej) z ideą neoplatońską. Niemiecki estetyk dzielił alegorie na wyższe (baśnie i mity, personifikacje przyrody, namiętności i przeżyć, np. obraz Prometeusza) oraz niższe (uosobienie abstrakcji, szczęście, sprawiedliwość itp.). Już w tym podziale można odnaleźć kryterium, które późniejszym teoretykom pozwalało odróżnić alegorię od symbolu. Winckelmann w dziele *Versuch einer Allegorie* – pod wpływem estetyki klasycystycznej – w większym stopniu wiązał sztukę z zadaniami dydaktycznymi, co osłabiało postulat tajemniczości alegorii. Taka koncepcja alegorii znalazła szybko krytyków (np. w osobie Johanna Gottfrieda Herdera, a potem w gronie krytyków – również polskich – zainspirowanych jego pracami), którzy dostrzegli jałowość odwołań do przebrzmiałych historycznie wykładni antycznych; Winckelmann programowo unikał łączenia alegorii z wrażliwością współczesną, co czynił przed nim Ripa. Dla prekursorów estetyki romantycznej stanie się to argumentem przemawiającym za martwotą i sztucznością alegorii. Przeciwko grekomanii Winckelmanna (a także Gottholda Ephraima Lessinga z jego alegorycznym *Laokoonem*) wypowiadał się Herder, twierdząc, że greckie alegorie są obce duchowo narodowi niemieckiemu, a współczesny odbiorca nie ma już kompetencji i specyficznej wrażliwości, żeby odczytywać alegorie zrodzone w kulturze antycznej.

W racjonalistycznej estetyce oświeceniowej alegoria zajmuje coraz niższą pozycję, choć oczywiście z niej nie znika: sztafaż alegoryczny w → epopei zastąpił machinę cudowną (np. *Henriada* Voltaire'a), Anthony Ashley Cooper, trzeci hrabia Shaftesbury, uważał, że w mimetycznym malarstwie nawet alegoria powinna być prawdopodobna. Denis Diderot odrzucał natomiast ideę łączenia postaci autentycznych z alegorycznymi w malarstwie oraz mitologię jako jej główne źródło. Można uznać, że znaczenie alegorii w estetyce osiemnastowiecznej kończy się wraz z intensywnością oddziaływania klasycznej mitologii, co zauważył Goethe w takich dziełach, jak *Über die Gegenstände der bildenden Kunst* (1796), *Nachträgliches zu Philostrates Gemälden* (wyd. pośm. 1832), w których odróżniał wyraźnie alegorię (wykład pojęcia) od symbolu (wykładu idei) – dzieło sztuki staje się w jego estetyce symboliczne, tzn. jak symbol autonomiczne. Pogląd ten stanie się bliski romantykom, którzy (np. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling) występowali przeciwko alegorycznej interpretacji mitologii, twierdząc, że świat → mitu jest światem symbolicznym, wracali zatem – wbrew Winckelmannowi – do chrześcijaństwa, pogańskiego antyku – ale już za pomocą form, które woleli określać jako symbole. Ten sposób ujęcia zanegował Friedrich Schlegel w pismach estetycznych, utożsamiając piękno z alegorią, traktowaną jako ten rodzaj reprezentacji, któ-

ry odsyła poza siebie, poza własny przedmiot przedstawienia (*Fragmenty*, 1798; *Über Goethes Meister*, 1798).

W polskiej refleksji estetycznej przełomu XVIII i XIX stulecia. Poetyki klasycystyczne nie eksponowały znaczenia alegorii poza jej funkcją zdobniczą, wiązały ją ponadto z gatunkami dydaktycznymi (jak np. → bajka). Filip Nereusz Golański w dziele *Alegorie starożytne w stosunku do I wieku sławnych ludzi Plutarcha i czasów bohatyrsko-mitologicznych* (1801) używał terminu „alegoria" w znaczeniu bliskim mitowi. W posłowiu (*Zamknienie postrzeżeń alegorii starożytnych*) odnotowywał zjawisko dotyczące również alegorii (we właściwym znaczeniu terminu), związane z tym, że człowiek współczesny ma coraz mniejszy dostęp – w sensie emocjonalnym i intelektualnym – do skomplikowanej i tajemniczej materii alegoryczno-mitycznej: „Nie możemy tyle szacować alegorii starożytnych, ile by zniewoliło poznanie ich ducha. Wiele późniejsze wieki odmieniły i zepsowały. Wiele niewiadomość zatraciła. Ale drogie za naszych czasów szczątki, spod stosa wieków wydobyte i wydobyć się mogące, są i będą skarbem dla nauk".

Za odmianę alegorii uznawał mity greckie i egipskie także Euzebiusz Słowacki, ale w zakresie poezji i retoryki traktował ją jako zjawisko stylistyczne, jeden z tropów poetyckich („metafory, metonimie, alegorie, porównania i wszystkie kształty, które styl postaciowym czynią"); pisał: „Użycie alegorii w wymowie, a osobliwie w poezji, jest bardzo obszerne: służy ona do nadania przyjemniejszego kształtu prawdzie moralnej, która pod obcą sobie wystawiona postacią, mocniej wzrusza umysł, więcej mówi do serca i łatwiej się w pamięć wraża" (*Prawidła wymowy i poezji*, powst. 1807–1814, wyd. 1826). Krytyk przeprowadzał również znamienne rozróżnienie między alegorią a „poetycznością", które jest oparte na podobnej zasadzie pozwalającej oddzielać alegorię od symbolu: „Właśnie też ta jest różnica między poetycznością i alegorią, iż jak alegoria zaczyna od myśli ogólnej, czyli rozumowej, i dla niej szuka kształtu szczegółowego, odpowiedniego, tak odwrotnie poezja tworzy sobie kształty rzeczywiste, a skoro te już są utworzone i staną, wtedy z nich wyczytać można myśl ogólną" (tamże). W sensie estetycznym „poetyczność" (jej wcieleniem są np. figury szekspirowskie) znajduje u Słowackiego estetyczną przewagę nad alegorycznością. Krytyk przestrzegał też przed nadużywaniem alegorii, wiążąc ją z gustem barokowym: „Lecz ile alegoria w oddzielnych częściach, przyzwoicie użyta, przynieść może zalety i ozdoby dziełu, tyle byłaby nudną i oziębłą, gdyby była kształtem całego poematu. W czasach niewiadomości i zepsutego smaku, gdy nadużywano wszystkiego, nadużyto równie alegorii. […] Takie wykwintności, czyniąc zaszczyt dowcipowi, nie dawały żadnego zatrudnienia sercu i zniżały rozum, który te dziecinne igraszki poczytywał za wielkie cele wymowy i poezji" (tamże).

Jako odmianę metafory traktował alegorię Kazimierz Brodziński: „Alegoria tym tylko od metafory się różni, że może być długą i składać rzecz lub dzieło całkowite. W metaforze wyrażamy jedno tylko pojęcie, w tej ciąg pojęć i myśl ogólną. Jest także alegorią trafne, krótkie przysłowie, powieść, a mianowicie bajka" (*Kurs literatury*, powst. 1825–1831, wyd. 1873). Krytyk rozpatrywał alegorię jako zjawisko stylistyczne, podkreślał przy tym, że jej funkcją jest ukrywanie przed odbiorcą znaczeń, a nie podawanie ich w arbitralnej, oczywistej dla czytelników formie: „Alegorii używamy, tak w prozie, jak w poezji, dla nadania i piękności, i żywości stylu, gdyż ona wyraźniej jeszcze niżeli sama przenośnia do zmysłów mówi. Wtenczas, gdy rzeczy nie chcemy wyjawić, ale ją tylko czytelnikowi do zastosowania zostawiamy, jak np. Horacy w wiadomej odzie do okrętu. Na koniec jest ona pomocą dla pamięci, która najłatwiej to zatrzymuje, co razem zmysłowe i umysłowe pojęcie zawiera. Stąd to największa część przy-

słów jest alegoryczną […]" (tamże). Brodziński, kierując się gustem klasycznym, przestrzegał – podobnie jak Słowacki – przed nadmiernym odwoływaniem się do poetyki alegorycznej, ale swoje ostrzeżenie wypowiadał – inaczej niż autor *Prawideł wymowy i poezji* – z myślą o współczesnych mu autorach, z których cenił m.in. Herdera jako twórcę utworów alegorycznych: „Alegorii bardzo oszczędnie używać potrzeba, gdyż przytaczana, czyni styl ciemnym i zagadkowym, wykazuje ubieganie się za dowcipem i jest powszechnym błędem tych, którzy mają więcej fantazji niżeli smaku. Użyta alegoria nie powinna być rozwleczoną i zbyt wypracowaną, to jest taką, żeby między obrazem, który wystawia, a rzeczą, którą zastępuje, chcieć we wszystkich szczegółach wynaleźć podobieństwo, gdyż jeżeli w metaforze trudno zachować jedność, tym trudniej w obrazie większym, jakim jest alegoria" (tamże).

Za trop poetycki oparty na zasadzie podobieństwa uważał alegorię Józef Korzeniowski (sytuował ją w swojej teorii poezji obok metafory, porównania, personifikacji): „Wszystkie te postaci nadają większą moc zmysłową stylowi, a zatem poezja, której celem jest zajęcie imaginacji i obudzenie uczucia, obejść się bez nich nie może" – pisał w *Kursie poezji* (1829). Podobnie traktował alegorię Hipolit Cegielski, ograniczając jej zastosowanie przede wszystkim do poezji dydaktycznej: „Alegoria jest w ogóle omówienie, tj. wystawienie rzeczy pod inną postacią, pod obrazem jej podobnym" (*Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcelniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany*, 1845).

Wątek filozofii języka z lat 30. XIX stulecia. Ciekawą propozycję odróżnienia alegorii od symbolu w perspektywie – jak ją wtedy określano, „mowoznawczej" – przedstawił zainspirowany pracami niemieckich teoretyków Jan Nepomucen Kamiński. Odwołując się do teorii naturalnego pochodzenia wszelkich znaków, ukazywał ich świat jako hieroglify, których tajemnicę dziedziczy w pewien sposób język i kultura. Alegoria w tym ujęciu jest wychylonym ku metafizyce rdzeniem symbolu jako środka poznania rzeczywistości: „Alegoria jest treścią symbolu, która jest jeszcze dzielną działającą, która jeszcze walczy przez się tam i wstecz treścią swoją. Kto się w symbol wczyta, UCZYNI RUCH W SPOKOJU, to jest wyczyta w dziele – w jednostce – myśl, czyli alegorię symbolu. W alegorii taż sama treść, co w symbolu. […] My czytamy alegorycznie przez symbola. Każdy symbol jest czcionką, treść symbolu jest alegorią, czyli myślą [symbolu]. Myśl jest MISTYCZNĄ, symbol MITYCZNY. Kto alegorii, czyli myśli symbolu, nie pojmie, a krzyczy na mistycyzm, temu się nie dziwić, bo to gniewa ciekawość, czyli znanie wrodzone, że liter czytać i w myśl związać nie umie" (*Czy nasz język jest filozoficzny?*, „Haliczanin" 1830, t. 1). Nowatorstwo koncepcji Kamińskiego docenił Edward Dembowski (*Jan Nepomucen Kamiński*, „Przegląd Naukowy" 1842, t. 3, nr 22).

Wobec alegorii (odsłona romantyczna). Przeciwko sztafażowi alegorycznemu o proweniencji antycznej w epopei występowali romantycy. Adam Mickiewicz w *Uwagach nad „Jagiellonidą" Dyzmasa Bończy Tomaszewskiego* (1818) krytykował także ucieleśnianie w „zimnych alegoriach" pojęć czysto abstrakcyjnych (np. Sława, Niezgoda); podobnie w *Przemowie* do pierwszego tomu *Poezji* (*O poezji romantycznej*, 1822) pisał o tym, że literatura klasycystyczna tworzyła „zimne coraz upodobańsze budowy lub emblemata alegoryczne". Charakterystyczne, jak później te silnie osadzone w kontekstach epoki uwagi Mickiewicza uogólniano, doszukując się w nich radykalnego sprzeciwu wobec alegoryczności literatury. Kazimierz Kaszewski w rozprawie *Mickiewicz i epopeja* („Pamiętnik Literacki" 1904, z. 1) streszczał następująco słowa Mickiewicza: „[…] poezja wymaga postaci żywych, w których by tętniła krew, gdy te przedstawiają się co najwięcej jako alegoria, czyli jako manekiny wypchane słowami i tendencjami autora. Co prawda, alegoria ma pewien wstęp do krainy poezji, lecz tylko

jako krótki, doraźny rzut, zastępujący wyrażenie pospolite, i mamy tego dosyć przykładów w *Marii* Malczewskiego; lecz udrapowana w postać ludzką, wygląda sztucznie, jak kwiat robiony między naturalnymi. Spostrzeżenie więc młodego krytyka jest ze wszech miar trafne". Jest to zapisany w dyskursie krytycznym przykład wzmocnienia opinii wczesnoromantycznych sformułowaniami, których źródłem jest potoczna świadomość przełomu XIX i XX w., w której alegoria jest najczęściej negatywem przedstawień symbolicznych.

Wpływ myśli teoretyków niemieckich na niechęć polskich krytyków romantycznych do poetyki alegorycznej można zauważyć w rozważaniach Józefa Kremera, który łączy alegorię z zastygłymi, martwymi formami literackimi: „Alegoria jest cechą Rzymu, on jest głównym jej wynalazcą i hodownikiem, ona jest arcydziełem, na które się chłodna, prozaiczna jego fantazja zdobyć może. Jego bogi to alegorie. Alegoria zawsze tam się rodzi, gdzie treść jest dziełem rozumu zimnego, i gdy zarazem dla tej treści, którą jest jakaś myśl, rozum dobiera formy […]" (*Listy z Krakowa*, t. 3: *Dzieje artystycznej fantazji*, cz. 2, 1855). Kremer podkreślał również, że inspirująca się klasyczną mitologią alegoria jest domeną literatury i sztuki, która staje się przejawem antykwariuszostwa tracącego żywy kontakt ze współczesnością: „Te bogi [mitologii antycznej] jako abstrakcje skostniały w sobie, one nie mają życia, nie mają dziejów, nie mają powieści, żadne mity nie łączą ich z sobą zwojem kwiatów, te bogi są samotne na swych podnóżach i dlatego tak posępne, tak groźne, tak nieużyte" (tamże).

Po co alegoria w XIX stuleciu? Mimo że alegoria spotyka się z programowym odrzuceniem ze strony romantyków, w swojej twórczości literackiej korzystali oni z form alegorycznych, które krytycy modernistyczni nazwaliby chętniej „symbolicznymi", jednak w połowie XIX w. w dyskursach krytycznych mówiono raczej o „alegorii". Recenzując poemat *Les Sept cordes de la lyre* (1839) George Sand, która w swoim dziele o losach kobiecego wcielenia Fausta nawiązywała do teorii na temat alegorii sformułowanych m.in. przez François-René de Chateaubrianda, Józef Ignacy Kraszewski pisał: „Pojmujem alegorycznego *Gargantuę i Pantagruela*, okrywającego się szatą obluzganą i czapką błazeńską, dla utajenia tak ważnych, a tak niebezpiecznych naówczas myśli, o wadach i kalectwie wszystkich stanów: ale nie pojmujem alegorii u p. Sand, bo nie widzim przyczyny, nie znajdujem, żeby alegoryczne, postaciowe w celu alegorycznym obrobienie myśli mogło mieć ze sobą jakikolwiek korzyści" (*Literatura zagraniczna*, „Tygodnik Literacki" 1839, nr 18–19). Kraszewski znajdował dla alegorii miejsce tylko w przeszłości literatury, dostrzegał przy tym twórczy charakter alegorii – ale tylko w ramach dawnej epoki, w której stanowiła zasadę sztuki; we współczesnej rekonstrukcji traciła jakikolwiek urok i głębszy sens: „Alegoria, parabole, symbole itp. przebierania i maskarady myśli, dobre były w wieku, kiedy ścisłość reguł ograniczała przedmioty pisarzowi, lecz nie mają i nie mogą dziś mieć miejsca, bo są skutkiem bez przyczyny (?). Pojmujem, gdy bojąc się być poznanym, ktoś się maskuje, lecz dziś na cóż ta maskarada o białym dniu, wśród swoich, gdy prócz tego wszyscy poznają, a nikt nikomu żadnej myśli szczerej za złe mieć nie może?" (tamże). Kraszewski – zostawiając na boku polityczne konteksty, w których funkcjonowała literatura (zwłaszcza polska) – stwierdzał, że dla pisarza (w domyśle: powieściopisarza) XIX w. nie ma tematu, który przekraczałby ekspresyjne horyzonty podmiotu.

Do opinii Kraszewskiego nawiązywał wprost Dembowski, dając wykładnię dramatycznego utworu Sand jako dzieła fantastycznego, niemającego nic wspólnego z poetyką alegoryczną: „Skoro kto nie pojmuje fantastyczności, wydaje mu się ona być alegorią, jakimś niepotrzebnym owinięciem myśli w bawełnę, nieprzystępnością dobrowolną – dlatego też p. J.I. Kraszewski pytał temu lat kilka tak dobrodusznie, właśnie z powodu *Siedmiu strun liry*,

których nie pojął – owszem, najprzewrotniej zrozumiał – pytał, mówię, »po co używać alegorii w wieku XIX?«" (*Namiętność uważana pod względem umnicznym*, „Przegląd Naukowy" 1843, nr 15). Dembowski nie cenił również alegorii jako takiej, przeciwstawiając w rozprawie *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim* („Rok" 1843, t. 6) abstrakcjonizmowi alegorii siłę wieszczego → natchnienia, obecną w *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego (*nb.* i Krasiński krytykował Sand za to, że stara się przebierać za niemieckiego filozofa, sięgając po alegorię, którą – w liście do Konstantego Gaszyńskiego z października 1839 r. – utożsamiał z „nie-poezją, czyli grochem z kapustą").

Sens włączania alegorii do dyskursów literatury XIX w. podważał też Aleksander Tyszyński: „Alegorie były niegdyś istotnie i owszem są jeszcze i dzisiaj nader powszechne na Wschodzie. Pisma, szczegóły podań Wschodu, i w ogóle ludów pierwotnych, są ich pełne" (*Historia rzymska*, „Biblioteka Warszawska" 1848, t. 4). Nawiązując do Winckelmannowskich idei, pisał, że alegorie „to tłumaczenie myśli przez obrazy zamiast przez słowa, oczywiście więc tam tylko były w użyciu, tam były konieczne, gdzie brak był słowa" (tamże).

Kraszewski w innym miejscu – jako czytelnik i badacz Dantego – tak tłumaczył sens alegorii w historii literatury i sztuki: „Nie mogło ono [chrześcijaństwo] zaprzeć się całej przeszłości, na której wszczepione zostało; w której tętniły już przeczucia nowej ery. W Pizie, w Siennie i Rzymie nie wzdragamy się, widząc pogańskie ołtarze, służące za kropielnice i kandelabry po kościołach; tak i tu – okruchy języka starożytnego naturalnie przychodzą na usta poety. Nie są to już pojęcia pogańskie – są to alegorie, symbole, mity powszechnego użytku" (*Studia nad „Boską Komedią"*, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego" 1869, t. 5). Dla Kraszewskiego było oczywiste, że dawna alegoria (symbol, mit – nie o tropienie słów tu chodzi, lecz o zjawisko) miała w sobie ukrytą tajemnicę czy też była wyrazem dramatów i napięć wewnętrznych, które przeżywali ludzie dawnych epok, zwłaszcza naznaczonych niepokojami przełomów religijno-kulturowych.

Również Lucjan Siemieński traktował alegorię jako relikt dawnej poetyki i świadomości estetycznej: „Dziś można by zapytać: po cóż alegorie? Czyż bronił kto przedstawić tak świeżą historię w barwie rzeczywistej prawdy? – Zapewne, nikt by nie bronił, ale ówczesna estetyka rządziła się już takim kodeksem; łokciem rzymskich pojęć mierzono i wypadki, i ludzi; w pewną przyjętą formę odlewano tę lawę życia płynącego ognistą strugą, a poezja faktu i uczucie nim rozbudzone musiało poprzestać na sentencji, na retorycznej tyradzie" (*Portrety literackie*, t. 3, 1868). Ten wątek powrócił też u Piotra Chmielowskiego, który w *Genezie fantazji* (1873) pisał: „Z początku jasne i barwne [alegorie], bo zgodne z procesem myślenia człowieka pierwotnego, z czasem przeszły do umysłów w postaci języka, którego musiano użyć. Bladły one coraz bardziej i wreszcie prawie zupełnie się zatarły, tak że dzisiaj rzadko kiedy bywają do poezji wprowadzane".

Swoistą obronę alegorii jako środka artystycznego zdolnego wyrazić świadomość dziewiętnastowieczną przeprowadziła Waleria Marrené-Morzkowska w rozważaniach o dramacie *Tragedia człowieka* (1860) węgierskiego pisarza Imre Madácha. Jej poglądy są w pewien sposób zbieżne z tezą Dembowskiego dotyczącą Sand: dramat romantyczny potrzebuje odnaleźć swoistą poetykę, aby wyrazić to wszystko, czego nie mógł zmieścić dramat klasyczny, lecz gdy Dembowski odrzucał tezę o inspiracji alegorycznej w dramacie romantycznym, Marrené traktowała ją z całą powagą, sięgając po przykłady z Byrona, Goethego, Krasińskiego: „Alegoria zajmowała zawsze znaczne miejsce w literaturze. Wyobraźnia nieokiełznana jeszcze cywilizacją ani prawami prawdopodobieństwa, tutaj miała pole działania, wprowa-

działa do poematów, do powieści cnoty, błędy i różne wyobrażenia umysłowe, którym nadawała barwy i kształty. […] Filozoficzne prądy nowoczesne nadały odmienną cechę alegorii, posługiwały się one nią nie dla ozdobności obrazów, nie dla zadośćuczynienia bujnej wyobraźni, ale wprost dlatego, że była to jedyna możliwa szata dla olbrzymich pomysłów" („*Tragedia człowieka*", „Echo Muzyczne i Teatralne" 1884, nr 40).

Alegoria realna. Alegoria przez cały XIX w. pozostawała motywem jednocześnie literackim i malarskim. Zwłaszcza w malarstwie nie znajdowała potwierdzenia teza, że alegoria stanowi czystą abstrakcję, przeciwnie – w detalach zyskiwała naturalistyczne wykończenie. We Francji w połowie XIX w. doszło do dyskusji na temat relacji między alegoryzmem a → realizmem w związku z obrazem Gustave'a Courbeta zatytułowanym *Alegoria realna* (*Allégorie réelle*, 1855); jej echa można usłyszeć w twórczości Charles'a Baudelaire'a i Émile'a Zoli oraz w związanych z nimi dyskursach krytycznych. W polskiej krytyce literackiej analogiczne wątki pojawiają się np. w recenzji powieści Victora Hugo *Nędznicy* (wtedy pt. *Nędzarze*); Zofia Węgierska dystansowała się względem tezy o realistycznym wymiarze alegorii, twierdząc, że „Rafael realniejszy od Courbeta", a Hugo jest wierny poetyce idealizacji i „nadał tylko ludzkie twarze ideom" (*Kronika paryska*, „Biblioteka Warszawska" 1862, t. 2). Antoni Zaleski pisał o „smutnej sławie" Courbeta, który „obrał sobie za zasadę: iż BRZYDKIE JEST PIĘKNYM […]", i o naturalistycznym rysie w jego malarskich alegoriach (*Przegląd artystyczny*, „Na dziś. Pismo zbiorowe" 1872, t. 1). Poetyka alegorii ewokuje w ten sposób problem namiętności w sztuce (*nb.* bardzo wiele alegorii przybiera postaci kobiece).

O alegoryczności jako skonwencjonalizowanym ucieleśnieniu abstrakcji pisał w odniesieniu do → rzeźby Bolesław Prus ([*Korespondencja „Kraju"*], „Kraj" 1885, nr 12); nie znalazły jego aprobaty także alegorie Jana Matejki. Pod koniec XIX stulecia zagadnienie alegorii realnej powróciło w związku z twórczością Jacka Malczewskiego. Podejmował je Stanisław Lack, pisząc, że malarstwa Malczewskiego nie należy wywodzić z symbolizmu, ponieważ posługuje się ono silnie osadzoną w realiach życia alegorią: „Pomysły Malczewskiego wyrażone z pomocą postaci ludzkich nie mają żadnej styczności z symbolizmem, są bowiem konwencjonalne – zagadka dla psychologów: człowiek posługujący się pojęciami konwencjonalnymi, dla własnego użytku! przez siebie stworzonymi – to jednak, co prawdziwie jest w nich sztuką, to człowiek jako taki, przedstawiony liniami pełnymi rozmachu, i życie oddane z całą plastyką kolorów, które one, nie zaś postacie, mogłyby za symbole uchodzić" (*Z powodu II wystawy „Sztuki"*, „Życie" 1899, nr 13–14). To samo zestawienie z pozoru przeciwstawnych konwencji w pracach Malczewskiego docenił Cezary Jellenta: „Nastaje w nim szczególne połączenie; istoty z fantazji i legendy występują na scenie jego alegorii: alegorii o męce realnego artysty, o trumnie prawdziwej z desek skleconej, o namacalnych pętach, o wygnaniu" (*Jacek Malczewski*, „Literatura i Sztuka", dod. do „Dziennika Poznańskiego" 1911, nr 1).

Może nie bez związku ze zjawiskami z zakresu sztuki w polskiej krytyce literackiej daje się zauważyć tendencję do ujawniania metafizycznego wymiaru dzieła realistycznego – a tę pozorną sprzeczność można oswoić dzięki zakorzenionemu w tradycji słowu „alegoria", które tym razem nabiera znaczenia opisowego, nie zaś wartościującego. Na tej zasadzie metafizyczne prześwity w formie „oryginalnych symbolów i alegorii" dostrzegał w twórczości Bolesława Prusa Ignacy Matuszewski (*Prus i Sienkiewicz. Paralela*, „Kurier Codzienny" 1897, nr 1). Alegoryczność w utworach Henrika Ibsena opisywał Wilhelm Feldman, zauważając, że bez niej „byłyby skromnym jeno ogniwem w łańcuchu utworów szkoły realistycznej". O „wzruszających alegoriach" w inspirowanej sztuką grecką poezji Marii Konopnickiej pisał

Michał Janik (*Najnowsza poezja polska. Studium literackie*, 1903). W recenzji *Wiernej rzeki* Stefana Żeromskiego Adam Grzymała-Siedlecki dostrzegał zaś przenikanie się poetyk realizmu/ naturalizmu oraz alegoryzmu/ symbolizmu: „[…] epizody traktowane są z dokładnością realizmu, czasem i naturalizmu, w każdym razie zastrzegają się jakby przeciw syntetyzacji przenośni, alegorii, symbolu" (*Rok 1863 w literaturze piękna*, „Museion" 1913, z. 1–2).

Wobec alegorii (odsłona młodopolska). Romantyczne wyniesienie symbolu ponad alegorię, inspirowane myślą niemieckich estetyków, powróciło w nowej odsłonie w Młodej Polsce, tu jednak inspiracja płynęła przede wszystkim od autorów francuskojęzycznych (np. E. Vigié-Lecocq, *La Poésie contemporaine*, 1896). Matuszewski w ten sposób interpretował różnicę między symbolem a alegorią: „Alegoria idzie od świata abstrakcyjnego do świata konkretnego, czyli materializuje ideę, symbol chwyta w sposób syntetyczny i intuicyjny ideę i jej obraz" (*Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902). Powołując się na Maurice'a Maeterlincka, Matuszewski dopowiadał: „Symbol jest alegorią organiczną, wewnętrzną: korzenie jego giną gdzieś w ciemnościach; alegoria korzenie ma w świetle, ale jej szczyt jest jałowy i zwiędły" (tamże).

Przekonanie, że alegoria jest martwą konwencją, podzielał także Stanisław Lack: „Jak wiadomo, alegorie nikogo nie obowiązują, nikogo nie przerażają, tajemnicę bowiem zostawiają daleko za sobą" (*O malarstwie – o alegoriach*, „Nowe Słowo" 1903, nr 14). Jednak krytyk odrzucał alegorię w dziele plastycznym przede wszystkim dlatego, że miałaby ona być tworem wybitnie językowym, podkreślającym niekongruencję malarstwa i poezji.

W komentarzach Wacława Berenta do przekładu dzieła Friedricha Nietzschego *Z psychologii sztuki* („Chimera" 1902, t. 6) pojawiła się dystynkcja między symbolem a alegorią, przywołująca rozróżnienia będące w obiegu krytycznym prawie sto lat wcześniej: „Symbol nie pociąga za sobą czynności chłodno-refleksyjnej, syntetyzującej, która od zmysłowej strony zjawiska prowadzi wprost do abstrakcji. Czyni to raczej alegoria, która w rękach artysty jest zawsze czymś chłodnym, dziełu sztuki z zewnątrz narzuconym, zwracającym się niemal wyłącznie do pamięci i erudycji. W braku pospolitych konwencji, zarówno plastycznej, jak i duchowej natury, alegoria staje się zimnym trupem". Alegoria – w odróżnieniu od symbolu – miałaby rozrywać organiczny związek → treści i formy.

Rozróżnienia między symbolem a alegorią zdawały się arbitralne również zaangażowanym w spory literackie krytykom. Karol Irzykowski zastrzegał złośliwie: „Niechaj nikt nie myśli, że będę się rozwodził nad różnicą między symbolem a alegorią i wyższością symbolu; tę tanią mądrość zostawiam pp. Kasprowiczowi i Miriamowi" (*Od autora*, 1907). Teoretyczne rozważania o różnicy między symbolem a alegorią w wypowiedziach krytycznych przełomu XIX i XX w. nie przekładały się też prosto na praktykę krytyczną, uzmysławiającą werbalny charakter tego sporu, choć oczywiście rodzący się symbolizm stanowił nową wizję sztuki, lecz nie miało to raczej związku z praktyczną realizacją teorii symbolu.

Nieczęsto zdarzało się, by krytycy młodopolscy nazywali alegorycznym utwór, który budził ich aplauz. Jako alegorię historiozoficzną odczytywała *Balladynę* Zofia Strzetelska (*Znaczenie „Balladyny" Słowackiego*, 1902), choć Juliusz Słowacki używał chętnie słowa „symbol" (co podchwycił z kolei Matuszewski). Doceniając nowatorskie przetworzenie konwencji bajki zwierzęcej w twórczości Jana Lemańskiego, Jan Lorentowicz podkreślał, że sprawia ona „wrażenie nie owej dawnej, prostej alegorii szkolnej, ale jakiejś specjalnej, nieuleczalnej teratologii duchowej" (*Młoda Polska*, t. 3, 1913), i dalej wykazywał, jak bajki Lemańskiego

stają się współczesną alegorią, współtworzącą nową wizję świata, w której negowana niegdyś sztuczność, konwencjonalność alegorii staje się elementem znaczącym. Sygnały te świadczą, że w polskiej krytyce literackiej początku XX w. następuje powolna rehabilitacja słowa „alegoria", stosowanego z początku nieśmiało wobec arcydzieł literatury obcej (np. Zoli – *Germinal* jako alegoria – oraz Ibsena).

Magdalena Rudkowska

Źródła: F.N. Golański, *Alegorie starożytne w stosunku do I wieku sławnych ludzi Plutarcha i czasów bohatyrsko-mitologicznych*, 1801; E. Słowacki, *Prawidła wymowy i poezji* [powst. 1807–1814], w: tegoż, *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, 1826; K. Brodziński, *Kurs literatury* [powst. 1825–1831], w: tegoż, *Pisma*, t. 5, 1873; J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, 1829; J.N. Kamiński, *Czy nasz język jest filozoficzny?*, „Haliczanin" 1830, t. 1; [Jan Chrzciciel Popliński], *O apologu*, w: *Wybór bajek polskich z rozprawą o apologu, wraz z krótkimi biografiami bajkopisów i objaśnieniem miejsc trudniejszych*, 1830; J.I. Kraszewski, *Literatura zagraniczna. „Les Sept cordes de la lyre"*, „Tygodnik Literacki" 1839, nr 18–19; E. Dembowski, *Namiętność uważana pod względem umniczym*, „Przegląd Naukowy" 1843, nr 15; D*** [E. Dembowski], *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*, „Rok" 1843, t. 6; H. Cegielski, *Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcelniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany*, 1845; A. Tyszyński, [rec.] *J. Szwajnic, „Historia rzymska"*, „Biblioteka Warszawska" 1848, t. 4, przedruk w: tegoż, *Rozbiory i krytyki*, t. 2, 1854; J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 3, 1855; L. Siemieński, *Portrety literackie*, t. 3, 1868; P. Chmielowski, *Geneza fantazji. Szkic psychologiczny*, 1873; W. Marrené, *„Tragedia człowieka"*, „Echo Muzyczne i Teatralne" 1884, nr 40; I. Matuszewski, *Prus i Sienkiewicz. Paralela*, „Kurier Codzienny" 1897, nr 1; [W. Berent], F. Nietzsche, *Z psychologii sztuki*, „Chimera" 1902, t. 6; I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902; Z. Strzetelska, *Znaczenie „Balladyny" Słowackiego*, 1902; S. Lack, *O malarstwie – o alegoriach*, „Nowe Słowo" 1903, nr 14; K. Kaszewski, *Mickiewicz i epopeja*, „Pamiętnik Literacki" 1904, z. 4; K. Irzykowski, *Od autora*, w: tegoż, *Wiersze i dramaty*, 1907; C. Jellenta, *Jacek Malczewski*, „Literatura i Sztuka", dod. do „Dziennika Poznańskiego" 1911, nr 1, przedruk w: tegoż, *Grający szczyt. Studia syntetyczno-krytyczne*, 1912; A. Grzymała-Siedlecki, *Rok 1863 w literaturze piękna*, „Museion" 1913, z. 1–2; J. Lorentowicz, *Młoda Polska*, t. 3, 1913.

Opracowania: E. Honig, *Dark Conceit. The Making of Allegory*, 1959; J. Kleiner, *Reprezentatywność, symboliczność, alegoryczność. Próba nowej konstrukcji pojęć*, w: tegoż, *Studia z zakresu teorii literatury*, 1961; E.M. Szarota, *O Winckelmannowskiej koncepcji alegorii*, „Estetyka" 1961, R. 2; J. Krzyżanowski, *Alegoria w prądach romantycznych*, „Przegląd Humanistyczny" 1962, nr 5; A. Jazowski, *Poglądy Wilhelma Feldmana jako krytyka literackiego*, 1970; M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbol i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, 1975; J. Abramowska, *Alegoria i alegoreza w dawnej kulturze literackiej*, w: *Problemy odbioru i odbiorcy. Studia*, red. J. Sławiński i T. Bujnicki, 1977; J. Woźniakowski, *Symbol i alegoria wczoraj i dziś*, w: tegoż, *Czy artyście wolno się żenić?*, 1978; W. Juszczak, *Młody Weiss*, 1979; K. Krzemieniowa, *Problem mitu w „Filozofii sztuki" Schellinga*, „Studia Estetyczne" 1981, t. 18; J.H. Miller, *The Two Allegories*, w: *Allegory, Myth and Symbol*, ed. M.W. Bloomfield, 1981; M. Porębski, *Sztuka a informacja*, 1986; P. Ricoeur, *Metafora i symbol*, przeł. K. Rosner, „Literatura na Świecie" 1988, nr 8–9; A. Mazur, *Tematy oniryczne w literaturze polskiej po roku 1863. Przegląd problematyki na wybranych przykładach*, „Pamiętnik Literacki" 1990, z. 1; W. Woźnowski, *Dzieje bajki polskiej*, 1990; M. Głowiński, *Symbol i alegoria*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; *Symbole i symbolika*, red. M. Głowiński, 1991; A. Nasiłowska, *Alegoria*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska i E. Szary-Matywiecka, 1992; W. Okoń, *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, 1992; E. Owczarz, *Między retoryką a dowolnością. Wśród romantycznych struktur powieściowych w okresie międzypowstaniowym*, 1993; M. Janion, *Kobiety i duch inności*, 1996; A. Kuczyńska, *Odłamki rozbitych luster: ukryty i jawny sens alegorii w myśli renesansu*, „Sztuka i Filozofia" 1998, R. 15; B. Burdziej, *„Super flumina Babylonis". Psalm 136 (137) w literaturze polskiej XIX–XX w.*, 1999; P. Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allegorie*, 1999; P. de Man, *Ideologia estetyczna*, przeł. A. Przybysławski, 2000; M. Saganiak, *Mistyka i wyobraźnia. Słowackiego romantyczna teoria poezji*, 2000; R. Nycz, *Język moder-*

nizmu. Prolegomena historycznoliterackie, 2002; J. Abramowska, *Rehabilitacja alegorii*, w: *Alegoria*, red. J. Abramowska, 2003 (i inne artykuły z tego zbioru); M. Rudaś-Grodzka, *„Sprawić, by idee śpiewały". Motywy platońskie w życiu i twórczości Adama Mickiewicza w okresie wileńsko-kowieńskim*, 2003; A. Lipszyc, *Symbol, ślad, alegoria (Benjamin i inni)*, „Teksty Drugie" 2004, nr 1–2; M. Poprzęcka, *Kochankowie z masakrą w tle i inne eseje o malarstwie historycznym*, 2004; *Déclins de l'allégorie*, éd. B. Vouilloux, 2006; *Teoria literatury żywa. Alegoria*, red. K. Najdek i K. Tkaczyk, 2009; I. Puchalska, *Krasiński i George Sand*, w: *Wokół Krasińskiego*, red. M. Sokalska, 2012; A. Czechowicz, *O alegorii naturalnej w dawnej teorii poezji heroicznej*, „Teksty Drugie" 2015, nr 1; M. Rudkowska, *Alegoria i namiętności*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo" 2016, nr 6 (9).

Zob. też: Antyk, Bajka, Epopeja, Metafora, Mit/ Mitografia, Retoryka, Rzeźba, Symbol/ Symbolizm, Sztuki wizualne a literatura

ANALOGIA MALARSKA

Termin. Analogia malarska może być rozumiana jako trop, strategia dyskursu krytycznego w formie wyrazu lub frazy, przejaw idei koincydencji sztuk, której występowanie w krytyce literackiej XIX w. można wiązać genetycznie zarówno z antyczną teorią → mimesis i Horacjańską formułą *ut pictura poesis*, jak też z romantycznym pojęciem *correspondances* (korespondencji sztuk); również jako metaforyczne użycie nazw i terminów związanych z malarstwem w tekstach krytyki literackiej.

„Poezja jak obraz". Naczelną tezą mimetycznej teorii sztuki, ukształtowanej w tekstach krytyki literackiej antyku, było stwierdzenie *ars imitatur naturam*. Definicję poezji w duchu teorii mimesis przyniosła *Poetyka* Arystotelesa, Platon użył zaś terminu mimesis do wyróżnienia dwóch sztuk „obrazotwórczych": malarstwa i poezji. Autorytetem formuły *ut pictura poesis* posłużyli się renesansowi teoretycy malarstwa, którzy – założywszy ścisłe pokrewieństwo między literaturą a malarstwem – odkryli w → retoryce i poetyce wzorzec języka teoretycznego sztuk plastycznych. W XVI w. także w odniesieniu do malarstwa posługiwano się pojęciami, takimi jak: *imitatio*, *inventio*, *instructio*, *delectatio*, *dispositio*, *elocutio*. Z odwrotnym kierunkiem zapożyczeń mamy do czynienia w XVIII w. W oświeceniowych traktatach estetycznych nurtu klasycznego, ale i sentymentalnego, zarówno malarzowi, jak i poecie zalecano szukanie przedmiotów „malowania" w naturze. Filip Nereusz Golański pisał: „[…] jako malarz, tak i poeta […] zasięgają zewsząd do dzieła swego rozlicznych w naturze znajdujących się piękności i kształtów" (*O wymowie i poezji*, 1786), o „malowaniu" i „obrazach" jest również mowa w *Sztuce rymotwórczej* Franciszka Ksawerego Dmochowskiego, w pismach estetycznych Stanisława Kostki Potockiego, Euzebiusza Słowackiego, Franciszka Karpińskiego. W poetykach normatywnych za tekstowy odpowiednik obrazu na poziomie stylistyki uznawano → opis. Pełnił funkcję podstawowego instrumentu mimesis. Miał on nie tylko odtwarzać fragment natury z maksymalną wiernością, ale też aktualizować go wizualnie. „Nie dosyć prostym mianowaniem wskazać rzecz, o której chcemy dać wyobrażenie; trzeba ją często tak wystawić czytelnikom, aby się zdawała być obecną" – pisał Euzebiusz Słowacki (*Uwagi powszechne nad językami, sztuką pisania i postaciami mowy*, 1824). Czynność opisywania postrzegano więc jako analogiczną do procesu malowania („Dobry opis równa się dobremu malowaniu" – F.N. Golański, *O wymowie i poezji*); opis zestawiano z obrazem malarskim, Potocki pisał: „[…] opisania, jak opowiadania, są obrazami, bo swój przedmiot malować powinny jak najprawdziwszymi i jak najżywszymi kolorami" (*O wymowie i stylu*, 1815).

Lessingowskie oddzielenie od siebie literatury i sztuk plastycznych, wynikające z przeświadczenia o nieprzekładalności ich tworzywa, nie zmieniło utrwalonych już nawyków językowych estetyków i krytyków. Nadal posługiwano się przy opisie zjawisk literackich leksyką związaną z malarstwem, m.in. dlatego, że niektóre wyrażenia i terminy nabrały znaczeń metaforycznych, a następnie niektóre z nich uległy leksykalizacji, najpierw na gruncie europejskim, a później także rodzimym (malować = przedstawiać, widzieć = rozumieć).

Horacjańska formuła *ut pictura poesis* zyskała też wzmocnienie w romantycznej idei korespondencji sztuk i ich syntezy. Choć dwudziestowieczne wyrażenie *correspondance des arts* w XIX w. nie istniało, analogie między literaturą a malarstwem sugerowali pisarze (np. Victor Hugo, Adam Mickiewicz, Józef Bohdan Zaleski) i malarze (William Turner, Joshua Reynolds). Słowem *correspondances* w kontekście sztuki, zwłaszcza poezji, posługiwali się Charles Baudelaire i Stéphane Mallarmé.

Prawdziwą inwazję analogii malarskich w polskiej krytyce literackiej XIX w., która znalazła swe odbicie w języku, daje się zaobserwować zwłaszcza w dwóch epizodach – walki o „flamandzkie malowanie" w okresie międzypowstaniowym oraz zabiegów o nową sztukę drugiego pokolenia pozytywistów polskich. Można też mówić o indywidualnych upodobaniach do terminologii związanej z malarstwem u krytyków zajmujących się zarówno literaturą, jak i malarstwem – Lucjana Siemieńskiego, Michała Grabowskiego, Józefa Ignacego Kraszewskiego czy Antoniego Sygietyńskiego i Stanisława Witkiewicza, uprawiających również refleksję metakrytyczną, a przywiązujących dużą wagę do wypracowania warsztatu pojęciowego, wzbogacania i urozmaicenia leksyki wypowiedzi krytycznej. W kontekście problematyki powinowactwa sztuk ważkie refleksje sformułowali także teoretycy próbujący wypracować panestetyczny model krytyki na gruncie polskim, tacy np. jak Maurycy Mochnacki, który realizował ideę romantycznej syntezy sztuk i próbował stworzyć nie tylko teorię nowoczesnej krytyki, ale też oryginalny język krytyczny. Poezję podzielił na „subiektową" i „plastyczną", czyli „snycerską", za „poetów obrazowych" uznając Williama Shakespeare'a, Johanna Wolfganga Goethego, Waltera Scotta (*Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska" 1829, nr 15, 17–20, 22 i 26–29). Analizując utwory literackie, zauważał w nich analogie do konkretnych przedstawień w malarstwie: „Opisanie obozu Szwaczki przypomina Rembrandta malowidła", „gbur Szwaczka wpośród najdoskonalszych flamandzkiej roboty pierwowzorów zabrałby niepoślednie miejsce. Samemu van Dyckowi trudno byłoby pomyślić coś dosadniejszego" (tamże).

Literackie „obrazy". Krytyka lat 40. sugerowała, że istnieje również genologiczne pokrewieństwo utworów literackich i malarskich, co znalazło swoje odbicie w jej postulatach oraz w praktyce artystycznej, zwłaszcza w nomenklaturze tytułowej. Z jej inspiracji powstawały zarówno malarskie „krajowidoki", jak też literackie „obrazy", „obrazki" czy „szkice". Określenia wykazujące oczywisty związek z malarstwem pojawiały się w tytułach i podtytułach literackich dzieł i ich cykli – np. *Obrazy litewskie* (1840–1850) Ignacego Chodźki, *Obrazy z życia i podróży* (1846) Józefa Dzierzkowskiego, *Szkice warszawskie. Lichwiarze* (1855) Wacława Szymanowskiego. Opatrywano nimi najczęściej krótkie utwory prozatorskie i ich serie, określane znamiennie jako „galerie" – *Galeria obrazów szlacheckich* (1860) Józefa Aleksandra Miniszewskiego, czy „albumy", ale także większe dzieła narracyjne, które dzisiaj zakwalifikowalibyśmy jako powieści, np. *Pałac i folwark* (1871) Józefa Ignacego Kraszewskiego z podtytułem *Obrazy naszych czasów*. → Małe formy narracyjne, statyczne, z przewagą żywiołu opisowego nad akcją, o wyraźnym charakterze dokumentarnym, określano też, przez ana-

logię do sztuk przedstawieniowych, jako wizerunki – *Wizerunki społeczeństwa warszawskiego* (1844 i wyd. nast.) Józefa Symeona Boguckiego, czy zarysy – *Krajowe obrazki i zarysy* (1852) Leona Kunickiego, choć jako termin genologiczny przyjęła się później nazwa gatunkowa → „obrazek". Terminem tym nazywano w XIX w. także opisowe fragmenty utworów, które, jak pisała krytyka, nadawały się do „przełożenia" na obrazy malarskie – pejzaże lub scenki rodzajowe. W krytyce międzypowstaniowej używano również określenia „obraz" jako wykładnika stosunku literatury do wielkich jednostek tematycznych – sformułowania „obraz epoki", „obraz narodu".

Formy, takie jak obrazki i szkice, najpierw postulowane przez krytykę, później były przez nią zwalczane, np. przez Lucjana Siemieńskiego czy Juliana Klaczkę, który pisał: „W miejsce poważnych gatunków dramatu i epiki mamy teraz już tylko te dowolne i luźne […] OBRAZKI, SZKICE, GAWĘDY, w których sama malowniczość […] jest tak jedynym motorem, jak celem […]. Miękkość pędzla i tonów rozczynia w naszej literaturze wszelką poetyczną i moralną energię" (*Sztuka polska*, „Wiadomości Polskie" 1857, nr 21, 23 i 41). Zauważmy jednak, że polemika z preferencjami zwolenników „flamandzkiego malowania" w literaturze była przeprowadzana przy użyciu analogii do malarstwa, co znalazło swoje odbicie w leksyce. Klaczko np. właśnie przez nagromadzenie malarskich analogii osiągał efekt humorystyczny, określając powieść Józefa Korzeniowskiego *Krewni* jako „flamandzkie malowanie flamandzkich gatunków flamandzkim sposobem" („Wiadomości Polskie" 1857, nr 3–4).

Poglądy Józefa Ignacego Kraszewskiego. Od analogii malarskich roją się zwłaszcza pisma teoretyczne i recenzje pióra Kraszewskiego, który jako jeden z pierwszych wysunął hasło „kopiowania wiernego i nieprzesadzonego" (*Rzut oka na ścieżkę, którą poszedłem*, 1837), inicjując wstępny etap propagowania literatury realistycznej i powieści. Dawne romanse podzielił on na dwie kategorie: „Od Cervantesa, Fieldinga, Lesage'a można wyróżnić romanse »wypadkowe«, zasadzone na intrydze, i »obrazowe«; w pierwszych bowiem obrazy są tylko ozdobą, ubraniem intrygi, w drugim samą rzecz stanowią i pozszywane są tylko jednością osób, działania, interesu" (*O polskich romansopisarzach*, „Wizerunki i Roztrząsania Naukowe" 1836, t. 11), a współczesne sobie powieści na cztery kategorie, za najważniejszą i najbardziej obiecującą na przyszłość uznając odmianę nazwaną znamiennie „romansami malowniczymi", którą eksplikował następująco: „Do tych liczę historyczne, opisujące epokę, zdarzenie, miejsce, biografią czyją, obyczaje jakiego ludu itp. Słowem wszystkie, które daną rzecz malować mają bez innego celu, tylko aby ją odmalować jak najlepiej" (*Przeszłość i przyszłość romansu*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 30). Z pism Kraszewskiego pochodzą też definicje powieści, sugerujące ścisłe odpowiedniości między literaturą i malarstwem, warsztatem oraz techniką powieściopisarza i malarza, zestawienia np. powieści sentymentalnych z obrazami chińskimi, powieści i obrazków realistycznych z malarstwem szkoły flamandzkiej, dzieł pisarzy naturalistów, np. powieści Émile'a Zoli z malarstwem impresjonistów: Édouarda Maneta czy Henriego Gervexa. To on określił Honoré de Balzaca jako malarza flamandzkiego, Victora Hugo jako pejzażystę, a opisy morskich krajobrazów w jego *Pracownikach morza* porównał do marin Théodore'a Gudina; nazwał też Zolę „malarzem-Courbetem", i te sformułowania krytyka literacka będzie powtarzać do końca XIX w. Czynione przez niego zestawienia były zawsze nie tylko efektowne, ale i trafne, bo wynikające z rzetelnej wiedzy na temat sztuk pięknych i własnej praktyki artystycznej, np. uprawiania malarstwa olejnego czy rysunku. Za świadectwo erudycji Kraszewskiego, historyka sztuki amatora, można by uznać jego *Listy* do tygodnika „Kłosy", w których m.in. omawia on zagadnienie realizmu w malarstwie

(„Kłosy" 1871, nr 320); pojawiają się w nim m.in. Rafael, Peter Paul Rubens, Tycjan, Nicolas Poussin, Claude Lorrain, Gustave Courbet, Paolo Veronese, Bernardino Luini, Salvator Rosa, Paulus Potter, Caravaggio, José de Ribera, Gerrit Dou (Dow). Dowodem znajomości warsztatu grafika może być metafora dotycząca stylu powieści Bertholda Auerbacha *Waldfried*, odwołująca się do „malowania kalankowym pędzelkiem", czy roli światła w obrazach i kompozycyjnej funkcji kontrastowania w większych i mniejszych utworach narracyjnych.

Również u innych krytyków okresu międzypowstaniowego można napotkać terminologię i frazeologię, zapożyczone od sprawozdawców z wystaw malarskich. Piszą oni o szkicowaniu, odrysowywaniu, malowaniu natury, nazywają pisarza „malarzem w słowach", definiują powieść przez odniesienia do malarstwa. Jako „rodzaj krajowidoku" określał ją Aleksander Tyszyński ([rec.] *Stanica hulajpolska*, 1842). Michał Grabowski uznawał za najbardziej stosowną dla powieści polskiej metodę „malowania drobnych szczegółów bądź martwej, bądź żyjącej przyrody" i nizania tych obrazków rodzajowych na nić fabuły (*Literatura romansu w Polsce*, 1840).

W krytyce pozytywistów. Kraszewski, nie tylko znawca literatury i sztuki, ale też prekursorski powieściopisarz, zapoczątkował charakterystyczne, zwłaszcza dla drugiej połowy XIX w., zjawisko występowania w roli krytyków wybitnych pisarzy; dotyczy to choćby Bolesława Prusa, Henryka Sienkiewicza, Elizy Orzeszkowej czy Marii Konopnickiej, którzy w swych artykułach krytycznych i recenzjach posługiwali się analogiami malarskimi. Henryk Sienkiewicz pisał w odniesieniu do prozy narracyjnej o kreśleniu, szkicowaniu, obrazowości, malarskości, „zamykaniu idei w kształt obrazu"; omawiając zawartość pierwszego tomu *Pism* Prusa, porównywał jego nowele do obrazów Michaela Wohlgemutha, w których znajduje odbicie „naiwność i dobra wiara autora" (*Pisma Bolesława Prusa*, 1881).

Odnoszący sukcesy na polu literatury pisarze traktowali jednak krytykę jak zajęcie uboczne, sposób dodatkowego zarobkowania. Osobne przypadki w tym względzie stanowili np. Piotr Chmielowski czy Aleksander Świętochowski, lokujący publicystykę i krytykę na pierwszym planie swej działalności, a uprawiający te dziedziny z różnym powodzeniem. O Chmielowskim Świętochowski napisał we *Wspomnieniu pozgonnym* (1904): „[…] nie miał wrażliwości artystycznej i to mu ciągle wymawiano. Rzeczywiście nie miał; nie odczuwał ani muzyki, ani malarstwa, ani rzeźby […]"; dodajmy – nie dysponował też ani wiedzą dotyczącą tych dziedzin sztuki, ani nie był ich praktykiem. W dziełach literackich zajmowały Chmielowskiego przede wszystkim myśl główna oraz postaci, a nie uobecnianie jakości estetycznych. Interesując się wielkimi figurami semantycznymi, za rzecz czysto techniczną uznawał np. sposoby kreowania scenerii zdarzeń, a więc opisy, ich iluzyjność czy sugestywność wizualną. Z tego niskiego poziomu wyczulenia krytyka na wartości artystyczne wynikała niewielka frekwencja analogii i metafor malarskich w jego wypowiedziach teoretycznych i recenzjach. W tekstach z wczesnego okresu działalności krytycznej Chmielowskiego prawie ich brak, w tekstach późniejszych pojawiają się one częściej, ale mają charakter w pełni konwencjonalny; funkcjonują jak kalki stylistyczne.

Podobny jest przypadek Świętochowskiego, którego w dziele literackim interesuje przede wszystkim konstrukcja i psychologia bohaterów, a nie stosunek między odtwarzaniem a kreacją, zakłada bowiem, że „żadna sztuka nie odtwarza wiernie, nawet fotografia" (*Henryk Sienkiewicz (Litwos)*, „Prawda" 1884, nr 27). Sporadycznie zestawia pisarzy z malarzami, ale nie chodzi mu o sprawy warsztatowe; Sienkiewicza porównuje z Janem Matejką ze względu na temat historyczny, Klemensa Junoszę z Józefem Brandtem w związku ze wspólną

obu twórcom tematyką obyczajową. Analogie do malarstwa pojawiają się u niego zwłaszcza przy omawianiu np. pisarstwa Sienkiewicza, częściej w krótkich recenzjach jego wczesnych utworów niż w późniejszych, obszerniejszych, inspirowanych metodą taine'owską portretach. Już w latach 70. brzmią one jak frazy zupełnie zleksykalizowane; np. o *Szkicach węglem*, sprowokowany zapewne jedynie tytułem noweli, pisze: „Na posępnym […] tle tego obrazka odbija się grupa postaci narysowanych pobieżnie, ale śmiało, żywo i plastycznie" („*Szkice węglem*" *Litwosa*, „Przegląd Tygodniowy" 1877, nr 10). Jego uwagi dotyczące np. *Trylogii* to stwierdzenie stanu prymatu literatury nad malarstwem w latach 80.; pisze o niej Świętochowski, że dla „malarza i rysownika jest to skarbnica tematów" (*Henryk Sienkiewicz (Litwos)*). Co charakterystyczne, w jego pracach krytycznych, w kontekście ujawnianych niejednokrotnie preferencji, opinia, że Sienkiewicz „jest wybornym malarzem, ale słabym psychologiem", brzmi jak ciężki zarzut. Podobnie jak Chmielowski, zainteresowany bardziej kreacją postaci niż scenerii, pisze przewrotnie o „malowaniu" jako mechanicznym powielaniu wzorców portretowych, niemającym związku z prawdziwie artystycznym portretowaniem, uwzględniającym indywidualność psychiczną modela: „Ktoś niegdyś wynalazł patron z wzorami do malowania ścian, podobnie ktoś niegdyś wynalazł patron do malowania typów teatralnych. Trzeba tylko ten wzór położyć na tło jakiejś opowieści, pociągnąć farbą […]" (*Liberum veto*, „Prawda" 1896, nr 51).

„Malarskość" i „malowniczość" literatury. Jako osobne zagadnienie w epoce postyczniowej jawi się recenzowanie poezji. Stronniczo oceniana i marginalizowana przez najbardziej wpływowych krytyków (Piotra Chmielowskiego, Aleksandra Świętochowskiego, Józefa Kotarbińskiego, Antoniego Gustawa Bema), w sytuacji braku koniecznej, odrębnej metodologii krytycznej, w tym – swoistych pojęć i terminów, jak też odpowiednich kryteriów oceny, była omawiana z reguły powierzchownie i niekompetentnie. Wymagania odwzorcowywania, wiernego kopiowania, okazywały się w stosunku do niej nieodpowiednie; pozornie odpowiadające przedmiotowi postulaty „malarskości" i „malowniczości", od początku stosowania na gruncie krytyki rodzimej niemające waloru jednoznaczności, powodowały nieporozumienia. Omówienia tomów poezji zdominowało w tym czasie „piękne", „poetyczne" mówienie, a obowiązkowe analogie do malarstwa funkcjonowały w nich jak anachroniczne komunały. Bez końca powtarzano w nich zarzuty „suchości", „braku uczucia", „szkicowości" zamiast „barwności obrazowej", wprowadzając np. tego rodzaju zestawienia, kojarzące się ze sztukami pięknymi: „Suche doktryny i morały, wypowiadane wierszem, tak się mają do prawdziwej poezji, jak rysunki techniczne do dzieł sztuki malarskiej" (J. Kotarbiński, *Przyszłość sztuki i poezji*, „Biblioteka Warszawska" 1894, t. 3). Pisano o „obrazowaniu" w wierszach i poematach, o „malowaniu pędzlem powodzi obrazów", „wstęg malowniczych wierszy" w tomach poezji, „barwami szarymi i ciężkimi" lub „jasnymi i pogodnymi", także „miękkimi i mocnymi", o „pięknych szkicach krajobrazów". „Obrazowanie" w wierszach polskich poetów zestawiano z dokonaniami plastycznymi Artura Grottgera, Rembrandta Harmensza van Rijna, Jean-Antoine'a Watteau, François Bouchera; powołując się szczególnie często przede wszystkim na szkołę flamandzką ogólnie. Stosunkowo dobrze radziła sobie ówczesna krytyka z opisem (właściwie streszczaniem szczątkowej fabuły) i wartościowaniem obrazków wierszowanych, operując terminologią, konwencją stylistyczną wypowiedzi i kryteriami wypracowanymi jeszcze przez krytykę okresu międzypowstaniowego, lansującą „flamandzkie malowanie" w prozie, pisząc, już nieco anachronicznie, np. o Wiktorze Gomulickim jako „rysowniku" czy „malarzu rodzajowym", „malowaniu" przez niego

„obrazków sielankowych codziennego życia" (Mefisto [A. Rajchman], *„Poezje" Wiktora Gomulickiego*, „Echo" 1887, nr 176).

Zjawiskiem charakterystycznym dla drugiej połowy XIX w. było to, że niektórzy pisarze zaliczani już do drugiego pokolenia pozytywistów polskich, nie tylko prozaicy, jak Gabriela Zapolska, Marian Gawalewicz, ale i poeci, jak Maria Konopnicka, Wiktor Gomulicki lub Czesław Jankowski, prawdziwi znawcy współczesnego sobie malarstwa, piszący zarówno recenzje książek, jak też sprawozdania z wystaw malarskich, krajowych i zagranicznych, świadomie rezygnując z myślenia „korespondencyjnego", stosunkowo rzadko posługiwali się, pisząc o literaturze, metaforyką o proweniencji malarskiej (przykładem reprezentatywnym w tym względzie może być zwłaszcza Konopnicka – rzeczowa i logiczna, nieozdabiająca swego wywodu recenzenckiego pojęciami zaczerpniętymi z krytyki sztuk pięknych).

W kręgu naturalistów. Swoiste założenia teoretyczne i praktyka obowiązywały w kręgu naturalistycznego „Wędrowca", przy czym skupieni wokół pisma krytycy i pisarze popadli w głoszonym przez siebie programie w wewnętrzną sprzeczność. Postulując nową sztukę i nowy model krytyki (wprowadzający nowe narzędzia analizy dzieł sztuki i system ocen) oraz zalecając dążenie do autonomizacji sztuk i specjalizację środków ekspresji, dążyli jednocześnie do unifikacji kryteriów odbioru i oceny dzieł z różnych obszarów sztuki oraz ujednolicenia aparatury pojęciowej służącej ich opisowi, wykorzystując w tym celu terminologię malarską. Stanisław Witkiewicz wprowadził m.in. terminy warsztatowe malarstwa, takie np. jak barwa stała czy barwa lokalna. Antoni Sygietyński już od 1878 r. tropił „literackość" w malarstwie i „fałszywą malarskość" w literaturze. Pisząc o powieściach Honoré de Balzaca, Gustave'a Flauberta, Émile'a Zoli, Alphonse'a Daudeta, Edmonda i Jules'a Goncourtów, przeprowadzał paralele z malarstwem, używał malarskich metafor, często bardzo skonwencjonalizowanych, pisząc np., że Balzac „powieść romantyczną zamienił w malarstwo życia powszedniego", a u Flauberta „wszystkie krajobrazy są malowniczymi", tegoż pisarza określając jako kolorystę i impresjonistę (*Współczesna powieść we Francji. I. Gustaw Flaubert*, „Ateneum" 1881, t. 1). Dzieła Zoli zestawiał z obrazami „starych Flamandów", np. Jacoba Jordaensa, a także Juste-Aurèle'a Meissonniera i Édouarda Detaille'a (*Współczesna powieść we Francji. III. Emil Zola*, „Ateneum" 1882, t. 4), powieści Goncourtów z dziełami Balthasara Dennera i Michała Anioła (*Współczesna powieść we Francji. IV. Bracia Goncourt*, „Ateneum" 1883, t. 2), ale też skłonność do operowania szczegółem wziętym z natury u Aleksandra Gierymskiego z podobną predylekcją widoczną u Balzaca, Flauberta, Goncourtów (*Kalejdoskop artystyczny*, 1883). Zolę ganił za „pracowniany realizm z modela, nie z natury", o kompozycji *Karola Demailly* Goncourtów wyrażał się w tonie aprobatywnym, pisząc, że powieść tę „można by nazwać galerią literacką pejzażów, obrazów natury martwej i żywej natury, scen domowych, które jakiś amator o wysokim guście artystycznym sprowadził do swojego muzeum" (*Współczesna powieść we Francji. IV. Bracia Goncourt*). Najciekawsze uwagi, również z powodu odkrywczego użycia terminologii malarskiej, sformułował w związku właśnie z dziełami Goncourtów, o „ogólnym tonie" i „kolorach miejscowych" w ich powieściach, czy diagnozując, że dzieła braci to w warstwie językowej „walka słownika z paletą, frazesy mające pozór werniksu, epitety, które są jakby dotknięcia pędzla, przysłówki rzucane niby szpachlą, transpozycja sztuki na zabój…" (tamże). Antoni Sygietyński wprowadzał analogie malarskie, jak też terminologię malarską nawet do refleksji metakrytycznej, pisząc, że „do krytyki bieżącej […] wkradł się system malarstwa bezperspektywicznego, jak w malarstwie chińskim i japońskim; jak w dobie sztuki prymitywnej przed odro-

dzeniem" (*O krytyce współczesnej słów kilka*, 1900); używając terminu *repoussoir*, żądał od niej właściwej perspektywy i, co paradoksalne w tym silnie zrelatywizowanym estetycznie dyskursie, uwzględnienia przede wszystkim interesu społecznego – odbiorców. W 1900 r. postulaty te brzmią już anachronicznie. Sygietyński nie rozumie i nie chce przyswoić sobie nowej estetyki, nie aprobuje sztuki młodopolskiej. Między innymi wskrzeszonego na jej gruncie hasła wzajemnego przenikania się sztuk i jego artystycznych realizacji, diagnozując pomieszanie form i pojęć (*Porachunki*, 1899). Ciekawostką jest, że bardziej otwarci na prądy nowej sztuki i na ideę integracji okazali się pisarze uprawiający, właściwie po amatorsku, krytykę malarstwa: Maria Konopnicka aprobująca symbolizm wiedeńskich secesjonistów, przekonujący się do impresjonizmu i postimpresjonizmu Czesław Jankowski, Wiktor Gomulicki akceptujący symbolizm w jego odmianie monachijskiej czy, najbardziej chyba otwarta na nowości, Gabriela Zapolska – fascynująca się kolejno impresjonizmem, pointylizmem i symbolizmem, zwłaszcza nabistów, inspirująca się ich estetykami i warsztatem w twórczości powieściowej (*Janka*, *Szmat życia*, *A gdy w głąb duszy wnikniemy*) oraz krytyce literackiej (np. recenzja Władysława Stanisława Reymonta z *Komediantki*, „Przegląd Tygodniowy" 1896, nr 44).

Estetyka Młodej Polski. W drugim pokoleniu pozytywistów nie do przecenienia wydaje się też działalność krytyczna Witkiewicza, znawcy współczesnego sobie malarstwa i literatury. Za klasyczny przypadek efektywnego poznawczo i artystycznie zastosowania warsztatu pojęciowego i terminologicznego krytyki malarstwa do analizy dzieł literackich należy uznać jego studium *Mickiewicz jako kolorysta* („Wędrowiec" 1885, nr 49–53), w którym zestawił m.in. technikę operowania barwą w *Panu Tadeuszu* z analogicznym jej traktowaniem w warsztacie impresjonistów.

Estetyka młodopolska podkreślała wyraźnie idee korespondencji i syntezy sztuk; szczególnie starannie czytano w tym względzie niemieckich estetyków i pisarzy romantycznych (Novalisa, Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna), z polskich – Juliusza Słowackiego. Idee te podchwyciła krytyka, postulując i tropiąc wzajemne związki literatury ze sztukami plastycznymi, ale też, czy nawet przede wszystkim, literatury z muzyką; programowy cykl felietonów Zenona Przesmyckiego (Miriama), publikowany na łamach „Świata" (1891, nr 1–15), miał „muzyczny" tytuł – *Harmonie i dysonanse*. Dla większości krytyków tego okresu, hołdujących idei syntezy sztuk (m.in. Ignacego Matuszewskiego), istniała tylko jedna sztuka, a jej realizowanie się w różnych tworzywach uznawano za okoliczność wtórną, traktowano ją bowiem jako bezpośrednią ekspresję psychiki artysty. Powyższe założenia oraz ujawniająca się w dyskursie krytycznym okresu niechęć do zastanej nomenklatury, zwłaszcza do terminów tradycyjnej poetyki, sprzyjała przyzwoleniu na opisywanie fenomenów literackich w języku pojęć krytyki sztuk plastycznych czy muzyki. Obok słów: „obraz", „szkic", „malować", „rysować", „kreślić", „portret", „tło", „pędzel", w recenzjach i studiach zaczęły pojawiać się obficie wyrazy i zwroty: „muzyka", „symfonia", „ton", „tonacja", „gama", „rytm", „kadencja", „struna", „klawisze", „nokturn" itp. Zwłaszcza teoria symbolistów wiązała poezję z muzyką, choć nie rezygnowała z jej potencjału plastycznego. Rozluźnianiu konwencji terminologicznych i wzbogacaniu leksykalnemu języka krytyki sprzyjała wszechstronność artystyczna i erudycja osób uprawiających ją na przełomie wieków. Jan Lorentowicz studiował w Paryżu filozofię, historię literatury i historię sztuki. Ignacy Matuszewski pisał kompetentnie, operując odpowiednim aparatem terminologicznym, zarówno o malarstwie prerafaelitów, jak też o dramatach muzycznych Richarda Wagnera. Miriam opracował

fachowo wstęp do katalogu dzieł Władysława Ślewińskiego, wystawionych w Galerie Georges Thomas w Paryżu w 1898 r.

Pod koniec XIX w. pojawiło się na gruncie refleksji teoretycznej zagadnienie stosunku estetyki ekspresji do estetyki mimesis (John Ruskin, Wilhelm Dilthey); kwestia ta znalazła odzwierciedlenie w praktyce pisarskiej krytyków młodopolskich. Pisząc o dziełach wielkich prozaików należących do pokolenia pozytywistów, posługiwali się oni terminologią z zakresu opisu sztuk plastycznych. Matuszewski w związku z *Rodziną Połanieckich* Sienkiewicza stwierdzał, że mamy w niej „galerię doskonale narysowanych […] postaci" (*Prus i Sienkiewicz. Paralela*, „Kurier Codzienny" 1897, nr 1); przy okazji omawiania techniki postaciowania w *Emancypantkach* użył terminu *repoussoir* (*Bolesław Prus. Sylwetka*, „Przegląd Tygodniowy" 1894, nr 10). Wacław Nałkowski w książce *Sienkiewicziana. Szkice do obrazu* (1904) pisał o „malowaniu jasnych stron życia" w *Rodzinie Połanieckich*. Omawiając w recenzji kompozycję Prusowskich *Emancypantek*, Ludwik Krzywicki konstatował: „Jak w malowidłach chińskich, brak tu środkowego ogniska, do którego by zdążały linie rysunku" (*Emancypantki*, „Prawda" 1894, nr 8–10). Antoni Potocki określił *Trylogię* jako „genialne malowidło", dodając, że Sienkiewicz jest obdarzony talentem „iście malarskim". Nawet pisząc o utworach Wiktora Gomulickiego czy Włodzimierza Zagórskiego – poetów starszego pokolenia – Przesmycki (Miriam) używa terminów z zakresu plastyki: „malować", „rysunek", określając wierszowane obrazki Gomulickiego jako „malowidła szkoły flamandzkiej" i nazywając poetę „malarzem kolorystą" (*Ostatnie objawy w dziedzinie poezji polskiej*, „Życie" 1887, nr 15). Pisząc o dziele epickim twórcy młodszej generacji, tj. o *Popiołach* Stefana Żeromskiego, Matuszewski użył określeń apelujących do percepcji słuchowej i terminów muzycznych, np. „łkać", „śpiewać", „symfonia patetyczna" („Tygodnik Ilustrowany" 1904, nr 21–23).

Stimmung. Jedną z nadrzędnych kategorii w krytyce młodopolskiej stało się szeroko i niejednoznacznie definiowane pojęcie *Stimmung*, wzięte, co warto zaznaczyć, ze słownika terminologii plastycznej, odnoszone do wszelkich przejawów sztuki symbolicznej – malarstwa (np. Arnolda Böcklina), ale też do poezji czy dramatu. Zyskiwało ono, jeszcze pod koniec XIX w., konotacje skrajnie różne. Pisząc o zbiorze *Cieplarnie* Maurice'a Maeterlincka, Józef Weyssenhoff stwierdzał: „Oswoili nas już dekadenci francuscy z tymi muzykalno-malarskimi wierszami, w których *Stimmung* zabija sens, bo przez symbole najśmielej dobrane myśl zaledwie przegląda […]" (*Nowy fenomen literacki. Maurycy Maeterlinck i dekadentyzm symboliczny*, „Biblioteka Warszawska" 1891, t. 2). Wiersze zdominowane przez *Stimmung* Weyssenhoff określa w sposób charakterystyczny jako muzykalno-malarskie. W teorii symbolizmu, zalecając ekwiwalentyzację, stawiano literaturze za wzór muzykę, ale też wspominano o myśleniu za pomocą obrazów bezpośrednio oddających uczucia, wrażenia, wizje (Stanisław Przybyszewski).

Poglądy Ignacego Matuszewskiego. „Nastrój", obok → „symbolu" i „muzyczności", to podstawowe pojęcia języka krytycznego Matuszewskiego, które traktuje on jako kategorie estetyczne i odnosi do wszystkich przejawów współczesnej sobie sztuki, stwierdzając w niej zarazem jednoczącą supremację muzyczności nad plastycznością, w języku Friedricha Nietzschego opisując to zjawisko jako dominację pierwiastka dionizyjskiego nad apolińskim. Jednak mimo że w monografii o Słowackim wyrokuje stanowczo: „[…] poezji dzisiejszej i w ogóle sztuki najnowszej […] nie można nazwać epiczną i plastyczną w ścisłym klasycznym znaczeniu tych terminów" (*Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902) dzieła Sło-

wackiego, prekursora sztuki nowoczesnej, analizuje, posługując się terminologią właściwą krytyce sztuk plastycznych, pisząc, że poeta „lubi […] brać maksimum barwy pokrewnej danemu kolorowi lokalnemu i w dodatku używa zawsze prawie barw lśniących, dających silne, ale jednostajne refleksy i słabo zmieniających się pod wpływem oświetlenia" (tamże). Jednocześnie, w tym samym studium, charakteryzując *Stimmung* powieści Żeromskiego, odwołuje się do skojarzeń dźwiękowych. *Ludzie bezdomni* są dla niego „zbiorem nastrojów pokrewnego typu wprawdzie, ale różnej tonacji i wskutek tego dźwięczą niekiedy zgrzytliwie". W opisywanym postępowaniu krytycznym nie należy dopatrywać się sprzeczności. Pisarz, według Matuszewskiego, winien być wszechstronnym znawcą sztuki – filozofem, malarzem, rzeźbiarzem, muzykiem, więc także krytykowi-twórcy wypada wykorzystywać swe kompetencje w dziedzinie wszystkich sztuk w dążeniu do estetycznej syntezy. Zgodnie z preferencjami epoki jedną z najbardziej pożądanych właściwości jego talentu byłaby zapewne psychofizyczna dyspozycja „barwnego słyszenia", którą posiadali Hoffmann i Słowacki, tak ceniona przez modernistów, dająca możliwość zarówno transponowania, jak też swoistego syntetyzowania wrażeń, przydatna przy rozpoznawaniu dzieł sztuki integralnej.

Barbara Bobrowska

Źródła: F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, 1788; S.K. Potocki, *O wymowie i stylu*, t. 1–4, 1815–1816; E. Słowacki, *Uwagi powszechne nad językami, sztuką pisania i postaciami mowy*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 1, 1824; [M. Mochnacki], *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska" 1829, nr 15, 17–20, 22 i 26–29; J.I. Kraszewski, *O polskich romansopisarzach*, „Wizerunki i Roztrząsania Naukowe" 1836, t. 11; J.I. Kraszewski, *Przeszłość i przyszłość romansu*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 29–30; M. Grabowski, *Literatura romansu w Polsce*, 1840; A. Tyszyński, [rec.] *Stanica hulajpolska*, 1842, w: tegoż, *Rozbiory i krytyki*, t. 3, 1854; J. Klaczko, *Sztuka polska*, „Wiadomości Polskie" 1857, nr 21, 23 i 41; A. Sygietyński, *Współczesna powieść we Francji*, „Ateneum" 1881–1883; A.S. [A. Świętochowski], *Henryk Sienkiewicz (Litwos)*, „Prawda" 1884, nr 27–32; S. Witkiewicz, *Krytyka i sztuka u nas (1884–1890)*, 1891; J. Żagiel [Z. Przesmycki], *Harmonie i dysonanse*, „Świat" 1891, nr 1–15, z przerw.; G. Zapolska, [rec.] *„Komediantka" W.S. Reymonta*, „Przegląd Tygodniowy" 1896, nr 44; A.G. Bem, *Teoria poezji z przykładami w zarysie popularnym analityczno-dziejowym*, 1899; I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902; I. Matuszewski, *Żeromski i „Popioły"*, „Tygodnik Ilustrowany" 1904, nr 20–23.

Opracowania: S. Burkot, *Udział Kraszewskiego w sporach o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX w.*, w: *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści. Zbiór wypowiedzi teoretycznych i krytycznych*, oprac. S. Burkot, 1962; M. Głowiński, *Język krytyczny Ignacego Matuszewskiego*, „Pamiętnik Literacki" 1967, z. 2; J. Detko, *Antoni Sygietyński. Estetyk i krytyk*, 1971; J. Bachórz, *Poszukiwanie realizmu. Studia o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831–1863*, 1972; A. Bartoszewicz, *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku*, 1973; M. Brykalska, *Wstęp*, w: A. Świętochowski, *Wybór pism krytycznoliterackich*, wyb. S. Sandler, 1973; M. Kabata, *Warszawska batalia o nową sztukę („Wędrowiec" 1884–1887)*, 1978; W. Głowala, *Młodopolska wyobraźnia metakrytyczna*, 1985; M. Płachecki, *O analogiach malarskich, narracji i władcy much*, w: *Teoretycznoliterackie tematy i problemy. Referaty na XX Konferencję Teoretycznoliteracką*, red. J. Sławiński, 1986; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1988; W. Olkusz, *W drodze ku nowoczesności. Drugie pokolenie pisarzy pozytywistycznych o impresjonizmie i symbolizmie w malarstwie*, w: *Z badań nad literaturą i sztuką drugiego pokolenia pozytywistów polskich. Studia i szkice*, red. Z. Piasecki, 1992; M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, 1997; M. Kowalski, *Terminologia krytyczna w portretach literackich Antoniego Sygietyńskiego. Na podstawie cyklu Antoniego Sygietyńskiego „Współczesna powieść we Francji"*, „Pamiętnik Literacki" 2000, z. 2; M. Strzyżewski, *Wstęp*, w: M. Mochnacki, *Rozprawy literackie*, oprac. M. Strzyżewski, 2000; A. Makowski, *Metoda krytycznoliteracka Piotra Chmielowskiego*, 2001;

G. Szopa, *Pojęcia związane z syntezą sztuk*, w: *Tożsamość i rozdwojenie. Rekonesans*, red. L. Wiśniewska, 2002; I. Woronow, *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid*, 2008; H. Markiewicz, *Od Tarnowskiego do Kotta*, 2010.

Zob. też: Komparatystyka, Mimesis, Sztuki wizualne a literatura

ANTYK

Recepcja tradycji antycznych. Miejsce antyku w polskiej krytyce literackiej XIX w. jest wynikiem ogólniejszych przemian recepcji kultury starożytnej, znamiennych dla kolejnych okresów literackich od końca pierwszej Rzeczypospolitej aż do pierwszej wojny światowej. U źródeł dziewiętnastowiecznych wizji antyku znalazły się zjawiska kulturowe i społeczne, które już w XVIII w. określiły kierunek przemian recepcji dziedzictwa antycznego. Do najważniejszych tendencji europejskich, widocznych również w Polsce, należy w tym względzie zintensyfikowanie studiów nad tradycją grecką i – szerzej – pogłębiająca się fascynacja „greckością", interpretowaną w kręgu takich pojęć, jak „natura", „wolność", → „geniusz", → „imaginacja", a także „harmonia". Orientacja ta stanowiła swoistą reakcję na dotychczasową dominację kultury łacińskiej, która stopniowo zaczęła być identyfikowana z elementami formalistycznymi i pedantycznymi, choć oczywiście spuścizna łacińska nie traciła swojego istotnego znaczenia dla kulturowej tradycji nowożytnej Europy. Szczególnie w warunkach polskich *Latinitas* zachowywała wyjątkową pozycję integrującą szlachtę Rzeczypospolitej i określającą jej dziedzictwo, a łacina jako „język narodu politycznego" była niejako drugim ojczystym językiem szlachty. Franciszek Ksawery Dmochowski pisał: „[…] nie na tym prawdziwy w języku łacińskim pożytek zależy, aby nim pisać i mówić, lecz na tym, aby czuć dobrze autorów i pięknościami łaciny ojczystą mowę wzbogacać" (*Mowa o potrzebie i sposobie uczenia się łaciny, przy dorocznym otwarciu szkół warszawskich XX Scholarum Piarum*, 1790). To ukierunkowanie szlacheckiej kultury dawnej Rzeczypospolitej ku tradycji Rzymu wiązało się na różne sposoby z szukaniem wzorów i paralel etycznych i politycznych, co dobitnie wyraził Dmochowski: „[…] my Polacy mamy nasze szczególniejsze pobudki do zakochania się w Rzymian języku. Rzymianie byli wolnym narodem, Polacy są wolni. Gdzież lepszych wzorów, wolni, jeżeli nie u wolnych szukać będziemy? Gdzie się napawać tym duchem gorliwości, cnoty, miłości ojczyzny, szlachetności umysłu, jeżeli nie z dzieł tego narodu, w którym najświetniejsze obywatelstwa przykłady?" (tamże). Tak zwracał się do pijarskiej młodzieży Dmochowski, jednak w latach późniejszych, po utracie niepodległości, to raczej zniewolona – i wybijająca się na niepodległość – Grecja dostarczała poetom XIX w. dobitnych przykładów (antycznych i współczesnych), w których Polacy rozpoznawali swoje losy. Entuzjazm dla kultury greckiej (także filhelleński), tak znamienny dla XIX w., znalazł swojego prekursora w Johannie Joachimie Winckelmannie, który, jak się uważa, ponownie odkrył dla Europy zagubione piękno sztuki greckiej. Jego idea Grecji, określonej przez kategorie „szlachetnej prostoty i cichej wielkości", jednocząca naturę z kulturą, traktowana jako forma oświeceniowej, antropologicznej → utopii, stała się punktem odniesienia (często polemicznym) dla późniejszych, romantycznych koncepcji antyku greckiego oraz kategorii estetycznych ważnych dla świadomości literackiej epoki. Kulturze polskiej myśl Winckelmanna przyswoił Stanisław Kostka Potocki, który przełożył jego *Geschichte der Kunst des Alterthums* (*Dzieje sztuki staro-*

żytnej, 1764) i wraz z uzupełnieniami oraz własnymi przemyśleniami i komentarzami wydał w 1815 r. jako *O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski*.

Zainteresowanie antykiem już w XVIII w., a następnie w XIX w., przybrało formę bezpośredniego doświadczenia i tropienia śladów starożytności: rozwinęły się badania i poszukiwania archeologiczne, podejmowano liczne podróże tradycyjnym szlakiem *Grand Tour*, obejmującym zwłaszcza Włochy, ale i poza dotychczasowe trasy, do Grecji i na Bliski Wschód. Wykopaliska, np. w Herkulanum prowadzone od 1738 r., a w Pompejach od 1755 r., poruszały wyobraźnię. Napływały do Europy liczne obiekty sztuki greckiej i rzymskiej, stając się podstawą ważnych kolekcji sztuki antycznej (także w Polsce) i zmieniając sposób kontaktowania się z dziedzictwem antycznym na bardziej bezpośredni i dotykalny. Niezwykłą popularność zdobyły publikacje z rycinami, dokładnie przedstawiające stan starożytności antycznych i aktualny wygląd słynnych miejsc historii Grecji i Rzymu. Te zjawiska kulturowe, społeczne i obyczajowe (kultura → podróży i jej przemiany) znacząco wpłynęły na sposób recepcji dziedzictwa śródziemnomorskiego w Europie i w Polsce od XVIII w. i oddziałały na wizję i rolę antyku w piśmiennictwie epoki.

Zmieniająca się funkcja dziedzictwa grecko-rzymskiego w krytyce literackiej tego czasu odzwierciedla szersze zjawiska kulturowe, równocześnie jednak ujawnia problemy *stricte* krytycznoliterackie, stanowiąc kamień probierczy przemian miejsca krytyki w procesie historycznoliterackim, jej roli społecznej oraz jakości estetycznych i kategorii światopoglądowych leżących u źródeł preferowanych ocen i kryteriów → wartościowania. W związku z tymi przemianami trzeba wyodrębnić w dziejach polskiej krytyki literackiej XIX w. kilka okresów: 1) przełom XVIII i XIX w., ciążący ku → klasycyzmowi, a równocześnie przez tendencje preromantyczne zapowiadający przemianę paradygmatu literatury polskiej; 2) → romantyzm rozpoczynający się w drugim dziesięcioleciu XIX w., zmieniający hierarchię wartości literackich i reinterpretujący dziedzictwo antyczne w duchu nowych tendencji światopoglądowych i estetycznych; 3) drugą połowę XIX w., okres światopoglądowo i estetycznie różnorodny, to jednak w zakresie stosunku do tradycji antycznej zachowujący podstawową, związaną z typem klasycznego wykształcenia, ciągłość, ze szczególnym uwzględnieniem tendencji antypozytywistycznych i modernistycznych, wprowadzających nową perspektywę w aktualizowaniu tradycji antycznej, zwłaszcza w związku z → symboliczną wykładnią treści kultury antycznej. Na funkcjonowanie w dziewiętnastowiecznej polskiej krytyce literackiej kategorii związanych z dziedzictwem starożytnym szczególny wpływ miały środowiska i osoby związane naukowo bądź, szerzej – kulturowo, z tradycją antyczną; w tym porządku trzeba wymienić zwłaszcza uniwersytecki ośrodek wileński początku XIX w. i szczególną w nim rolę Gotfryda Ernesta Groddecka jako inspiratora badań nad literaturą grecką i rzymską, w tym prac krytycznych, również z kręgu filomackiego. Tradycje antyczne były też żywe w środowisku Liceum Krzemienieckiego, a w Królestwie Kongresowym w warszawskim Towarzystwie Przyjaciół Nauk, na Uniwersytecie Warszawskim, jak i w → salonach literackich (Mostowskich i Wincentego Krasińskiego) – tu ujawniały się i krystalizowały poglądy oraz wybory krytycznoliterackie zwolenników klasycyzmu. W XVIII w. tłumaczono na język polski liczne utwory antyczne: przede wszystkim poezję łacińską (dominacja Horacego), w prozie przeważała twórczość historyczna i moralistyczna, a także wymowa i piśmiennictwo retoryczne (odwołania do Platona i Arystotelesa pojawiały się w pracach teoretycznoliterackich i moralistycznych). Komentarze i → przedmowy do tłumaczonych na przełomie XVIII i XIX w. dzieł antycznych ukazują zarówno cele owych prac translatorskich (dostarczenie czytelni-

kom lektury użytecznej lub pokazującej istotne wartości moralne), jak i wybory krytycznoliterackie w zakresie spuścizny antycznej oraz sposób traktowania tych dzieł np. jako tworów modelowych dla danej formy literackiej. Zwracano też uwagę na uniwersalną, ponadhistoryczną wartość przekładanych dzieł antycznych; znamienny w tym względzie sąd sformułował Franciszek Wężyk, pisząc o *Eneidzie*: „Cokolwiek rzec mogą wielbiciele wyłączni dzisiejszych utworów poezji, nie przestanie dlatego *Eneida* zawierać w sobie pierwszego rzędu piękności, których bezstronne poszukiwanie będzie na zawdy słodką oświeconych umysłów zabawą" (*Tłumaczenia klasyków. P. Vergilius Maro, „Eneida"*, fragm. „Pamiętnik Warszawski" 1809, t. 1). Również w XIX w. pojawiło się wiele → przekładów utworów antycznych, a autorami niektórych z nich byli twórcy znani z działalności krytycznoliterackiej (jak np. Lucjan Siemieński, tłumacz *Odysei*, autor ważnej książki *Obóz klasyków. Ustęp z historii wyobrażeń literackich w XIX wieku*, 1866). Także zauważalny około połowy XIX w. gwałtowny wzrost zainteresowania → tragedią starożytnej Grecji wpływał na kształtowanie się koncepcji dramatycznych i teatralnych oraz krytycznoliterackich, a wśród licznych tłumaczy greckich tragedii byli wybitni krytycy literaccy, oprócz Siemieńskiego, m.in. Antoni Małecki, Józef Szujski, Zygmunt Węclewski (autor rozpraw *Historia tragedii greckiej*, „Biblioteka Warszawska" 1859, t. 3; *Studia w Polsce nad literaturą grecką w czterech przeszłych wiekach i przekłady tragików greckich na język polski*, „Biblioteka Warszawska" 1861, t. 4), Kazimierz Kaszewski (wstępy do tragedii antycznych, drukowane na łamach „Biblioteki Warszawskiej" – zob. *Źródła*).

Zagadnienie ciągłości i przemian w użyciu kodu antycznego. Spośród różnych kręgów kultury starożytnej najważniejszy dla XIX w. pozostawał antyk grecko-rzymski, który wraz z tradycją biblijno-chrześcijańską wyznaczał fundamenty kulturowe epoki. Stanowiąc punkt odniesienia dla krytyki literackiej tego czasu, był zarówno podstawą ciągłości literatury narodowej jako części kultury europejskiej, jak i znakiem radykalnych przemian paradygmatu kulturowego. Znamienne jest w tym względzie zróżnicowane i zmieniające się traktowanie wielkich dzieł antyku grecko-rzymskiego przez krytykę literacką: jako niedoścignionego i ahistorycznego wzorca estetycznego – przez krytyków reprezentujących klasycyzm lub jako jednego tylko z wielu źródeł dziedzictwa europejskiego – przez krytyków romantycznych, a następnie modernistycznych. Z takim dwoistym rozumieniem tradycji antycznej wiąże się różnorodne pojmowanie figury krytyka: 1) jako strażnika bezwzględnie przestrzeganych, traktowanych zasadniczo ahistorycznie, norm wyrosłych z klasycystycznego stosunku do tradycji antycznej (w klasycyzmie postanisławowskim); 2) jako pośrednika między twórcą a → czytelnikiem oraz wyraziciela programowych, nowatorskich treści, uwikłanego w strategie antyklasycystycznego sporu (w romantyzmie); 3) jako hermeneuty – „objaśniacza", komentatora symbolicznego języka kultury europejskiej, a równocześnie → podmiotu krytycznego, identyfikującego się z głębokimi treściami dzieła i pomijającego kwestie formalne (→ modernizm). Mimo tych zmiennych ról i funkcji krytyków oraz krytyki w szerokiej praktyce krytycznoliterackiej całej epoki odwołania do tradycji antycznej, choć różnie rozumianej i interpretowanej, stanowiły istotny składnik języka krytycznego; najczęściej były znakiem najwyżej cenionych wartości literackich i kulturowych bądź sposobem swoistej nobilitacji wybranych zjawisk literackich.

Przewartościowania w obrębie tradycji antycznej. Krytyka literacka XIX w. – przez stosowane kryteria oceny, preferowane wartości estetyczne i światopoglądowe – uczestniczyła w znamiennych dla tego okresu wielowymiarowych przewartościowaniach hierarchii składników dziedzictwa antycznego. Wraz z pojawianiem się tendencji romantycznych łacińskość

jako podstawa elitarnego i zdogmatyzowanego modelu kultury klasycyzmu musiała ustąpić „greckości" jako synonimowi wolności i natury (np. w → przedmowie Adama Mickiewicza do pierwszego tomu *Poezji*, 1822); trzeba przy tym dodać, że taka była tendencja ogólnoeuropejska, zauważalna także w kulturze polskiej, tradycyjnie ukierunkowanej ku łacińskości. Zagadnienie to ma wiele wymiarów w obrębie preferowanych przez krytykę wartości literackich, np. uwidacznia się w opozycji Homer–Wergiliusz, przez romantyków rozstrzyganej najczęściej na korzyść wzorców Homerowych: to Homer jest szczególnie intrygującym romantyków ideałem → poety, podmiotem postaw twórczych, które są otwarte na transcendencję, tajemnicę i cierpienie.

Znamiennym przykładem może być w tym względzie Mickiewiczowska wizja postaci Homera. Od wczesnych tekstów poety do prelekcji paryskich Homer uosabia najważniejsze romantyczne treści i postawy kulturotwórcze, ujawniając tym samym mechanizmy romantycznej hermeneutyki kultury antycznej. To Homer jest – jak wyraża się Mickiewicz w prelekcjach paryskich (kurs trzeci, lekcja szesnasta) – poetą „najbardziej chrześcijańskim": „U niego wszystko dzieje się naprzód w niebie, w krainie duchów"; człowiek w jego świecie najbardziej szanuje „myśl bożą", jest głęboko związany ze światem → duchowym; zachowuje swoją wolę, „ale cała jego moc działania zależy od tego tajemniczego wpływu" (tamże). Homer jest w optyce Mickiewiczowskiej poetą-guślarzem odprawiającym dziady, przyzywającym dawnych bohaterów na tajemny poetycki obrzęd, tajemniczo też i silnie w ten sposób wiążącym się z historią. Znamienne jest także, że Mickiewicz jak w przedmowie do drugiej części *Dziadów*, tak w dwadzieścia lat później w słynnej „teatralnej" lekcji szesnastej kursu trzeciego *Literatury słowiańskiej* łączy myślenie o teatrze i → dramacie greckim z budowaniem koncepcji przyszłego dramatu chrześcijańskiego, a Homer – jako poeta-guślarz – staje się w pewien sposób modelem autora projektowanego dramatu. Lekcja szesnasta, kreśląca projekt dramatu przyszłości, kończy się obrazem autora dramatu, „w którym wywołuje się niejako z grobu postacie świętych i bohaterów" (tamże), co przypomina gest Homera, który „mając opiewać Achillesa, udał się na jego mogiłę i wywoływał ducha bohatera" (A. Mickiewicz, *Goethe i Bajron*, powst. ok. 1827, wyd. 1860).

Zatem miejsce Homera w romantycznej hermeneutyce kultury antycznej było wyjątkowe, fascynacja Wergiliuszem stanowiła natomiast znak wzorca preferowanego przede wszystkim przez klasyków. Trzeba jednak dodać, że po 1830 r. *Eneida* towarzyszy poezji polskiej (np. przez wergiliański motyw mściciela i zemsty). Ignacy Chrzanowski poświęcił temu zagadnieniu rozprawę *Czym był Wirgiliusz dla Polaków po utracie niepodległości? Odczyt publiczny wygłoszony w Krakowie dn. 2 listopada 1915 r.* (1915).

Przewartościowania w obrębie tradycji antycznej są także widoczne w odejściu od winckelmannowskiej, monolitycznej i harmonijnej wizji antyku greckiego na rzecz bardziej skomplikowanej, niejednolitej wizji starożytności greckiej jako podstawy kultury europejskiej (często inspirowanej kulturą → niemiecką), co zarysowało się już w romantyzmie, a znalazło swoje apogeum w → nietzscheańskiej koncepcji antyku apolińskiego i dionizyjskiego, tak istotnej dla modernizmu i zespołu wartości estetycznych oraz światopoglądowych preferowanych przez ówczesną krytykę. Skomplikowany, wielopostaciowy estetycznie i ideowo, często antycypujący zjawiska → ironii romantycznej lub modernistycznej → dekadencji, antyk romantyków i modernistów zastąpił w hierarchii wartości literackich klasycystyczne – uniwersalne i ponadczasowe – wzorce antyczne. Przewartościowania w obrębie elementów tradycji antycznej, ważnych dla XIX w., wiązały się z wprowadzeniem istotnych dla krytyki lite-

rackiej kategorii estetycznych ukształtowanych w toku interpretacji dziedzictwa antycznego: od jakości skłaniających się ku harmonijności i patosowi, preferowanych przez klasycyzm i powinckelmannowski hellenizm (idyllliczność, → sielankowość), do dionizyjskości, wyrażającej estetyczne preferencje modernizmu, poprzedzonej romantyczną fascynacją cechami dionizyjskimi, a równocześnie tęsknotą do apolińskiej równowagi.

Między klasycyzmem a romantyzmem. Dla krytyki przełomu XVIII i XIX w. jest znamienne traktowanie starożytności w kategoriach doskonałości i wzorcowości, a zwłaszcza jako szkoły dobrego smaku; np. Stanisław Kostka Potocki pisał: „Klasyczna starożytność jest czystym źródłem jego [smaku]; w niej naczelni wieków naszych pisarze wyczerpali tę wielkość i smak, które ich klasycznymi uczyniły" (*O wymowie i stylu*, t. 2, 1815). W tej formacji kulturowej przywiązywano wielką wagę do znajomości pisarzy starożytnych zarówno przez krytyków, jak i pisarzy; jak pisał Potocki, człowiek „do nich nawykły, ich duchem przejęty, z nimi wszystko porównywając i na ich mierząc stopę, nie obłąka się w sądach swoich, a zapewnione ich prawidła zmienią się dla niego, przez długie nawyknienie, w nieomylne uczucie smaku dobrego" (tamże). W najważniejszych dla drugiej połowy XVIII w. dziełach syntetyzujących doktrynę literacką klasycyzmu antyk jest podstawowym punktem odniesienia sądów o literaturze, choć obok wzorów antycznych umieszczano także dzieła pisarzy nowszych. Filip Nereusz Golański w traktacie *O wymowie i poezji* (1786, 1788, 1808), stanowiącym pierwszą w epoce próbę całościowego ujęcia poglądów o literaturze, uznając w zasadzie wyższość kultury nowożytnej nad antykiem, nieustannie jednak nawiązuje do dziedzictwa starożytności i powołuje się na autorytet m.in. Cycerona, Kwintyliana i Horacego. Również Franciszek Ksawery Dmochowski w *Sztuce rymotwórczej* (1788), wierszowanym traktacie nawiązującym do utworu Nicolasa Boileau, kodyfikującym poglądy klasycystyczne na literaturę, a równocześnie stanowiącym dzieło o charakterze krytycznoliterackim, sugerował, że podziwiane wzorce antyczne nie wyczerpały możliwości twórczych literatury („Czyż to już doskonałe ma z każdej być miary, / […] / Co pisze starożytność? Możnaż większą czynić / Krzywdę naturze ludzkiej, sądząc ją tak płochą, / Że dawnym była matką, a dla nas macochą? / [….] / Nie dajmy się przesądu zaciemniać powłoką, / Rzućmy nieuprzedzone na dzisiejsze oko / Dzieła sławnych pisarzów, a pewnie uznamy, / Że wiele równych bogactw starożytnym mamy" (*Sztuka rymotwórcza*). Podobne sądy głosił Franciszek Karpiński, podkreślając znaczenie swobody w twórczości poetyckiej. Można zatem zauważyć, że krytycy drugiej połowy XVIII w., a także późniejsi, należący do okresu przejściowego, nazywanego „pseudoklasycyzmem" (np. przez Piotra Chmielowskiego w jego *Dziejach krytyki literackiej w Polsce*, 1902) czy „klasycyzmem porozbiorowym" (przypadek Ludwika Osińskiego), wielbiąc poezję grecką, a zwłaszcza rzymską, byli otwarci – choć w sposób umiarkowany – na nowe zjawiska literackie i uznawali → postęp w literaturze.

Przełom romantyczny i zmiana paradygmatu kulturowego. W okresie przełomu romantycznego nawiązania do tradycji antycznej pełniły istotną i różnorodną funkcję w strategiach polemicznych uczestników debaty zarówno obrońców klasycyzmu, jak i zwolenników romantyzmu. Kazimierz Brodziński, preromantyk, zajmujący w tym sporze stanowisko dość umiarkowane, wykazując jednostronność smaku → francuskiego i postulując poszukiwanie → „ducha" narodowego w literaturze, rozumiał konieczność odejścia od jednostronnego i ahistorycznego traktowania wzorców antycznych: „Sama starożytność nie zbawi nas w literaturze, bo z duchem wieku musimy postępować" (*Myśli o dążeniu polskiej literatury*, „Pamiętnik Warszawski" 1820, t. 18); „Nie życzyłbym nigdy narodowi mojemu ani mnóstwa

filozofów Grecji, ani erudytów niemieckich, ani wierszopisów paryskich […]" (tamże) – dodawał, wyrażając obawę, że mnogość wpływów zewnętrznych może oddalić literaturę polską od jej własnej tożsamości. Leon Borowski, zarzucając poezji polskiej zbytnie wpływy → obce, postuluje – podobnie jak Brodziński – oderwanie się od smaku francuskiego, ale i korzystanie, za przykładem Jana Kochanowskiego, z wzorców starożytnych (*O wpływie obcych wzorów, starożytnych i nowych, na ukształtowanie smaku*, „Dziennik Wileński" 1826, t. 1). W tych zatem sposobach przywoływania starożytności można dostrzec przejawy zerwania z francuską orientacją, znamienną dla klasycyzmu, i bezpośrednie zwrócenie się do dzieł antyku, traktowanych w sposób bardziej historyczny, a nie jako uniwersalne modele do naśladowania: „Co do formy artystycznej Brodziński wyśmiewał […] swobodniej ciasnotę reguł francuskich, ale wzory nieśmiertelne sztuki widział w tworach Greków i Rzymian, jak nie mniej i nowszych poetów, rzetelnie wielkich" – komentował Chmielowski w *Dziejach krytyki literackiej w Polsce*.

Odwołania do antyku odgrywały istotną rolę w strategiach polemicznych stosowanych przez romantyków w ich przedlistopadowych tekstach programowych. W walkę z klasykami została włączona zwłaszcza idealna wizja Grecji oraz stworzonej przez nią kultury jako nieodpowiadająca doświadczeniu historycznemu oraz świadomości człowieka nowożytnego. Maurycy Mochnacki wielokrotnie w swoich tekstach przywołuje kulturę grecką jako przykład łączenia idealizmu z → realizmem: „Wytworny więc realizm, odpowiadający potrzebie czasu i charakterowi młodzieńczej ludzkości, jest cechą kultury greckiej" (*Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 2, nr 5); „[…] pod pięknym niebem Grecji mógł uczuć człowiek potrzebę wyższych rozkoszy, korzystać z darów szczodrego przyrodzenia i kultury, ubóstwić wreszcie rzeczywistość, odkąd stała się powabną i ujmującą; ale dążyć do kresu nieznanego, ocenić głęboką myśl, która podwoiła jego wartość moralną, ukształciła stosunki towarzyskie i życie polityczne rozwinęła, to wszystko jeszcze było za wczesne i przewyższało jego siły" (tamże). Stąd konkluzja tego wątku prowadzi do odrzucenia wzorców greckich, choć niewątpliwie mających wielką historyczną wartość i ukształtowanych przez „geniusza ludzkości", który „użył całej swojej potęgi na staranne ukształcenie tego narodu". Starożytna Grecja łączyła „prawdę z pięknością, natchnienie geniuszu ze smakiem", unarodowiła „wszystko, co jest wzniosłe, piękne i okazałe" (tamże), ale, zdaniem Mochnackiego, nie wyraża już potrzeb i aspiracji człowieka nowożytnego i nie może stać się wzorcem dla kultury „ukształconej wpływem chrześcijanizmu" (*O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2) i, co bardzo istotne, dla literatury narodowej. „Piękność starożytna jest skończoną, ogranicza się jedną chwilą, jest formalną, spoczywającą, właściwie plastyczną ideą. Piękność chrześcijanizmu jest idealną, nad sferą dotykalnego świata krążącą. Nie zna innej miary prócz nieskończoności, innego celu prócz drugiej połowy bytu rzeczy, który nazywamy wiecznością. – Wzory greckie, które przeszły do potomności, są wydoskonalone. Przeciwnie, najpiękniejsze dzieła nowożytne nie są zupełnie doskonałe; nie zaspokajają bowiem imaginacji i umysłu. Wzór teraźniejszej piękności można by nazwać ułomkiem nieznanej całości, albo raczej znajomą ilością służącą do wynalezienia nieznajomej" (tamże).

Taka hermeneutyka kultury greckiej, prezentowana przez czołowego krytyka „wstępującego" romantyzmu, służy nie tylko budowaniu nowej, romantycznej tożsamości twórcy i całego prądu, ale także kształtowaniu nowego paradygmatu kultury polskiej, w którym antyk grecko-rzymski, wciąż ważny i określający horyzont myślowy i estetyczny kolejnych

okresów literackich, przestaje być dla człowieka XIX w. modelem do bezpośredniego naśladowania (→ mimesis), nie przystaje bowiem do „wzorca teraźniejszej piękności", nazwanym tu przez Mochnackiego „ułomkiem nieznanej całości" (tamże).

Wielkie tematy i polemiki. W krytyce dziewiętnastowiecznej ważne miejsce zajmowały → polemiki dotyczące koncepcji → gatunków literackich o proweniencji antycznej, zwłaszcza idylli (→ sielanka), → epopei czy tragedii, a spory te wykraczały poza kwestie *stricte* literackie i przeradzały się w istotne dla bytu narodowego dyskusje światopoglądowe, m.in. dotyczące wizji przeszłości (i przyszłości) narodowej czy koncepcji sztuki. Tocząca się u progu romantyzmu dyskusja o sielance była w istocie batalią o model literatury narodowej, w której tendencje klasycystyczne, ale także – w wydaniu Kazimierza Brodzińskiego – preromantyczne, starły się z romantyzmem: Południe z Północą, grecka harmonia z niepokojem i dysharmonią współczesności, estetyka idylliczna z poetyką i postawą buntu. Myślenie Brodzińskiego o dawnych Polakach jako na poły mitycznych, arkadyjskich Słowianach, podobnych antycznym, Schillerowskim Grekom (*O idylli pod względem moralnym*, „Pamiętnik Warszawski" 1823, t. 6), zderzyło się z projektem Mochnackiego, ukierunkowanym na antyidylliczną poetykę wyrażającą dysharmoniczność, niepokój, konflikt i bunt. „We własnym sercu mamy ucisk i wielką burzę; w duszy nosimy rozstrojenie" – pisał Mochnacki (*O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830), polemizując z Brodzińskim, a w artykule *O krytyce i sielstwie* odrzucał arkadyjskie toposy idylli jako obce kulturze polskiej: „Jest zapewne sielskość w charakterze naszego narodu; ale są i inne strony tego charakteru, dalekie od »niewinnie genialnego« idyllizmu. Nie same zielone gaje i dąbrowy ma ziemia polska, ale także granitowe skały i przepaście; a w klimacie tutejszym są burze nawalne i pioruny – jak i w historii" (*O krytyce i sielstwie*, „Kurier Polski" 1830, nr 159). Krytyk pytał: „Czyliż byśmy np. nie mogli rzec […], że i my kiedyś byliśmy w idyllizmie, w tej Arkadii uczuć; ale że na słocie i dżdży jesiennej pożółkły, zwiędły kwiatki ponętne dla oka? Że wicher północny połamał drzewka w tej cichej zagrodzie? Że wąż się zakradł do tego raju?" (tamże). Polemika z tak rozumianą sielankowością, określającą wizję narodu i jego literatury, toczyła się również poza tekstami *stricte* krytycznoliterackimi, czego świadectwem jest np. słynny → dialog w salonie warszawskim w trzeciej części *Dziadów*. Na marginesie trzeba także dodać, że w wielu literackich tekstach romantycznych znajdziemy elementy polemiki literackiej, w tym np. dotyczącej idylli (np. *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* Juliusza Słowackiego), eposu (np. poematy dygresyjne Słowackiego) czy tragedii (np. *Lilla Weneda* Słowackiego, *Pierścień Wielkiej-Damy* Cypriana Norwida). Sielankowość i → Słowiańszczyzna, postrzegane już w innym porządku i innej perspektywie, powrócą do świata idei i → wyobraźni późnego romantyzmu, np. w prelekcjach paryskich Mickiewicza; zostaną na powrót włączone do systemu literatury polskiej jako jeden z elementów wieloaspektowej i antynomicznej struktury uniwersum romantycznego.

Innym gatunkiem o proweniencji antycznej mającym istotne znaczenie dla całego XIX w. był epos (→ epika, → epopeja). Uprzywilejowane miejsce eposu w hierarchii gatunków literackich wywodziło się z tradycji antycznej, a w XVIII w. i na przełomie XVIII i XIX w. było przedmiotem licznych prac teoretyków i krytyków klasycystycznych (np. Golański, Osiński, Słowacki, Józef Franciszek Królikowski). I w tym wypadku, podobnie jak w odniesieniu do idylli i tragedii, nazwa gatunkowa zaczynała funkcjonować szerzej, przekraczała horyzont polemik *stricte* literackich, stała się kategorią historiozoficzną (np. [M. Grabowski], *Czy można mieć w dzisiejszych czasach epopeję narodową?*, w: *Literatura i krytyka*, cz. 2, 1837), a przemiany jej znaczeń wiązały się z najważniejszymi kwestiami estetycznymi i światopoglądo-

wymi epoki. Jedną z takich kwestii, bardzo atrakcyjnych i istotnych dla romantyków, była zmiana w traktowaniu Homera: nie jako autora kunsztownych klasycznych epopei, ale jako barda, aojda greckich, archaicznych ludów, a jego utworów jako najdoskonalszej poezji ludowej (→ pieśń ludowa). Reinterpretowano postać Homera, nadając osobie ślepego aojda rozmaite sensy, również symboliczne, i włączając w polemiki krytycznoliterackie. Epos przez cały XIX w., także w romantyzmie, postrzegano jako istotną wartość, a możliwość kreacji epopei stawała się ważnym argumentem w sporach literackich między romantykami i klasykami, w → programach romantycznych, jak i w późniejszych sporach politycznych (pomiędzy demokratami a ugrupowaniami nastawionymi konserwatywnie) (np. M. Grabowski, *O poezji XIX wieku*, 1837). Na przełomie XVIII i XIX w. teoretycy klasycystyczni wykreowali koncepcję gatunku z opisu wzorów antycznych (L. Osiński, *Wykład literatury porównawczej, czytanej w Uniwersytecie Warszawskim*, 1818–1830, wyd. 1861; E. Słowacki, *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, powst. ok. 1810; J.F. Królikowski, *Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, 1828). Józef Korzeniowski postawił epopei kilka wymogów (m.in. opiewanie ważnego momentu w dziejach ludzkości lub narodu, ton uroczysty, heroiczne „przerysowanie" realiów właściwych opisywanym czasom, „machina cudowna") (*Kurs poezji*, powst. 1823–1824, wyd. 1829). Dla romantyków epopeja była ciągłym wyzwaniem i stałym marzeniem, zarówno w obszarze praktyki poetyckiej (*Pan Tadeusz* Mickiewicza i *Król-Duch* Słowackiego), jak i propozycji literackich i koncepcji krytycznych. Zygmunt Krasiński w liście z 30 października 1834 r. do Konstantego Gaszyńskiego nazwał *Pana Tadeusza* epopeją, choć nie odpowiadało to zamiarom twórczym Mickiewicza (→ list jako dyskurs krytycznoliteracki). Słowacki w swoich poematach dygresyjnych podejmował grę z antycznym modelem eposu, mającą do pewnego stopnia charakter krytycznoliterackiej polemiki z wzorcami antycznymi. Edward Dembowski pisał o możliwości odrodzenia się epopei jako formy adekwatnej do problemów współczesności (*Piśmienność powszechna*, „Przegląd Naukowy" 1842–1843). Epopeją był zafascynowany także Cyprian Norwid (zob. np. *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru „Balladyny")*, 1861). W drugiej połowie XIX w. epopeja nie zajmowała już tak ważnego miejsca w refleksji teoretycznej i krytycznej, natomiast niejednokrotnie krytycy odnosili tę nazwę do → powieści (np. Henryka Sienkiewicza – zob. S. Tarnowski, *Z najnowszych powieści polskich. II. Henryka Sienkiewicza „Ogniem i mieczem"*, „Przegląd Polski" 1884, t. 72), co budziło z kolei zastrzeżenia i spotkało się z zarzutami nadużywania tego terminu (np. stanowisko Zygmunta Kaczkowskiego, *O pismach Henryka Sienkiewicza*, „Gazeta Lwowska" 1884, nr 166–185).

Do tych gatunków pochodzenia antycznego, które przez cały XIX w. zachowywały swoją wysoką pozycję w aksjologii literackiej, obok eposu należała tragedia. Rozpatrując jej miejsce w refleksji krytycznej epoki (oraz oddzielonego od niej problemu → tragizmu), należy zwrócić uwagę na współzależności teorii, praktyki i krytyki, także teatralnej, jak również na bardzo szeroki krąg zagadnień związanych z filologiczną i translatorską recepcją dramatu antycznego (Z. Węclewski, *Studia w Polsce nad literaturą grecką w czterech przeszłych wiekach i przekłady tragików greckich na język polski*, „Biblioteka Warszawska" 1861, t. 4; R. Zawiliński, *O polskich przekładach tragedii Sofoklesowych*, „Biblioteka Warszawska" 1881, t. 3). Najistotniejszym jednak kontekstem wyznaczającym sposób funkcjonowania kategorii tragedii oraz odczucia tragiczności w ówczesnej krytyce literackiej była świadomość zmienionego przez chrześcijaństwo – w stosunku do dramatu antycznego – horyzontu antropologicznego, religijnego i etycznego. Również zmieniające się w XIX w. wizje historii i → narodu wpływa-

ły na sposób myślenia o nowożytnej tragedii i na jej przemiany – od tragedii narodowej klasycyzmu postanisławowskiego, przez romantyczne oddzielenie pojęcia tragizmu od gatunku (np. D.M. [D. Magnuszewski], *Uwagi nad dramatem polskim*, „Ziewonia" 1839, t. 2) oraz filiacje ze strukturami → misteryjnymi aż po modernistyczną dominację „akcji wewnętrznej", przeniesionej z płaszczyzny zdarzeń do wnętrza → bohatera.

Dziewiętnastowieczne polemiki wokół koncepcji tragedii były częścią dyskusji na temat dramatu, wyznaczającej istotne wątki ówczesnej recepcji dziedzictwa antycznego. W powiązaniu z refleksją europejską Franciszek Wężyk w 1811 r. (*O poezji dramatycznej*, wyd. 1878) użył pojęcia dramy, obejmującego tragedię i → komedię, w sposób na polskim gruncie nowatorski wyłamując się z ciasnych klasycystycznych podziałów. Ten etap ówczesnych polemik wokół dramatu określonego przez kanon klasyczny był znaczony m.in. wystąpieniami Kajetana Koźmiana (przeciwnika stanowiska Wężyka), Brodzińskiego (*O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11), Osińskiego (*Wykład literatury porównawczej, czytanej w Uniwersytecie Warszawskim*) czy Korzeniowskiego. Romantycy do 1827 r. (pierwsze ważne recenzje Mochnackiego) niemal nie włączali się w dyskusję o dramacie, a znamienna dla całego romantyzmu ich praktyka literacka, teoretyczna i krytyczna pokazuje, że bardzo swobodnie posługiwali się terminami gatunkowymi i klasycystycznymi podziałami nawiązującymi do tradycji antycznej, jednocześnie wprowadzając swoją własną nomenklaturę genologiczną (dramat, tragedia, poezja dramatyczna itd.). Odrzucając klasycystyczną wykładnię (zwłaszcza w wersji francuskiej) antycznych zjawisk literackich i teatralnych, nie kwestionowali wielkości dramatu starożytnego, zwłaszcza greckiego, i to w jego najstarszej, ajschylosowej formie: „W chórach tragedii Eschyla i Sofoklesa znajdziemy wzniosłą poezję liryczną czasów pierwotnych, w ich dialogach epopeję odtworzoną w działaniu, a w ustach postaci dramatu, Achillesów, Ulissesów, a nawet bogów, znanych już ludowi z powieści Homera, znajdziemy zaród krasomówstwa politycznego, które miało niebawem zabrzmieć na rynku miejskim. Nigdzie nie osiągnął dramat równej doskonałości, równie pełnej realizacji" – pisał Mickiewicz w cytowanej lekcji szesnastej *Literatury słowiańskiej*. Ta słynna lekcja prelekcji paryskich Mickiewicza na różne sposoby łączy świat grecki ze światem dramatu słowiańskiego, wyrastającego z obrzędowych i misteryjnych źródeł; poprzedzona wczesnoromantycznymi tekstami poety oraz wykładami lozańskimi może być więc czytana jako krytycznoliteracki głos romantyka reinterpretującego teatralne i dramatyczne dziedzictwo antyczne i adaptujące je do aktualnych, literackich potrzeb oraz bieżących polemik.

Osobnym zagadnieniem jest funkcjonowanie w krytyce literackiej i – szerzej – kulturze XIX w. kategorii → misterium na przecięciu problematyki tragedii, dramatu i obrzędu, w romantyzmie łączonego zwłaszcza z tradycją chrześcijańską, ale już w modernizmie synkretycznie wiązanego z antycznymi obrzędami misteryjnymi, zwłaszcza eleuzyjskimi, i w takiej formie wprowadzanymi do literackiej i teatralnej refleksji krytycznej.

Synkretyzm kulturowy i religijny w krytyce młodopolskiej. Krytyka młodopolska działająca w warunkach intensywnego przenikania się gatunków i różnych rodzajów sztuk odzwierciedlała modernistyczną ideę korespondencji sztuk i różnorodne, bogate związki literatury z innymi sztukami, zwłaszcza teatrem, malarstwem i muzyką (→ sztuki wizualne a literatura, → komparatystyka). W związku z tym można wówczas dostrzec szczególnie intensywne pokrewieństwa między krytyką *stricte* literacką a krytyką towarzyszącą sztukom plastycznym czy teatrowi oraz ich wzajemne związki i inspiracje (niejednokrotnie przywo-

łujące dziedzictwo antyczne przez aluzje do → mitów, obrzędów i form teatralnych starożytności). W naturalny sposób krytyka towarzysząca twórczości literackiej, wykorzystującej bogaty rezerwuar symboliki i topiki o proweniencji antycznej, uczestniczyła w reinterpretacji tego dziedzictwa w duchu modernistycznym. Dotyczy to zwłaszcza mitów antycznych, które okazały swoją niezwykłą nośność symboliczną i funkcjonowały na sposób synkretyczny, tworząc jedno uniwersum, wspólne z kręgiem biblijno-chrześcijańskim (np. Chrystus identyfikowany z Apollinem) oraz innymi, zwłaszcza wschodnimi obszarami kulturowymi. Przy czym, jak pisał Antoni Lange, symbole nabierały znaczeń indywidualnych, nowe miały zastąpić dawne, ogólnie zrozumiałe: „Mamy więc pracę wielką przed sobą; mamy stare symbole usuwać i niszczyć, nowe tworzyć i budować" (*Symbolizm. Szkic z literatury współczesnej*, „Dodatek miesięczny do »Przeglądu Tygodniowego«" 1887, t. 1). Można również zauważyć, że w modernistycznym imaginarium symbole związane z chrześcijaństwem, a także z religiami Wschodu, pojawiają się częściej aniżeli te, które pochodzą z mitologii grecko-rzymskiej.

Kategorie wypracowane w dziewiętnastowiecznej filozofii i estetyce, a zwłaszcza przez Friedricha Nietzschego (*Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*, powst. 1872, przekł. pol. L. Staff, 1907) i w procesie recepcji jego dzieła (→ nietzscheanizm), jak np. dionizyjskość i apolińskość, odwoływały się do tradycji antycznej, stały się jednak uniwersalnymi kategoriami kulturowymi, bardzo często uruchamianymi w krytyce literackiej i – szerzej – artystycznej epoki. Liczne przykłady użycia tych kategorii jako nowych narzędzi interpretacyjnych znajdujemy m.in. w tekstach krytycznoliterackich czy krytycznoteatralnych (np. w wyrastającej z modernistycznych źródeł analizie struktury *Balladyny*, dokonanej przez Mieczysława Limanowskiego, *„Balladyna" Słowackiego jako mistyczne zwierciadło świata*, „Sfinks" 1914, z. 6–7).

Maria Kalinowska

Źródła: F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza. Poema w czterech pieśniach*, 1788; F.K. Dmochowski, *Mowa o potrzebie i sposobie uczenia się łaciny, przy dorocznym otwarciu szkół warszawskich XX Scholarum Piarum*, 1790, w: tegoż, *Pisma rozmaite*, cz. 1, 1826; F. Wężyk, *Tłumaczenia klasyków. P. Vergilius Maro, „Eneida"*, fragm. „Pamiętnik Warszawski" 1809, t. 1, przedruk w: tegoż, *Pisma. Poezje z pośmiertnych rękopisów*, t. 1, wyd. S. Tomkowicz, 1878; S.K. Potocki, *O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski*, cz. 1–3, 1815; S.K. Potocki, *O wymowie i stylu*, t. 1–4, 1815–1816; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; L. Osiński, *Wykład literatury porównawczej, czytanej w Uniwersytecie Warszawskim* [1818–1830], w: tegoż, *Dzieła*, t. 2–3, 1861––1862; J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, „Dziennik Wileński" 1819, t. 1; [F. Wężyk], *Uwagi nad Jana Śniadeckiego rozprawą „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Pamiętnik Warszawski" 1819, t. 14; H. Kaliński, *Listy o literaturze polskiej*, „Astrea" 1821, t. 1; [J.F. Królikowski], *Rozprawa, w której się okazuje, że nie każda romantyczność przeciwna jest klasyczności, że owszem, ażeby literatura była narodową i celowi odpowiadającą, romantyczności wyrzekać się nie powinna*, „Mrówka Poznańska" 1821, t. 3; A. Mickiewicz, *Przemowa*, w: tegoż, *Poezje*, t. 1, 1822; K. Brodziński, *O idylli pod względem moralnym*, „Pamiętnik Warszawski" 1823, t. 6; E. Słowacki, *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. 1, 1824, t. 2–4, 1826; [F.S. Dmochowski], *Uwagi nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej*, „Biblioteka Polska" 1825, t. 1; [M. Mochnacki], *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2; [M. Mochnacki], *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 2, nr 5; [M. Mochnacki], *Myśli o literaturze polskiej*, „Gazeta Polska" 1828, nr 89–94; [M.G.], *O klasyczności i romantyczności*, „Gazeta Warszawska" 1829, nr 284; A. Mickiewicz, *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*, w: tegoż, *Poezje*, 1829; [M. Mochnacki], *O krytykach i recenzentach warszawskich*, „Gazeta Polska" 1829, nr 93; F. Morawski, *Klasycy i romantycy polscy w dwóch li-*

stach wierszem, 1829; K. Brodziński, *O egzaltacji i entuzjazmie*, w: tegoż, *Pisma rozmaite*, t. 1, 1830; W. Chłędowski, *Arystoteles, sędzia romantyczności*, „Haliczanin" 1830, t. 1; [M. Mochnacki], *O krytyce i sielstwie*, „Kurier Polski" 1830, nr 159; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1, z. 1–3; M. Grabowski, *O poezji XIX wieku*, w: tegoż, *Literatura i krytyka*, 1837; A. Tyszyński, *Amerykanka w Polsce*, 1837; A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska* [1840–1844], w: tegoż, *Dzieła*, t. 9–11, 1997–1998; K. Kaszewski, [wstęp w:] *„Antygona". Tragedia Sofoklesa*, „Biblioteka Warszawska" 1853, t. 1; K. Libelt, *Estetyka, czyli umnictwo piękne*, 1854; K. Kaszewski, *Rozprawa wstępna*, w: *„Edyp król". Tragedia Sofoklesa*, „Biblioteka Warszawska" 1855, t. 3; Z. Węclewski, *Historia tragedii greckiej*, „Biblioteka Warszawska" 1859, t. 3; C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach*, 1861, przedruk w: tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 6: *Proza*, 1971; Z. Węclewski, *Studia w Polsce nad literaturą grecką w czterech przeszłych wiekach i przekłady tragików greckich na język polski*, „Biblioteka Warszawska" 1861, t. 4; L. Siemieński, *Obóz klasyków. Ustęp z historii wyobrażeń literackich w XIX wieku*, 1866; R. Zawiliński, *O polskich przekładach tragedii Sofoklesowych*, „Biblioteka Warszawska" 1881, t. 3; K. Kaszewski, *Słowo wstępne*, w: *„Prometeusz w okowach". Tragedia Eschylosa*, „Biblioteka Warszawska" 1889, t. 2; P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, 1902; W. Feldman, *Współczesna krytyka literacka w Polsce*, 1905; T. Miciński, *Życie i twórczość w Hellerau*, „Tygodnik Ilustrowany" 1912, nr 30; M. Limanowski, *„Balladyna" Słowackiego jako mistyczne zwierciadło świata*, „Sfinks" 1914, z. 6–7; I. Chrzanowski, *Czym był Wirgiliusz dla Polaków po utracie niepodległości?*, 1915, przedruk w: tegoż, *Z epoki romantyzmu. Studia i szkice*, 1916.

Opracowania: T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce pseudoklasycyzmu*, 1918; T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce romantyzmu (1831–1863)*, 1931; H. Levin, *The Broken Column. A Study in Romantic Hellenism*, 1931; I. Sławińska, *Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień struktury dramatu*, 1948; T. Sinko, *Mickiewicz i antyk*, 1957; J. Krzyżanowski, *Historia literatury polskiej. Alegoryzm – preromantyzm*, 1966; S. Zabłocki, *Mickiewicz w kręgu neohellenizmu*, „Acta Universitatis Wratislaviensis" 1968, nr 73; S. Sawicki, *Początki syntezy historycznoliterackiej w Polsce*, 1969; B.H. Stern, *The Rise of Romantic Hellenism in English Literature 1732–1786*, 1969; A. Witkowska, *Sławianie, my lubim sielanki*, 1972; A. Bartoszewicz, *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku*, 1973; M. Piwińska, *Romantyczna nowa tragedia*, w: *Studia romantyczne*, red. M. Żmigrodzka, 1973; A. Abramowicz, *Dzieje zainteresowań starożytniczych w Polsce*, cz. 2: *Czasy stanisławowskie i ich pokłosie*, 1987; D. Ratajczakowa, *Wstęp*, w: *Polska tragedia neoklasycystyczna*, 1988; M. Głowiński, *Mity przebrane*, 1990; E. Juzoń, *Antyk*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, 1992; K. Trybuś, *Epopeja w twórczości Cypriana Norwida*, 1993; M. Kalinowska, *Grecja romantyków. Studia nad obrazem Grecji w literaturze romantycznej*, 1994; M. Strzyżewski, *Działalność krytyczna Maurycego Mochnackiego*, 1994; J. Axer, *„Latinitas" jako składnik polskiej tożsamości*, w: *Tradycje antyczne w kulturze europejskiej – perspektywa polska*, oprac. i red. A. Rabińska, 1995; M. Głowiński, *O młodopolskiej krytyce literackiej – w największym skrócie*, w: *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, 1995; *Antyk w Polsce*, cz. 2: *Studia*, red. J. Okoń i J. Starnawski, 1998; *Literatura Młodej Polski. Między XIX a XX wiekiem*, red. E. Paczoska i J. Sztachelska, 1998; M. Stanisz, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, 1998; W. Szturc, *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX w.*, 1999; *Literatura i czasopiśmiennictwo polskie 1864–1918 wobec tradycji antycznej*, red. A.Z. Makowiecki, 2000; J. Skuczyński, *Misterium teatralne: Mickiewicz i inni. Studia i szkice z dziejów dramatu i teatru XIX i XX wieku*, 2000; M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, 2001; M. Strzyżewski, *Mickiewicz wśród krytyków. Studia o przemianach i formach romantycznej krytyki w Polsce*, 2001; T. Kostkiewiczowa, *Polski wiek świateł. Obszary swoistości*, 2002; *Łacina jako język elit*, konc. nauk. i red. J. Axer, 2004; *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowska i J. Ławski, 2005; *Wykłady lozańskie Adama Mickiewicza*, red. A. Nawarecki i B. Mytych-Forajter, 2006; M. Dybizbański, *Tragedia polska drugiej połowy XIX wieku – wzorce i odstępstwa*, 2009; *Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia*, red. K. Meller, 2009; *„Humanitas". Projekty antropologii humanistycznej*, cz. 1–2, red. A. Nowicka-Jeżowa, 2009–2010; *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza wobec tradycji kultury polskiej i europejskiej. Próba nowego spojrzenia*, red. M. Kalinowska, J. Ławski i M. Bizior-Dombrowska, 2011; *Antyk oświeconych. Studia i rozprawy o miejscu starożytności w kulturze polskiej XVIII wieku*, red. T. Chachulski, 2012.

Zob. też: Dramat, Epika, Epopeja, Gatunek literacki, Hymn, Klasycyzm/ Klasyczność, Komparatystyka, Mimesis, Misterium, Mit/ Mitografia, Nietzscheanizm, Oda, Poeta/ Poezja, Przekład, Sielanka, Symbol/ Symbolizm, Tradycje i inspiracje (europejskie i pozaeuropejskie), Tragedia, Tragizm

AUTOTELIZM/ „SZTUKA DLA SZTUKI”

Termin. „Autotelizm” to termin spoza nazewnictwa epoki, oznaczający przekonanie, że dzieło artystyczne jest samowystarczalne i stanowi cel sam w sobie. W charakterystyce samocelowości sztuki najczęściej przywołuje się teoremat jej autonomii, tj. niezależności od jakichkolwiek (społecznych, politycznych, edukacyjnych, moralnych itd.) zobowiązań poza zobowiązaniami artystycznymi. Idealną realizacją tej koncepcji ma być „sztuka czysta” (także „poezja czysta”).

Najbardziej wyrazistym przejawem idei autotelizmu było dziewiętnastowieczne hasło „sztuki dla sztuki”, aktualizowane do dziś w rozmaitych programach artystycznych oraz w refleksji estetycznej. Przyjmuje się, że autorem hasła „sztuka dla sztuki” jest francuski filozof, Victor Cousin, który posłużył się tym sformułowaniem podczas wykładów na Sorbonie w 1818 r., opublikowanych następnie w książce *Du Vrai, du Beau et du Bien* (1836).

Geneza pojęcia. Wykształcenie się idei autotelizmu wiąże się bezpośrednio z werbalizacją pojęcia estetyki (Alexander Gottlieb Baumgarten) oraz, w konsekwencji, z zainicjowaniem na przełomie XVIII i XIX w. ożywionego dyskursu estetycznego, głównie w kręgu myśli niemieckiej (Immanuel Kant, Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Schiller, Ludwig Tieck, Friedrich Schlegel i in.), angielskiej (Samuel Taylor Coleridge, Thomas Carlyle) i francuskiej (pani de Staël, Victor Cousin). Tendencje autoteliczne występowały w sztuce także wcześniej, np. w manieryzmie (ok. 1520–1640) – m.in. jako gongoryzm, marinizm, eufuizm, styl *préciosité* – jednak aż do XVIII w. nie zostały poddane systematycznej refleksji. Do wyjątków i pierwszych prób rozważania dzieł sztuki w kategoriach autotelicznych należy *An Apology for Poetry* Philipa Sidneya z 1595 r.

Istotną rolę w upowszechnieniu się idei autotelizmu odegrała koncepcja filozoficzna Kanta zakładającego (*Krytyka władzy sądzenia*, 1781, przekł. pol. P. Chmielowskiego, 1904), że sztuka jest sposobem przedstawiania „celowym bez celu”, a sądy estetyczne nie powinny być zależne od względów moralności, użyteczności czy przyjemności. Twierdzenie Kanta podawało w wątpliwość obowiązującą od starożytności formułę *docere, delectare, movere* („uczyć, bawić, wzruszać”) – podstawę poetyk → klasycyzmu.

Dzieje europejskie. Pojęcie autotelizmu, popierane hasłem „sztuka dla sztuki” (*l'art pour l'art*, *art for art's sake*), rozprzestrzeniło się dynamicznie w XIX w. głównie we Francji i w Anglii. Już w 1827 r. Thomas de Quincey uczynił ideę samocelowości sztuki przedmiotem eseju *O morderstwie jako jednej ze sztuk pięknych*. Wbrew życzliwej satyrze de Quinceya oraz uniwersalistycznym implikacjom pojęcia autotelizmu (współbrzmiącym w tym względzie z uniwersalizmem idei korespondencji sztuk), hasło „sztuka dla sztuki”, mimo że literalnie odnosi się do sztuki, było podejmowane najczęściej przez twórców i komentatorów literatury.

We Francji jako pierwszy w autotelicznej perspektywie został odczytany tom poetycki *Odes et ballades. Les Orientales* (1827) Victora Hugo. Charles-Augustin Sainte-Beuve we wstępie do wydania zobaczył w tych wierszach „wspaniały tron wystawiony czystej sztuce”. Stwierdził, że o wartości poezji nie stanowi temat, przestrzegł jednak przed zamykaniem się w „wieży z kości słoniowej”. Théophile Gautier w → przedmowie do swojej powieści *Panna de Maupin* (1836) zamieścił z kolei słowa, które silnie oddziałały na wiele pokoleń artystów: „Rzeczy są piękne w odwrotnej proporcji do pożytku, jaki z nich płynie. Prawdziwie piękne jest tylko to, co niczemu nie służy. Wszystko, co pożyteczne, jest brzydkie”. Idea samocelowości sztuki znalazła we Francji odzwierciedlenie przede wszystkim w rozwoju

poetyckiego → parnasizmu, stawiającego na pierwszym miejscu kult formalnej doskonałości. Głównym ośrodkiem tych tendencji było pismo „La Revue fantaisiste" założone przez Catulle'a Mendèsa, skupiające takich autorów, jak Gautier, Théodore de Banville czy Charles-Marie-René Leconte de Lisle, oraz wydawana przez to środowisko antologia *Le Parnasse contemporain* (1866, 1871, 1876). Jednostronność poglądów i dokonań parnasistów spotkała się z krytyką wcześniejszych entuzjastów. Charles Baudelaire dystansował się wielokrotnie wobec „dziecinnej utopii szkoły »sztuki dla sztuki«", reprezentowanej przez Banville'a i Gautiera, większą wartość przypisując z czasem nie „umiejętności ani zręczności wykonania", lecz „umiłowaniu cnoty i ludzkości" (*Piotr Dupont*, 1851).

Idea autotelizmu cieszyła się popularnością w kulturze francuskiej do końca XIX w. Kolejnym po parnasizmie ruchem, w którym główną rolę odgrywał postulat uwolnienia sztuki od powinności nieartystycznych, był → symbolizm. Symboliści ideał „sztuki czystej", absolutnej ujrzeli w → muzyce, której artystyczne realizacje traktowali jako asemantyczne. Ostateczne konsekwencje z tak pojmowanej filozofii tworzenia wyciągnął Stéphane Mallarmé, autor hermetycznej poezji, ewokującej w wyszukanej formie poetyckiej nieobecność sensu rozumianego jako treść uchwytna w ponawianych aktach interpretacji.

Nieco później niż we Francji pod wpływem idei samocelowości sztuki rozwinął się w Anglii wielki ruch artystyczno-światopoglądowy zwany estetyzmem. Miał on nieco inne implikacje niż zjawiska występujące w literaturze francuskiej. O ile twórcy i krytycy francuscy kładli przede wszystkim nacisk na ODDZIELENIE sztuki od życia, o tyle angielscy przeciwnie – domagali się ich łączenia z zachowaniem jak najwyższych estetycznych standardów. Pierwsi w konsekwencji traktowali pojęcia formy i treści (→ forma i treść) jako odrębne jakości, więc tym łatwiej akceptowali błahe treści (parnasizm), a nawet potrafili z nich całkiem rezygnować (Mallarmé) – m.in. w kontrreakcji na osiemnastowieczny → dydaktyzm, uznający formę za „szatę dla treści". Drudzy zakładali zazwyczaj nierozdzielność formy od treści i od ŁĄCZNEGO ich odbierania uzależniali przeżycie dzieła sztuki.

Choć pewne elementy nowego sposobu myślenia o sztuce można odnaleźć już u prerafaelitów występujących przeciw akademizmowi w malarstwie, dopiero w latach 70. XIX w. idea „sztuki dla sztuki" zyskała w Anglii pełniejszy wyraz. Dokonało się to głównie za sprawą Waltera Patera, autora książki *Renesans* (1873), zawierającej cykl → portretów wybitnych artystów dawnych, dla których sztuka stanowiła najważniejszą wartość i których żywoty zostały przedstawione również jako dzieła sztuki. Postulowany przez Patera wzorzec kontemplatywnego estetyzmu, życia chwilą „w duchu sztuki", znalazł literackie odbicie w powieści *Na wspak* (1884) Joris-Karla Huysmansa. Myśl Patera oddziałała też na Oscara Wilde'a, głównego przedstawiciela angielskiego → dandyzmu oraz autora koncepcji, by traktować krytykę jako działalność przede wszystkim estetyczną (zob. O. Wilde, *Krytyk jako artysta*, przeł. R.W., „Życie" 1898, nr 10–16; wyd. ang. *The Critic as Artist*, 1890).

Hasło „sztuka dla sztuki". Jako wyraz historycznie ukształtowanej postawy odwołującej się do ideału niezależności sztuki od zobowiązań innych niż zobowiązania artystyczne, „sztuka dla sztuki" wpisywała się zarazem w ogólniejsze tendencje epoki. Orędownicy tej postawy występowali przeciw coraz silniej narzucającej się, wraz z postępującym uprzemysłowieniem, ideologii użyteczności oraz aprobaty filistrów dla wypierającej piękno brzydoty, także – przeciw presji ideologizacji i politycyzacji rozumienia estetyki wobec narastania społecznych tendencji wyzwoleńczych i emancypacyjnych. Hasło „sztuki dla sztuki" dobrze współbrzmiało też z romantycznym postulatem przeformułowania roli i praw artysty (zwłaszcza jego prawa

do wyrażania indywidualnych, aspołecznych treści) oraz miejsca sztuki wśród innych dziedzin działalności człowieka (Friedrich Wilhelm Schelling, Friedrich Schiller, Johann Wolfgang Goethe). Artystowski elitaryzm hasła „sztuka dla sztuki” miał zatem wydźwięk wyraźnie antymieszczański, a nawet antydemokratyczny, i nie zawsze wiązał się jedynie z dążeniem do sztuki czystej, uwolnionej od jakichkolwiek pozaartystycznych zobowiązań. Dla jego wyznawców oznaczał, że sztuka stanowi podstawową wartość w życiu, a nawet warunek osiągnięcia osobistego spełnienia dzięki swoistej estetycznej autarkii.

Implikacje autotelizmu jako idei samocelowości dzieła sztuki, idei, której pełne urzeczywistnienie oznacza artystyczną → utopię, są czym innym niż historycznie umotywowane konsekwencje hasła „sztuka dla sztuki”, poddawanego przez twórców i krytyków rozmaitym interpretacjom. Tylko niektóre z nich można opisywać przy użyciu autotelicznych kategorii. Z łatwością poddają się takiemu opisowi te rozwinięcia hasła „sztuka dla sztuki”, które akcentowały kult formy. Poza koncepcjami francuskich parnasistów, można je odnaleźć m.in. u Edgara Allana Poe w jego tekstach *Filozofia kompozycji* (1846) i *Zasada poetycka* (1850) oraz w refleksjach krytycznych Algernona Charlesa Swinbourne'a. W przypadku innych autorów, niepodkreślających spraw ukształtowania dzieła sztuki, wpływu idei artystycznej samocelowości można dopatrywać się w postulatach zwolnienia go z obowiązku przekazywania określonych (społecznych, politycznych, religijnych itd.) treści.

Początki autotelizmu w Polsce. W polskiej myśli estetycznej idea autonomii sztuki pojawiła się w latach 40. XIX w. w pismach Józefa Kremera i Karola Libelta. Bezpośrednim kontekstem tych enuncjacji były z jednej strony ferment społeczny, charakterystyczny dla okresu poprzedzającego Wiosnę Ludów, z drugiej – powiązane z tym ideowym poruszeniem przewartościowania estetyczne, przede wszystkim coraz większy rozkwit → powieści realistycznej. Postulowana przez Kremera autonomia dzieła sztuki miała stanowić obronę przed, zgubnym w jego przekonaniu, rozprzestrzenieniem się gatunku powieściowego w literaturze krajowej, a zarazem – pomóc w sformułowaniu filozoficznych podstaw roli literatury i sztuki w rozwoju rodzimej kultury, pojmowanym w duchu heglizmu. W *Listach z Krakowa* pisał: „Odrzuć przede wszystkim myśl, jakoby sztuka piękna miała jakieś cele krom siebie i jakoby była jedynie środkiem do osiągnięcia jakiegoś dobra, będącego czymś innym jak pięknością” (*Listy z Krakowa*, t. 1, 1843). Aleksander Tyszyński, polemista Kremera, przywołał wprost formułę hasła „sztuki dla sztuki”: „Artysta, wydający sztukę dla sztuki bez celów dalszych, jest to twór równie zapewne ohydny, jak jego dzieło” (*Praktyczny rozbiór pisma Józefa Kremera „Listy z Krakowa”*, „Biblioteka Warszawska” 1844, t. 1). Autoteliczne koncepcje – wynikające wprost z heglowskiego idealizmu – Kremer dzielił z Libeltem, u którego można odnaleźć współbrzmiące proklamacje, np.: „[…] [sztuka] nie ma innego celu nad piękno, płody jej mają być tylko piękne i nic więcej… Dzieło każdego sztukmistrza jest całkowite, ukończone w sobie i piękno w nim świeci sobie samemu…”, „Sztuka z siebie tylko pochodzi, sobie samej wystarcza, a sztuka będąca nie dla siebie samej, ale dla pożytku, jest niedorzecznością” (*Estetyka, czyli umnictwo piękne*, t. 1, 1849). Choć obu myślicieli łączyła niechęć do → dydaktyzmu, → tendencyjności, → naturalizmu i przypadkowości, traktowanych jako przeszkoda w osiągnięciu właściwego celu artystycznego, tj. utrwaleniu czystych i wiecznych idei zjawisk, każdy z nich nieco inaczej tę sprawę pojmował. Kremer oczekiwał od artysty przedstawień wysublimowanych i typizujących, podczas gdy Libelt pozwalał mu „zdejmować obrazy z natury, byle umiał ideału dopatrzeć” (*System umnictwa, czyli filozofii umysłowej*, t. 1, 1849).

W kręgu „Wędrowca". Ponownie w polskim dyskursie estetycznym idea autonomii sztuki odżyła w dyskusji z drugiej połowy XIX w. na temat zadań malarstwa (→ sztuki wizualne a literatura). Pionierska rola przypadła w udziale środowisku warszawskiego tygodnika „Wędrowiec", szczególnie Antoniemu Sygietyńskiemu i Stanisławowi Witkiewiczowi. W *Albumie Maksa i Aleksandra Gierymskich* (1886) Sygietyński wypowiedział się przeciw akademickiemu „uprawia[niu] sztuki na zadany, a wyszukany temat" i domagał się w zamian „artyzmu samodzielnego". Na przykładzie Gierymskich pokazywał, w jaki sposób malarze mogą przejść „do natury, do życia, do swego czasu i tam niezależnie od wszelkiej teorii […] [znaleźć] przedmiot i formę swej sztuki". O studiowaniu i naśladowaniu natury jako metodzie uwolnienia sztuki od balastu „idei moralnej" pisał również Witkiewicz, powołując się w polemice z Henrykiem Struvem na autorytet Kanta: „Już Kant bardzo słusznie powiedział, że prawdziwe dzieło sztuki wywołać winno upodobanie bezinteresowne, tj. upodobanie, niezależne od tendencji ubocznych, niemających nic wspólnego z samą sztuką i artyzmem" (*Malarstwo i krytyka u nas*, „Wędrowiec" 1884, nr 52). Mimo starań Sygietyńskiego i Witkiewicza autonomiczny model sztuki w Polsce porozbiorowej, owładniętej ideą wyzwoleńczą, nie miał szans na upowszechnienie.

Przypadek Wacława Rolicz-Liedera. Nieliczni twórcy usiłujący wypełnić postulaty bardziej radykalnego autotelizmu spotykali się zazwyczaj z odrzuceniem ze strony krytyki. Należał do nich poeta Wacław Rolicz-Lieder, przyjaciel Stefana Georgego i gość wtorkowych spotkań u Mallarmégo, konceptysta. Dla uzyskania efektu wyszukanej formy sięgał po rozmaite środki: egzotyzmy, barbaryzmy, archaizmy, neologizmy, paralelizmy, refreny, innowacje wersyfikacyjne, zaskakujące zestawienia słów. Te starania nie zyskały aprobaty krytyków – Kazimierz Bartoszewicz stwierdził, że: „[…] wiersz *Pożegnanie Tatr* napisany został jedynie w tym celu, aby znaleźć rymy do »Tatry«; są więc: »szatry«, »watry«, »amfiteatry«, a nawet do Tatr zajechało »serce Kleopatry«. Młodemu poecie – kontynuował recenzent – podsuwam jeszcze parę rymów: oto w Tatrach wieją silne »wiatry«, często jeżdżą do nich jezuickie »patry«, i nie pisał o nich nigdy ksiądz »Gratry«" (*Poezje Liedera*, „Kraj" 1980, nr 21). Niezrozumiany przez krytykę poeta publikował kolejne tomy w niewielkich nakładach, a swej goryczy dał wyraz, ogłaszając w 1892 r. *Monument wszeteczeństwa gazeciarskiego pod pion sumienia i obowiązku wzniesiony, gipsaturami tytułów kunsztu pismackiego olepiony, a przez Autora abrysu fundowany ku czasów spółczesnych sromocie*. W 1911 r. Antoni Potocki ubolewał: „Szkoda, że poeta sam usunął się w znacznej części od bojowania o losy poezji, czyniąc z niej luks własny i swych prywatnych znajomych przez niedopuszczenie dalszych serii do publiczności. Niewiele też o nim powiedzieć możemy prócz tego, że jest jednym z najdawniejszych u nas okazem poety gabinetowego ([Robert de] Montesquiou), przy którym już nawet Felicjan [Faleński] może uchodzić za poetę tłumów" (*Polska literatura współczesna*, cz. 1, 1911).

Poglądy modernistów. Kampanię na rzecz upowszechnienia prawa sztuki do „beztendencyjności" kontynuował Zenon Przesmycki. W rozprawie *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej* („Świat" 1891, nr 3–24, z przerw.), charakteryzując postawę twórców francuskich, napisał: „Wszyscy [oni] – do tego stopnia nie przypuszczali możliwości tendencji w dziele sztuki, że nawet o niej nie wspominali, chyba w polemikach z przeciwnikami; wszyscy – uważali piękno za cel jedyny; wszyscy – odbierali myśli predominujący w dziele sztuki charakter, sprowadzali ją do równości ze słowem (*le Verbe*); język przestawał być u nich jedynie taczką idei, umownym znakiem do wymiany myśli, wyrazy otrzymywały życie własne, tajemnicze, duchowe […]". Stanowisko Miriama nie miało jed-

nak wiele wspólnego z autotelizmem w ścisłym sensie. Jego idea, doprowadzona do rozkwitu w „Chimerze", rozwijała w istocie symbolistyczną utopię dzieła sztuki jako narzędzia w procesie poznania, który odbywał się w pozadyskursywny, swoiście artystyczny sposób. Podobnie, choć nie w wersji kontemplacyjnej jak Przesmycki, rozumiał zadania sztuki Stanisław Przybyszewski, autor manifestów *Confiteor* („Życie" 1899, nr 1) oraz *O „nową" sztukę* („Życie" 1899, nr 6), który wprost odwołał się do hasła „sztuka dla sztuki". Przybyszewskiego, mimo że przypisywał działalności artystycznej rangę absolutu („Sztuka nie ma żadnego celu, jest celem sama w sobie, jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu: Duszy" – pisał w pracy *Na drogach duszy*, 1901), nie interesowały względy estetycznej samowystarczalności. Pragnął widzieć w sztuce rewelatorkę „nagiej duszy" – metafizycznego odpowiednika zastępującego pospolitą rzeczywistość – i daleki był od uznawania czysto artystycznych (formalnych) właściwości dzieła sztuki za jedynie obowiązujące. Ten sposób myślenia o formie dawał o sobie znać do końca epoki młodopolskiej. Jerzy Żuławski napisał: „Rzemiosło samo – choć często pod miano sztuki się podszywa i przez większość za nią bywa uważane, sztuką jeszcze nie jest […] i zbyt wielka zewnętrzna doskonałość, zbyt ostateczne i szczegółowe wykończenie jest wadą dzieła sztuki, zakrywa nam jego wewnętrzną, niejako transcendentalną istotę" (*Znaczenie symbolizmu w sztuce*, 1902).

W polskiej wczesnomodernistycznej formacji umysłowej hasło „sztuka dla sztuki" oznaczało zatem PRZEDE WSZYSTKIM niezależność działań artystycznych od wymogów ideologii narodowej, pragmatyzmu społecznego i moralności (Przybyszewski), a nie – wbrew wymowie wiersza *Evviva l'arte!* Kazimierza Przerwy-Tetmajera – estetyczną samocelowość. Z założeniem, że sztuka ma wyrażać absolut, nadal wiązała się pewna referencyjność, tyle że zwrócona w innym kierunku. Po 1905 r. pod wpływem krytyki (kampania antymiriamowska Stanisława Brzozowskiego w warszawskim „Głosie", Karola Irzykowskiego *Czyn i słowo. Glossy sceptyka*, 1913) tendencje autonomistyczne w rozumieniu sztuki ulegały systematycznemu przytłumieniu. W polskiej refleksji estetycznej pojawiły się ponownie w artykułach programowych Tadeusza Peipera.

Agnieszka Kluba

Źródła: J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 1, 1843; A. Tyszyński, *Praktyczny rozbiór pisma Józefa Kremera „Listy z Krakowa"*, „Biblioteka Warszawska" 1844, t. 1; K. Libelt, *Estetyka, czyli umnictwo piękne*, t. 1, 1849; K. Libelt, *System umnictwa, czyli filozofii umysłowej*, t. 1, 1849; S. Witkiewicz, *Malarstwo i krytyka u nas*, „Wędrowiec" 1884, nr 52, 1885, nr 5–9, 12 i 16–17, przedruk w: tegoż, *Sztuka i krytyka u nas. 1884–1890*, 1891; A. Sygietyński, *Album Maksa i Aleksandra Gierymskich*, 1886; Miriam [Z. Przesmycki], *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*, „Świat" 1891, nr 3–24, z przerw., przedruk jako *Wstęp*, w: M. Maeterlinck, *Wybór pism dramatycznych*, przeł. Z. Przesmycki, 1894; W. Rolicz-Lieder, *Monument wszeteczeństwa gazeciarskiego pod pion sumienia i obowiązku wzniesiony, gipsaturami tytułów kunsztu pismackiego olepiony, a przez Autora abrysu fundowany ku czasów spółczesnych sromocie*, 1892; S. Przybyszewski, *Confiteor*, „Życie" 1899, nr 1; S. Przybyszewski, *O „nową" sztukę*, „Życie" 1899, nr 6; S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, 1901; J. Żuławski, *Znaczenie symbolizmu w sztuce*, w: tegoż, *Prolegomena*, 1902, przedruk pt. *Symbol a naga dusza*, w: tegoż, *Szkice literackie. Książki – myśli – ludzie*, 1913; A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, cz. 1–2, 1911–1912; *Moderniści o sztuce*, wyb., oprac. i wstęp E. Grabska, 1971.

Opracowania: J.W. Gomulicki, *Wstęp*, w: W. Rolicz-Lieder, *Poezje wybrane*, 1960; R.V. Johnson, *Aestheticism*, 1969; K. Rosner, *Sztuka a rzeczywistość w programach polskich modernistów*, w: *Studia z dziejów estetyki polskiej 1890–1918*, 1972; H. Filipkowska, *Młodopolska idea „sztuki dla sztuki" wobec francuskich pierwowzorów*, w: *Po-*

równania. Studia o kulturze modernizmu, red. R. Zimand, 1983; H. Filipkowska, *Sztuka dla sztuki*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska i E. Szary-Matywiecka, 1993; A. Kluba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyrażalność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*, 2014.

Zob. też: Dandyzm, Modernizm, Parnasizm, Program literacki/ Manifest, Symbol/ Symbolizm, Tendencyjność, Treść i forma

B

BAJKA

Termin. Bajka – w XVIII w. nazywana również przypowieścią, powieścią, parabolą, parabołką oraz fabułą, alegorią, baśnią – była znanym od czasów → antyku → gatunkiem literatury → dydaktycznej, uprawianej przez niemal wszystkich pisarzy epoki. Nazywano ją też APOLOGIEM; terminu tego używano przede wszystkim w odniesieniu do BAJKI ZWIERZĘCEJ (a także przedstawiającej świat roślinny i byty nieożywione) lub do morału, PARABOLA oznaczała natomiast utwór przedstawiający postacie ludzkie. Świadczy o tym np. hasło *Apologus* w *Zbiorze potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych* Ignacego Krasickiego (t. 1, 1781). Dystynkcje wewnątrzgatunkowe ujawnia tytuł zbiorku Krasickiego *Bajki i przypowieści* (1779). Z biegiem czasu termin „bajka" wypierał inne nazwy, ale był również używany w stosunku do baśni (bajki magicznej). Słowo „bajka" oznaczało przy tym „zmyślenie", „nieprawdę", co na ogół miało odcień ujemnego nacechowania, ale i pozwalało na wprowadzanie tak rozumianej bajki do definicji poezji – jako odpowiednika → fikcji: „Poezja bez bajek, bez cudów, bez przemian nadprzyrodzonych byłaby czczą i próżną, nie miałaby czym bawić słuchacza i wprawiać go w słodkie zadumienie" – pisał Joachim Litawor Chreptowicz w haśle *Poezja* zamieszczonym w *Zbiorze potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych* (t. 2, 1781). Termin „bajka" – najczęściej w formie wyrażenia dwuczłonowego (np. bajka zwierzęca) upowszechnił się w nazewnictwie literackim w → romantyzmie. W poetykach i podręcznikach → teorii literatury tej epoki pojawia się jeszcze kwestia relacji między bajką a przypowieścią, ale repartycje znaczeniowe są tu na ogół wyraźne. W XVIII w. bajce przypadła rola jednego z najważniejszych gatunków literackich. Oświeceniowe zainteresowanie bajką jako gatunkiem dydaktycznym skutkowało jednocześnie licznymi wypowiedziami krytycznoliterackimi na jej temat. Najwięcej uwag spotykamy w poetykach normatywnych, dedykacjach w zbiorach bajek oraz w → przedmowach do ich edycji.

W krytyce normatywnej. Włączana w obręb poezji dydaktycznej bajka była opisywana wielokrotnie, najwcześniej w programach szkolnych. Polska myśl teoretyczna nie nadążała wprawdzie za bujną praktyką literacką, nawiązywała wszak do rozważań autorów europejskich (Jean de La Fontaine, Antoine Houdar de La Motte, Charles Batteux, Jean-Pierre Claris de Florian, Gotthold Ephraim Lessing, Johann Gottfried Herder) i przynosiła ustalenia krytycznoliterackie, ukazujące ewolucję normy gatunkowej i aktualne wybory. Teorią baj-

ki zajmowali się: Grzegorz Piramowicz, Ignacy Krasicki, Filip Nereusz Golański, Franciszek Ksawery Dmochowski, Ludwik Kropiński, Julian Ursyn Niemcewicz, Józef Franciszek Królikowski, Euzebiusz Słowacki. Rozziew między teorią a praktyką widać np. w uchodzącej za podsumowanie polskiej oświeceniowej teorii *Rozprawie o bajce* Juliana Ursyna Niemcewicza (wygł. 1814; „Roczniki Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1817, t. 10). Autorzy polscy przedstawiali genezę bajki, rozważali jej charakter gatunkowy i rodzajowy (→ epika, → liryka, → dramat, osobny rodzaj?). Zajmowali się również (wpływ bajek La Fontaine'a) → komizmem i → stylem, a do głównych kwestii należała sprawa językowej stosowności oraz prawdopodobieństwa w związku z kreacjami bajkowych → bohaterów. Według Józefa Franciszka Królikowskiego działania „istot w bajce, powinny być ludzkim podobne; ale zawsze z ich popędem przyrodzonym i sposobem życia najzgodniejsze" (*Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, 1828). Za główne wyznaczniki bajki uznano prawdę, alegoryczność i akcję. W definicjach zwracano uwagę głównie na alegoryczność i morał, postulowano formę wierszowaną (zalecano rymowany parzyście epigramatyczny tetrastych), zwięzłość i prostotę. Stanisław Kostka Potocki (*O wymowie i stylu*, t. 4, cz. 2, rozdz. *Bajki i alegorie*, 1815) sugerował, że poetyki bajki uczą lepiej przykłady niż przepisy. Mimo powszechnie panującego przekonania o moralistycznym charakterze bajki, uznawano, że taki utwór nie może nudzić i zbyt jawnie pouczać, eksponowano element zabawy: bajka ma uczyć w przyjemny sposób. Sformułowany morał widziano zarówno na początku (*promythion*), jak i na końcu utworu (*epimythion*), ale nie był on obligatoryjny. Według Niemcewicza morał umieszczony na początku odbiera przyjemność lektury i obraża inteligencję → czytelnika. Niemcewicz stawiał bajce wymóg pożyteczności, twierdząc, że jej znaczenie i sens moralny powinny być wyraziste. Euzebiusz Słowacki w *Prawidłach wymowy i poezji* (powst. 1807–1814, wyd. 1826) definiował ją następująco: „Bajka więc jest czynem albo akcją opowiedzianą, z której wynika pożyteczna dla obyczajów nauka, czyli tak nazwany sens moralny. W akcji tej wystawiają się czasami bogowie, niekiedy ludzie, a najczęściej zwierzęta, rośliny lub rzeczy niemające życia". Propozycja ta dobrze oddaje ówczesne pojmowanie gatunku. Teoretycy bajki zgadzają się, że o wartości utworu decyduje przekaz moralny i sposób opracowania wątku fabularnego. Głoszona w zawoalowanej formie prawda moralna odnosi się do stosunków międzyludzkich i ma charakter uniwersalny. Niemcewicz przestrzega, że nie może ona być banalna i pospolita, powinna jednak mieć walor powszechności. Poznawcza wartość bajki, odnosząca się do wiedzy o naturze i o motywach postępowania człowieka, jest uogólnieniem doświadczeń ludzkich.

Zważywszy na funkcję bajki (narzędzie edukacji szkolnej i społecznej), krytycy zaliczają ją wraz z → satyrą do poezji dydaktycznej, także w okresie późniejszym (J.F. Królikowski, *Rys poetyki*), choć Euzebiusz Słowacki widzi ją w „klasie dopełnienia" (mimo że wyróżnił „klasę dydaktyczną"), sugerując synkretyczność rodzajową. Opinie na ten temat są jednak dość zróżnicowane. Z racji przekonania, że budowa bajki powinna realizować zasadę działania lub akcji, włączano ją do dramatu (wyłożenie – węzeł – rozwinięcie) lub epiki (bieg akcji i jej zakończenie). Za La Fontaine'em porównywano bajkę do dramy o stu aktach. Za dramatyczną budową bajki opowiadał się Niemcewicz, zwolennikami zbliżenia bajki do epiki byli Piramowicz (*Krótkie zebranie nauki o apologu, czyli bajce*, 1767), Królikowski i Golański (*O wymowie i poezji*, wyd. 3, 1808). Cechy uniwersalne, stanowiące źródło innych rodzajów literackich i gatunków, przypisywał bajce (nazywanej tu „apologiem" – tej formie „przez wszystkie wieki i narody przyjętej") Franciszek Dzierżykraj Morawski, bolejąc nad jej wyklu-

czeniem w XIX w. z „państwa" poezji, a przecież bajka „wiąże obok tego świat fizyczny z moralnym, idealizuje rzeczywistość, a więc jest poezją" (rękopiśmienna *Przedmowa do bajek* wydana jako *Dopisek* autora do edycji jego *Bajek* z 1860 r.). Stanisław Kostka Potocki traktował bajeczność jako rodzaj, natomiast apolog jako gatunek (*O wymowie i stylu*). Poglądy na temat przynależności rodzajowej miały wpływ na proponowane przez teoretyków typologie bajki. Najczęściej przyjmowano podział ze względu na typ bohaterów i wyróżniano trzy odmiany: *FABULA MORALIS* – zwierzęca (obejmująca działania bytów nierozumnych), *FABULA RATIONALIS* – ludzka, i *FABULA MIXTA* – mieszana. Pod koniec XVIII w. pojawia się odmiana BAJKI POLITYCZNEJ (tzw. bajki sejmowe Niemcewicza), a także realizacje sentymentalne, służące wyrażaniu → uczuć, oraz rokokowe, operujące swoistym antymorałem. Utrwalony w długiej tradycji wzorzec okazuje się jednak silniejszy niż oddziaływanie prądów estetycznych epoki.

Propozycja Królikowskiego, sformułowana w *Rysie poetyki*, jest istotna nie tylko ze względu na innowację typologiczną (podział na bajkę rozumową, moralną i mieszaną), ale i przez wzgląd na próbę doprecyzowania roli bajki jako pouczenia moralnego (winna zawierać prawdę), a jednocześnie jako gatunku zostawiającego pole dla poetyckiej inwencji. Kolejną wartą wzmiankowania pozycją jest rozprawa Hipolita Cegielskiego *Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcelniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany* (1845). Cegielski podkreśla ważność zdarzeniowego prawdopodobieństwa w konstruowaniu bajki, zastrzega jednak, że nie chodzi mu o „prawdziwość szczegółową wypadku", a tylko o „ogólną prawdę". Ważnym wątkiem w *Nauce poezji* jest zestawienie przypowieści i bajki, w którym bajkę wyróżniają walory „poetyczne" i ludyczne, podczas gdy w przypowieści nauka moralna wyraźnie dominuje nad wynalazczością formalną. Cegielski pisze: „Celem przypowieści, podobnie jak bajki, jest wyobrażenie prawdy ogólnej w szczególnym jakimś zdarzeniu: ale kiedy w bajce szczególne to zdarzenie całkowity poetyczny obraz stanowi, w którym prawdę jakby w zwierciadle widzieć można, to w przypowieści taż prawda i nauka moralna tak dalece nad obrazem przemaga, że zdarzenie jak gdyby tylko do porównania i stwierdzenia maksymy ogólnej służyć się zdaje […]". Bajki nie utożsamia zatem z literacką pedagogiką, ale z pouczeniem moralnym udzielanym nie wprost, o dużych walorach literackich. Również rozprawa Antoniego Bądzkiewicza *Teoria poezji w związku z jej historią opowiedziana* (1867) wskazuje na wspólne pochodzenie bajki, paraboli i przypowieści. Wyróżnia on – zależnie od okresu w dziejach, które nazywa nieprecyzyjnie i parabolicznie – typy bajek bliższe jednemu z „rodzajów poezji": „eposowi", „lirze" i „dramatowi".

Dyskusje o genezie gatunku. Popularność bajki była wynikiem awansu gatunku w XVIII w. W gatunkowej systematyce przedoświeceniowej zajmowała ona pośledniejsze miejsce, jako odmiana niemająca sankcji poetyk normatywnych. W antycznych sztukach poetyckich nie omawiano bajki ze względu na jej przynależność do mowy niskiej, choć Arystoteles włączał ją w obręb gatunków → retorycznych. Mimo że Nicolas Boileau nie poświęcił jej uwagi w *Sztuce poetyckiej* (1674), stała się pełnoprawnym gatunkiem w XVII w. za sprawą dokonań La Fontaine'a. W – będącej adaptacją Boileau – *Sztuce rymotwórczej* Franciszka Ksawerego Dmochowskiego gatunek ten jest uwzględniony. Jego pochodzeniu poświęcono w refleksji normatywnej tego okresu sporo miejsca, przy czym wątpliwości dotyczyły czasu i obszaru narodzin. Wszystkie poetyki potwierdzały natomiast funkcję bajki jako instrumentu wypowiadania prawdy moralnej. Dyskusje o genezie bajki zmierzały do podniesienia rangi gatunku (obrona przed zarzutem gminności) i podkreślania jego dawności ([I. Krasicki], [*W obronie bajek i przypowieści*], „Monitor" 1766, nr 104), były więc przejawem dążeń do

jego nobilitacji. Oprócz wskazywania grecko-rzymskich i orientalnych (związanych z wiarą w reinkarnację) początków (*Rozprawa o bajce* Niemcewicza, Krasickiego *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, *Sztuka rymotwórcza* Dmochowskiego i *Rys poetyki* Królikowskiego) pojawia się zorientowana antropologicznie teoria jej pochodzenia oraz występująca w tradycji chrześcijańskiej hipoteza o sakralnej proweniencji gatunku, czego świadectwem miały być zbliżone do apologu biblijne przypowieści. O „boskich" bajkach wspomina Ignacy Trąpczyński (*Wstęp* do *Bajek i przypowieści językiem polskim opisanych*, 1787). Niemcewicz, rezygnując z dociekań o genezie, stwierdzał, że niezależnie od pochodzenia przynosi ona chlubę umysłowi ludzkiemu. Narodziny gatunku tłumaczył naturalną ludzką potrzebą tworzenia → narracji i posługiwania się alegorią, umożliwiającą mówienie prawdy bez konsekwencji. Ten pogląd podzielał Ludwik Osiński (człowiek „ma […] wrodzoną skłonność do słuchania powieści", *Bajki*, powst. 1818–1830, wyd. 1861).

O modelu lafontenowskim i jego przekształceniach. Norma gatunkowa ma charakter pluralistyczny. W oświeceniu funkcjonowały dwie odmiany bajki: EPIGRAMATYCZNA i NARRACYJNA. Mistrzem tej drugiej był La Fontaine, który łączył przesłanie dydaktyczne z elegancją stylu i z grona klasyków XVII w. tylko on cieszył się naprawdę wielkim uznaniem. Jego obecność w Polsce wyraża się nie tylko w aktywności przekładowej, ale staje się źródłem inspiracji. Za wzór stawiał go uczniom szkół pijarskich Stanisław Konarski (dzieło zbiorowe *Ordinationes visitationis Apostolicae… pro Provincia Polona… Scholarum Piarum*, cz. 1–5, 1753–1754/1755, tłum. polskie wyboru *Ustawy szkolne dla polskiej prowincji pijarów*, przekł. W. Germain, 1925; tłum. całości, *Ordynacje wizytacji apostolskiej dla polskiej prowincji szkół pobożnych*, 1959; cz. 4 i 5 autorstwa Konarskiego: „[…] szczególnie zaś polecenia godne są znakomite bajki Lafontaine'a", tamże, cz. 4). Poczytność La Fontaine'a stanowiła odbicie moralistycznych założeń epoki, która przyznawała szczególne miejsce poezji „do nauki obyczajów służącej". Podobnie jak na Zachodzie, w Polsce próbowano opisać istotę lafontenizmu. W związku z przekładami i adaptacjami utworów francuskiego poety toczy się dyskurs o wierszu nieregularnym i stylu *familier*. Dyskusja przynosi konkluzję, że prostoty i naturalności nie sposób się nauczyć. Jako wzór niedoścignionego traktują go Franciszek Dionizy Kniaźnin (przedmowa *Czytelnikowi* do *Bajek i powieści. Ksiąg troje*, 1778), Stanisław Trembecki (pierwsze wersy bajki *Opuchły*) i Krasicki („niewypowiedzianą prawdziwość mają w sobie jego bajki, a za tym wdzięk coraz nowy", *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, powst. 1793–1799, wyd. 1803), według którego jest to wzór niedoścignionego („sposób pisania tego autora w szacownej prostocie swojej tak jest wyborny, iż ledwo spodziewać się można, aby mu kto w tej mierze wyrównał", *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych*, t. 1, 1781). Stanisław Kostka Potocki pisał o geniuszu La Fontaine'a, zwracając uwagę na najważniejsze cechy jego stylu: „[…] naturalny i łatwy tok opowiadania, który polega nie tylko w kwiecistej imaginacji, nie tylko w naprzeciw wystawieniu charakterów, w właściwości rozmowy, w rozmaitości, mocy, i gładkości pędzla, ale jeszcze w tej szczerocie opowiadania i stylu, w tym właściwym charakterze jeniuszu La Fontaine'a, co jego bajki tak przyjemnymi, tak prostymi, a wraz tak szczytnymi czyni. Otóż jedyny tajnik tego rodzaju stylu, równie wiązaną jak wolną mową. Otóż najcięższy do dopełnienia przepis jego, bez którego przecież wszystkie inne są niedostarczającymi" (*O wymowie i stylu*). Sporo miejsca zajmuje La Fontaine w refleksjach o bajce Ludwika Osińskiego, który w *Wykładzie literatury porównawczej, czytanej w Uniwersytecie Warszawskim* z lat 1818–1830 stwierdzał, że w *Bajkach nowych* nawet Krasicki nie potrafi sprostać francuskiemu pisarzowi, „któremu pierwszeństwo w tym zawodzie

słusznie przyznajemy", i dawał wyraz przekonaniu, że od czasów La Fontaine'a o wartości bajki decyduje jej artyzm („Lafonten przydał apologowi wszystkie wdzięki poezji", *Bajki*). Francuskiego bajkopisarza Euzebiusz Słowacki chwalił za nadanie gatunkowi rangi literackiej: „Literatura nowożytna, wszystkich prawie cywilizowanych narodów, posiada ten rodzaj poezyj; ale żaden pisarz nie wyrównał w nim Lafontenowi, poecie francuskiemu. Sposób jego malowania natury jest niepodobny do naśladowania. Sprawiedliwie o nim powiedziano, iż tej tajemnicy nikomu nie powierzył" (*Prawidła wymowy i poezji*). Potwierdza to wypowiedź Niemcewicza, który pisze, że bajki w guście La Fontaine'a są ubarwione czarującym wdziękiem stylu i ozdób poetyckich, zauważa jednak, że pod wpływem La Fontaine'a bajka stała się w rękach mniej utalentowanych fabulistów „grzeczną szczebietnicą", pozbawioną surowości i prostoty. Wśród głosów aprobatywnych wyróżnia się wypowiedź Kazimierza Brodzińskiego (*Literatura polska. Odczyty w Uniwersytecie Warszawskim*, 1822–1823, wyd. 1872), który bardziej niż La Fontaine'a ceni Krasickiego za zwięzłość i brak „naiwnej gadatliwości". Krytycy, oceniający go surowiej, mniej cenią również naśladowców francuskiego twórcy, wskazując ich utwory jako przykłady złego smaku lub zupełnie je ignorując.

W wypowiedziach o bajce nie rozdziela się zazwyczaj refleksji nad gatunkiem od opisu aktualizującej go praktyki poetyckiej. Uwagi krytyczne, wplecione w refleksję historycznoliteracką, dotyczą zarówno twórczości oryginalnej, jak i przekładu czy adaptacji i nie obejmują całego dorobku doby staropolskiej, gdyż ich autorzy nie znają bajkopisarstwa tego okresu. Za reprezentatywny dla czasów dawnych uchodził zbiór uważanego za pierwszego w Polsce naśladowcę La Fontaine'a Jana Stanisława Jabłonowskiego *Ezop nowy polski, to jest życie Ezopa filozofa frygijskiego. Sto i oko bajek* (1731). Krytyka oświeceniowa nie była mu przychylna. Surowo oceniony był zarówno przez Dmochowskiego, jak i Niemcewicza. Jego bajki, niemieszczące się w klasycystycznym modelu gatunku, ganiono za niedbały styl, makaronizmy, pospolite rymy i gruby dowcip. Konarski w *Ordynacjach* (*Ordinationes visitationis*) dopuszcza je jednak jako model zachęcający do pisania wierszowanych wypracowań („Za wzór niech służą bajki Ezopa, Fedrusa lub polskie Jabłonowskiego, wojewody ruskiego", tamże, cz. 4), ale już Niemcewicz odsądza tego autora od wszelkich wartości. Wypomina mu pospolite rymy, makaronizmy, żarty „nie bardzo trafne i świeże", usprawiedliwia się, że długo szukał czegoś pozytywnego, aby sformułować pochwałę, ale niczego nie znalazł. Ocena ta ilustruje, jak w opisie gatunku były ważne kwestie stylistyczne i językowe oraz sposób opracowania wątku. Za błąd uważano niedbałość stylu i rażące dobry gust wyrazy. Niemcewicz chwali Józefa Epifaniego Minasowicza za dobrą polszczyznę oraz za wierność w przekładach Fedra i Gabriasa (Barbiosa), wypowiadając się też z uznaniem o bajkach poetów stanisławowskich i porozbiorowych. Pozytywne opinie formułuje o Walentym Gurskim, Ludwiku Kropińskim, Feliksie Gawdzickim, Antonim Goreckim. Krytycy warszawscy XIX w. nie w pełni podzielali jego opinie, wskazując utwory Trembeckiego i Naruszewicza jako przykłady złego smaku. Z tego powodu Osiński w *Wykładzie literatury porównawczej* ocenił Stanisława Trembeckiego niżej niż Wojciecha Miera. Ortodoksja późnych klasyków objawia się czyszczeniem wybranych tekstów przez wydawców oraz eliminacją słów wulgarnych i potocznych. Dobrze oceniano polityczne bajki Niemcewicza, ale nie za walory artystyczne, ale za wpływ na życie narodu, dlatego odmawiano im trwałych wartości literackich i wróżono rychłe zapomnienie. Taką sugestię można odczytać z wypowiedzi Kazimierza Brodzińskiego. Antoni Marian Kurpiel (*O bajkach J.U. Niemcewicza przez Stanisława Nowińskiego*, „Kwartalnik Historyczny" 1889, R. 3) wiąże to z zanikaniem pamięci o wydarzeniach, którym te utwo-

ry towarzyszyły. Brodziński docenia rolę lektury bajek w kształtowaniu języka narodowego, wróży świetność bajce politycznej, przewidując zmierzch bajki obyczajowej. Osiński porównuje z kolei umiejętności translatorskie Niemcewicza, Naruszewicza i Trembeckiego z Krasickiego przekładami bajek i daje najwyższą notę temu ostatniemu autorowi. Mimo ogromnego zainteresowania gatunkiem nawet najbardziej popularne zbiory bajek nie doczekały się dokładniejszego opisu i oceny. Wielu pomniejszych bajkopisarzy nie zostało nawet odnotowanych w wypowiedziach krytycznych. Punktem odniesienia i wzorem niedoścignionym jest zawsze Krasicki, a przed nim La Fontaine. Pewne zjawiska pomijano w refleksji krytycznej, mimo że na początku XIX w. były już obecne, jak np. wyodrębnioną wówczas specjalną odmianę gatunku dla → dzieci i młodzieży. O bajkach dla dzieci i młodzieży Niemcewicz nie wspomina, choć pierwsze próby tego rodzaju twórczości obserwujemy już u Trąpczyńskiego w zbiorze *Bajki i przypowieści* (1787).

Uchodzące za przykład idealnej adaptacji La Fontaine'a *Bajki niektóre Ezopa w guście de La Fontaine, o ile możności tłumaczone* (1776) Stanisława Trembeckiego, który doprowadził do perfekcji typ bajki narracyjnej i znalazł kontynuatora w osobie Adama Mickiewicza, nie doczekały się wzmianki u Niemcewicza. Pełnej aprobaty autora *Rozprawy o bajce* nie zyskał także inny naśladowca La Fontaine'a – Kniaźnin („małe zaniedbania" to wedle Niemcewicza obecne w jego utworach wyrazy pospolite), mimo wyrażonego *explicite* ubolewania, że to autor „nie dość u nas czytany i ceniony". Z grona polskich lafontenistów pochwały krytyka doczekał się natomiast Adam Naruszewicz za „trafne, gładkie wiersze i tok narodowy". Opinia krytycznoliteracka przyznała rangę najlepszego bajkopisarza polskiego nie naśladowcy La Fontaine'a, ale mistrzowi bajki epigramatycznej – Krasickiemu.

Wokół zbioru *Bajki i przypowieści* Ignacego Krasickiego. Już pierwsze reakcje na *Bajki i przypowieści* były bardzo pozytywne, a autor z czasem został bezdyskusyjnie uznany za najwybitniejszego wśród rodzimych twórców gatunku – klasyka bajki. Jego najwyższą pozycję wśród fabulistów odzwierciedla również wartościujący wybór autorów w dziewiętnastowiecznych antologiach, Krasicki zajmuje tam zawsze pierwsze miejsce, co miało zapewnić sukces publikacjom. Jego drugi zbiór *Bajki nowe* (1802), zamykający „złoty wiek" bajki w Polsce, zebrał gorsze → recenzje, ale nawet jeśli nie zyskiwał aprobaty, nie dotyczyło to z reguły bajek epigramatycznych. W *Wykładzie literatury porównawczej* Osiński krytykuje Krasickiego jako epika, chwali jako bajkopisarza (*Dzieła*, t. 2–3). Już wcześniej Franciszek Ksawery Dmochowski w drugiej pieśni *Sztuki rymotwórczej* – jak większość krytyków – sytuuje poetę w gronie poetów wzorcowych („A ten, w którym się tyle wielkich darów mieści, / Krasicki ślicznie zrobił *Bajki i powieści*, / Jeśli więc w bajkach życia chcesz dawać przykłady, / Idź za piękną naturą i stąpaj w tych ślady"). Golański w pierwszym i drugim wydaniu rozprawy *O wymowie i poezji* (1786, 1788) w przypisach usprawiedliwia pominięcie opisu bajki w wykładzie gatunków stwierdzeniem, że z powodzeniem zastąpi go lektura tekstów Krasickiego: „Dla poznania zaś całego ich składu dość jest (oprócz innych tego rodzaju pisarzów) wziąć w rękę *Bajki i przypowieści* Xcia Imci Biskupa Warmińskiego, naraz się tam czytelnikowi pokaże imaginacja niepospolita, utrzymany ciągle charakter rozmówców, delikatne, ważne a zwięzłe nauki". Ludwik Kropiński w *Sztuce rymotwórczej* (powst. 1803–1828, wyd. 1844), powołując się na tradycję antyczną i dorobek Krasickiego, przedstawia koncepcję bajki jako gatunku dydaktycznego. Powszechnie akcentuje się nowatorstwo i oryginalność autora, który stworzył formę o swoistym charakterze – „bajkę Krasickiego". Niemcewicz w swej rozprawie zwraca uwagę na satyryczny odcień bajek Krasickiego, ich odmienność

w stosunku do modelu La Fontaine'a oraz na niepowtarzalny styl i oryginalną metodę twórczą poety. Jego wypowiedź brzmi wyjątkowo na tle powszechnych pochwał i aprobatywnych opinii, krytycznie ocenia np. bajkę *Skowronek*, poetycki upominek od Krasickiego, odmawiając jej przynależności do gatunku, co wiąże się z przyjętą przez niego koncepcją bajki jako odmiany dramatu. Gdyby uznać *Skowronka* za bajkę – tłumaczy autor rozprawy – na zasadzie analogii należałoby tak klasyfikować również niektóre anakreontyki. W przekonaniu Niemcewicza *Skowronek* nie ma cech właściwych gatunkowi, a mianowicie akcji, morału i dramatyczności („Jest to świeży obraz wiosny, lecz nie jest bajka. […] Są, którzy mniemają, że późniejsze bajki Krasickiego nie są tak wyborne, jak pierwsze. Jeśli to prawda, powiedzieć można, że jak pióra, tak i dowcipy zbyt częstym pisaniem tępieją. Jakkolwiek bądź, Krasicki jest u nas dotąd najpierwszym z pisarzy"). Co ciekawe, we własnej twórczości bajkopisarskiej Niemcewicz nie dbał o czystość wyznaczników gatunkowych. Jego praktyka literacka odbiega od propozycji zawartych w rozprawie, rozluźnia on strukturę bajki, która zbliża się do liryki lub → komedii.

Na tle przytoczonych sądów o Krasickim dobrze widać odrębność sądów Józefa Ignacego Kraszewskiego, doceniającego przede wszystkim czystość stylu, widoczną zwłaszcza w bajkach: „Ani jędrny a patetyczny Trembecki, ani napuszony Naruszewicz, ani swawolny Węgierski tego brylantowego stylu nie mieli. Po Krasickim go też nikt nie wziął w spadku; został jego wyłączną właściwością. Jak forma i styl, tak język tu zjawia się nowy. […] dźwięczny, oszlifowany starannie, pieścidełko a cacko" (*Krasicki. Życie i dzieła. Kartka z dziejów literatury XVIII wieku*, 1879). Bajki Kraszewski stawia najwyżej w dorobku XBW.

Bajka w romantyzmie. Spór romantyków z klasykami w tej jego odsłonie, jaka jest związana z interesującym nas gatunkiem, można by nazwać „walką na bajki". Niezależnie od recenzji tomów bajek dyskutowano bowiem nad bajkami z wyraźnym adresem polemicznym. Franciszek Salezy Dmochowski publikował – na łamach redagowanych przez siebie „Rozmaitości Warszawskich" – bajki stanowiące wierszowany wykład racji klasyków. One właśnie, a nie recenzje z bajek Mickiewicza (skądinąd umiarkowane w tonie), wpisały się w scenerię słynnego sporu. W tym kontekście można również interpretować bajki Brodzińskiego, który zresztą – jak większość jego współczesnych – nie uważał bajki za gatunek literacko pełnowartościowy. Takie właśnie postrzeganie roli bajek sprzyjało wykorzystywaniu ich w charakterze komentarza do aktualnych sporów ideowych. W latach 30. XIX w. bajka znalazła się raczej poza głównym nurtem zainteresowania krytyki literackiej, mimo że gatunek był praktykowany (np. bajki Adama Mickiewicza i Aleksandra Fredry), w odróżnieniu od BAJKI LUDOWEJ. Romantycy nie prowadzili też tak intensywnych jak wcześniej spekulacji genologicznych: przyjmowali albo założenie o wschodnim pochodzeniu bajki, albo zgadzali się z poglądem (wyznawanym wcześniej przez Niemcewicza), że bajka odpowiada naturalnej skłonności do alegorii, czyli „wyrażeń figurycznych" (J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, 1829). Jan Popliński wywodzi np. ten gatunek z Indii, „kolebki apologu" (*Wybór bajek polskich z rozprawą o apologu*, 1830). W krytyce dziewiętnastowiecznej ocena bajki waha się zależnie od tego, czy krytykom bliższe są wątki estetyczne (formalno-konstrukcyjne), czy problematyka moralna i funkcja pedagogiczna bajki. Wychowawcza rola bajki i jej sugestywność bardziej interesują krytyków tego czasu niż wątki genologiczne. Popliński w przywołanej rozprawie pisał: „Bajka jest dla ludzi zwierciadłem, w którym zdrożności i błędy swoje spostrzegać mają, stosownie do owego zdania Horacjusza: *mutato nomine, de te fabula narratur*". Funkcja „zwierciadła wad" związała się mocno w recepcji romantycznej z bajką Krasickiego, niemniej to, co

pisze Popliński, da się uogólnić. Po 1830 r. oprócz *Rozprawy o apologu* powstaje kilka wypowiedzi o charakterze normatywnym. Dostrzegalne w nich zmiany w nastawieniu krytyków nie są izolowanym faktem życia literackiego, ale opisują praktykę pozostającą niekiedy w ścisłej relacji z refleksją normatywną.

Wypowiedzi Mickiewicza o bajkach i baśniach znajdujemy w prelekcjach paryskich (tu zwłaszcza kurs pierwszy, wykład siódmy, ale też ósmy oraz czternasty) i w wykładach lozańskich (pierwszym i siódmym). Młody Mickiewicz wprawiał się w pisaniu bajek, naśladując „styl Trembeckiego" (wspominał o tym Antoni Edward Odyniec w *Listach z podróży*, 1875–1878). W wykładzie siódmym mówi o „starodawności baśni słowiańskich" i o „wspólnej podstawie literatury słowiańskiej w baśni", niemniej zasadniczo idzie tu o szerzej pojętą baśniowość, wyraźnie zresztą odróżnianą od satyry, znamionującej epoki „schyłku wielkiej poezji". Krytycznie ocenia model bajki Niemcewiczowskiej w kursie drugim *Literatury słowiańskiej* (wykład dwudziesty pierwszy), nie odmawiając skądinąd warsztatowi Niemcewicza zalety żywości i językowej plastyczności. Jednak „niedźwiedź Niemcewicza nie jest niedźwiedziem Lafontena. U Niemcewicza niedźwiedź to prawie zawsze Moskal lub wielki książę Konstanty; lis czy kruk to prawie zawsze cenzor". Problemem okazuje się zatem zależność bajek Niemcewicza od aktualnego kontekstu politycznego (→ cenzura), ich interpretacyjna niesamowystarczalność. Zastosowane w prelekcjach paryskich kryterium → słowiańskości nie pozwala zresztą Mickiewiczowi włączyć takich autorów, jak Trembecki i Krasicki, w poczet autorów z ducha narodowych – „dowcipna muza" tego ostatniego pochodzi z innej sfery wrażliwości.

Wypowiedzi Mickiewicza są tylko jednym z tekstowych świadectw powołania się na Krasickiego. Maurycy Mochnacki odwoływał się do bajek Krasickiego w *Rzucie oka na ogół polskiego piśmiennictwa* (1832, wyd. 1910), we fragmentach dotyczących „czasu klasycznej poezji", czyli literatury za panowania króla Stanisława Augusta: „Krasicki najmocniejszy na współczesnych wpływ wywarł. […] Bajkami zachwyca wiek dziecinny i myślących ludzi". W rozprawie *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* (1830) znajdziemy krytyczny osąd literatury tego czasu: Mochnacki zarzuca jej wtórność („kopia kopii"), a okres „klasycznej poezji" charakteryzuje jako wiek „krasomówstwa w poezji opisowej", „satyr, bajek, epigramatów"; lakonicznie i niepochlebnie podsumowuje: „Była wierszomania!".

Zarzut naśladownictwa i wtórności pojawia się również w rozprawie Edwarda Dembowskiego: „Krasicki jako poeta nie ma najmniejszej oryginalności, naśladuje lub przekłada bardzo miernie" (*Piśmiennictwo polskie w zarysie*, 1845). Jego zdaniem jedynie bajki „nie są bez zalet", ale i tym stawia krytyk zarzut miałkości. Zarówno w krytyczne, jak i w aprobatywne oceny romantyków jest wpisana świadomość problematycznego statusu bajkopisarza, który „nie był nigdy poetą-sztukmistrzem" (kurs drugi *Literatury słowiańskiej*).

Autonomiczny wątek stanowi bajka w poglądach krytyczno-teoretycznych Cypriana Norwida. W tekście *Do M… S… „O Balladynie" (Dodatek)* do lekcji *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru „Balladyny")* (1860) Norwid konstatuje ważność bajki w piśmiennictwie polskim po 1830 r., będącą zresztą rezultatem otwarcia się na „gminne podania". *Ostatnią z bajek* Norwida (powst. 1882) da się interpretować również jako poetycki traktat o pochodzeniu bajki, jako swego rodzaju spadek po czasie, w którym „istotnie jawił się i używał" język zwierząt i innych „tworów".

Krytycy o Stanisławie Jachowiczu. Bajkopisarstwo Jachowicza sytuuje się bez wątpliwości w obszarze literatury dla najmłodszych, z jawną i czytelną intencją pedagogiczną; zresztą

to właśnie Jachowicz i Klementyna z Tańskich Hoffmanowa współodpowiadali za pojawienie się polskiej literatury dla dzieci, a zatem i – w następstwie – skupionej na niej krytyki. W 1852 r. Lucjan Siemieński pisał o krajowym piśmiennictwie dla najmłodszych, zarzucając, że za mało jest książek oryginalnych, za dużo „przelewanych na język ojczysty" (*O sposobach nauczania i o książkach dla dzieci*, „Czas" 1852, nr 225–227 i 237–238). Siemieński rekomendował zresztą rodzicom i nauczycielom m.in. pisma Klementyny Hoffmanowej, Stanisława Jachowicza, Fryderyka Henryka Lewestama. Pierwszy tomik Jachowicza *Bajki i powieści* (1824) spotkał się z pochlebną recenzją redaktora ważnego czasopisma „Dziedzilija" – Augustyna Zdżarskiego. Poleca on bajki Jachowicza jako „ułożony zbiór nauk moralnych, objęty w przyjemnych powieściach i niewinnych bajeczkach" (*Bajki i powiastki Stanisława Jachowicza*, „Dziedzilija" 1824, nr 2), przez co eksponuje ich charakter dydaktyczny. Popliński pisał w *Rozprawie o apologu* (1830), wskazując już na odrębny charakter bajek Jachowicza: „[…] bajkopis ten, zniżywszy się zupełnie do pojęcia dzieci i opisując najczęściej przedmioty z ich sfery, tak czarującym bajki swoje przyozdobił wdziękiem […]". Niewątpliwie obie opinie – inaczej zdyskursywizowane – łączy dostrzeżenie Jachowiczowskiej próby dostosowania bajki do potrzeb i percepcji dziecka. Surowo oceniał bajki Jachowicza Fryderyk Henryk Lewestam ([rec.] *„Bajki i powieści" Jachowicza*, „Roczniki Krytyki Literackiej" 1842, t. 1, nr 13). Krytyk dowodził, że przesłanie moralne bez dbałości o walor estetyczny nie jest wystarczającym atutem bajki. Co więcej, uważał, że bajce Jachowicza można zarzucić nie tylko „brak poezji", ale i sztuczność nauk moralnych („jakby z księgi wyjęte"). Kontrprzykładem i niedoścignionym wzorem pozostaje dla Lewestama Krasicki. Pozytywnie za to ocenia bajkę Jachowicza Aleksander Tyszyński, który swój wywód rozpoczyna przypomnieniem wschodniego pochodzenia bajki i krótkim opisem stanu krajowego bajkopisarstwa, przy czym zarówno bajki Krasickiego, jak i Franciszka Morawskiego mają w jego ocenie tę zasadniczą wadę, że nie są pisane zgodnie z potrzebami dzieci. Tak pisze o zbiorku Jachowicza: „Spółczesna krytyka, jeśli dobrze pamiętamy, przywitała ten zbiorek niezbyt uprzejmie, z uwagą zwłaszcza, że nader dalekie są jeszcze od Krasickiego i innych. Ogół jednak krajowy przyjął przeciwnie pochopnie te nowe powiastki i bajki" (*Poezje pedagogiczne Stanisława Jachowicza („Powiastki i bajki")*, 1848). Tyszyński zupełnie inaczej ocenia skuteczność pedagogiczną i naturalność przesłania niż w Lewestamowskiej krytyce Jachowicza. Nie broni alegorii, przeciwnie: nie uważa jej za zaletę konstrukcyjną bajki. Jeśli chodzi o innych bajkopisarzy dziewiętnastowiecznych, to małych konstelacji głosów krytycznych doczekała się twórczość Aleksandra Fredry (tu krytycy nawiązywali do bajek zawartych w *Panu Jowialskim*), Franciszka Morawskiego i Antoniego Goreckiego. Bajki Morawskiego bywały krytykowane za zbytnią długość, chwalone z kolei za żywość → dialogów i obrazowania (Królikowski). Komentatorzy Fredry sugerowali się m.in. opiniami sformułowanymi w *Portretach literackich* Lucjana Siemieńskiego (*Portrety literackie*, t. 1, 1865) oraz w rozprawie Lewestama (*Aleksander Fredro. Studium literacko-biograficzne*, „Kłosy" 1868, nr 156–158 i 160–163, wyd. osob. 1876).

Adolf Dygasiński: krytyka, teoria, wychowanie. Dygasiński był zarazem bajkopisarzem, popularyzatorem oraz krytykiem gatunku. Jako istotne zagadnienie jawiło mu się odnowienie pisarstwa dla dzieci, poszerzenie formuły bajki – kojarzonej przede wszystkim z aspektem dydaktycznym. Autor *Cudownych bajek* (1896) wielokrotnie wypowiadał się o tym gatunku nie tylko w perspektywie zadań ściśle literackich, ale i pedagogicznych. Zainteresowania teoretyczno-genologiczne i metodyczne Dygasińskiego znalazły rezonans w wielu artykułach, a zwłaszcza w haśle *Bajka* zredagowanym dla *Encyklopedii wychowawczej*

(red. T.J. Lubomirski, 1881). Autor nie selekcjonuje bajek ze względu na ich budowę i konkretne cechy dystynktywne. Jednakowo traktuje bajki wierszowane i prozatorskie. W rozważaniach szczegółowych prowadzonych z perspektywy historycznoliterackiej (za Jakobem Grimmem) eksponuje ogólnoludzkie, wspólne korzenie i pierwotne pochodzenie tego typu utworów. Bajkowe opowieści wynikały jego zdaniem z istoty atawistycznych, wczesnych stosunków człowieka i natury (szczególnie relacji ludzie–zwierzęta). W związku z tym wskazuje jako pierwowzór bajki EPOS ZWIERZĘCY, po czym przechodzi do opisu kolejnych stadiów rozwoju gatunku, które prowadzą przez bajkę dydaktyczną w realizacji Ezopa, Fedrusa, La Fontaine'a oraz jej polskich przedstawicieli w osobach Krasickiego, Mickiewicza. Punktem dojścia są czasy mu współczesne. W tym obszarze Dygasiński skupia się na względnie pozytywnie wartościowanych bajkach Jachowicza – narodowego „śpiewaka dzieci". Chwali Gustawa Ehrenberga *Wykład bajek Krasickiego wraz z tekstem tychże* (1871) jako znakomitą propozycję krytyczno-dydaktyczną. Wątek bajki w przypadku Dygasińskiego to także wątek polemiki z Marią Konopnicką: w kwestii stosowania języka gwarowego i – szerzej – ludowości oraz stosunku do niej, choć dotyczy on bajki tylko pośrednio (→ podanie ludowe, → pieśń ludowa). Dygasiński opublikował również *Krytyczny katalog książek dla dzieci i młodzieży* (1884). Powoływał się w nim na opinie innych pedagogów i literatów, m.in. Piotra Chmielowskiego, Floriana Łagowskiego. Katalog został skonstruowany w układzie alfabetycznym; Dygasiński poświęcił każdemu z tytułów notkę, w której pomieścił krótką recenzję czy charakterystykę problematyki, czasem streszczenie. Szacował wiek → odbiorcy, dla którego książka byłaby przeznaczona. Zdawał sprawę ze swoich wrażeń czytelniczych, czasem oceniał poziom literacki, przeważnie spekulował na temat pedagogicznej skuteczności dziełka. Wchodził w kompetencje dziecięcego psychologa, bibliofila, nauczyciela, amatora narracji przygodowych.

Pozytywiści o bajce. Piotr Chmielowski umieścił krótki wywód o bajce w rozprawie *Poezja w wychowaniu* (1881). Podkreślał, że tworzenie bajek wynika z naszej wrodzonej skłonności do „ożywiania" i „uosabiania" tego, co pojawia się w polu widzenia i przeżywania. Zastrzegał przy tym: „Pedagogicznego tedy znaczenia niepodobna bajkom odmówić; w kwestii jednak poetycznego kształcenia muszą zająć miejsce podrzędne, gdyż większość tylko z formy do poezji należy; co do treści zaś, to ta rozwija albo bystrość spostrzegawczą, albo wpaja w umysł pewien morał". Innymi słowy: pedagogiczne zadania bajki są (lub mogą być) niewątpliwe, wątpliwa za to jest jej wysoka wartość formalno-estetyczna. Chmielowski zauważał zbyt mały udział → wyobraźni poetyckiej u rodzimych bajkopisarzy; bajkom Krasickiego zarzucał właśnie zbytnie uprzywilejowanie dowcipu względem wyobraźni. „Francuzi mają La Fontaine'a, my tylko Krasickiego, który, mimo wielkiego talentu, nie posiadał przecież fantazji plastycznej". Jachowiczowi przyznaje kompetencje wychowawcze, jego bajki traktuje bardziej jako → powiastki przez wzgląd na zbyt eksponowane moralizatorstwo. Ocala nazwiska Fredry i Morawskiego, doceniając udział „plastyki" w ich bajkach. Aleksander Świętochowski w cyklu *Liberum veto* wypowiada się na temat popularności bajki w związku z publikacją bajek i satyr Włodzimierza Wysockiego. Krytyk okazuje się obrońcą jej literackich i poznawczych walorów, przy czym termin „bajka" uposażał w bardzo szeroki zakres znaczeniowy: „Bajka […] – a przez ten wyraz pojmuję wszelki mit, wszelką przędzę fantazji, niewysnutą z wątków realnych – pozostanie wiecznym strojem poezji, której bez przenośni, bez porównania, bez symbolu, po prostu nie możemy sobie wyobrazić" („Prawda" 1894, nr 17). Jak widać, Świętochowski nie rozstrzygał tu kwestii genologicznych, lecz wykorzysty-

wał potencjał skojarzeń – również potocznych – ze słowem „bajka", by potraktować ją jako jednego z sojuszników (lub: jeden z synonimów) poezji.

Bajka w Młodej Polsce. Nowe pojmowanie bajki w krytyce doby młodopolskiej zaczyna się od oddziaływania Jana Władysława Dawida i jego postulatów dotyczących zmiany stosunku do literatury dla dzieci. Już od 1885 r. na łamach „Przeglądu Pedagogicznego" Dawid postulował odejście od moralizatorstwa i natrętnego dydaktyzmu ku tekstom rzeczywiście wychowującym, także nie wprost, przez zabawę czy kształcenie poczucia piękna. Jeszcze dalej w tym kierunku poszli autorzy związani z warszawską lewicą w specjalnym wydaniu dwutygodnika „Poradnika dla Czytających Książki". Stefania Sempołowska wprost określiła ówczesną literaturę dla dzieci mianem „zakłamanej filantropii" i uznała ją za opresyjne narzędzie mentalności szlacheckiej (*Zasady moralne a literatura dla dzieci*, „Poradnik dla Czytających Książki" 1901, nr 23). Wtórował jej Stanisław Posner artykułem *Jaką jest, a jaką ma być literatura dla dzieci. Luźne notatki profana* („Poradnik dla Czytających Książki" 1901, nr 23). Wypowiedzi te jednak skupiały się na egalitaryzmie i wartościach etycznych, podczas gdy Dawid te granice przekraczał fundamentalną zarówno dla swej działalności, jak i dla bajki młodopolskiej tezą o tworzeniu osobowości u dziecka przez świadomość estetyczną. Nieprzypadkowo bodaj najdonioślejszy wykład jego poglądów w tej materii znalazł miejsce w artykule *O lekturze młodzieży* na łamach warszawskiego „Życia" (1889, nr 20) pod redakcją Zenona Przesmyckiego (Miriama). Kilkanaście lat później Miriam w swym programowym tekście o *Bajkach* Jana Lemańskiego („Chimera" 1902, t. 6, z. 17; przedruki pt. *Odrodzenie bajki*) podkreślił konieczność wyzbycia się przez bajkę moralistyki, ale też wszelkiego utylitaryzmu. Odwoływał się przy tym do teorii ewolucji gatunków literackich Ferdinanda Brunetière'a, w której duchu wartości etyczne zostały zinterpretowane jako podlegające z biegiem czasu permanentnej zmianie. Postulowana przez Dawida świadomość estetyczna staje się u Miriama walorem samym w sobie. Wartością stałą jest bowiem nieodmiennie piękno, w którym zalety estetyczne zostają powiązane z zaletami duchowymi. Konwencja bajki ma służyć wydobyciu duszy artysty przez symbol. Dodatkową, specyficzną dla bajki wartością powiązaną z pięknem jest dla Miriama natura; według niego bajka ma stanowić zejście do „szerokich kręgów bytu", prowadzące przez „głębsze odczuwanie natury". Można rzec, że to, co w bajce zazwyczaj było pomocną formą: symbol i metafora zwierzęca, w odczytaniu Miriama ma stać się centrum – przekaz symboliczny i obraz natury wypiera studium → charakterów; w mimowolnie zabawnym, a przecież znamiennym dla swej epoki fragmencie Miriam, za teorią animizmu Edwarda Burnetta Taylora, odrzuca „samolubnie wyłączny antropocentryzm". Wizja bajki jako zejścia do jądra natury, poparta *Panczatantrą* i *Mahabharatą* jako przykładami, zaskakująco zapowiada tak charakterystyczne dla XX w. poszukiwania kultury źródeł.

Podobną, choć bardziej uładzoną, diagnozę przedstawi w trzecim tomie *Młodej Polski* (1913) Jan Lorentowicz, który podobnie jak poprzednicy wypowie się przeciw dydaktyzmowi, widząc w bajce „konieczność mowy ludzkiej", rdzenny zapis → tradycji antropologicznej, od strony formalnej skupi się zaś na ewolucji metafory. Podsumowanie tej drogi stanowi wstęp Juliana Ejsmonda do *Antologii bajki polskiej* (1915). Młody autor, należący już do kolejnego, skamandryckiego pokolenia, wyraża skrajny sprzeciw wobec → tendencyjności bajki („jak rak toczy i niszczy zdrowy organizm, tak dydaktyzm trapił i zatruwał poezję fabulistyczną od niepamiętnych czasów"), jego program pozytywny stanowi zaś hiperbolizację i zarazem logiczne domknięcie propozycji Lorentowicza. Bajka – przez metaforykę – ma stanowić rdzeń człowieczeństwa i swoistą entelechię narodu: „Całość bajek danego narodu uwa-

żaną być może za rodzaj epopei narodowej, gdzie występują wszystkie warstwy społeczne, gdzie rozstrzygają się wszystkie palące zagadnienia narodowego bytu". Wydaje się, że w ten sposób teoria bajki polskiej została doprowadzona do punktu określania na nowo kultury narodowej, tak charakterystycznego dla czasów u progu niepodległości.

Krytyczna recepcja bajki w Młodej Polsce wyraźnie ustępuje teorii. Bajki powstałe w tej epoce najczęściej stanowiły dla krytyków powód do dyskusji o teoretycznym lub publicystycznym charakterze, nie cel sam w sobie. Znamienne, że dla powyżej omówionych tekstów Miriama i Lorentowicza punkt wyjścia stanowiło omówienie bajek najznaczniejszego młodopolskiego bajkopisarza, Jana Lemańskiego. Mimo błyskotliwej, symbolicznej formy wiersza, jego bajki wykorzystywały figury bajki klasycznej, jak również zawierały silne cechy satyry współczesnej, w stopniu o wiele większym, niż wskazywałyby na to wspomniane omówienia. Wydaje się, że krytycy traktowali bajki Lemańskiego jako pretekst do budowania teorii bajki symbolicznej bądź, na odwrót, interesowała ich głównie warstwa satyryczna, przyjmowana zależnie od poglądów albo życzliwie, jak w przypadku Adolfa Nowaczyńskiego (*Wczasy literackie*, 1905), widzącego w Lemańskim bratnią duszę w kampanii antyfilisterskiej, lecz lekceważącego wartości formalne jego utworów (i, jak się zdaje, formę bajki w ogólności), albo krytycznie, czego dowiódł broniący wartości konserwatywnych Władysław Jabłonowski (*Rozprawy i wrażenia literackie*, 1908). Najprościej i być może najlepiej rzecz całą ujął Ignacy Matuszewski, pisząc o bajkach Lemańskiego w recenzji jego baśni *Ofiara królewny* („Tygodnik Ilustrowany" 1907, nr 6–7), że kluczem do nich są *Satyry* Juwenalisa, z których motto pierwszego tomu bajek zaczerpnął sam autor, i że w istocie zdają się one nie bajką, a satyrą właśnie. Wymowa opinii Jana Lorentowicza o bajkach Lemańskiego – mimo odżegnywania się krytyka od słowa „satyra" – jest o tyle podobna, że eksponuje wartość krytyki społecznej wpisanej w bajki – krytyki bez nuty wychowawczej i naprawczych ambicji. Lorentowicz konstatuje: „Lemańskiego zajmuje przeciętny typ dzisiejszego zjadacza chleba, a mianowicie: człowiek głupi, przewrotny i słaby" (*Poeta ironii*, „Tygodnik Ilustrowany" 1906, nr 29). Odczytanie bajki jako satyry politycznej w całości determinuje recepcję drugiego z czołowych młodopolskich bajkopisarzy, Benedykta Hertza. Recenzent „Krytyki" docenia zaangażowanie społeczne bajek Hertza, pisząc, że jest to „satyryk polityczny umiejący i chcący alegoryzować panujący rozbrat między idealizmem oficjalnym a podłą rzeczywistością, umiejący wybornie przedstawić podwójną buchalterię dzisiejszych stosunków społecznych"; jednocześnie zauważa słabszy poziom artystyczny tych utworów: „Alegorie, którymi przemawia, są utarte" (as., [rec.] *„Bajki" B. Hertza*, „Krytyka" 1904, t. 1). Zarówno ten głos, jak i skromny odzew krytyki na trawestacje i antologie bajki tradycyjnej (baśnie Bolesława Leśmiana, antologia Juliana Ejsmonda) wskazują, że bajka w Młodej Polsce cieszy się autonomią głównie, gdy jest pojmowana teoretycznie; jako dzieło literackie jest czytana przez inny kontekst niż jej własna tradycja lub jest traktowana jak gatunek podrzędny. Zmianę tej sytuacji, a i to niepełną, przyniesie dopiero okres międzywojenny.

Danuta Kowalewska, *Eliza Kącka*

Źródła: [I. Krasicki], [*W obronie bajek i przypowieści*], „Monitor" 1766, nr 104; G. Piramowicz, *Krótkie zebranie nauki o apologu, czyli bajce*, w: *Fedra, augustowskiego wyzwoleńca, bajki wybrane po łacinie, po polsku, po francusku*, 1767; [I. Krasicki], *Apologus*, *Fontaine*, w: tegoż, *Zbiór potrzebniejszych*

wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych, t. 1, 1781; F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, 1788; I. Krasicki, *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, cz. 1, rozdz. 6: *O apologu albo bajkach i powieściach*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 3, 1803; S.K. Potocki, *O wymowie i stylu*, t. 1–4, 1815––1816; K. Brodziński, *Literatura polska* [1822–1823], w: tegoż, *Pisma, wydanie zupełne, poprawione i dopełnione z nieogłoszonych rękopismów, staraniem J.I. Kraszewskiego*, t. 4, 1872; A. Zdżarski, *Bajki i powiastki Stanisława Jachowicza*, „Dziedzilija" 1824, nr 2; E. Słowacki, *Teoria poezji*, w: tegoż, *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. 2, 1826; J.F. Królikowski, *Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, 1828; [J. Popliński], *Wybór bajek polskich z rozprawą o apologu*, 1830; S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1, z. 1–3; L. Kropiński, *Sztuka rymotwórcza*, w: tegoż, *Pisma rozmaite*, 1844; H. Cegielski, *Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcelniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany*, 1845; A. Tyszyński, *Poezje pedagogiczne Stanisława Jachowicza („Powiastki i bajki")*, 1848, w: tegoż, *Rozbiory i krytyki*, t. 3, 1854; [F. Morawski], *Dopisek*, w: tegoż, *Bajki*, 1860; A. Bądzkiewicz, *Teoria poezji w związku z jej historią opowiedziana*, 1867; F.H. Lewestam, *Aleksander Fredro. Studium biograficzno-literackie*, „Kłosy" 1868, nr 156–158 i 160–163, wyd. osob. 1876; G. Ehrenberg, *Wykład bajek Krasickiego wraz z tekstem tychże*, 1871; A.J.S. [A.J. Szabrański], *„Wykład bajek Krasickiego" przez Gustawa Ehrenberga*, „Biblioteka Warszawska" 1872, t. 1; J.I. Kraszewski, *Krasicki. Życie i dzieła. Kartka z dziejów literatury XVIII wieku*, 1879; A. Dygasiński, *Bajka*, w: *Encyklopedia wychowawcza*, t. 1, 1880; A.M. Kurpiel, *O bajkach J.U. Niemcewicza przez Stanisława Nowińskiego*, „Kwartalnik Historyczny" 1889, R. 3; Poseł Prawdy [A. Świętochowski], *Liberum veto*, „Prawda" 1894, nr 17; P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce dla uczczenia 35-letniej działalności autora jako pisarza i pedagoga wydane staraniem jego przyjaciół i kolegów*, z przedm. B. Chlebowskiego, 1902; Miriam [Z. Przesmycki], *Jan Lemański „Bajki"*, „Chimera" 1902, t. 6, z. 17; as., [rec.] *„Bajki" B. Hertza*, „Krytyka" 1904, t. 1; H. Galle, *Jan Lemański – Proza ironiczna*, „Biblioteka Warszawska" 1904, t. 4; W. Feldman, *Współczesna krytyka literacka w Polsce z 12 portretami w tekście*, 1905; J. Lorentowicz, *Poeta ironii*, „Tygodnik Ilustrowany" 1906, nr 29; A. Nowaczyński, *Jan Lemański*, w: tegoż, *Wczasy literackie*, 1906; J. Lorentowicz, *Apologi Jana Lemańskiego*, „Sfinks" 1911, t. 14.

Opracowania: J. Kleiner, *Krasickiego „Bajki i przypowieści"*, w: tegoż, *O Krasickim i Fredrze. Dziesięć rozpraw*, 1956; S. Pietraszko, *Miejsce dla bajki*, w: tegoż, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, 1966; W. Billip, *Wstęp*, w: A. Fredro, *Pan Jowialski*, 1968; H. Kapełuś, *Z dziejów bajki ludowej w dawnej Polsce*, w: *Bajka ludowa w dawnej Polsce*, wyb. i oprac. H. Kapełuś, 1968; I. Kaniowska-Lewańska, *Stanisław Jachowicz. Życie i działalność*, 1970; I. Kaniowska-Lewańska, *Literatura dla dzieci i młodzieży do roku 1864. Zarys rozwoju. Wybór materiałów*, 1973; W. Woźnowski, *Bajka w literaturze polskiego oświecenia*, 1974; K. Górski, *Mickiewicz jako bajkopisarz*, w: tegoż, *Mickiewicz. Artyzm i język*, 1977; M. Ursel, *Bajkopisarstwo Aleksandra Fredry*, 1980; E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, 1990; W. Woźnowski, *Dzieje bajki polskiej*, 1990; J. Abramowska, *Polska bajka ezopowa*, 1991; J. Bachórz, *Bajka*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; Z. Goliński, *Bajka*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, 1991; M. Strzyżewski, *Działalność krytyczna Maurycego Mochnackiego*, 1994; M. Stanisz, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, 1998; D. Siwicka, *Bajki*, w: J.M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, *Mickiewicz. Encyklopedia*, 2001; M. Strzyżewski, *Mickiewicz wśród krytyków. Studia o przemianach i formach krytyki romantycznej w Polsce*, 2001; *Bajka zwierzęca w tradycji ludowej i literackiej*, red. A. Mianecki i V. Wróblewska, 2011.

Zob. też: Dydaktyzm, Literatura dla dzieci i młodzieży, Satyra

BERGSONIZM

Początki. Pierwsze wzmianki prasowe o Henrim Bergsonie – a dokładnie o jego dysertacji doktorskiej z 1889 r. – to napomknienia Zygmunta Miłkowskiego („Tygodnik Ilustrowany" 1890, nr 41) i Włodzimierza Spasowicza („Kraj" 1891, nr 21–22). W latach 90. odwołania do bergsonizmu pojawiają się w specjalistycznych artykułach Władysława M. Kozłowskiego i Edwarda Abramowskiego. Pogłębioną recepcję myśli Bergsona otwiera recenzja roz-

prawy *Śmiech. Studium o komizmie*, ogłoszona przez Adama Mahrburga w niespełna rok po ukazaniu się polskiego przekładu książki (*O śmiechu*, „Ogniwo" 1903, nr 2). Mahrburg zwraca uwagę na dwie kwestie istotne z perspektywy późniejszych aliansów krytyki literackiej z bergsonizmem. Pierwszą z tych kwestii jest zagadnienie „rytmu życia" jako formy. Druga kwestia to mocne napięcia między życiem w jego wymiarze praktycznym (utylitarnym) a sztuką, która staje oko w oko z nieuwarunkowaną (czystą) rzeczywistością. Bezpośrednie nawiązania do myśli i pism Bergsona pojawiają się w polskiej krytyce literackiej na początku XX w., a intuicjonistyczny witalizm bergsonizmu zaczyna odgrywać coraz większą rolę po 1907 r., co wiąże się zarówno z sytuacją na ziemiach polskich po rewolucji lat 1905–1907, jak i z rozgłosem, jakim idee filozofa cieszyły się wtedy w całej Europie (apogeum tej mody intelektualnej przypada na lata 1907–1914). Bergson jest wówczas bez wątpienia – jak pisał Kazimierz Twardowski – „najpopularniejszym metafizykiem", a jego poglądy – zwłaszcza w swojej uproszczonej wersji – są nie tylko głośne w kręgach intelektualnych, ale mają także „szerokie oddziaływanie" ([rec.] *La Perception du changement*, „Ruch Filozoficzny" 1912, nr 1). Dotyczy to również polskiej krytyki literackiej tamtego czasu. Krytyka ta najczęściej nie dba o wyraźne wyeksplikowanie swoistości poglądów filozofa, zwykle jednak trafnie wydobywa główne wątki i kluczowe motywy jego myśli. W obrębie krytyki literackiej odniesienia do pism i koncepcji autora *Ewolucji twórczej* trudno jednak oddzielić jednoznacznie od tych tendencji myślowych i inklinacji wyobraźni, które tworzyły klimat → Młodej Polski jako epoki podszytej duchowym niepokojem, wrażliwej na podszepty irracjonalizmu i spirytualizmu, skłonnej do metafizycznych poszukiwań i do eksplorowania najgłębszych pokładów „duszy", a przy tym wierzącej w sztukę, w jej rewelatorski potencjał, ale głodnej też prawdziwego życia i ożywianej raz po raz witalistycznymi impulsami. Wszystkie te rejestry „ducha czasu" przygotowały grunt pod lekcję Bergsona – nie zawsze pogłębioną, ale dobrze wpisującą się w te obszary ówczesnej wrażliwości, które ze szczególną siłą zaczynają dochodzić do głosu w drugiej dekadzie młodopolskiej fazy polskiego → modernizmu.

Ślady. Pierwsze świadectwa oddziaływania bergsonizmu na polską krytykę nie są wyraźne i pozostają w sferze domniemań. W studium Edwarda Abramowskiego *Co to jest sztuka? Z powodu rozprawy L. Tołstoja: „Czto takoje isskustwo?"* („Przegląd Filozoficzny" 1898, nr 3) pojawiają się tezy zbieżne z poglądami Bergsona, choć nazwisko filozofa nie pada. Abramowski wskazuje m.in. na to, że dzieło sztuki wyrasta z „widzenia przedmyślowego", jest aktem „intuicji", która zostaje mocno przeciwstawiona przedstawieniom „fotograficznym", poddanym władzy „aparatu myślowego" i utrzymanym „w porządku przedmiotowo-logicznym". Bergsonizm odegrał też pewną rolę w atakach Stanisława Brzozowskiego, skierowanych przeciwko estetyce „»Miriamem« się pieczętującej" i tym samym przeciw takiej wizji świata, która – jak dowodził autor *Idei* – opiera się na przekonaniu o „stałości bytu", żywi wiarę w „wieczną sztukę", ale w istocie stanowi przejaw „hieratycznej impotencji" i „ucieczki od życia". Brzozowski zanegował wewnętrzną stałość istnienia i przeciwstawił jej bergsonowskie z ducha rozumienie rzeczywistości jako nieustannego stwarzania, postulując przy tym potrzebę twórczego czynu i takiej sztuki, która jest „wolą do wyzwolenia życia, do rozpętania wszystkich jego mocy" („*Miriam*" – *zagadnienie kultury*, „Głos" 1904, nr 52). Dwa lata wcześniej świadectwo znajomości pism autora *Materii i pamięci* można odnaleźć u Miriama – w szkicu poświęconym Janowi Lemańskiemu (*Odrodzenie bajki*, „Chimera" 1902, t. 6). Bergsonowskie wątki pojawiają się także w pracach Ostapa Ortwina – m.in. w artykule *Żywe fikcje* („Nasz Kraj" 1908, z. 12–13), w którym ślady lektury Bergsona widać zwłaszcza w opisie ontologii

tworów literackich, w koncepcji „prawdy sztuki" (która jest prawdą „uzasadnionego środkami artystycznymi momentu") oraz w myśleniu o wzajemnej – ścisłej i lustrzanej – relacji, jaka łączy „indywidualne zjawiska […] wszechżycia" z „wieczystą treścią wszechbytu", co przekłada się na przekonanie, że „nieprzerwaną ciągłość bytu" można dostrzec w „organicznej ciągłości życia", a to z kolei pozwala mówić o utrwalonych w dziele artysty „momentach bytu", w których „tkwi" całość nieprzerwanego potoku zdarzeń, „cała treść życia, miąższ jego". Witalistyczny aspekt filozofii Bergsona stawał się myślowym wsparciem dla prób przełamania młodopolskiego pesymizmu – tak charakterystycznego dla wstępnej fazy Młodej Polski. Próby te – podejmowane na terenie krytyki coraz konsekwentniej od pierwszych lat XX w. – są przejawem narastającej fascynacji życiem i przeradzają się ostatecznie w młodopolski aktywizm. Po opublikowaniu – w 1910 r. – polskiego przekładu *Wstępu do metafizyki* (gdzie pojawia się wyraźne przeciwstawienie „intuicji" i „intelektu" – zwykle rozumiane, wbrew intencji filozofa, jako mocna alternatywa) zaczął utrwalać się obraz Bergsona intuicjonisty. Dotyczy to również ówczesnej krytyki literackiej, na terenie której bergsonizm jest nieostrą, wielokształtną tendencją intelektualną, ufundowaną na zespole pytań i filozoficznych odpowiedzi sformułowanych przez autora *Ewolucji twórczej*. Silne zainteresowanie myślą Bergsona ujawnia się w drugiej dekadzie XX w. – po ukazaniu się (w 1912 r.) polskiego przekładu *Ewolucji twórczej* (pióra Floriana Znanieckiego). Jej francuskie wydanie – w 1907 r. – było też komentowanie w polskiej prasie, zwłaszcza w filozoficznych pismach fachowych, ale także w periodykach literackich. Istotną rolę w pogłębionym przyswojeniu przez polską krytykę literacką myśli Bergsona odegrały publikacje na łamach „Prawdy", gdzie zagadnienia bergsonizmu referują – lub odwołują się do nich – Jan Władysław Dawid (prace ogłaszane w latach 1911–1913) oraz Wincenty Rzymowski (cykl artykułów *Filozofia H. Bergsona* w „Prawdzie" z 1912 r.), który akcentował szczególnie ważną dla autora *Materii i pamięci* kwestię uwolnienia się od ograniczeń subiektywizmu – „przekroczenia progów własnej jaźni" i wydostawania się z matni dróg „znanych już uprzednio". Narzędzie tego uwolnienia myśli i świadomości stanowi „intuicja", która – jak za Bergsonem pisał Rzymowski – jest „rzutem w nieznane" i formą „bezinteresowności postrzegania", przez co – dopowiadał publicysta – upodabnia się do sztuki. Myśl Bergsona przyswajali polskiej kulturze również najwybitniejsi przedstawicie filozoficznej szkoły lwowsko-warszawskiej – zwłaszcza Kazimierz Twardowski i Jan Łukasiewicz, który w latach 1912–1913 wygłosił cykl odczytów o bergsonizmie w Warszawie i we Lwowie. Kazimierz Twardowski pisał, że „intuicja" – jak ją rozumie Bergson – „porusza się w zakresie doświadczenia (zewnętrznego i wewnętrznego), a tym się różni od poznania pojęciowego, iż daje nam poznać pełną rzeczywistość, gdy tymczasem myślenie dyskursywne, służąc praktycznym celom człowieka, pełną tę rzeczywistość rozbija na abstrakcyjne elementy" („Ruch Filozoficzny" 1912, nr 1). W profesjonalnych omówieniach filozofii Bergsona zwracano uwagę na zbieżności jego poglądów z koncepcjami romantyków. Józefa Kodisowa pisała: „Bergson podniósł na nowo masę tych kwestii, które tak gorąco były dyskutowane przez romantyków: dusza roślinna i zwierzęca, rola instynktu, sympatia jako środek poznawczy, wzgarda dla »materii«, »czysty duch«, »tajemnica życia«, mistyczne zagłębianie się w Boga. Wszystko to są sprawy, którymi zajmowali się romantycy i których echa znajdziemy w filozofii naszego Słowackiego" (*Henryk Bergson i jego systemat metafizyczny*, „Prawda" 1910, nr 32). Podobieństwo koncepcji „ewolucji twórczej" i myśli genezyjskiej autora *Króla-Ducha* akcentował zwłaszcza Wincenty Lutosławski, pisząc – m.in. – że dzieła filozofa są „jakby natchnione duchem Słowackiego" i stanowią – podobnie jak twórczość polskie-

go poety – „zwycięstwo wiedzy z ducha idącej nad materialistyczną sofisterią" (*Darwin i Słowacki. Według pierwszego wykładu wygłoszonego w Filharmonii Warszawskiej d. 23 listopada 1908*, 1909). Zestawienie Juliusza Słowackiego i Bergsona powraca w tekstach Lutosławskiego często i promieniuje na ówczesne żywe zainteresowanie autorem *Anhellego*, wspierając te odczytania, które sformułowaną przez poetę „naukę palingenezy" i „ewolucji z ducha" postrzegały w kontekście wizji „ewolucji twórczej". Łączenie myśli Bergsona z → romantyzmem (i neoromantyzmem) jest jednym z przejawów recepcji bergsonizmu polegającej na twórczej – a nierzadko swobodnej – transpozycji głównych koncepcji filozofa. Nawiązująca do tych koncepcji krytyka chętnie poprzestaje na pojedynczych elementach bergsonizmu i zwykle nie odchodzi zbyt daleko od obiegowych opinii na jego temat. Tylko nieliczni krytycy (często byli to jednocześnie poeci) zadali sobie trud uważnej i wnikliwej lektury pism Bergsona. To w ich pracach myśl autora *Materii i pamięci* nie tylko ujawnia swoją inspirującą siłę, ale jawi się też jako pogłębione intelektualnie – a przy tym bardzo sugestywne – dopełnienie tych tendencji, które w polskiej krytyce (i literaturze) były obecne od przełomu XIX i XX w. Dotyczy to przede wszystkim „dążeń irracjonalistycznych", przekonania o wewnętrznych powinowactwach różnych wymiarów istnienia, uwrażliwienia na duchowe aspekty egzystencji, a także poczucia, że realna rzeczywistość jest materią płynną, wewnętrznie zdynamizowaną i dlatego wciąż przełamuje sztywne ramy myślowych schematów, rzeczywisty kontakt z tym wzburzonym nurtem „zmiennego trwania" daje zaś sztuka, która jest najbardziej intymnym i najgłębszym porozumieniem człowieka ze światem.

Wątki. Bergson nie zajmował się tradycyjnie rozumianą estetyką i nie napisał osobnego tekstu poświęconego sztuce. Niemniej na użytek refleksji krytycznoliterackiej wyczytywano z jego pism przekonanie, że sztuka na drodze intuicji bezpośredniej dosięga autentycznej rzeczywistości, że potrafi uchwycić to, co jest indywidualne i dynamiczne, a dzieje się tak, ponieważ akt twórczy jest „współtworzeniem", które bezpośrednio uczestniczy w kreacyjnym żywiole „życia". Wskazywano także na akcentowaną przez Bergsona wagę twórczości jako „wzlotu duchowego", który sprawia, że człowiek – jak mówi filozof – wydobywa z siebie więcej, niż posiada, wznosi się powyżej samego siebie. Misja artysty była więc postrzegana przez krytyków nawiązujących do Bergsona jako misja nie tyle estetyczna, co etyczna i – zwłaszcza – metafizyczna. Młodopolskiej krytyce filozofia autora *Ewolucji twórczej* jawi się jako myśl na wskroś metafizyczna, której – jak pisał Wilhelm Feldman – „nie wystarcza samo tylko dorabianie kluczy czy wytrychów do mechanizmu świata", gdyż „poza i ponad" tymi mechanizmami „dostrzega […] tajemnicę: uduchowienie, świat odrębny, w którym domyślamy się praw, ale zasad ich nie znamy; widzimy natomiast i czujemy pęd jego niepowstrzymany, wieczną gonitwę przemian, proces żywiołowy" (*Neoromantyzm a życie*, „Krytyka" 1908, t. 2). Krytyka Młodej Polski jest więc zainteresowana głównie → metafizyką Bergsona – wykrystalizowaną już w pierwszej książce filozofa (polskie wydanie *O bezpośrednich danych świadomości*, przeł. K. Bobrowska, 1913) i później jedynie dopełnianą lub oświetlaną z różnych perspektyw. Ta jednorodność szła w parze z umiejętnością istotnego pogłębiania i niuansowania głównej myśli oraz ze świetnym piórem, co również dla młodopolskich krytyków nie było bez znaczenia. Metafizyka Bergsona to metafizyka „życia" i „wolności", przekładająca się na ideę „twórczej ewolucji" i ściśle łącząca się z wizją istnienia „trwającego w ruchu", do którego dostęp daje jedynie „intuicja" jako forma refleksji podążającej – jak mówi filozof – „za falami tego, co realne". Parafrazując Bergsona, pisał Stanisław Brzozowski: „Bytu nie ma. – Istotą świata jest swobodne stwarzanie" (*Kultura i życie*, 1907); w *Legendzie Młodej Polski* (1910)

dopowiadał: „Najgłębszą formą rzeczywistości jest właśnie życie jako pęd, dążenie". Takie ujęcie rzeczywistości przenikało z pism francuskiego filozofa do krytyki literackiej Młodej Polski. Bergsonizm ma też swój udział w odkrywaniu i eksplorowaniu – jak to ujął Bolesław Leśmian – „duszy głębokiej". Krytyka młodopolska – posiłkując się m.in. pracami autora *Materii i pamięci* – umieszcza w centrum swoich zainteresowań rzeczywistość psychiczną, podmiotową świadomość i świat przeżyć duchowych. Bergson jawił się ówczesnym krytykom jako twórca – wedle sformułowania Bronisława Biegeleisena – „oryginalnej i głębokiej analizy duchowego, wewnętrznego życia" (*Filozofia Bergsona*, „Krytyka" 1909, z. 7). Również przejawów tego „bycia wewnątrz" – organicznie połączonych, przenikających się wzajemnie – realnie dosięga jedynie „intuicja", nie zaś „myśl", która – jak za Bergsonem pisze Biegeleisen – pozostaje w wyłącznej władzy racjonalnego, schematyzującego „intelektu" i dlatego fałszuje „duszę". Siłą pism Bergsona – ale i źródłem wielu nieporozumień – były stosowane przez filozofa „pojęcia płynne". Jednym z nich jest właśnie „intuicja" na różne sposoby powracająca w młodopolskiej krytyce. Antoni Lange – który widział w Bergsonie kontynuatora romantyzmu – wskazywał na zdolność intuicji do wychodzenia poza pozorny świat zjawiskowy i bezpośredniego ujmowania istoty „życia" (poeta sądził jednak – inaczej niż Bergson – że najgłębszą istotą rzeczywistości jest niezmienny i pozaczasowy absolut). Nie odmawiał przy tym – w zgodzie z myślą filozofa – możliwości poznawczych „intelektowi", który – jak pisał – także „sięga absolutu", tyle że w „świecie materialnym" (*Odrodzenie romantyzmu w filozofii*, „Świat" 1910, nr 39). Lange akcentował też wagę Bergsonowskich kategorii „ciągłości" i „trwania" oraz ich wzajemne powiązanie. Wskazywał ponadto na odkrywczą – wyzwalającą z subiektywizmu – koncepcję pamięci i percepcji, sformułowaną przez Bergsona (który dowodził – jak to ujmuje Lange – że „nasza percepcja ma poniekąd udział w rozciągłości materii"). Czesława Endelmanowa-Rosenblattowa – pisząca pod pseudonimem Czesław Halicz – w artykule *Intuicjonizm w estetyce i krytyce literackiej* („Nowa Gazeta" 1912, nr 567 i 579, dodatek: „Literatura i Sztuka" 1912, nr 34–35) wprost przywołuje Bergsonowskie kategorie: „wieczną dynamikę" rzeczywistości i jej „płynność", która stawia opór „wszelkiemu skrystalizowaniu się". Bergsonowską proweniencję ma również wskazanie w tym tekście na ontologiczną tożsamość „poznawanej rzeczy" i narzędzia poznania, jakim jest „intuicja". Tożsamość ta – jak dowodzi Rosenblattowa – ma kluczowe znaczenie nie tylko w tworzeniu dzieła, ale i w jego recepcji, jeśli bowiem intuicją posługuje się pisarz, to w jeszcze większym stopniu powinien z niej korzystać czytelnik, ponieważ to właśnie intuicja – jako „zestrojenie", o którym mówił Bergson – pozwala nie tylko „zrozumieć i odczuć" dzieło (a przez dzieło – świat), ale także „wżyć się" w nie, a tym samym uczestniczyć w tym, co – zarówno w dziele, jak i w świecie – jest żywe, fluktuujące i nigdy nie ulega krystalizacji. Tej żywej dynamiki i płynności – uchwyconej za sprawą intuicji – nie jest w stanie oddać żaden „splot formułek i doktryn", żaden przejaw – jak pisze Rosenblattowa – „martwoty i uporczywego trwania". Również Zygmunt Lubicz Zaleski – w artykule *O pierwszym spojrzeniu na dzieło i twórcę. Zagadnienie krytyki literackiej dzieła współczesnego* („Museion" 1913, z. 9/10–11) – wziętą od Bergsona „intuicję" aplikuje do myślenia o literaturze i krytyce literackiej. Czyni to jednak zdecydowanie ostrożniej niż Rosenblattowa – podkreślając, że „intuicja" ma charakter „syntezy psychicznej", która jest poddana „rytmowi wewnętrznemu dzieła", rodzi się w zderzeniu „świadomości krytyka" z rzeczywistością tekstową (która „kusi i zniewala"), ale pozostaje nie tyle „wniknięciem", co „porozumieniem intuicyjnym" z czytanym – i opisywanym – utworem. Niemniej to właśnie intuicja jest dla Zaleskiego drogą dochodzenia „do

prawdy własnej w dziele" – jest pierwszym i najważniejszym etapem tej drogi, po nim dopiero następuje „refleksja, analiza, konstrukcja". Odwołania do Bergsona pojawiają się również w szkicach Marii Grossek-Koryckiej, zebranych w dwóch tomach *Medytacji* (1913), oraz w hybrydycznym eseju *Dialogi. Italiana* (1914; odbitka z „Echa Literacko-Artystycznego" 1913, z. 2 i 10–13). Poetka akcentowała – podobnie jak Lange – płytkość obiegowych opinii na temat „intuicji". W *Medytacjach* notowała: „Cała literatura pełna jest dzisiaj Bergsonistów, bredzi o jakiejś histerycznej intuicji, z którą Bergsońska, bardzo daleka od osobistego widzimisię, nie ma nic wspólnego" (*Medytacje*, t. 1: *Synteza współczesności*, 1913). W polemicznym dialogu z Bergsonem poetka formułowała kwestię → „duszy" jako „wewnętrznej jaźni": „Dusza jest samotwórczą ewolucją – ale dusza jest rozwijaniem się symfonii z tematu. A temat był czymś danym, pochodzenia metafizycznego". Sam bergsonizm był dla Koryckiej przede wszystkim filozofią życia, dającą – jak pisała – „znak, że noc nihilizmu, w której pozostajemy, ma się ku końcowi". W myśli Bergsona poetka widziała wezwanie do odwagi życia, do duchowej aktywności i do czynu, który jest jak „skok z więziennej wieży w noc". Taki skok w ciemność – niebezpieczny i ryzykowny – stanowi akt wolności, pozwala na zerwania z myślowymi nawykami i ze schematyzmem społecznych zachowań, ale przede wszystkim jest manifestacją zwycięstwa „duchowości" nad „fizjologią". Podobne wątki pojawiają się m.in. w pismach Artura Górskiego i Wincentego Lutosławskiego. Górski wyraża przekonanie, że „logiczna" jest natura martwa (materia), zaś natury żywej „kategoriami myślenia objąć się nie da" (*Monsalwat. Rzecz o Adamie Mickiewiczu*, 1908). Bergsonowską proweniencję ma u Górskiego również etos pracy, oparty na ideale takiego panowania człowieka nad przyrodą, które – jak w *Ewolucji twórczej* – najpełniej realizuje się w „wynalazku". Także Lutosławski pisał, że Bergson „nad inteligencją stawia intuicję, nad teorią czyn twórczy", który ma swoje źródło „w pewnej duchowej sile, od otoczenia całkiem niezależnej, otoczenie przetwarzającej, urozmaicającej swe działanie wedle duchowych potrzeb twórczych" (*Iskierki warszawskie*, 1911). Ponadto w opinii Lutosławskiego myśl francuskiego filozofa potwierdzała doniosłą rolę „ducha" i „indywidualności", kładła akcent na znaczenie „woli" – aktywnej, zindywidualizowanej i wolnej. Taki sposób rozumienia przez Bergsona „wolności" wzmacniał egzystencjalistyczne wątki w myśleniu i wyobraźni Młodej Polski. W krytyce powracają zwłaszcza wskazania na Bergsonowski „heroizm" wolności, heroizm sprostania temu, że – jak mówi autor *Materii i pamięci* – „wolność jest faktem". Powraca jednocześnie – wywodzone z myśli filozofa – wezwanie, by każdy moment życia był pełnią egzystencji i w ten sposób pełnią wolności. Młodopolska recepcja bergsonizmu pozwoliła też na sformułowanie nowej wykładni → symbolizmu, która znalazła wyraz w szkicach m.in. Zygmunta Lubicz Zaleskiego (*Albert Samain. Sylwetka marzyciela-twórcy na tle ewolucji stylu poetyckiego we Francji*, „Museion" 1912, z. 1), Anny Zahorskiej (*O symbolizmie*, „Nowa Gazeta" 1912, nr 104, dodatek: „Literatura i Sztuka" 1912, nr 7) i Ewy Łuskiny (*U źródeł symbolizmu*, „Krytyka" 1914, t. 3). Pojawiające się w tych tekstach rozpoznania i ujęcia przygotowują takie rozumienie istoty symbolizmu, które – kilka lat później – zostanie podjęte (z niewielkimi modyfikacjami) przez polskich ekspresjonistów z kręgu „Zdroju". Wyraźne ślady oddziaływania myśli Bergsona widać również w obrębie „krytyki uniwersyteckiej". Pod wpływem myśli autora *Ewolucji twórczej* pozostawał Stefan Kołaczkowski – słuchacz wykładów filozofa, debiutujący jako krytyk w 1912 r. W nawiązaniu do myśli Bergsona swoje tezy odnośnie do literatury i wypowiadania się o niej formułował Juliusz Kleiner, pisząc – w artykułach *Charakter i przedmiot badań literackich* („Biblioteka Warszawska" 1913, t. 3) oraz *Z zagadnień metodologii literac-*

kiej. Analiza dzieła („Przewodnik Naukowy i Literacki" 1914) – o „indywidualizującym" charakterze poznania w badaniach literackich, o potrzebie „duchowego obcowania" z dziełem oraz „intuicyjnego ujęcia" dzieła jako całości. Dla Kleinera – który podczas studiów we Francji również słuchał wykładów Bergsona – „zawartość" utworu literackiego stanowi „odrębną sferę rzeczywistości ludzkiej", a sednem tej rzeczywistości jest „życie" (rozumiane w dużej mierze po bergsonowsku i będące centralną kategorią we wczesnych pracach autora *Z zagadnień bergsonizmu i romantyzmu*, 1921).

Stanisław Brzozowski. Szczególnie ważną dla epoki lekcję bergsonizmu sformułował Brzozowski, który poglądy autora *Ewolucji twórczej* przeszczepiał – za Georges'em Sorelem – głównie na grunt filozofii społecznej i filozofii kultury, ale odnosił je też do zagadnień twórczości i literatury. W *Legendzie Młodej Polski* pisał: „Bergson najkonsekwentniej ze wszystkich dotychczasowych filozofów ujął zagadnienie tworzenia, jego prawdziwą – niedostępną dla logiki pojęć istotę". Istotą tworzenia – w tym ujęciu – jest coś „rdzennie bezwzględnie nieprzewidzianego". Ten irracjonalny żywioł twórczości to rzeczywista materia „nieogarnionego życia", które jest nieustanną kreacją, pozostaje rzeczywistością otwartą i dlatego nieuchronnie wymyka się zamkniętym konstruktom „teoretycznej myśli" i dogmatyzmowi „statycznego języka". W tym samym kręgu filiacji sytuuje się myślenie Brzozowskiego o „ja głębokim", które – jak napisze – „wyrzuca w przestrzeń duchowy obraz swojego zwycięstwa i obrazem tym samo siebie utrzymuje i stwarza". W ten sposób rodzi się twórczość, której źródłową formą jest mit – będący „samoujęciem ducha" i stanowiący podstawę „czynu" zestrojonego z „życiem". Na przeciwległym biegunie sytuuje się schematyzm gestów i słów, schematyzm oglądu rzeczywistości i związane z nim „upozorowanie życia", przeciwko któremu – jak chciał Bergson – zwraca się śmiech. Ten wątek bergsonizmu – w polskiej kulturze związany z recepcją *Śmiechu* – łączy się z młodopolskim zainteresowaniem groteską i z tymi gestami pisarzy, które drwiący „śmiech form" (śmiech „automatyzmu" triumfującego nad „żywiołowością") obracają w szyderstwo zwrócone przeciwko władzy tego, co dokonane i martwe. O takich gestach pisał – za Bergsonem – Brzozowski: „Przyjąć trzeba wyzwanie, poznać się właśnie w tym śmiechu form, w ich wzgardliwym migotaniu nad nami, aż z wolna staje się rzecz cudowna. Szyderskie promienie – gdy się ma odwagę skierować je we własne serce […] – wrastają w nas, z nas zaczynają promieniować i śmiech form, co w nas godził, z nas teraz wybucha i wznosi nas ponad formy". Bergson – który pisał, że „nie ma rzeczy, są tylko czyny", i formułę *homo sapiens* zamieniał na *homo faber* – był również sojusznikiem Brzozowskiego w myśleniu o wartości czynu i pracy. Czyn człowieka, czyn prawdziwie ludzki – jak go postrzegał Bergson, a wraz z nim Brzozowski – jest wewnętrznie wolny i stanowi akt twórczości. W tym twórczym akcie zostaje powołana do istnienia ludzka rzeczywistość, która nieustannie się staje, ponieważ jest stale tworzona w zbiorowym wysiłku pracy. Brzozowskiego pociągał witalizm i aktywizm, wpisane w myśl Bergsona. Chciał jednak, by Bergsonowska „ewolucja twórcza" odnosiła się przede wszystkim do dziejów człowieka wypracowującego swój los i kulturę. Dlatego przypominał: „Życie nasze, ja nasze, to jest posterunek, gdy my go opuścimy, utraci go już cała ludzkość na zawsze".

„Museion". Bergson był jednym z najważniejszych patronów intelektualnych „Museionu". Odwołania do myśli filozofa pojawiały się zwłaszcza w tekstach Ludwika Hieronima Morstina i Edwarda Leszczyńskiego, a także w szkicach Alfreda Lauterbacha oraz Zygmunta Lubicz Zaleskiego i Władysława Günthera – paryskich korespondentów pisma. Lauterbach w artykule *Sztuka i metafizyka* („Museion" 1912, z. 7) pisał w nawiązaniu do rozróżnień Bergsona:

„[…] analiza myślowa nie może wydawać sądów estetycznych, ponieważ myśl nie wchodzi w sam transcendentny ośrodek sztuki"; inaczej rzecz się ma natomiast z intuicją, która „wyczuwa w sztuce to, co jest w niej konieczne, niezmienne i logiczne, a przez swoją metafizyczną apriorycznością wartościuje dzieło drogą emocjonalną i bez argumentów". Günther – również opierając się na koncepcjach Bergsona – omawiał zagadnienia „humoru" (jako formy → „tragizmu") oraz „śmiechu", w który zmienia się „głos ludzki" rozbrzmiewający „w rozpaczliwej pustce i bezwartościowości ogólnej" (*Smutek humorystów*, „Museion" 1913, z. 9–10). Najmocniej do bergsonizmu odwołuje się Morstin w swoich artykułach programowych, w których zainteresowanie kulturą antyczną (a zwłaszcza jej ideałami „doskonałości" i „piękna") oraz aprobatywne wskazanie na → klasycyzm (rozumiany jako „odczucie tego, co jest istotą dionizyjskości") łączą się z postulatem pogłębienia „metafizyki twórczości" i z wziętymi bezpośrednio od Bergsona zagadnieniami „intuicji", „aktywizmu" oraz subiektywizacji (zapośredniczenia w podmiocie, w jego zdolności do zestrojenia się z rzeczywistością) nie tylko „poznania" przez intuicję, ale też „piękna" jako przejawu „intuicyjnej władzy". Intuicyjne poznanie i piękno łączą się ze sobą w doświadczeniu duchowym sztuki. Morstin pisze: „Piękno to akcja czynna duszy, jej niepokój, jej twórczość". Intuicja z kolei „jest czynnością duszy i przez to bierze udział w odwiecznym tworzeniu się świata i formowaniu życia" (*Wpływ idei filozoficznych na współczesną twórczość literacką*, cz. 2: *Bergson i metafizyka twórczości*, „Museion" 1911, z. 4). Z tego spotkania intuicji i piękna jako „czynności duszy" rodzi się sztuka, która – to kolejny bergsonowski wątek – nie tylko pozwala „intuicją artysty sięgnąć do absolutu życia", ale staje się także integralną częścią „wiecznego ruchu twórczego" i „tworzy nowe trwanie przez ujawnianie się w formie". W tym samym szkicu redaktor i wydawca „Museionu" wskazuje – również za Bergsonem – na żywiołowość nieustannego stawania się „wszechbytu" i na dynamizm „życia", które płynie „falą gwałtowną". Podążająca za tym nurtem ludzka myśl – pisze Morstin – „tworzy sobie obrazy i symbole, zatrzymuje się nad nimi, a fala biegnie i w wiecznym opóźnieniu i błędzie zostawia myśl naszą, niezdolna do uchwycenia tętna życia". Remedium na taki stan rzeczy stanowi ruch „twórczej wyobraźni", która – jak mówi Bergson – „widzi dla widzenia" i tym spojrzeniem sięga „do wnętrza świata", sprawiając, że „absolut się objawia bardzo blisko nas i w pewnej mierze w nas samych" (wyimki pochodzą z cytowanej przez Morstina *Ewolucji twórczej*). Jednym z ciekawszych przejawów adaptowania myśli Bergsona są szkice Edwarda Leszczyńskiego z zakresu „estetyki poetyckiej" – ogłaszane najpierw w „Museionie", a następnie zebrane w tomie *Harmonia słowa. Studium o poezji* (1912). Artykuły te – rzeczowe, pogłębione i celne w rozpoznaniach – odegrały istotną rolę w oczyszczaniu młodopolskiego obrazu myśli Bergsona ze stereotypów i uproszczeń. W nowatorski sposób ujmowały też zagadnienia symbolizmu, wykorzystując przy tym kategorie myślowe i figury, wyobraźni wzięte od autora *Ewolucji twórczej*. W studium *Symbolika nazwy w świetle bergsonizmu* („Museion" 1913, z. 1–2) Leszczyński pisał o sztandarowym terminie bergsonizmu, o „intuicji", że jest to „słowo wielkie i ważne, ciężarem swej wagi zapadające w otchłań mistycyzmu wszystkich ludów i czasów", ale zarazem słowo to zostało „sprofanowane tylekroć lenistwem bezmyślności i lichą kokieterią sentymentalizmu, aż w ustach ogółu stało się marnym liczmanem, frazesem zasłaniającym pustkę". Intuicja w swojej istocie – jak ją za Bergsonem oddaje Leszczyński – jest „pierwiastkowym rdzeniem każdego poznania", rozszerza zakres intelektualnego oglądu, ale drogę toruje jej „syntetyczne ujęcie myślowo-uczuciowe" i praca analizy, która pozwala „skoncentrować silniej intuicję na danym przedmiocie i ułatwić jej pracę w skomplikowanym powikłaniu

zjawisk". Poezja – w podążającej za myślą Bergsona interpretacji Leszczyńskiego – to „zjawa piękna", której stawką jest adekwatne uchwycenie rzeczywistości w jej realnym istnieniu. W poezji „obrazy" górują nad „pojęciami" i właśnie te obrazy-metafory są drogą intuicji prowadzącą do uobecnienia się – w „błysku widzenia" – głębokich powiązań, które nieokiełznany „nurt" życia pozwalają zobaczyć jako mocny „splot" wielu przenikających się wątków bergsonowskiej „zmiennej ruchomości" i jej „czystego trwania". Na materiale, w którym pracuje pisarz, ciąży – jak to ujmuje Leszczyński – „klątwa materialności, klątwa znieruchomienia" i tylko „w sposobie użycia tego materiału tkwi moc cudotwórcza przemienienia". Język nie nadąża za nurtem życia i za dynamiką jaźni – „określenia" zawsze są „spóźnione" i dlatego tak łatwo zmieniają się w „abstrakcje". Słowo codzienne – zorientowane praktycznie – tworzy „symbole pojęciowe", pozostając w ten sposób na powierzchni rzeczywistości (i jaźni). Dopiero słowo poetyckie – stając się „rytmem" – sięga w głąb i dotyka „żywego tętna stwarzającego się ustawicznie bytu", a to dosięgnięcie tętna rzeczywistości jest możliwe, ponieważ „rytm duszy ludzkiej i rytm przyrody ma swoją wiekuistą tajemnicę" – jest harmonią, „która się staje". Stającą się harmonią jest też tworzony z wielu rejestrów rytm poezji. Leszczyński pisze o tym rymie, odwołując się do terminów-metafor Bergsona: „W zmienności ustawicznej obrazów, niesionych falą rytmicznego brzmienia, w uczuciowym ruchu wyobraźni, w błysku niespodziewanych olśnień czujemy przepływ niewstrzymanego prądu, solidarność wszech zjawisk, ruch życia twórczy wieczyście".

Bolesław Leśmian. Równolegle do odczytań myśli Bergsona pojawiających się w „Museionie" swoją lekcję bergsonizmu formułuje Leśmian. W szkicach poety istotną rolę odgrywa przede wszystkim metafizyka filozofa i jego refleksja na temat rytmu, w którym za sprawą intuicji uczestniczy najbardziej pierwotna – zestrojona z „żywiołem życia" – część ludzkiej duszy (*Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, „Prawda" 1910, nr 39). Dla Leśmiana szczególnie ważna była „podstawowa intuicja metafizyczna" jako doświadczenie źródłowe, z którego następnie mogą – i powinny – rozwijać się konstrukcje logiczne i myśl dyskursywna (w zgodzie z zasadą, przywołaną w szkicu *Z rozmyślań o Bergsonie*: „najpierw się rozumie, zaś potem dopiero szuka się dowodów na potwierdzenie tego, co się zrozumiało"). Kwestią kluczową jest jednak czystość „przeżycia metafizycznego" – wolnego od wszelkich przyjętych uprzednio założeń, utwierdzonego wyłącznie w intuicji. Ta podstawowa intuicja sama siebie uzasadnia i domaga się ściśle zestrojonego z nią wyrazu. W ten sposób z doświadczenia metafizycznego wyrasta doświadczenie poetyckie – na wskroś osobiste, intymne, wyzwalające z abstrakcyjnych schematów postrzegania i rozumienia rzeczywistości. W szkicach Leśmiana – podobnie jak u Bergsona – metafizykę z poezją ściśle łączy kwestia rytmu. Rytm poezji dostraja się do rytmu istnienia – uobecnia sobą rytm trwania, które się staje. I właśnie to zestrojenie rytmów sprawia, że nasz duchowy rdzeń – „rozkołysany" i „upojony" rytmem „żywiołowych falowań" – „zdolnym się staje do śpiewnych dociekań, niespodzianych ogarnięć i uprzytomnień całości" (*Rytm jako światopogląd*, „Prawda" 1910, nr 43). Ta całość jest niedostępna poznaniu pojęciowemu – pozostaje głębsza i bardziej tajemnicza niż to, co można o niej powiedzieć. Dostęp do niej daje jednak „odczucie rytmu" – odczucie wydarzających się przebiegów rytmicznych i powtarzalności, w której odsłania się tajemnica czasu jako trwania. Leśmian wziął od Bergsona przekonanie, że rytm jest „istotną właściwością życia", które pozostaje „niewyczerpane". Pisał w studium *U źródeł rytmu* („Myśl Polska" 1915, z. 2): „Fakt życiowy jest bezpowrotny i niepowtarzalny i na tym polega jego tragizm. […] Rytm jest powrotny i powtarzalny i na tym polega jego weselność. […] To,

co rytm ogarnął, nieśmiertelnieje i prawom ziemskim wymyka się bezwiednie. Przedmioty strumienistym prądem rytmu porwane, wiedzą, czym jest nagła i niespodziana nieśmiertelność". We wcześniejszym o pięć lat szkicu *Rytm jako światopogląd* poeta zauważał: „Myśl rozkołysana rytmem, nabiera tych żywiołowych falowań i tej zmienności, które ją z samym życiem wiążą, odbijając w niej, jak w czujnym na wszelki ruch i błysk zwierciadle, nieznaną nam nigdy i tajemniejszą od własnej duszy naszej »zewnętrzność«". Z takiej właśnie – wyobraźniowo zawrotnej – perspektywy patrząc, Leśmian pisał o myśli Bergsona: „Po żmudnych sylogizmach i antropomorficznych układach ze wszechświatem dawnej metafizyki rozumowanej mamy znów przed sobą filozofię w wielkim i natchnionym stylu, filozofię-obietnicę, filozofię, która z gabinetowych rozumowań i z zaklętego koła światopoglądów pragnie się wyrwać na słońce, w świat rzeczywisty i wszystkich nas do tego czynu nawołuje" (*Z rozmyślań o Bergsonie*, „Nowa Gazeta" 1910, nr 377). Brzozowski akcentował czyn, który jest walką z siłami przyrody. Dla Leśmiana istotny będzie „czyn istnienia", a ludzkie istnienie staje się czynem wówczas, gdy jest „wytrwałe" i „czujne", gdy spełnia się – jak mówi poeta – „w pilnym trwaniu" (*Powrót*).

Résumé. Bergsonizm wyłaniający się z prac młodopolskich krytyków (i z dyskursywnych tekstów poetów) to tendencja, w której ze szczególną siłą odzywała się metafizyczna inklinacja literatury, a zwłaszcza poezji. Nawiązania do Bergsona stanowiły przypomnienie o potrzebie nieustannego wyzwalania sztuki ze schematyzmu – głównie poznawczego, ale też artystycznego; przypominały, że sztuka jest formą pogłębionego uczestnictwa w realnej rzeczywistości, w wydarzaniu się życia; wskazywały również na intymny – sytuujący się „poza nawiasem logiki" – związek gestu i dzieła artysty z twórczym żywiołem istnienia. Krytyka młodopolska na różne sposoby odwołuje się do *élan vital* jako żywotnej, przenikającej całe istnienie siły, która umożliwia „ewolucję twórczą" i jest rękojmią sztuki jako najpełniejszego przejawu życia. W bergsonizmie ma także swoje źródło postulowany przez ówczesną krytykę witalistyczny aktywizm, będący przejawem dynamizmu i wewnętrznej zmienności życiowej siły, która – jak podkreślano za Bergsonem – jest najgłębszym nurtem realnej rzeczywistości i w szczególny sposób dochodzi do głosu w literaturze.

Kontynuacje. W latach bezpośrednio poprzedzających pierwszą wojnę światową (i w jej trakcie) bergsonizm był już ważną częścią świadomości intelektualnej krytyki literackiej w Polsce. Oddziaływał na polski preekspresjonizm i na początki polskiego futuryzmu. Krytyka ekspresjonistyczna – głównie z kręgu „Zdroju" – odwołaniami do Bergsona podbudowywała zarówno swój optymistyczny aktywizm (także ten w sferze społecznych zobowiązań literatury), jak i przekonanie, że sztuka jest formą uobecniania rzeczywistości wewnętrznej (świata ludzkiej świadomości i doświadczeń duchowych). Z bergsonizmu wywodziło się obecne w tej krytyce przeświadczenie o płynności życia, o jego nieprzewidywalnej, irracjonalnej naturze. Z koncepcjami autora *Ewolucji twórczej* wiązał się też głoszony przez krytykę ekspresjonistyczną postulat sięgania „w głąb" – do „jądra rzeczywistości". Na Bergsona powoływał się również Jerzy Jankowski – pierwszy w Polsce propagator futuryzmu (*Humanizm*, „Widnokrąg" 1913, nr 1). W bergsonizmie m.in. widział Jankowski źródło tych tendencji, które miały prowadzić do wyzwolenia „sfery ludzkiego czynu z więzów martwej teorii i abstrakcji"; tendencja te – jak pisał, mając na myśli także futuryzm – nie tylko „zgłosiły protest przeciwko szablonizowaniu i schematyzowaniu procesów życiowych, przeciwko zamianie konkretnych przedmiotów naszych doświadczeń liczmanami pojęć", ale mocno też ugruntowały przekonanie, że „istnieją naprawdę" jedynie „rzeczy, które się dokonują", że życie w swojej

istocie jest formą działania „organizującego byt" i tym właśnie – organizowaniem bytu – powinna być i ludzka egzystencja, i sztuka świadoma swoich społecznych zobowiązań (*Rytmy wiosenne*, „Tydzień" 1913, nr 12).

Paweł Próchniak

Źródła: A. Mahrburg, *O śmiechu*, „Ogniwo" 1903, nr 2; (f) [W. Feldman], *Neoromantyzm a życie*, „Krytyka" 1908, t. 2; O. Ortwin, *Żywe fikcje*, „Nasz Kraj" 1908, z. 12–13; B. Biegeleisen, *Filozofia Bergsona*, „Krytyka" 1909, z. 7; S. Brzozowski, *Bergson i Sorel*, w: tegoż, *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*, 1910; S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910; J. Kodisowa, *Henryk Bergson i jego systemat metafizyczny*, „Prawda" 1910, nr 32; A. Lange, *Odrodzenie romantyzmu w filozofii*, „Świat" 1910, nr 39 i 40; B. Leśmian, *Zagadnienie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, „Prawda" 1910, nr 39–42; B. Leśmian, *Z rozmyślań o Bergsonie*, „Nowa Gazeta" 1910, nr 366, 368, 375 i 377; W. Lutosławski, *Iskierki warszawskie*, 1911; L.H. Morstin, *Wpływ idei filozoficznych na współczesną twórczość literacką*, cz. 2: *Bergson i metafizyka twórczości*, „Museion" 1911, z. 4; K. Twardowski, *Odczyty oksfordzkie Bergsona*, „Słowo Polskie" 1911, nr 584 i 586; Cz. Halicz [Cz. Endelmanowa-Roseblattowa], *Intuicjonizm w estetyce i krytyce literackiej*, „Literatura i Sztuka" 1912, nr 34–35; A. Lauterbach, *Sztuka i metafizyka. (Szkic do teorii sztuki)*, „Museion" 1912, z. 7; E. Leszczyński, *Harmonia słowa. Studium o poezji*, 1912; K. Twardowski, [rec.] *La Perception du changement*, „Ruch Filozoficzny" 1912, nr 1; W. Günther, *Smutek humorystów*, „Museion" 1913, z. 9–10; J. Janowski, *Humanizm*, „Widnokrąg" 1913, nr 1; E. Leszczyński, *Symbolika mowy w świetle bergsonizmu*, „Museion" 1913, z. 1–2; Z.L. Zaleski, *O pierwszym spojrzeniu na dzieło i twórcę. Zagadnienie krytyki literackiej dzieła współczesnego*, „Museion" 1913, z. 9–11; B. Leśmian, *U źródeł rytmu. (Studium poetyckie)*, „Myśl Polska" 1915, z. 2; J. Kleiner, *Z zagadnień bergsonizmu i romantyzmu*, w: *Księga pamiątkowa ku uczczeniu dwudziestopięcioletniej działalności nauczycielskiej na katedrze filozofii w Uniwersytecie Lwowskim Kazimierza Twardowskiego*, 1921.

Opracowania: A. Sandauer, *Filozofia Leśmiana. Eksperyment krytyczny*, „Odrodzenie" 1946, nr 2; M. Podraza-Kwiatkowska, *Gdzie umieścić Leśmiana? Próba lokalizacji historycznoliterackiej*, w: tejże, *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, 1969; J. Błoński, *Bergson a program poetycki Leśmiana*, w: *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński i J. Sławiński, 1971; M. Podraza-Kwiatkowska, *Wstęp*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, 1973; H. Floryńska, *Spadkobiercy Króla Ducha. O recepcji filozofii Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu*, 1976; S. Borzym, *Bergson a przemiany światopoglądowe w Polsce*, 1984; W. Głowala, *Młodopolska wyobraźnia metakrytyczna*, 1985; M. Stala, *Uwagi o estetyce Edwarda Leszczyńskiego*, „Ruch Literacki" 1994, z. 3–4.

Zob. też: Klasycyzm/ Klasyczność, Komizm, Metafizyka, Młoda Polska, Symbol/ Symbolizm, Tragizm

BIEDERMEIER

Znaczenie terminu. „Biedermeier" jest pojęciem historycznoliterackim stworzonym *ex post*, podobnie jak „barok", „rokoko", „secesja". Powstało ono w Niemczech w latach 20. i 30. XX w. przez przeniesienie na grunt literacki terminu z zakresu historii sztuki, ukutego na przełomie XIX i XX w. Termin nawiązuje do nazwiska fikcyjnego poety-grafomana, bohatera satyrycznej twórczości Ludwiga Eichrodta *Biedermeiers Liederlust* (wyd. osob. 1870). Biedermeier jest określeniem jednego z głównych nurtów literatury epoki Metternichowskiej restauracji w Niemczech. Bywa definiowany jako samoistny, odrębny prąd lub jako wariant → romantyzmu. Pojęcie odnoszono zrazu do konserwatywnych pisarzy niemieckiego obszaru językowego epoki zamykającej się datami kongresu wiedeńskiego (1815) i wybuchu Wiosny Ludów (1848). Do najwybitniejszych pisarzy prądu biedermeierowskiego zalicza się zwykle Adal-

berta Stiftera, Jeremiasa Goffhelfa, Eduarda Mörikego, wiedeńskich autorów dramatycznych, jak Ferdinand Raimund i Johann Nestroy, czy Franza Grillparzera. Biedermeier wiązano często z kulturą mieszczańską, ale można go też definiować jako kulturową obronę – zagrożonych przemianami kapitalistycznymi i rodzącymi się konfliktami klasowymi – ideałów społeczeństwa stanowego. Stąd są używane także takie określenia, jak „biedermeier duchowny", „biedermeier dworski" czy – na gruncie polskim – „biedermeier szlachecki". W badaniach niemieckich pojawienie się refleksji o biedermeierze literackim wypływało z klimatu tzw. rewolucji konserwatywnej, a metodologicznie – z Diltheyowskiej „nauki o duchu". Dlatego wczesne definicje prądu w niemieckiej historiografii literackiej lat 30. XX w. koncentrowały się na szukaniu biedermeierowskiego „poczucia życiowego" (*Lebensgefühl*) czy „zasadniczej postawy" wobec świata (*Grundhaltung*). W tych ujęciach biedermeier miał być wyrazem ostrego poczucia podwójnej przynależności czy podwójnych obligacji człowieka: wobec „rzeczywistości" i wobec „ideału", ulgę wobec tego rozdarcia miała przynieść „rezygnacja", pogodzenie się, szukanie szczęścia w ograniczeniu. W charakterystycznych dla XIX w. antynomiach światopoglądowych, takich jak jednostka i społeczeństwo, konserwatyzm i rewolucja, biedermeier szuka rozwiązań „środkowych". W miejsce zbuntowanej jednostki czy zrewoltowanej masy stawia „człowieka w zespoleniu" (*Mensch im Gefüge*), który ma poczucie odpowiedzialności wobec swojego bliskiego otoczenia, jakim jest rodzina, społeczność lokalna, a dopiero potem ojczyzna, państwo czy panująca dynastia. Ważnym środkiem pracy na rzecz tych wspólnot jest praca moralna nad samym sobą, doskonalenie się. W polskich warunkach biedermeier stawał się naturalną i pożądaną alternatywą wobec zagrożeń, „uroszczeń" i klęsk „wielkiego" romantyzmu.

Biedermeier zajmuje też pozycję „pojednawczą" wobec → tradycji, nie odrzuca jej, raczej stara się ją syntetyzować, zagospodarować, wykorzystać. Dlatego stawia na kontynuację, a nie na retorykę „przełomu". Charakterystyczne dla biedermeieru jest ożywienie tradycji literackiej epok dawnych, sprzed rewolucji francuskiej i przełomu romantycznego. Do łask wraca → retoryka, rodzaj → „dydaktyczny" i odnowione formy literatury „budującej". Nowego znaczenia nabiera → sielanka i → epos wierszowany. Te dawne formy i → gatunki biedermeier ożywia i przetwarza, by użyć ich w warunkach rodzącego się społeczeństwa masowego i nowoczesnej komunikacji literackiej. Poza obszarem języka niemieckiego biedermeier bywa przedmiotem badań porównawczych, uznawany niekiedy – jako „romantyzm poskromiony" czy „złagodzony" – za główną formację romantyczną w Europie Środkowo-Wschodniej. W Polsce przez długi czas używano pojęcia biedermeieru zasadniczo jedynie w odniesieniu do → powieści obyczajowej okresu międzypowstaniowego, jej najwybitniejszymi przedstawicielami byli w tym ujęciu Józef Ignacy Kraszewski i Józef Korzeniowski. Kategoria biedermeieru bywa jednak odnoszona na gruncie polskim także do → liryki (Antoni Edward Odyniec, Adam Asnyk), a w ostatnich latach pojawiają się ujęcia rozszerzające pojęcie na pole → dramatu czy eposu wierszowanego, jest też wskazywana komponenta biedermeieru w twórczości Adama Mickiewicza, a niemieccy pisarze biedermeierowscy są zestawiani z polskimi realistami, np. Adalbert Stifter z Elizą Orzeszkową.

Zagadnienie biedermeieru w polskiej krytyce literackiej XIX w. można więc widzieć jako kwestię krytycznoliterackiego odzwierciedlenia rozwoju tego prądu, pytanie o krytycznoliteracką recepcję jego dzieł, ale i jako pytanie o biedermeierowską krytykę literacką, czyli zagadnienie biedermeierowskiego → stylu uprawiania krytyki literackiej. Termin (jako utworzony *ex post*) nie pojawia się w tekstach z XIX w. W polskiej krytyce literackiej XIX stulecia

odnajdujemy jednak określenia, które wskazują na różne przejawy literatury biedermeieru. Takimi określeniami są: „flamandzkie malowanie", „powiatowszczyzna", „swojszczyzna", „literatura drogi środkowej", „styl polski", „literatura katolicka", a nawet – w pewnych kontekstach – literatura → narodowa czy literatura romantyczna.

Obieg literacki. Biedermeier jest przy tym kierunkiem o słabo wykształconej myśli → programowej, rzadko akcentuje też własną odrębność, raczej widząc swą rolę w kontynuacji, pielęgnowaniu czy adaptowaniu dziedzictwa dla nowych potrzeb. Stąd trudno niekiedy odtworzyć linearny, procesualny charakter recepcji prądu w krytyce literackiej, a dla badania świadomości literackiej prądu, jego preferencji literackich, gatunkowych i stylistycznych duże znaczenie ma obieg szkolny, zwłaszcza w Wielkopolsce, gdzie w związku z przymusem szkolnym, wprowadzonym już w 1819 r., proces alfabetyzacji na ziemiach polskich przebiegał najszybciej. Gimnazjum Marii Magdaleny w Poznaniu było ważnym ośrodkiem intelektualnym. Twórczość profesorów tego gimnazjum (Józef Franciszek Królikowski, Hipolit Cegielski) oraz gimnazjum leszczyńskiego (Jan Popliński) przyczyniała się do popularyzacji estetycznych i wychowawczych ideałów biedermeieru i oddziaływała na pozostałe zabory (J.F. Królikowski, *Proste zasady stylu polskiego rozmaitymi postrzeżeniami względem języka, dla użytku jasno, zwięźle, poprawnie, gładko i szczerze po polsku pisać chcących, praktycznie w przykładach okazane a wzorami rozmaitego toku i sposobu pisania* […] *dopełnione*, 1826; J.F. Królikowski, *Wzory estetyczne poezji polskiej w pięknościach pierwszych mistrzów naszych*, 1826; J.F. Królikowski, *Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, 1828; [J.F. Królikowski, T. Szumski], *Biblioteka konwersacyjna, czyli wykład wiadomości i rzeczy najpotrzebniejszych i najużyteczniejszych w pożyciu towarzyskim*, 1830; J. Popliński, *Nowe wypisy polskie, czyli wybór różnych wyimków prozą i poezją*, 1838; H. Cegielski, *Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcelniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany*, 1845, kilkakrotnie wznawiana w XIX w.). Innym ważnym elementem biedermeierowskiego obiegu literackiego i popularyzacji jego wzorców są noworoczniki i almanachy literackie (rozmaite „Bukiety", „Wiązanki" i „Wianki"). Na rynku czasopiśmienniczym najwybitniejszy wyraz biedermeierowska krytyka literacka znajduje na łamach krakowskiego „Czasu", zwłaszcza w „Dodatku Miesięcznym" do „Czasu" (1856–1860), ale wątki biedermeierowskie można też śledzić w wielu innych tytułach (np. poznańska „Mrówka" 1821–1822, leszczyński „Przyjaciel Ludu" 1834–1849, „Tygodnik Petersburski", zwłaszcza w tekstach Michała Grabowskiego, „Biblioteka Warszawska", głównie w tekstach Aleksandra Tyszyńskiego). W Polsce biedermeier zaczyna się równolegle z romantyzmem, kulminuje w okresie między Wiosną Ludów a powstaniem styczniowym, a dogasa w latach 60. XIX w., choć ma liczne kontynuacje i później, zwłaszcza w literaturze popularnej. Ściślejsze określenie chronologicznego i materiałowego zakresu występowania tendencji, określanych dziś mianem biedermeieru, może napotykać trudności, gdyż na gruncie polskim nie ma jeszcze długiej tradycji badań poświęconych biedermeierowi, a zadania nie ułatwiają też pewne właściwości prądu. Ma on, co zauważali już jego pierwsi badacze w Niemczech, „pneumatyczny" czy „płynny" charakter. Łatwo wchodzi w filiacje z innymi prądami dziewiętnastowiecznymi – romantyzmem, → realizmem czy kontynuacjami → klasycyzmu lub sentymentalizmu. Komponentę biedermeierowską dostrzeżono już u pisarzy, których nie określimy mianem pisarzy biedermeierowskich, jak u Adama Mickiewicza czy Bolesława Prusa.

„Walka klasyków z romantykami". Pierwszym, dającym się wyraźnie wyodrębnić ogniwem rozwoju biedermeieru w Polsce jest twórczość oryginalna i krytycznoliteracka Kazimierza Brodzińskiego. Jako artystyczną inicjację prądu można traktować jego *Wiesława* (1820), uważanego w XIX w. za wzór poematu narodowego (Michał Grabowski, Lucjan Siemieński), a w rozprawie *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* („Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11) wolno widzieć najwcześniejszą artykulację biedermeierowskiej świadomości literackiej, inicjację biedermeierowskiej krytyki literackiej. Literackie → polemiki epoki Królestwa Kongresowego, obejmowane zwykle nazwą „sporu klasyków z romantykami", są także, a może przede wszystkim, początkiem sporu o biedermeier jako właściwą i pożądaną dla Polski drogę środka między skrajnościami literatury romantycznej i klasycznej. Brodziński stara się godzić romantyczne hasło zwrotu do ludowych źródeł poezji z klasycystyczną tradycją gatunkową oraz hasłami umiaru i powściągliwości, syntetyzując te tendencje w programie narodowej, „sławiańskiej" sielanki. Dla Brodzińskiego zwiastunem tego programu w nieodległej przeszłości jest Franciszek Karpiński: „[…] serdeczna religia, rzewna miłość ojczyzny, męstwo obronne, cnoty rodzinne i błogie prace rolnicze są w pieniach Karpińskiego szczerym narodu zwierciadłem" (*O życiu i pismach Franciszka Karpińskiego*, „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1828, t. 20). Spór „klasyczności" z „romantycznością" Brodziński uważa za zjawisko przejściowe, etap w dochodzeniu do prawdziwej literatury narodowej. Literatura ma przyczynić się do tego, by naród osiągnął „praktyczną mądrość, prostotę, miłość pokoju i oszczędności". Pożądany model przyszłej literatury autor *Wiesława* opisywał następująco: „Ten naród będzie kiedyś szczęśliwy, który ani okropności tragicznej, ani satyry, ani heroizmu, ani zbrodni nie będzie widział na scenie, gdzie cnoty domowe, dziecinne igraszki, śmieszność nieporozumień, powszechna ludziom niedoskonałość, błędy wieku ludzkiego i nałogi pędzlem dziecinnej, wesołej prostoty malowane będą, kiedy ludzie powtarzać będą śmieszności dobrych ludzi, jak rodzina i poufali przyjaciele malują sobie nawzajem niewinne nałogi, lub smutne i wesołe zdarzenia" (*Myśli o dążeniu polskiej literatury*, „Pamiętnik Warszawski" 1820, t. 18). Brodziński – w polemice z młodzieżą romantyczną – odrzuca „chęć nadzwyczajności, oszukany entuzjazm, a razem niestosowne naśladownictwo" nowej literatury i jej filozoficzne przesłanki, wskutek których romantycy „każą uczyć się metafizyki każdemu, kto chce sądzić o wartości ballady albo sonetu" (*O krytyce*, 1830). Autor *Wiesława* szuka równego dystansu wobec rywalizujących prądów, co jest jednym z konstytutywnych elementów biedermeieru, a zarazem przyczyną ataków na niego ze strony romantyków, przede wszystkim Maurycego Mochnackiego, który odrzuca też program sielanki jako podstawy literatury narodowej: „Nie same zielone gaje i dąbrowy ma ziemia polska, ale także granitowe skały i przepaście; a w klimacie tutejszym są burze nawalne i pioruny – jak i w historii" (*O krytyce i sielstwie*, „Kurier Polski" 1830, nr 159). Gotowość Brodzińskiego do uznawania wzorców i reguł estetycznych, przekazanych przez tradycję, Mochnacki uważa z kolei za ustanawianie „policji na Parnasie": „Siła twórcza nigdy nie da się podciągnąć pod zasady ogólne" (*„Pisma rozmaite" Kazimierza Brodzińskiego*, „Kurier Polski" 1830, nr 145). Innym ważnym zarzutem pod adresem tworzącej się w pismach Brodzińskiego formacji biedermeierowskiej było stwierdzenie, że ignoruje ona filozoficzne przesłanki poezji i tkwiące poza świadomością źródła poezji, czyli fundamenty romantycznej estetyki. Dla Mochnackiego to „estetyczny empiryzm", a Brodzińskiemu, „wymownemu kaznodziei umiarkowania", zarzuca, iż zapomniał, że „wszelka równowa-

ga jest stagnacją". „Gdzie jest równowaga, tam nie masz ruchu, tam i życia nie masz" (*„Pisma rozmaite" Kazimierza Brodzińskiego*).

Wyważone poglądy Brodzińskiego miały wielu sojuszników. Można nawet zaryzykować tezę, że to „środkowe" stanowisko dominowało (przynajmniej ilościowo) w okresie „sporu klasyków z romantykami". Do wybitnych przejawów tego nurtu należą również wypowiedzi Franciszka Józefa Królikowskiego (*Rozprawa, w której się okazuje, że nie każda romantyczność przeciwna jest klasyczności, że owszem, ażeby literatura była narodową i celowi odpowiadającą, romantyczności wyrzekać się nie powinna*, „Mrówka" 1821, t. 3), wystąpienia Franciszka Salezego Dmochowskiego (*Uwagi nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej*, „Biblioteka Polska" 1825, t. 1) czy Franciszka Morawskiego (*Klasycy i romantycy polscy w dwóch listach wierszem*, 1829). Brodziński stał się zresztą jednym z głównych krytycznoliterackich autorytetów XIX w. Afirmatywne odwołania do jego stanowiska krytycznoliterackiego znajdujemy u Michała Grabowskiego, Józefa Ignacego Kraszewskiego, Lucjana Siemieńskiego czy Wincentego Pola. Prześledzenie recepcji autora rozprawy *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* mogłoby być jedną z głównych osi pełniejszej rekonstrukcji prądu biedermeierowskiego w Polsce.

Adam Mickiewicz i biedermeier. O ile Maurycy Mochnacki jest od początku w otwartej opozycji wobec biedermeieru, o tyle stanowisko Adama Mickiewicza wobec tendencji literackich, które dziś określamy mianem biedermeieru, podlega znamiennej i złożonej ewolucji. Do pewnego stopnia „środkowość" Brodzińskiego nie była obca młodemu Mickiewiczowi, uczniowi Leona Borowskiego, profesora uniwersytetu wileńskiego i umiarkowanego zwolennika klasycyzmu. *Przemowę* do pierwszego tomu Mickiewiczowskich *Poezji* (1822) przez zawartą w niej opozycję poezji gminnej/ romantycznej (wywiedzionej z poezji średniowiecznej, ale i z wielkim pierwowzorem w Homerze) wobec poezji dworskiej/ klasycznej (opartej na rzymskich wzorcach starożytności) można czytać jako próbę „uromantycznienia" → antyku greckiego, który był wzorcem dla klasyków, i „uklasycznienia" romantyzmu, co jest w gruncie rzeczy zawieszeniem antagonizmu klasycyzmu i romantyzmu, a w każdym razie „pojednawczym" tego antagonizmu rozwiązaniem. Z radykalnie romantycznego i zarazem antybiedermeierowskiego punktu widzenia, jaki przyjął Seweryn Goszczyński w *Nowej epoce poezji polskiej* („Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1, z. 1–3), Mickiewicz w swej przedlistopadowej twórczości „usadowił na miejscu pseudoklasyczności pseudoromantyczność". Jest on reprezentantem „poezji koteryjnej", „głównym wyobrazicielem strony naśladowczej w nowej polskiej poezji", a jego „okrzyczane" ballady i romanse cechuje „sentymentalność, pasterstwo, ckliwe wymuskanie", przez co na liście naśladowców w literaturze polskiej nie jest wcale odległy od Brodzińskiego, który „greckie i francuskie pasterki" „ustroił à la Goethe".

Ambiwalencję stanowiska Mickiewicza wobec nurtu, jaki w dzisiejszym stanie badań zyskuje miano biedermeierowskiego, odbija też jego stosunek do Brodzińskiego. „Powieść o Wiesławie" jest wskazana w ostatnich wersach *Epilogu* do *Pana Tadeusza* – obok „pieśni o Justynie" Karpińskiego – jako przykład „prostych ksiąg", czytanych „przy wiejskiej zabawie", „pod lipą", a Brodziński zostaje policzony pośród → wieszczów, których sławie „zazdrościła młodzież" i „którym droższy niż laur Kapitolu / Wianek rękami wieśniaczki osnuty". Mickiewicz wpisuje w ten sposób swój arcypoemat w tradycję biedermeierowską, ufundowaną przez Brodzińskiego. Wszakże w trzecim kursie *Literatury słowiańskiej* mówi o Brodzińskim jako „naczelniku szkoły, którą NIE WIEDZIANO, JAK NAZWAĆ, i nacechowano imieniem romantycznej [wyróżnienie – J.K.]". Przy czym nazwa ta w świetle wywodu Mickiewicza jest

myląca, skoro Brodziński „lęka się mówić o Byronie", „chciałby widzieć Polskę cichą", a „znękany widokiem ostatniego losu Napoleona, wyrzeka przeciw entuzjazmowi, potępia egzaltacją, sam nie wiedząc o tym, że przez to szkodzi sprawie narodowej". W ten sposób Mickiewicz wraca raz jeszcze do sporu klasyków z romantykami, a raczej biedermeieru (Brodziński) z romantyzmem (Mochnacki), biorąc stronę autora *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* (1830).

Walterskotyzm, Michał Grabowski i ekspansja gawędy. Dla krystalizacji paradygmatu biedermeierowskiego w Polsce istotne znaczenie miało oddziaływanie Waltera Scotta. Ważnym wydarzeniem było wydanie przez Franciszka Salezego Dmochowskiego dzieł angielskiego pisarza (*Wybrane romanse. Oddział I–III*, 1828–1830), którego zwolennicy „średniej drogi" uznali za swojego sojusznika. Kazimierz Brodziński sformułował wówczas opozycję między Walterem Scottem a George'em Gordonem Byronem (*Walter Scott*, „Magazyn Powszechny" 1834, nr 29). Byron jest dla niego synonimem romantycznego indywidualizmu, obrazem „burzy". Twórczość Scotta przedstawia natomiast „powierzchnię spokojnej wody", odbijającej „malowidła natury". Angielski powieściopisarz był atrakcyjny jako wzór → historyzmu, skoncentrowanego na rodzajowości, szczególe, obyczajowości. Dla Michała Grabowskiego i kręgu koterii petersburskiej walterskotyzm stał się z kolei – już po powstaniu listopadowym – uniwersalną propozycją rozwoju powieści. Józef Ignacy Kraszewski wskazuje „romans malowniczy" jako najważniejszą odmianę powieści („Myśl jej winien XIX wiek Walter Skottowi"), obejmującą powieść zarówno o tematyce historycznej, jak i współczesnej: romans „niewłaściwie zwany obyczajowym" to „romans historyczny współczesny" (*Przeszłość i przyszłość romansu*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 29–30).

W krytyce Michała Grabowskiego ujawnia się tendencja, by pojęcie romantyzmu ograniczać do indywidualistycznej, wczesnej, „bajronicznej" fazy tego prądu. Wiek XIX przynosi wykształcenie się „poezji narodowej", która „tylko na czas swego pierwszego wystąpienia okryła się zwodną maską romantyzmu". Szczególną rolę w kształtowaniu się „poezji narodowej" miała odegrać powieść twórczo podejmująca inspiracje walterskotowskie. Realizacją tego programu była dla Grabowskiego twórczość Henryka Rzewuskiego, zwłaszcza *Pamiątki Soplicy* (1839–1841), które inicjują karierę → gawędy szlacheckiej w literaturze polskiej XIX w., jednego z głównych gatunków biedermeierowskich w Polsce. Ekspansję rozmaitych odmian gawędy szlacheckiej, inspirowaną m.in. przez publikację *Pamiętników Paska* (1836), *Pamiątek Soplicy* i dzieła Wincentego Pola (*Przygody pana Benedykta Winnickiego*, 1840; *Mohort*, 1855), Fryderyk Henryk Lewestam odczytywał jako „przewrót" pod względem „narodowej poetycznej piękności" (*Obraz najnowszego ruchu literackiego w Polsce*, 1859). W epoce, kiedy literatura coraz częściej ulega namiętnościom politycznym – pisał – lub staje się narzędziem „oschłego dydaktyzmu", a poezja liryczna wskutek tego „coraz bardziej w czytającej publiczności popadać zaczęła w obojętność", „natchnienie zwróciło się do jędrniejszej przeszłości i najobfitszy w niej znalazło żywioł".

***Pan Tadeusz* i Hipolit Cegielski.** Zwrot, sprawiony przez ekspansję gawędy szlacheckiej, stopniowo zmniejsza początkową rezerwę krytyki literackiej wobec *Pana Tadeusza*. Słowa uznania są formułowane nawet z pozycji emigracyjnej demokracji polskiej, początkowo bardzo krytycznej wobec Mickiewiczowskiego arcydzieła. Stanisław Ropelewski dostrzega w *Panu Tadeuszu* „pierwszy romans prawdziwie polski i pierwszy dobry romans w naszym piśmiennictwie" (*Wspomnienie o piśmiennictwie polskim w emigracji*, „Kalendarz Pielgrzymstwa Polskiego" 1840, t. 2). Co charakterystyczne, zastrzega, że jest to tylko „romans oby-

czajowy" i nie może się równać z „wysokim romansem", jaki najlepiej ucieleśniają powieści Waltera Scotta, „największego twórcy z nowoczesnych pisarzy". Krytycy i pisarze, którzy aprobatywnie towarzyszyli literaturze biedermeierowskiej (Michał Grabowski, Franciszek Morawski), również zaznaczali swoją rezerwę. Krytykowali oni *Pana Tadeusza* za pospolity temat, niestaranny język, mieszanie → stylów, obniżenie tonu. Na tym tle zaznacza się stanowisko Hipolita Cegielskiego, który włączył się w polemiki wokół *Pana Tadeusza* i działalności Adama Mickiewicza jako profesora Collège de France (*Odparcie potwarzy rzuconej na Mickiewicza w artykule „Roku" nr XI i XII pod napisem „Pisarze polscy wobec potrzeby narodowej"*, „Orędownik Naukowy" 1845, nr 24–25). Dla biedermeierowskiej recepcji *Pana Tadeusza* i w ogóle dla krystalizowania się obrazu literatury biedermeierowskiej w świadomości i krytyce literackiej XIX w. była wszelako ważniejsza *Nauka poezji* (1845) Cegielskiego. Jest to wykład poetyki opisowej, uzupełniony „zbiorem przykładów", czyli antologią „najcelniejszych wzorów" poezji polskiej. We wstępie Cegielski zapowiada: „Zadaniem sztuki nowszej jest NADANIE ROMANTYCZNOŚCI charakteru i formy KLASYCZNEJ", czyli pojednanie przeciwieństw, co jest refleksem biedermeierowskiego programu „środkowej drogi" Kazimierza Brodzińskiego. Mickiewiczowska *Oda do młodości* sąsiaduje na kartach *Nauki poezji* z → odą *Droga żelazna* Franciszka Morawskiego (entuzjastyczną pochwałą cywilizacyjnego → postępu), ze *Świętym Izydorem. Legendą wiejską* tegoż autora (trawestacją średniowiecznej legendy o św. Izydorze, patronie rolników), z poematem *Święta rodzina* Józefa Bohdana Zaleskiego, a wyjątki z *Ziemiaństwa* Kajetana Koźmiana z *Panem Tadeuszem*. Tekst *Pana Tadeusza*, włączony do antologii Cegielskiego, został poddany skrótom i nosi tytuł *Soplica. Poemat epiczny w wyjątkach osobną całość stanowiących*. Skróty mają z jednej strony charakter cenzuralny, np. zostały pominięte fragmenty opisujące działalność księdza Robaka jako emisariusza, z drugiej jednak – zostały ograniczone lub całkowicie wykreślone wątki erotyczne, tak że ginie dwuznaczność sytuacji Tadeusza, zauroczonego jednocześnie powabem Zosi i wdziękami Telimeny. W ten sposób Cegielski usunął z poematu jedno ze znamion „obniżenia stylu", jakie wskazywała w poemacie krytyka epoki. Poemat Mickiewicza, najwyraźniej wykraczający poza ramy romantyzmu i biedermeieru, Cegielski, formułując biedermeierowski kanon literatury polskiej, podaje w formie biedermeierowsko okrojonej czy „oswojonej".

Lucjan Siemieński i biedermeierowski zwrot w stronę poezji. Najdojrzalszy i wielostronny wyraz biedermeierowska krytyka literacka (a zarazem biedermeierowski program literacki) znalazła na łamach redagowanego przez Lucjana Siemieńskiego „Dodatku Literackiego" do krakowskiego „Czasu" wydawanego w latach 1856–1860. Siemieński tak charakteryzuje zwrot w literaturze XIX w., który był oznaką tendencji biedermeierowskich w literaturze polskiej połowy XIX w.: „[…] staliśmy się i więcej religijni, i praktyczniejsi. Albowiem niepraktyczność i obojętność w sprawach wiary była podstawą charakteryzującą ten period, który się skończył i tylko jeszcze gdzie niegdzie majaczy zwietrzałą doktryną" (*Przegląd piśmiennictwa*, t. 1, 1856). Krytyk odnotowuje też odwrót od filozofii romantycznej, „ubytek pism propagujących spekulacje filozoficzne", a także – od literatury powieściowej i odbudowę literatury religijnej i dydaktycznej: „Powódź powieści i romansów nie da się czym innym wstrzymać, a przynajmniej zrównoważyć, tylko książkami treści budującej i uczącej" (tamże). Jednocześnie – „skutkiem znużenia romansami i powieścią" – dokonuje się m.in. za sprawą Wincentego Pola „zwrot piśmiennictwa w stronę poezji". Równolegle do Siemieńskiego Pola wysoko ocenia również Władysław Syrokomla. W *Mohorcie* widzi on „potężny rycerski rapsod", „kuty spiżowy Mohort", „niepożyty pomnik wieszczej chwały Wincentego Pola" (*Kore-*

spondencja „Gazety Warszawskiej", „Gazeta Warszawska" 1855, nr 342). Autor *Pieśni Janusza* był wówczas – według późniejszego świadectwa Włodzimierza Spasowicza – „najbardziej czytanym, lubianym i popularnym poetą na całym obszarze mowy polskiej" (*Wincenty Pol jako poeta. Dwa odczyty*, „Ateneum" 1878, t. 2). „Dodatek" Siemieńskiego towarzyszy też innym poetom, wysoką ocenę zyskał m.in. Teofil Lenartowicz jako autor poematu o św. Zofii, pozytywne → recenzje poświęca Felicjanowi Faleńskiemu i kilkakrotnie ogłasza jego poezje, na łamach „Dodatku" kilkakrotnie publikuje Cyprian Norwid.

Siemieński przywiązuje także dużą wagę do odrodzenia inspiracji chrześcijańskich w literaturze. Wybitny przejaw tej tendencji widzi w „tragedii chrześcijańskiej" *Felicyta* Antoniego Edwarda Odyńca (o męczennicy kartagińskiej z III w.), która jest przykładem „wysokiego klasycyzmu chrześcijańskiego" („Dodatek" 1858, t. 10). „Dodatek" referuje również obszernie stan polskiej i obcej literatury kaznodziejskiej w XIX w. (ks. Z. Golian, *O najznakomitszych tegoczesnych mówcach religijnych*, t. 2, 1856). Dlatego też do grona antenatów biedermeierowskiej literatury religijnej Siemieński wpisuje autorów staropolskich, jak Jana Dantyszka, którego *Elegie* we własnym przekładzie z łaciny publikuje na łamach „Dodatku" (*Elegie Jana Dantyszka*, 1857), czy Wespazjana Kochowskiego (*Wespazjan Kochowski. Liryk i psalmista*, 1859). Jest w tym polemiczny adres wobec romantyzmu z jego zainteresowaniem → słowiańską, pogańską przeszłością, z jego powierzchownym stosunkiem do średniowiecza, „uwielbieniem dla słowiańskiego poganizmu", lekceważeniem łacińskiej spuścizny literatury polskiej. Romantyzm – pisze Siemieński – odwoływał się do „wieków średnich i chrześcijaństwa, bo tak zaczynał wszędzie, póki nie skończył na gminności" (*Przegląd piśmiennictwa*, 1857).

Chwaląc popularną edycję pisarzy staropolskich, stwierdza: „Rozpowszechnienie starych pisarzy […] więcej się […] może przyczynić do utrzymania literatury na dostojnym jej stanowisku niż najgorętsze filipiki przeciwko nowatorstwu" (L. Siemieński, *Wpływ powieści i romansu na społeczeństwo i literaturę*, 1859). Istotną, pozytywną cechą literatury współczesnej krytykowi jest – zapoczątkowane jeszcze przez Franciszka Karpińskiego i innych sielankopisarzy, jak Wincenty Reklewski i Kazimierz Brodziński z jednej strony, a przez dramat *Krakowiacy i Górale* Wojciecha Bogusławskiego z drugiej – sięganie do tematyki prowincjonalnej, tj. traktowanie człowieka „nie jako cząstki ludzkości lub państwa", ale skupienie się na „własnościach jego plemiennych, obyczajowych, miejscowych". Tendencję tę nazywa Siemieński „powiatowszczyzną". Pisarze zamykali się w „drobniejsze światy różnych zakątków", gdy na „szerokiej scenie" „nie było co robić, chyba ronić łzy Jeremiaszowe". Do przejawów „powiatowszczyzny" zalicza m.in. twórczość pisarzy „szkoły ukraińskiej", Seweryna Goszczyńskiego, Aleksandra Grozy, Antoniego Malczewskiego, a także twórczość powieściową Zygmunta Kaczkowskiego jako piewcy sanocczyzny.

Choć dla Siemieńskiego najważniejszym bodaj symptomem odrodzenia literatury polskiej w czasach mu współczesnych jest powrót do tradycyjnych gatunków, odrzucenie kultu nowatorstwa, szerokie nawiązania do przedromantycznych tradycji, postrzega on również powieść jako gatunek, który daje się wprzęgnąć w realizację strategii odnowy literatury. Zaznaczał – jak wspominaliśmy wyżej – swój dystans wobec ekspansji powieści, ale był odległy od jej całkowitego odrzucenia w stylu Juliana Klaczki, prowadzącego na łamach emigracyjnych „Wiadomości Polskich" (1857, nr 3–4) kampanię antypowieściową, której głównym akcentem był atak na Józefa Korzeniowskiego i jego *Krewnych*. Siemieński przestrzega, że niecelowa jest krytyka, co „przykłada, jak wielki plaster na zwykłe zadraśnięcie, ogromne słowa

o »zatruciu ducha«". Ważnym symptomem pozytywnych tendencji w obrębie powieści jest dla niego twórczość Józefa Ignacego Kraszewskiego, powieść *Dwa światy* (1856). Utwór ten wzbudził zresztą szeroki odzew krytycznoliteracki w drugiej połowie lat 50. XIX w. i był traktowany jako ważny przejaw nowych tendencji literackich. Siemieński wskazuje na jego moralne przesłanie, pozwalające cele powieści porównać ze szczytnym powołaniem ambony. Józef Ignacy Kraszewski wprost formułował tezę o „kapłańskim" powołaniu pisarza, który powinien kierować się „miłością", a jego praca winna być „ofiarą", „męczeństwem", a to szczególne powołanie miał poświadczać przykładnym życiem: „[…] prawość i cnota dadzą mu wielkość i natchnienie" (*O powołaniu literackim*, „Dziennik Literacki" 1856, nr 8–12).

Wincenty Pol. Rozrachunek z biedermeierem. Rodzajem podsumowania literatury XIX w. z biedermeierowskiego punktu widzenia był *Pamiętnik do literatury polskiej XIX wieku* (1866) Wincentego Pola. W obszernym wywodzie autor poświęca wiele miejsca literaturze przedromantycznej oraz wpływowi, jaki wywarły filozofia i literatura → niemiecka. Przełomowe znaczenie przypisuje Kazimierzowi Brodzińskiemu, „od którego wszystkie nowe kierunki w literaturze naszej bieg swój poczęły" i którego działalność poświadcza, że „wielka prawda cicho wstępuje w życie". Wywód Pola jest podporządkowany tezie, że literatura polska jest „oddzielnym wcale zjawiskiem i typem. Ten ziemianin, rolnik, apostoł, kapłan, rycerz, prawodawca, uczony, nauczyciel i poeta, który we wszystkich stanowiskach ma wybitne cechy chrześcijanina i wolnego obywatela: – to nowy i zupełnie odmienny typ w dziejach. […] duchowe odbicie tego historycznego typu stworzyło u nas, tak w poezji, jak i w naszym malarstwie styl całkiem odrębny i nam tylko właściwy, – bo jest to nowe objawienie ducha ludzkiego w nowych formach, w nowych kształtach plastycznych; – i jak był styl grecki, rzymski, bizantyński, romandzki, gotycki, styl odrodzenia i rokoko, – tak również jest dzisiaj oddzielny STYL POLSKI" (tamże). Publikacje *Pamiętników* Paska i *Pamiątek Soplicy* Rzewuskiego – według Wincentego Pola – „stanowią epokę" na drodze wykształcania się „stylu polskiego" w powieści „narodowo-historycznej". W dziedzinie powieści obyczajowej najwyższe stanowisko zajmuje natomiast Józef Korzeniowski: „U niego jest wszystko arcymądre, arcyrozsądne, arcylogiczne, praktyczne". Na polu → tragedii – w ujęciu autora *Mohorta* – najwyższe miejsce ma z kolei „arcydzieło" Odyńca *Felicyta*, którym poeta – często uważany za naśladowcę Adama – wstąpił „na drogę oryginalną, na drogę niewskazaną, nieprzeczutą nawet przez Mickiewicza" (tamże). Wincenty Pol na kartach rozprawy *Pamiętnika do literatury polskiej XIX wieku* dopełnia zapoczątkowanej przez Hipolita Cegielskiego w *Nauce poezji* i w publicystyce literackiej Lucjana Siemieńskiego kodyfikacji kanonu polskiej literatury biedermeierowskiej.

Rozprawę Pola można widzieć jako jego pośrednią odpowiedź na atak, jaki go spotkał kilka lat wcześniej ze strony Kornela Ujejskiego w oskarżycielskim tekście *O Januszu i o panu Wincentym Polu* („Dziennik Literacki" 1860, nr 37–39). Ujejski zarzuca Polowi odejście od demokratycznych ideałów romantyzmu, schlebianie niskim gustom i uległość wobec rynkowych reguł („pisał byle co, byle jak, dla autorskiego zysku"), wreszcie apoteozowanie przywar i egoizmu szlachty. Wystąpienie Ujejskiego – równie gwałtowne, jak powierzchowne – jest o tyle ważne, że inicjuje ciąg krytycznoliterackich rozrachunków z biedermeierowską formacją literatury polskiej. Bardziej wyważony, choć również krytyczny jest – formułowany z zupełnie innych pozycji – sąd Włodzimierza Spasowicza. W dwóch odczytach z 1878 r. *Wincenty Pol jako poeta* Spasowicz zestawia Syrokomlę z Polem, „obaj lutniści, gawędziarze i pobożni, a bezwzględni czciciele starych tradycji", ich twórczość jest charakterystyczna dla epoki po Wiośnie Ludów, dla „poddania się starej regule" i „ubóstwienia staroświec-

czyzny". Wszelako Władysław Syrokomla, „ten religiant i człowiek tradycji, nie złorzeczył nigdy duchowi wieku". Natomiast Pol, choć deklaruje, że „to, co małe, bywa też i całe. I niby wieczne i zdrowe, i hoże", i że „lepiej pyłkiem, a w światłości ginąć i niby kropla w morzu życia spłynąć", jest w gruncie rzeczy tylko „ostatnim minstrelem szlachetczyzny", „zamiłowanym w staroświeczczyźnie antykwariuszem", zupełnie niewrażliwym na społeczny i moralny wydźwięk dominacji szlachetczyzny w tradycji polskiej. Z punktu widzenia Spasowicza biedermeier jest prądem minionym, rozpatrywanym w jego stosunku do programu pozytywistycznego.

Echem tych sporów o formację biedermeierowską są jeszcze później polemiki wokół Henryka Sienkiewicza, zwłaszcza recenzja *Ogniem i mieczem* pióra Bolesława Prusa („Kraj" 1884, nr 28–30), zarzucająca autorowi *Trylogii* powierzchowność w prezentacji procesów historycznych (pokazuje on „cyferblat", a nie sprężyny i mechanizmy), oraz kampanie polemiczne Stanisława Brzozowskiego przeciwko Sienkiewiczowi i „Polsce zdziecinniałej". Dziedzictwo biedermeieru staje się elementem dyskusji o → realizmie i → Młodej Polsce.

W polskiej krytyce incydentalnie pojawią się też bezpośrednie przywołania terminu „biedermeier"; w 1913 r. Czesław Jankowski ogłosił recenzję pracy Georga Hermanna *Das Biedermeier im Spiegel seiner Zeit* („Literatura i Sztuka. Dodatek do »Dziennika Poznańskiego«" 1913, nr 35), w której przypomniał m.in. zbiorek *Biedermeiers Liederlust* Eichrodta. Krytyk, rekonstruując tezy niemieckiego badacza, pisze dalej: „Sięga ta epoka – mniej więcej – od upadku Napoleona do wybuchnięcia rewolucyjnych wrzeń 1848 roku; obejmuje tedy jakichś lat trzydzieści kilka. Styl tej epoki (w życiu prywatnym, w obyczajowości, w literaturze, w życiu politycznym, w stroju itd.), nazywamy BIDERMAJERSZCZYZNĄ… tak zupełnie, jak dla stylu dwu bezpośrednio poprzednich epok utarły się nazwy »Empire« i »Roccoco«". Jankowski z podziwem wyraża się o książce Hermanna, zarysowując specyfikę biedermeieru jako prądu kulturowego: „Ale bynajmniej nie Ludwik Eichrodt stworzył typ epoki, o której mowa, stworzywszy postać Biedermeiera. Epokę bidermajerszczyzny wyodrębniliśmy – my sami. Był to odruch reakcji przeciw zamerykanizowaniu się życia naszego, pędzącego naprzód w szalonym tempie. Mimo woli, z melancholiczną jakąś tęsknotą zwróciliśmy się do czasów *als der Großvater die Großmutter nahm*, do czasów, kiedy dziadek nasz i babka nasza tak przedziwnie – mieli czas na wszystko!" (tamże). Krytyk upomina się również o książkę o polskim biedermeieryzmie.

Jacek Kubiak

Źródła: K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; A. Mickiewicz, *Przemowa*, w: tegoż, *Poezje*, t. 1, 1822; M. Grabowski, *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polszcze*, „Astrea" 1825, t. 1; J.F. Królikowski, *Proste zasady stylu polskiego*, 1826; J.F. Królikowski, *Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, 1828; F. Morawski, *Klasycy i romantycy polscy w dwóch listach wierszem*, 1829; K. Brodziński, *O krytyce*, w: tegoż, *Pisma rozmaite*, t. 1, 1830; [M. Mochnacki], *„Pisma rozmaite" Kazimierza Brodzińskiego*, „Kurier Polski" 1830, nr 145; [M. Mochnacki], *O krytyce i sielstwie*, „Kurier Polski" 1830, nr 159; J. Popliński, *Nowe wypisy polskie*, 1834; S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1, z. 1–3; M. Grabowski, *Literatura i krytyka*, 1837; J.I. Kraszewski, *Przeszłość i przyszłość romansu*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 29–30; H. Cegielski, *Nauka poezji*, 1845; J.I. Kraszewski, *O powołaniu literackim*, „Dziennik Literacki" 1856, nr 8–12, przedruk w: tegoż, *Gawędy o literaturze i sztuce*, 1857; F.H. Lewestam, *Obraz najnowszego ruchu literackiego w Polsce*, 1859; L. Siemieński, *Wpływ powie-*

ści i romansu na społeczeństwo i literaturę, w: tegoż, *Kilka rysów z literatury i społeczeństwa od roku 1848–1858*, 1859; K. Ujejski, *O Januszu i o panu Wincentym Polu*, „Dziennik Literacki" 1860, nr 34–48, z przerw.; W. Pol, *Pamiętnik do literatury polskiej XIX wieku*, 1866; L. Siemieński, *Portrety literackie*, t. 1–4, 1867–1875; W. Spasowicz, *Wincenty Pol jako poeta. Dwa odczyty*, „Ateneum" 1878, t. 2; Cz. Jankowski, [rec.] *G. Hermann, „Das Biedermeier…"*, „Literatura i Sztuka. Dodatek do »Dziennika Poznańskiego«" 1913, nr 35.

Opracowania: M. Opałek, *Gdy Alkar kochał Eminę. Obrazki z epoki biedermeierowskiej*, 1924; K. Grundmann, *Die Entdeckung des „Biedermeier" in der Literatur*, „Neofilolog" 1935, R. 6; M. Żmigrodzka, *Wojaż romantyka smorgońskiego*, „Twórczość" 1962, z. 9; M. Janion, *Zmierzch romantyzmu*, „Pamiętnik Literacki" 1963, z. 4; M. Żmigrodzka, *Polska powieść biedermeierowska*, „Pamiętnik Literacki" 1966, z. 2; K. Czachowski, *Między romantyzmem a realizmem*, oprac. A. Czachowski, wstęp J. Maciejewski, 1967; *Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeier*, Hrsg. E. Neubuhr, 1974; F. Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*, Bd. 1–3, 1980; V. Nemoianu, *Ostmitteleuropaeisches Biedermeier – Versuch einer Periodisierung (1780–1850)*, w: *Die oesterreichische Literatur. Eine Dokumentaion ihrer literturhistorischen Entwicklung. Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830–1880)*, Hrsg. H. Zeman, 1982; W. Schamschula, *Aspekte des Biedemeier in der tschechischen Literatur*, w: jw.; J. Kamionka-Straszakowa, *Błękitny kwiat. Almanach romantycznej poezji i prozy dla miłośników literatury na rok 1983*, 1983; V. Nemoianu, *The Taming of Romanticism. European Literature and the Age of Biedermeier*, 1984; Z. Mocarska-Tycowa, *Wybory i konieczności. Poezja Asnyka wobec gustów estetycznych i najważniejszych pytań swoich czasów*, 1990; B. Mądra, *Biedermeier*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; D. Ratajczakowa, *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, 1994; W. Pusz, *Współistnienie romantyków z klasykami, czyli prawdziwy koniec polskiego Oświecenia*, w: *Na przełomie Oświecenia i Romantyzmu. O sytuacji w literaturze polskiej lat 1793–1830*, red. P. Żbikowski, 1999; A. Mazur, *Transcendencja realistów. Motywy metafizyczne w polskiej i niemieckiej prozie II połowy XIX wieku*, 2001; *Spory o biedermeier*, wyb., wstęp i oprac. J. Kubiak, 2006; D. Ratajczakowa, *Arcydzieło biedermeieru?*, w: *Codzienność w literaturze XIX (i XX) wieku: Od Adalberta Stiftera do współczesności*, red. G. Borkowska i A. Mazur, 2007; W. Ratajczak, *„Sieroce dole" „Geniuszy uczucia". O biedermeierowskich cechach twórczości Bolesława Prusa*, „Przegląd Humanistyczny" 2010, nr 1; M. Makaruk, *Antoni Edward Odyniec – romantyk w świetle biedermeieru*, 2012.

Zob. też: Romantyczna gawęda szlachecka, Sarmatyzm, Sielanka

BIOGRAFIA

Termin i pojęcie. Termin ten znano już w V wieku n.e. (z gr. *bios* „życie" i *graphein* „opisywać"). Biografia oznacza w najszerszym rozumieniu opis życia człowieka. Może też stanowić określenie gatunkowe (historia czyjegoś życia opowiedziana przez kogoś innego, w 1683 r. John Dryden w tłumaczeniu *Żywotów* Plutarcha użył słowa „biografia" w takim właśnie znaczeniu). Za punkt odniesienia dla europejskiego piśmiennictwa biograficznego są uważane *Żywoty* Plutarcha (I–II w. n.e.) oraz *Żywoty cezarów* Swetoniusza (I–II w. n.e.). Teoria biografii zbliżonej do współczesnych wyobrażeń → gatunku rodzi się w połowie XVIII w. w Anglii. Jej autorem był leksykograf, eseista i krytyk literacki, Samuel Johnson. Uważał, że biografia nie musi prezentować wyłącznie aspektu pochwalnego czy moralizatorskiego, ale powinna być uczciwym i wiernym portretem danej postaci – łącznie z negatywnymi aspektami jej żywota; zasługują na nią nie tylko najwybitniejsi – ale w równym stopniu pomniejsze indywidualności. Był także zwolennikiem wykorzystywania błahych, anegdotycznych szczegółów, a nawet dziwactw oddających osobowość portretowanego. Wedle tych założeń (wypowiedzianych uprzednio w esejach) skonstruował swoje *Lives of the Poets* (1779–1781). Johnson stał się bohaterem obszernej biografii pióra swego przyjaciela Jamesa Boswella (*The Life of Samuel Johnson*, 1791), do dziś uznawanej za prekursorską dla nowoczesnej biografii.

Współcześnie nowe koncepcje (tzw. studia auto/biograficzne) traktują biografię jako rodzaj dyskursu, który nie musi przyjmować żadnej określonej formy. Stulecie XIX widziało biografię jako → gatunek piśmiennictwa (używano nazw: „biografia", „żywot", „życie", „historia życia", „życiorys", „portret", „monografia postaci"), który mógł służyć wielu dziedzinom wiedzy. Nikt z dziewiętnastowiecznych polskich krytyków nie podjął całościowej refleksji teoretycznej nad istotą biografii. Istnieje jednak wiele rozproszonych sądów na jej temat. Polscy biografowie wzorowali się głównie na zachodnioeuropejskiej biografice literackiej i naukowej.

Historia czy literatura? Biografia od starożytności sytuowała się na pograniczu historii i literatury. Mimo że pod koniec XVIII w. historia została na dobre odseparowana od piśmiennictwa fikcjonalnego, stosunek przekazu biograficznego do prawdy historycznej był różnie rozumiany. Biografia jako część historiografii wykorzystywała nierzadko materiał nieweryfikowalny, czasami legendarny, mitologiczny, a jako panegiryk służyła np. hagiografii. Od połowy XIX w. dostrzeżono inne możliwości biografistyki: stała się gatunkiem pomocniczym krytyki i historii literatury (rozwojowi biografiki sprzyjał genetyzm i *vice versa*: biografistyka umacniała badania genetyczne). Nie zapominano też o jej walorach literackich. Krytycy XIX w. w dyskusjach o biografii odwołują się do rozmaitych możliwości tej formy dyskursu: zadają pytania o prawdziwość przekazu, stawiają – jak dziełu literackiemu – wymagania natury estetycznej, czasem wyrażają niepokój w kwestii naruszenia tabu prywatności.

W końcu XVIII w. nie wymagano od biografii wierności źródłom historycznym. Tłumaczone z Plutarcha lub naśladowane według stworzonego przez niego wzorca *Życia zacnych mężów na wzór Plutarcha* i *Życia zacnych mężów z Plutarcha* Ignacego Krasickiego dotyczyły postaci zarówno historycznych, jak i fantastycznych. W oświeceniu po ten gatunek sięgali również inni autorzy, m.in. Filip Nereusz Golański, Franciszek Ksawery Dmochowski, który *Życia uczonych ludzi* publikował w „Nowym Pamiętniku Warszawskim" w latach 1801–1803 (biografie Stanisława Konarskiego, Krasickiego, Karola Wyrwicza, Teodora Wagi, Teodora Ostrowskiego, Ignacego Zaborowskiego, Mikołaja Wolskiego, Józefa Rogalińskiego, Grzegorza Piramowicza i Józefa Szymanowskiego, wydanie osobne w *Pismach rozmaitych*, 1826, cz. 2). Zdaniem Piotra Chmielowskiego pierwszą polską biografią źródłową, „krytyczną", był *Żywot Jana Karola Chodkiewicza* (1781) pióra Adama Naruszewicza (*Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej*, 1903).

W 1850 r. Julian Bartoszewicz wypowiada się już jako przedstawiciel „nowego pokolenia", które nie „układa historii", ale odtwarza ją na podstawie materiałów. Pisze, że nie można idealizować przeszłości ani postaci dziejowych, bo tylko prawda stanowi historię. Dawniej – dowodzi Bartoszewicz – istniały postaci historyczne, których żadne pióro nie śmiało dotknąć podejrzeniem, i były też „osoby z pieczęcią przekleństwa na czole", skazane na wieczną hańbę. Tak rosły przesądy historyczne, ale nie nauki historyczne (*Nowa epoka. Literatury historycznej polskiej przegląd*, „Biblioteka Warszawska" 1850, t. 2).

Na pytanie o cel „monografii postaci" z punktu widzenia historii i jej potrzeb próbuje odpowiedzieć Aleksander Kraushar przy okazji omówienia książki Hipolita Skimborowicza *Żywot, skon i nauka Jakuba Józefa Franka* („Przegląd Tygodniowy" 1866, nr 46). Twierdzi, że biografia służy nie tyle przedstawieniu życia danej osoby (to cel drugorzędny), ale dotarciu do prawdy o „ukrytych sprężynach" minionych wypadków. Tak więc obraz życia jednostki został podporządkowany wielkiej historii. „Aby jednak celowi swemu zadość czyniły [monografie], koniecznie winny być poprzedzone krótkim zarysem stanu społeczeństwa w epoce,

w której opisywane wypadki miały miejsce, bo tym tylko sposobem zyskać można dokładne zrozumienie znaczenia tych wypadków i postaci historycznych, które w nich ważną odegrały rolę" – dodaje Kraushar. Skimborowiczowi zarzuca, że nie przedstawił tradycji mistyków żydowskich, do których Jakub Frank nawiązywał, dlatego jawi się on w sposób nieuprawniony jako prekursor pewnych zjawisk.

Podobne do Kraushara opinie wyraża większość recenzentów biografii historycznych XIX wieku: celem biografii nie jest badanie indywidualności przedstawianej osoby, ale poznanie ukrytych epizodów historii ogólnej. Tak Artur Gruszecki (recenzja książki *Olbracht Łaski wojewoda sieradzki. Wizerunek historyczny na tle dziejów Polski XVI wieku*, „Przegląd Tygodniowy" 1881, nr 36) wytyka Krausharowi, że zgromadził luźne migawki wydobyte ze źródeł, ale nie powiązał ich w całość, nie zdał również sprawy ze stosunków politycznych i społecznych epoki, narzeka też, że autor nie zadbał o plastyczny styl. Gruszecki ma świadomość, że większość pracy polegającej na przygotowaniu biografii polega na zastosowaniu chwytów powieściowych: dobraniu odpowiedniego spoiwa narracyjnego, oraz na wyrazistym „ustawieniu kąta", pod którym należy patrzeć na postać.

Bolesław Limanowski przekonuje (recenzja książki – C. de Witt, *Histoire de Washington*, „Przegląd Tygodniowy" 1869, nr 33), że dobrze napisana biografia lub → powieść historyczna ma wielką przewagę nad → romansem, bo „czyż nie korzystniej dla ogółu obcować z rzeczywistymi a wielkimi osobistościami aniżeli z bohaterami, często wątpliwej wartości?" Józef Kotarbiński, omawiając *Przedstawicieli ludzkości* w przekładzie Józefa Siellawy („Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 26), przytacza słowa autora, Ralfa W. Emersona: „Wielcy ludzie istnieją dlatego, ażeby z nich więksi powstali", i taką też funkcję (wychowawczą, inspiratorską) przypisuje biografii, która ma pozwolić obcować z jednostką genialną. Usiłuje pogodzić „nieaktualne" już pojęcie geniusza z najnowszymi teoriami: „[…] badania pozytywne zdarły ze skroni wielkości ludzkich ten nimbus niebiański, wykazując ich [geniuszy] ścisłą łączność ze społeczeństwem, w którym powstali […]. Mimo to jednak uznają [ich] powszechnie za pewnego rodzaju wybrańców, za ognisko skupiające w sobie świetlne promienie duchowe nieraz całych społeczeństw, streszczające ich pracę duchową i posuwające ją naprzód, na podstawie tego, co już dawniej zrobiono. W takim znaczeniu są oni PRZEDSTAWICIELAMI ludzkości […]".

Niedostatki naukowej biografii historycznej z punktu widzenia zwykłego czytelnika wskazuje Aleksander Świętochowski (używa terminu: „pragmatyczne kronikarstwo") (*Stanisław Smolka, „Henryk Brodaty, ustęp z dziejów epoki piastowskiej"*, „Przegląd Tygodniowy" 1873, nr 20). Określa ją jako szkielet czy rusztowanie stworzone z materiału źródłowego, niewypełnione ciałem, wykład suchy, przeładowany szczegółami i mnóstwem cytatów. Każdy odbiorca niebędący historykiem znudzi się taką książką prędko z powodu braku tła historycznego, pozwalającego zrozumieć zdarzenia. Ów wymóg umieszczenia w biografii „tła dziejowego" jest nazywany przez krytyków „warunkami nowoczesnej estetyki" historycznej.

Ciekawym przykładem rozważań o badaniu literatury poprzez biografię twórcy jest recenzja książki Alfreda Kohuta *Heinrich Heine und die Frauen* (St. Rossowski, *Henryk Heine i kobiety*, „Przegląd Tygodniowy" 1889, nr 43). Recenzent czuje się w obowiązku usprawiedliwić portret Heinego jako niewolnika namiętności, nie chce, aby czytano książkę jako zbiór sensacji z alkowy. Wyjaśnia więc, że niedyskrecja, jakiej się dopuszczamy, czyniąc wgląd w intymne sprawy pisarzy, „to nie dla samej ciekawości, jeno raczej w tym poważniejszym celu, aby dotrzeć do źródła ich twórczości – ta niedyskrecja odgrywająca tak ważną rolę w dzisiej-

szej metodzie krytycznej, jest konieczną także i w tym wypadku, znajduje zaś nadto w żywocie niemieckiego poety bardzo rozległe i wdzięczne dla siebie pole".

Sylwetki prasowe, mowy pochwalne i dykcjonarze biograficzne. Zainteresowanie pisarzem jako osobą mającą indywidualną, niepowtarzalną biografię pojawiło się w oświeceniowych czasopismach. Zalążkiem tego typu publikacji były rozbudowane nekrologi, np. opublikowany w „Magazynie Warszawskim" (1784, cz. 2) nekrolog Franciszka Bohomolca, w którym – obok zaprezentowania różnych dziedzin jego działalności – dokonano oceny jego prac literackich oraz akcentowano szeroką recepcję jego twórczości. Podobne publikacje, w których kładziono nacisk na osobliwości życia pisarza, pojawiały się w tym magazynie dość często, już nie tylko w formie nekrologów, np. artykuł o życiu i twórczości Antoine'a Prévosta (1785, cz. 2), zwracający uwagę na różnorodność i „tkliwość" jego dzieł. Dalszy rozwój biografistyki historycznej i literackiej wiązał się z programową działalnością Towarzystwa Przyjaciół Nauk, które podjęło inicjatywę prezentacji i oceny wybitnych osób uczestniczących w życiu kulturalnym. Najczęściej wystąpienia takie miały formę pochwał (jubileuszowych lub pośmiertnych, publikowanych najczęściej w „Nowym Pamiętniku Warszawskim", „Gazecie Warszawskiej" i „Rocznikach" Towarzystwa), w których zarysowywano drogę życiową danej postaci, usytuowaną w szerokiej panoramie wydarzeń historycznych i okoliczności społeczno-kulturowych, ale nie stroniono też od osobistych opinii i ocen. Pojawiały się również refleksje na temat samego gatunku wypowiedzi przedstawiających życie i twórczość pisarza. Istotnym problemem było usytuowanie tego typu pisarstwa wobec – z jednej strony – norm retorycznych (mowa), z drugiej zaś – zasad i pisarstwa historycznego (szkic, zarys wydarzeń życiowych). Szerszą refleksję na temat sposobu przedstawiania życia i sylwetki człowieka podjął Stanisław Kostka Potocki, który sytuował tego typu piśmiennictwo w europejskiej tradycji gatunków nieretorycznych – wizerunków i charakterów, kładąc nacisk na naturalność zarysowanego obrazu: „Czyli więc człowieka szczególnego malujesz, czyli ludzi, czyli miasto, czyli naród, nie potrzebujesz innych nad powyższe przepisów, myśl tylko, byś je dokonał, to jest byś prawdę z prostotą połączył" (*O wymowie i stylu*, 1815). Autorami ważnych szkiców o życiu i twórczości pisarzy byli m.in. Józef Kalasanty Szaniawski, Stanisław Kostka Potocki, Franciszek Ksawery Dmochowski. Podobne publikacje ukazywały się w „Tygodniku Wileńskim" (m.in. *O życiu i dziełach* Friedricha Schillera). Liczne portrety biograficzne wyszły też spod pióra Kazimierza Brodzińskiego (m.in. Franciszka Karpińskiego, Franciszka Dionizego Kniaźnina, Wincentego Reklewskiego).

Od początku XIX w. większość polskich pism literackich wprowadziła na swoje łamy stały dział SYLWETEK. Zaproszeni autorzy (najczęściej spoza redakcji) zamieszczali tam biogramy słynnych postaci (władców, polityków, pisarzy, uczonych, artystów, społeczników, duchownych). Owe portrety miały na ogół podobną długość (jedna kolumna), konstrukcję (życie i działalność) i stylistykę (ton podniosły). Z czasem wytworzył się z nich niemal odrębny podgatunek biografii, różnie tytułowany w nagłówkach działów (np. w „Tygodniku Mód i Powieści", „Kłosach", „Biesiadzie Literackiej" oraz w „Ateneum" – *Życiorysy*, w „Opiekunie Domowym" – *Życiorysy osób wsławionych na polu nauk i przemysłu*, w „Tygodniku Ilustrowanym" – *Sylwetki biograficzne*, w „Athenaeum" wileńskim – *Biografie artystów*).

Jak można się domyślać, poprzedniczkami krótkich prasowych sylwetek były życiorysy zawarte w tzw. biografiach uniwersalnych, biografiach powszechnych czy dykcjonarzach historycznych, jak nazywano w Polsce słowniki biograficzne, które w połowie XVIII i na początku XIX w. pojawiły się w Anglii, w Niemczech i we Francji. W Polsce tego typu słowniki

zaczęto układać na początku XIX w. (np. F. Bentkowski, *Dykcjonarz biograficzno-historyczny, czyli krótkie wspomnienia żywotów ludzi wsławionych cnotą, nauką, przemysłem, męstwem, wynalazkami, błędami*, 1844; K.W. Wójcicki, *Życiorysy znakomitych ludzi, wsławionych w różnych zawodach*, 1850). Krytyka dziewiętnastowieczna kilkakrotnie przypominała naszego pierwszego biografa-słownikarza, Szymona Starowolskiego, i przygotowane przezeń życiorysy ponad dwustu pisarzy polskich: *Scriptorum Polonicorum. Hekatontas, seu centum illustrium Poloniae scriptorum elogia et vitae* (wyd. 1 – 1625, wyd. 2 – 1627). „Już sama myśl utworzenia jakiejkolwiek całości z życiorysów ludzi zasłużonych na polu pracy naukowej stanowi niemałą zasługę Starowolskiego. Przed nim nikt nie troszczył się o to, skąd się wziął, gdzie żył i spoczął po trudach człowiek, którego prace były objawem umysłowego życia narodu" – pisał Józef Przyborowski (*Kilka szczegółów do życiorysu Szymona Starowolskiego*, „Biblioteka Warszawska" 1889, t. 1).

Bohaterowie i bohaterki biografii. Próg „wybitności" był dla bohaterów biografii XIX w. wysoki. Uważano – podobnie jak w epokach wcześniejszych – że na obszerny życiorys zasługują szlachetnie urodzeni mężczyźni: władcy, wodzowie, duchowni, uczeni, artyści. Kobiet jest w tym gronie garstka (→ kobieta jako autorka/ bohaterka).

Artur Gruszecki, omawiając *Niewiasty kresowe* Antoniego Rollego („Przegląd Tygodniowy" 1883, nr 7), docenia przekroczenie schematu w portretowaniu kobiet. Podkreśla z ironią, że na ogół historycy i powieściopisarze prezentują niewiasty epok dawnych jako „prawdziwe polskie matrony", „wzory cnót rozlicznych, siedzące z wrzecionem lub kołowrotkiem z domownicami, panny niewiedzące, co to życie, co wolność, co opór woli rodziców – a wszystkie skromne, potulne, ciche". Tymczasem Rolle, opierając się na zapiskach domowych z XVII i XVIII w., przygotował portrety sześciu pełnokrwistych szlachcianek, których czyny „wcale do cnotliwych policzyć się nie dadzą, są to kłótnie, zajazdy, procesa, a nawet bójki kończące się śmiercią ludzi, tj. szlachty […]. […] spotykamy nieustannie czyny niezgodne nie tylko z pojęciem moralności, ale nawet z ówczesnym prawem".

Każde odstępstwo od męskiego, patriarchalno-wodzowskiego schematu w biografii zostaje zauważone przez krytykę, zwłaszcza jeśli biografia nosi znamiona biografii naukowej. Lucjan Tatomir w recenzji książki Kazimierza Morawskiego, poświęconej Andrzejowi Patrycemu Nideckiemu (*Andrzej Patrycy Nidecki, jego życie i dzieła*, „Przegląd Tygodniowy" 1884, nr 39), podkreśla, że jest to biografia wyjątkowa, ponieważ nie opowiada o królu ani wodzu, ale o filologu. Morawski – pisze Tatomir – sam filolog, wybrał sobie postać zapomnianą i stworzył ją z niebytu. „Sklecił" mozolnie fragmenty źródłowych informacji w spójny życiorys i wpisał tę na nowo ożywioną postać w bogate tło epoki. Recenzent ma świadomość, że bez elementu kreacji, bez pewnego mimetycznego zacięcia, nie można napisać biografii, że równie ważne jest odtwarzanie, co tworzenie postaci. Omawiając *Cesarza Tyberiusza* Kazimierza Morawskiego („Przegląd Tygodniowy" 1893, nr 33), Michał Wołowski zastanawia się, dlaczego postaci takie jak Tyberiusz: ani piękne, ani zajmujące czynami, ani politycznie ważne, frapują biografów. Przypuszcza, że chodzi o urok tajemnicy, tkwiący w duszy złego człowieka, interesujący szczególnie dla miłośników psychologii (→ psychologizm). Jednak zabiegi, takie jak pokrywanie pokostem melancholii zwykłego okrutnika, którym był Tyberiusz, uważa za historyczne nadużycie biografii.

Autorzy syntez historycznoliterackich o biografii. Dyskurs krytyczny na łamach syntez → historii literatury jest w oczywisty sposób ograniczony, ale warto przyjrzeć się miejscu, jakie wyznaczają biografistyce autorzy owych literackich panoram na przestrzeni stu lat.

W dziele Feliksa Bentkowskiego (*Historia literatury polskiej wystawiona w spisie dzieł drukiem ogłoszonych*, t. 1–2, 1814) nie ma osobnego rozdziału poświęconego biografistyce jako odmianie piśmiennictwa. Żywoty świętych należą do teologii, biografie królów do historii, *Żywoty sławnych mężów* Plutarcha do → retoryki. Brak też refleksji genologicznej na temat biografii. Z komentarzy autora widać, że żywoty panegiryczne już wówczas raziły krytycznego odbiorcę i że po biografii historycznej spodziewano się raczej funkcji informacyjnej. Nie podoba się Bentkowskiemu „styl szumny", pełen „krasomówskich wykrzykników", a nade wszystko fakt, że z panegiryków można dowiedzieć się niewielu wiarygodnych rzeczy.

Michał Wiszniewski w *Historii literatury polskiej* (t. 1–10, 1840–1857) nie traktuje biografistyki jako osobnej dziedziny, ale jako zakres innych nauk, np. literatury lub piśmiennictwa kościelnego. O biografii pisze już we wstępie: „Ossoliński, opisując żywot Orzechowskiego, stanął w samym śrzodku tej epoki, wśrzód żyjącej mocno literatury, wśrzód największego gwaru: ale nigdzie nie zwraca się do malowania owego czasu. Stawia na samotny posąg Orzechowskiego, kładzie mu w usta jego własne słowa – próżne usiłowanie! Nic nam po tych słowach, które nie mają od czego odbijać się. Wyjątki z dzieł kładzione w biografii tyle robią skutku, co by zrobiła suknia nieboszczyka przyłożona do malowanej jego twarzy. Więcej daleko nauczyć się można w księdza Osińskiego żywocie Skargi; a gdyby szanowny autor był otoczył Skargę osobami, o których mówi w przypiskach, już byśmy niemałą część tej historii wyjaśnioną mieli".

Ten krótki komentarz wiele mówi o modelu żywotopisarstwa, który Wiszniewski uważał za doskonały. Odrzuca „samotny" portret osoby na rzecz umieszczenia jej na tle ludzi, środowiska i wydarzeń historycznych. Aby biografia była wiarygodna, podstawowym źródłem nie można czynić wypowiedzi samego bohatera. Funkcją biografii wedle Wiszniewskiego jest rozszerzanie wiedzy historycznej o danej epoce. Jest rzecznikiem żywotopisarstwa tworzonego z punktu widzenia historyka, nie zaś dworskiego czy środowiskowego chwalcy. Wiszniewski odróżnia żywoty uczonych od biogramów ludzi pióra, które są niezbędne do zrozumienia twórczości danego pisarza („Potrzeba jednakże znać żywot autora, aby sobie wyobrazić: wśrzód jakich przeszkód lub sprzyjających okoliczności uczył się, myślił i pisał").

W monografii Piotra Chmielowskiego (*Zarys najnowszej literatury polskiej (1864––1894)*, wyd. 3 – 1895) dzieła biograficzne zostały omówione w rozdziale trzecim części drugiej, w którym autor umieścił m.in. badania historyczne, → podróżopisarstwo, dzieje sztuki, piśmiennictwo poświęcone historii literatury i syntezy historycznoliterackie. Chmielowski porusza problem przemiany metody badań dziejowych; myśl Auguste'a Comte'a, Henry'ego Buckle'a, Friedricha Hellwalda, Charlesa Darwina (→ darwinizm) wypiera powoli dawne przekonania o prawach opatrznościowych, historycy ogłaszają coraz więcej materiałów dziejowych w wydaniach krytycznych, a następnie fakty zawarte w nowo odkrytych źródłach interpretują w szczegółowych monografiach. Dawniej – podkreśla Chmielowski – także pisano monografie, ale teorie przyjęte z góry szkodziły → przedmiotowości. „Otóż PRZEDMIOTOWOŚĆ ta, to jest używanie do malowania ludzi i wypadków takich tylko rysów i barw, jakie rzeczywiście w dokumentach się znajdują, bez puszczania wodzy albo wyobraźni, albo upodobaniu i doktrynom, stało się hasłem dzisiejszych badaczów […]".

Dalej Chmielowski omawia najciekawsze edycje źródeł do biografistyki. Spośród autorów życiorysów pisarzy bezsporne zasługi przypisuje zaś Antoniemu Małeckiemu jako „założycielowi prawdziwie naukowo opracowanych monografii literackich": życiorysu *Andrzeja Frycza Modrzewskiego* (1864) oraz „dzieła biograficzno-estetycznego" *Juliusz Słowac-*

ki, jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki (1866–1867). Wspomina też monografie Lucjana Siemieńskiego: *Żywot Franciszka Morawskiego* (1867) oraz *Stanisława Trembeckiego* (1868), rozproszone w czasopismach warszawskich i galicyjskich prace Teofila Ziemby o życiu Adama Mickiewicza, biografie Maurycego Karasowskiego *Życie Mozarta* (1868) i *Fryderyk Chopin* (1882) (te ostatnie zalicza do działu poświęconego historii muzyki). O najsłynniejszym biografie szkoły krakowskiej, Stanisławie Tarnowskim, pisze: „Próby biograficzno-literackie jak dotychczas chybiły. Słabość swej metody w badaniu, a nawet zapomnienie czasami najprostszych jej zasad wykazał w swym dziele *O Janie Kochanowskim* (1888), a stronniczość i to stronniczość niezręczną w ocenie charakteru i twórczości *Zygmunta Krasińskiego* (1892), gdzie publicysta wziął górę nad krytykiem i estetykiem, tak że tylko rozbiory niektórych utworów dawniej obrobione pięknymi nazwać można". Biograficzne dzieła Ferdynanda Hoesicka podsumowuje następująco: „Ferdynand Hösick jak dotąd zajmuje się prawie wyłącznie biograficzną stroną poetów naszych, starając się nie tylko z materiałów postronnych, ale z samych dzieł twórców zaczerpnąć barw do skreślenia zewnętrznej i wewnętrznej ich fizjognomii. Zbyt pochopnie dążąc do syntezy i zbyt lubując się w nowelistycznym sposobie obrabiania danych rzeczywistości, za wielkie daje miejsce w swoich studiach kombinacjom dowolnym".

Odkąd pojawiła się metoda mówienia o twórcy wedle schematu „życie i dzieło", trudno krytykom oddzielić biografię pisarza od refleksji historycznoliterackiej, co widać w uwagach Chmielowskiego, który nie uważa za potrzebne, aby wyznaczać granice dla tych dyskursów. Bronisław Chlebowski w *Przedmowie* do *Historii literatury polskiej* (t. 1–5, 1899–1900) Chmielowskiego poświęca nieco miejsca biografistyce, którą uznaje za integralną część refleksji historycznoliterackiej. Uważa, że zbieranie materiałów biograficznych w poprzednich wiekach przez badaczy nieświadomych celu, któremu potem posłużą, dało pole do rozwoju tej dziedziny (tu podkreśla zasługi Starowolskiego). Jednak Chlebowski sądzi, że same dane biograficzne i bibliograficzne nie są właściwą historią literatury, są dla niej jedynie podstawą. Dlatego wszelkiego rodzaju dziełka kompilacyjne, jak np. popularny podręcznik Adama Kuliczkowskiego (1872), nazywa „zbiorem informacji biograficznych i bibliograficznych nie dającym pojęcia należytego o tym, co jest właściwym przedmiotem historii literatury, o samych utworach piśmiennych". Stawia tezę, że dopiero po 1864 r. nastąpił rozwój monografii opartych na rzetelnej metodzie naukowej. Za pracę przełomową z zakresu monografii poświęconych jednemu pisarzowi Chlebowski uznaje *Wiadomość o życiu i pismach Jana Kochanowskiego* Józefa Przyborowskiego (1857).

Podobnie jak wcześniejsze syntezy, krakowska encyklopedyczna synteza *Dzieje literatury pięknej w Polsce* (1918) nie zawiera osobnej części o biografistyce. Kilka komentarzy poświęconych monografiom pisarzy znalazło się w rozdziale *Krytyka literacka* (autorstwa Tadeusza Grabowskiego). Najlepiej oceniono tu książkę Antoniego Małeckiego o Słowackim: „[…] dał […] pierwszą monografię genialnej jednostki twórczej, którą przewyższył nieskończenie usiłowania Ossolińskiego, Tyszyńskiego, Siemieńskiego. Rozporządzając przepyszną korespondencją, nakreślił zachwycającą biografię tej jednostki, by przeplatać wątek opowiadania bezprzykładnie spokojnymi, wyczerpującymi, pięknymi rozbiorami dzieł w ich porządku chronologicznym. […] Monografia o Słowackim Małeckiego stanowi wzór naukowej metody, która umie oddzielić reminiscencje od rzeczy oryginalnych, nie pochlebia żadnej szkole ani stronnictwu, […] dokonał swą monografią zwrotu, który w swych skutkach był daleko zbawienniejszy niż wpływ teorii Taine'a i jego zwolenników". O książce Chmielowskiego

o Mickiewiczu (wyd. 2 – 1898) Grabowski wypowiada się już z mniejszym entuzjazmem, zarzucając autorowi, że nie potrafił pokazać „wielkości geniuszu", gdyż brak mu wrażliwości artystycznej; samej pracy zarzuca niedostatek „stylu zmysłowego i barwnego". Tarnowski jako autor monografii został podsumowany jako moralista i „nauczyciel zasad, które zawsze uważał za zbawienne".

Model biografistyki, reprezentowany przez pozytywistów czy szkołę krakowską, jako sposób mówienia o artyście odrzuca zdecydowanie Wilhelm Feldman (*Współczesna literatura polska*, cz. 1–3, wyd. 6 – 1918). Nie akceptuje filologicznego i historycznego szczegółarstwa ani obojętności (jak nazywa przedmiotowość), nie znosi Taine'owskiej historyczności (→ taine'izm). Uważa, że monografista nie powinien ograniczać się do „kroniki życia zewnętrznego", musi mieć za to spójną koncepcję biografii i twórczości swego bohatera, aby móc „przeprowadzić jego jedność wewnętrzną i ożywić jego psychikę". Jako założyciela „najbardziej szkodliwej" szkoły krakowskiej wskazuje Waleriana Kalinkę i jego uwagi zawarte w przedmowie do *Ostatnich lat panowania Stanisława Augusta* (1868).

Niefikcjonalna biografika literacka. Przekonanie, że prawda historyczna jest tożsama z prawdą biograficzną, że wielkie jednostki budują dzieje, oraz związany z tym rozwój historiografii życiorysowej pozwolił w XIX w. okrzepnąć gatunkom ŹRÓDŁOWEJ BIOGRAFII NAUKOWEJ. Nowa metoda każe oprzeć dyskurs przede wszystkim na materialnych śladach życia człowieka. Nakazuje wykorzystać wszystko, łącznie z korespondencją prywatną bohatera (→ epistolografia) i pozostawionymi dokumentami. Materiał do biografii może narastać latami w formie różnych publikowanych źródeł i przyczynków do poszczególnych okresów czy też zdarzeń. Biografowie bardzo dbają o to, aby odnieść się do wszystkich dostępnych materiałów, a recenzenci od razu wytykają im tego typu niedopatrzenia. Autor stara się zachować obiektywizm, ale nie ucieka od ocen, lekkiej heroizacji czy prób kształtowania wspólnotowej świadomości. Najlepszym przykładem takiej monografii jest biografia Tadeusza Kościuszki (1894) pióra Tadeusza Korzona.

Skróconą wersją naukowej biografii jest gatunek kształtujący się na łamach prasy, określany jako: SZKIC BIOGRAFICZNY, RYS BIOGRAFICZNO-KRYTYCZNY, PRZYCZYNEK DO BIOGRAFII, PRZYCZYNEK DO ŻYCIORYSU, EPIZODY Z ŻYCIA (terminy funkcjonowały zamiennie). Typ biografistyki, który miał być zachętą do zajęcia się obszerniejszymi opracowaniami, promowała np. „Biblioteka Warszawska".

W drugiej połowie XIX w. rozkwita w Polsce BIOGRAFIKA LITERACKA. Wzoruje się na naukowych biografiach postaci historycznych, ale sytuuje się jako część refleksji historycznoliterackiej. Najpopularniejszą jej formą jest MONOGRAFIA ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI PISARZA. Jako źródło wiedzy o życiu autora wykorzystywano głównie korespondencję, publikowaną coraz częściej w edycjach zbiorowych. Rozwój biografiki literackiej wiązał się z dominującą tendencją w literaturoznawstwie tego czasu: metodami genetycznymi i psychobiografizmem. Nurt ten, czerpiący z myśli Charles-Augustina Sainte-Beuve'a, Augusta Comte'a i Hippolyte'a Taine'a, zacierał często granicę między interpretacją utworu a badaniem życia jego autora.

Za jeden z głównych celów interpretacji poczytywano odkrycie przyczyn powstania dzieła. Swoją książkę *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki* Antoni Małecki poprzedził *Przedmową* stanowiącą ciekawy głos krytyczny w dyskusji o biografistyce. Tłumaczy on, dlaczego napisał biografię poety, którego dziełom sam nieraz wytyka niedostatki. „Dała mi do niej [książki] główny powód oddana do rąk moich w odpisie korespondencja Słowackiego prowadzona z różnymi osobami" – wyjaśnia, dodając, że na jej ca-

łościową edycję jest za wcześnie ze względu na wiele żyjących jeszcze postaci. „[…] wziąłem sobie za zadanie zużytkować ten materiał inaczej. Postanowiłem z osnowy listów rozwinąć wątek autentyczny życia Słowackiego tak mało komu znanego dotąd dokładniej; a za pomocą lepiej rozwidnionego poglądu na koleje tegoż życia, rzucić też nieco światła i na jego utwory. I oto w taki to sposób powstała książka niniejsza, poświęcona zarazem i biografii poety, i krytycznemu rozbiorowi pism jego w odniesieniu do całego ogółu ówczesnych usiłowań w literaturze naszej […]". Zdaniem Małeckiego „chorobliwość" i „anormalność" Słowackiego nie były jego indywidualnym rysem, ale „cierpieniem właściwym całej generacji", a więc symptomem godnym rozpatrzenia na jednym choćby przykładzie. Polemizuje ze zdaniem Juliana Klaczki, który uważał, że tylko żywot ludzi czynu („polityków, wojowników i dyplomatów") jest godzien utrwalenia, a życie prywatne poetów nie powinno nikogo interesować. Twierdzi, że „pospolicie dzieła poetów wtedy dopiero zaczynają być należycie zrozumiałe i pożyteczne dla wszystkich, kiedy się wie dokładnie, wśród jakich okoliczności one powstały, to jest kiedy się dobrze zna przebieg życia ich autora. […] Mam to przekonanie, że narodowi służy wszelkie prawo do dochodzenia tego, co mu poeta daje […], czy przede wszystkim wierzył on też w to wszystko, co słowami swymi wygłaszał, i czy sam żył podług tego?"

Praca Małeckiego przyczyniła się do zmiany modelu konstruowania biografii, a przede wszystkim do wykorzystania listu intymnego w budowaniu tzw. duchowego portretu twórcy (próbie odtworzenia jego przeżyć wewnętrznych). Zbliżenie etyki z estetyką, czyli jasno wyrażone przekonanie, że artysta powinien czynem potwierdzać swoje słowa, przyczyniło się do przyjęcia w biografii literackiej schematu sytuowania na planie równoległym spraw prywatnych i działalności publicznej artysty. Stanisław Tarnowski w recenzji (*Profesora Małeckiego „Juliusz Słowacki"*, „Przegląd Polski" 1867, t. 2), ubolewając w swej recenzji nad stanem polskiej biografistyki, opanowanej głównie przez panegiryki, docenia źródłową pracę Małeckiego. Zdaje się wierzyć w istnienie biografii czy monografii definitywnej, mówiąc, że dotąd zachwycano się Słowackim, nic o nim nie wiedząc, a teraz wszystko zostało wytłumaczone. Podobnie jak Małecki, przyjmuje założenie o konieczności poznania życiorysu poety dla zrozumienia jego twórczości. Gdybyśmy nic nie wiedzieli o życiu Mickiewicza, nigdy nie zrozumielibyśmy, dlaczego Gustaw przerodził się w Konrada – podkreśla. „Są wprawdzie poeci, których żywot obojętnym jest dla potomnych, a przynajmniej do zrozumienia pism i natury talentu nie niezbędnym. O Szekspirze na przykład, jakim był, wiemy bardzo mało. Ale już dla dzieł Goethego jest jego żywot koniecznym komentarzem, cóż dopiero dla poetów z naturą uczuciową, sercową, u których liryzm – osobisty lub zbiorowy – odzywa się ciągle […]". Tarnowski traktuje biograficzną pracę Małeckiego nie jak robotę historyka czy filologa, ale niemal jak produkt artystyczny. Mówi, że Małecki zabrał się do przedmiotu „nietkniętego ludzką ręką", został sam na sam ze Słowackim i musiał go odtworzyć, jak rzeźbiarz z kawału marmuru wykuwa postać.

Tarnowski podkreśla obiektywizm Małeckiego, który nie selekcjonuje faktów, opisuje zarówno jasne, jak i ciemne strony żywota, oceny pozostawiając czytelnikom. Tę postawę (daleką od panegiryzmu) ceni szczególnie, przestrzegając przed niebezpieczeństwem sztucznie egzaltowanych biografii, które wywołują w piersiach naszego narodu „fałszywe wulkany".

Ciekawym rodzajem biografii mającej ambicje naukowe jest STUDIUM PSYCHOLOGICZNE (inaczej zwane PSYCHOBIOGRAFIĄ). Pojawiło się pod koniec wieku XIX i polegało na wykorzystaniu różnych teorii (głównie z dziedziny psychologii oraz psychiatrii) w celu ukazania właściwego przebiegu życia człowieka. Jako przykład skrajnej, „lekarskiej", realizacji

tej odmiany można przywołać książkę Jana Mazurkiewicza *Andrzej Towiański* (1902). Mazurkiewicz (z zawodu lekarz psychiatra) próbuje zdiagnozować Towiańskiego z medycznego punktu widzenia i odpowiedzieć na pytanie, czy był chory umysłowo. Książkę przyjęto sceptycznie. Krytycy (np. Feldman) twierdzili, że wszyscy ludzie wyjątkowi i geniusze miewają pewne odchylenia od normy. Na drugim biegunie można umieścić „studia psychologiczne", które były takimi jedynie z pozoru, jak *Adam Mickiewicz. Psychologiczny wizerunek poety* (1898) Adama Bełcikowskiego. Bełcikowski psychologizuje w sposób „domorosły": mówi o „przemianach duchowych", jakie u Mickiewicza powodowały niektóre wydarzenia, np. nieszczęśliwa miłość czy śmierć matki.

Przeciw biografii. Krytyka młodopolska odrzuciła genetyzm i biografizm. Jednak ewolucja modelu monografii „życie i twórczość" od pozytywistycznego zaprzeczenia romantycznej koncepcji geniusza do rezygnacji ze źródłowego detalu przez młodopolan nie wydaje się tak prosta. Lektura dziewiętnastowiecznych życiorysów naszych poetów i pisarzy wskazuje, że w praktyce owe modele mieszają się ze sobą i współistnieją w każdej niemal pracy i że właściwie nigdy nie porzucono na dobre ani koncepcji artysty-geniusza, ani zamiłowania do biograficznego szczegółu – czasem nawet wbrew wstępnym deklaracjom autora biografii. Nad tym fenomenem zastanawia się Antoni Lange (recenzja książki Ferdynanda Hoesicka – *O Słowackim*, *Krasińskim i Mickiewiczu*, „Przegląd Tygodniowy" 1894, nr 46). Stawia on tezę o mitotwórczej roli biografii trójcy romantycznych wieszczów, a nawet o „pogańskim" kulcie, którym są darzone ich życiorysy: „W umyśle naszym pozostaje zawsze pewien pierwiastek czci ku bohaterom. To, co uwielbiamy w żywocie królów i wojowników, jest to przede wszystkim ich życie; dlatego pomimo wszystkie dążenia, aby oprzeć historię na bezimiennej statystyce lub również bezimiennych malowidłach obyczaju, kultury, stosunków powszednich, mimo to wszystko interesuje nas w dziejach przede wszystkim fabuła, bajka, legenda, romans, […] miłości, uwodzenia, zabójstwa i dramaty rodzinne wielkich ludzi. Wszystkie religie nie są niczym innym jak rozpatrywaniem żywota proroków i świętych".

Kampania krytycznoliteracka przeciw biografizmowi i genetyzmowi rozpoczęła się na dobre na początku XX w. Wzięli w niej udział m.in. Cezary Jellenta (*Juliusz Słowacki dzisiaj*, 1900), Wilhelm Feldman (*Pomniejszyciele olbrzymów*, 1905), Stanisław Brzozowski, Zenon Pietkiewicz, Stanisław Posner, Ignacy Matuszewski, Stanisław Lack i Karol Irzykowski. Uważali oni za nadużycie zamknięcie artysty w jego własnej biografii i wysnuwanie na jej podstawie wniosków dotyczących twórczości. Szukanie genezy i sensu utworów wielkich romantyków w szczegółach ich życiorysu poczytywali za lekceważenie głębi metafizycznych przeżyć niezależnych – ich zdaniem – od świata zewnętrznego. Odrzucali robotę krytyka „babrzącego się w kurzu po pamiątkach wieszczów, zastanawiającego się nad ich połamanymi guzikami i podartym obuwiem" (Z. Pietkiewicz, *Biografie poetów*, „Prawda" 1898, nr 29), twierdząc, że nie powinien on być uczonym historykiem, ale artystą równym w sile wyrazu twórcy, którego przekaz odkrywa.

Niesłychanie ostro amatorów sensacji i detali biograficznych oraz zwolenników genetyzmu zaatakował Stanisław Posner (*Hieny*, „Ogniwo" 1904, nr 44). Buduje on turpistyczny obraz hieny (czyli biografa, którego nazywa też „specjalistą prokrustowym" operującym przy „stole sekcyjnym") rozpruwającej zwoje mózgowe trupa, aby zapanować nad jego „najlotniejszymi myślami" i „najdroższymi uczuciami". Wyśmiewa „naukowe" publikacje rachunków od praczki, do której Goethe oddawał bieliznę. Podkreśla, że sam nigdy nie został przekonany o sensie źródłowych poszukiwań biograficznych, mimo że większość rodzimej „produk-

cji" krytycznoliterackiej sprowadza się do ustanawiania zależności utworu od warunków życia autora.

Gruntowną dyskusję z modelem biografii, polegającym na zbieraniu zewnętrznych szczegółów życia artysty, przeprowadza Feldman w serii artykułów krytycznych publikowanych w prasie, zebranych później pt. *Pomniejszyciele olbrzymów*. Dowodzi, że to nic niewarta praca, bo nie prowadzi do zrozumienia ani twórcy, ani jego dzieła. Życie bowiem nie zna schematów, lecz „nieskończone bogactwo indywidualizmów". Feldman twierdzi, że nad naszymi narodowymi geniuszami ciąży fatum, gdyż każdy znalazł biografa „zupełnie sobie obcego, najbardziej dalekiego od własnej indywidualności". W rozdziale *Kallenbach a Zygmunt Krasiński* Feldman deklaruje się jako przeciwnik biografii tendencyjnych. Twierdzi, że Klaczko i Tarnowski przemienili Krasińskiego w patrona konserwatystów. Ich stronnictwo wymaga, aby utwory poety kapały nieustannie olejem świętości, w taki sposób interpretują życie i twórczość autora *Irydiona*. Autor *Pomniejszycieli olbrzymów* oponuje też przeciw stylistyce hagiograficznej, jaką odnajduje w biografii Kallenbacha, czyniącego chwilami wrażenie, jakby był „nadwornym historiografem Krasińskich".

Szczególny sprzeciw młodopolan wzbudzał życiorys Słowackiego autorstwa Józefa Tretiaka (*Juliusz Słowacki. Historia ducha poety i jej odbicie w poezji*, 1904). Autor korzysta z korespondencji Słowackiego, czyniąc ją – jak zresztą chyba wszyscy biografowie tego twórcy – głównym źródłem wiedzy. Niektóre rozdziały poświęca w całości omówieniu utworów Słowackiego, łącząc dyskurs biograficzno-źródłowy z krytycznym. Tretiak pomawia Słowackiego o stałe porównywanie się z Mickiewiczem, ale na każdej niemal stronie swej książki czyni to samo. Słowacki nie istnieje dlań bez Mickiewiczowskiego tła. Takie metodologiczno-ideowe założenie uznał za jedyną prawdę o autorze *Kordiana*. Książka szybko została nazwana przez krytykę → paszkwilem i pamfletem zamaskowanym pozorami naukowości (Chmielowski). Przeciw nagrodzie przyznanej Tretiakowi przez krakowską Akademię Umiejętności zaprotestowali uczeni i krytycy, skupieni w lwowskim Towarzystwie Literackim im. Adama Mickiewicza.

Głos zabrał także Stanisław Brzozowski, czyniąc książkę Tretiaka pretekstem do wypowiedzi o całej biografistyce polskiej ostatnich kilkudziesięciu lat (*Małżonek Tytanii. Juliusz Słowacki i jego krytyk Tretiak*, „Głos" 1905, nr 28–31 i 37–38). Brzozowski jest ironiczny nie tylko wobec krakowskiej szkoły krytyczno-biograficznej, zwłaszcza wobec Tarnowskiego i Kallenbacha, ale potępia też pozostałą twórczość monograficzną (książki Chmielowskiego, Stanisława Zdziarskiego, Walerego Wróblewskiego, Henryka Gallego i innych). Uważa bowiem, że relacja między krytykiem a artystą powinna być podobna do miłości, krytyk musi „wysnuć z siebie" stan ducha twórcy. Tymczasem działalność naszych monografistów i ich stosunek do literatury romantycznej jest całkowicie pozbawiony namiętności i zrozumienia, gdyż za posłannictwo swego życia poczytują inwentaryzowanie i ochranianie skarbca kultury narodowej.

Książkę Tretiaka zaatakował także Wilhelm Feldman w cyklu *Pomniejszyciele olbrzymów* (zob. szkic *Juliusz Słowacki w oświetleniu np. Tretiaka*). Nazwał ją „zapieczętowaniem działalności całego pokolenia, które do niedawna dzierżyło ster spraw literackich i życia umysłowego w Galicji", „punktem mogilnym" kierunku historii literatury, który reprezentuje historyczna szkoła krakowska, a przede wszystkim Tarnowski (którego naśladuje Tretiak).

Zapewne pod wpływem kampanii antybiograficznej, obok monografii typu „życie i twórczość", zaczął pojawiać się inny typ monografii pisarza → portret literacki. Trudno go

jednak określić mianem klasycznej biografii, gdyż jego autor skupia się na wewnętrznym życiu twórcy (W. Feldman, *Henryk Ibsen*, 1906). Jellenta we wstępie portretu Słowackiego (*Juliusz Słowacki dzisiaj*, „Głos" 1899, nr 14–16, 18–19, 21 i 23 oraz wyd. osob. 1900) pisze o zbyteczności biografii w rozważaniach nad „duszą poetycką" artysty: „Lecz odważający się na tę wyprawę zastrzega się przed czytelnikiem, że tylko słowom własnym poety wierzy. Tylko jego dziełom poetyckim […]. Zresztą dla samej sprawy życiorysu, dla jego pełni i dokładności wszelkie szperanie drobiazgowe jest pożyteczne i bodaj nieodzowne, ale dla wniknięcia w samą istotę duszy poetyckiej, która wypowiadała się wybujale i kwiatem, i owocem niezmiernie obfitym – rzecz to mniejszej wagi". Jellenta poświęca biogramowi Słowackiego tylko kilka pierwszych stron szkicu, ale biografia to szczególna, rzeczywiście „konturowa", zarysowa i złożona z kilku eseistycznie i poetycko potraktowanych motywów.

Biografia a powieść. Około 1861 r. Żmichowska dołączyła do niedokończonej powieści *Książka pamiątek* (1847–1848) szkic, w którym porównuje biografię (rozumianą tu jako „życie") do długiego szlafroka, a próby jej powieściowego ujęcia do przeróbki tegoż na ciasny kaftanik. Punktuje różnice między tak rozumianą biografią a powieścią: „Powieść ma sens jawny i wybitny; biografia ma sens ukryty i najczęściej niezrozumiały. W powieści zdarzenia ze zdarzeń płyną, charaktery pod grozą recenzji muszą być utrzymane i konsekwentnie przeprowadzone; wszystko, co do głównego wątku nie należy, co do jedności działania nie pomaga, co zasadniczej myśli i dramatycznego efektu nie podnosi, […] obcinać trzeba, gdyż powieść jest przede wszystkim całością, jest dziełem skończonym; […] zawsze musi być określona tym, co się stało. Życie zaś do pewnego stopnia nie określa się, nawet bym powiedziała, stać się nie może nigdy; życia sens i ład na tym polega, co się staje ciągle, co się rozwija i unieśmiertelnia". Pisarka wyraża w ten sposób dystans wobec konwencji powieściowych, przykrawających materię życia do swoich miar.

Do nieco innych wniosków doszedł Stanisław Lack w studium poświęconym *Pałubie* Karola Irzykowskiego (*O doktrynerach*, „Nowe Słowo" 1903, nr 15–20). Lack jest zdania, że nie da się odtworzyć życia w jego bezkształcie. Autor powieści co chwila wstrzymuje bieg losów bohatera, aby opisywać i analizować. A przecież życie nigdy się nie zatrzymuje, dzieje się nieustannie. Życie to nie materiał – podkreśla krytyk – a powieść musi posługiwać się jakimś materiałem. Jest nim język. Każde nazwanie zaprzecza istocie nazwanej rzeczy, czyni ją obcą samej sobie, biografia – opisana – będzie jedynie stylem, tworem językowym, ale nie życiem. Użyte słowo staje się takim samym zdarzeniem jak inne zdarzenia rzeczywistości. Aby je powiązać, autor powieści (biograf – jak Lack nazywa Irzykowskiego, autora historii życia Pawła Strumieńskiego) oraz każdy, kto usiłuje zobaczyć biografię jako spójną opowieść, musi użyć pierwiastka konstrukcyjnego. Służy on do porządkowania w szereg przyczynowo-skutkowy wszystkich zdarzeń, które w rzeczywistości nie mają żadnego związku ani wzajemnej relacji, istnieją autonomicznie. Według Lacka pierwiastek konstrukcyjny, zaczerpnięty z gotowych wzorów, lektur, fałszuje rzeczywistość.

Eliza Orzeszkowa zauważyła, że biografie krystalizują się wokół ukrytych głęboko i często nieuświadamianych prawd. Konstruując na zamówienie krytyka, Antoniego Wodzińskiego, swoją historię, pisała we wstępie: „[…] każdy z nas ma w życiu swoim, w duszy swej, coś takiego, czego dla różnych przyczyn wykryć nie może, a co częstokroć rozwiązuje właśnie zagadkę jego życia i duszy" (list z 1896 r., wydany pt. *Autobiografia w listach*, 1910). Zbliżyła się w ten sposób do nowej formy biografii, którą zapoczątkował Sigmund Freud rozprawą o Leonardzie da Vinci (*Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, 1910). Dla

twórcy psychoanalizy życie ludzkie stanowiło zagadkę do rozwiązania. Zadaniem biografa było odkrycie tajemnicy, która rządzi życiem bohatera.

Iwona Wiśniewska

Źródła: F. Bentkowski, *Historia literatury polskiej wystawiona w spisie dzieł drukiem*, t. 1–2, 1814; S.K. Potocki, *O wymowie i stylu*, 1815; M. Wiszniewski, *Historia literatury polskiej*, t. 1–10, 1840–1857; J. Bartoszewicz, *Nowa Epoka. Literatury historycznej polskiej przegląd*, „Biblioteka Warszawska" 1850, t. 2; N. Żmichowska, *Książka pamiątek*, w: *Pisma Gabryelli*, t. 2–3, 1861; A. Kraushar, *„Żywot, skon i nauka Jakuba Józefa Franka…"*, „Przegląd Tygodniowy" 1866, nr 46; A. Małecki, *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, t. 1–2, 1866–1867; S. Tarnowski, *Profesora Małeckiego „Juliusz Słowacki"*, „Przegląd Polski" 1867, t. 2; B. Limanowski, *Jerzy Waszyngton*, „Przegląd Tygodniowy" 1869, nr 33; J. Kotarbiński, *„Przedstawiciele ludzkości" przez R.W. Emmersona*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 26; A. Świętochowski, *„Henryk Brodaty, ustęp z dziejów epoki piastowskiej" napisał Stanisław Smolka*, „Przegląd Tygodniowy" 1873, nr 20; A. Gruszecki, *„Olbracht Łaski" przez A. Kraushara*, „Przegląd Tygodniowy" 1881, nr 36; A. Gruszecki, *„Niewiasty kresowe" przez dra A.R.*, „Przegląd Tygodniowy" 1883, nr 7; P. Chmielowski, *Zarys najnowszej literatury polskiej (1864–1894)*, wyd. 3, 1895; F. Hoesick, *Juliusz Słowacki (1809–1849). Biografia psychologiczna*, t. 1–3, 1897; A. Bełcikowski, *Adam Mickiewicz. Psychologiczny wizerunek poety*, 1898; Z. Pietkiewicz, *Biografie poetów*, „Prawda" 1898, nr 29; P. Chmielowski, *Historia literatury polskiej*, t. 4–5, 1900; C. Jellenta, *Juliusz Słowacki dzisiaj. Szkic konturowy*, 1900; J. Mazurkiewicz, *Andrzej Towiański. Studium psychologiczne*, 1902; A. Brückner, *Dzieje literatury polskiej w zarysie*, t. 1–2, 1903; S. Lack, *O doktrynerach*, „Nowe Słowo" 1903, nr 15–20; S. Posner, *Hieny*, „Ogniwo" 1904, nr 44; J. Tretiak, *Juliusz Słowacki. Historia ducha poety i jej odbicie w poezji*, t. 1–2, 1904; S. Brzozowski, *Małżonek Tytanii. Juliusz Słowacki i jego krytyk Tretiak*, „Głos" 1905, nr 28–31 i 37–38; W. Feldman, *Pomniejszyciele olbrzymów (szkice literacko-polemiczne)*, 1905; *Eliza Orzeszkowa (Autobiografia w listach)*, „Biblioteka Warszawska" t. 3, 1910; E. Orzeszkowa, [*Autobiografia w listach*], „Biblioteka Warszawska" 1910, t. 3; W. Feldman, *Współczesna literatura polska*, cz. 1–3, 1918.

Opracowania: A. Maurois, *Aspects de la biographie*, 1928; J. Woroniecki, *Hagiografia. Jej przedmiot, trudności i zadania w Polsce. Rzecz o świętych polskich*, 1940; J. Jedlicki, *Autorzy i bohaterowie*, „Kwartalnik Historyczny" 1964, z. 3; M. Jasińska, *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*, 1971; *Biografia – geografia – kultura literacka*, red. J. Ziomek i J. Sławiński, 1975; M. Żmigrodzka, *Osobowość i życie pisarza w monografii historycznoliterackiej*, w: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz i J. Sławiński, 1976; J.L. Clifford, *Od kamyków do mozaiki. Zagadnienia biografii literackiej*, przeł. A. Mysłowska, 1978; D. Madelénat, *La Biographie*, 1984; M. Łojek, *Biografie pisarzy w nauczaniu literatury*, 1985; H. Markiewicz, *Między plotką a mitem. Życie i osoba pisarza w polskich badaniach literackich*, w: tegoż, *Świadomość literatury. Rozprawy i szkice*, 1985; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1988; M. Czermińska, *Biograficzne formy*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska i E. Szary-Matywiecka, 1993; A. Makowski, *Monografia czy pamflet? Polemika wokół książki Józefa Tretiaka o Słowackim (1903–1906)*, „Pamiętnik Literacki" 1993, z. 1; *Życie artysty: problemy biografiki artystycznej. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów, 27–29 października 1994*, red. M. Poprzęcka, 1995; M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, 1997; *Stan i perspektywy rozwoju biografistyki polskiej. Materiały z ogólnopolskiej konferencji naukowej zorganizowanej przez Instytut Historii Uniwersytetu Opolskiego w dniach 23–25 września 1997 r.*, red. L. Kuberski, 1998; S. Rzepczyński, *Biografia i tekst. Studia o Mickiewiczu i Norwidzie*, 2004; *Biografia, historiografia dawniej i dziś. Biografia nowoczesna, nowoczesność biografii*, red. R. Kasperowicz i E. Wolicka, 2005; M. Piwińska, *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*, 2005; N. Hamilton, *Biography. A Brief History*, 2007; F. Dosse, *Le Pari biographique. Écrire une vie*, 2011; A. Całek, *Adam Mickiewicz – Juliusz Słowacki. Psychobiografia naukowa*, 2012; A. Całek, *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*, 2013.

Zob. też: Epistolografia, Gatunek literacki, Historia literatury (wobec krytyki literackiej), Pamiętnikarstwo, Portret literacki, Psychologizm

BOHATER LITERACKI

Poglądy teoretyków osiemnastowiecznych. Bohater (nazywany też „osobą", „personą", „charakterem", „aktorem") był tym elementem świata przedstawionego, któremu poświęcano wiele miejsca w rozważaniach teoretycznych i krytycznoliterackich. W oświeceniu kwestie dotyczące bohatera rozwijano przede wszystkim w związku z → epopeją i gatunkami dramatycznymi (zob. też → charakter). Konstrukcja postaci przedstawianych podlegała tam wymogom stosowności, które prowadziły do ukazywania typów ludzkich, reprezentujących jakąś jedną i stałą cechę (cnotę lub wadę). Wraz z kształtowaniem się nowych odmian → dramatu (→ komedia czuła, drama mieszczańska) pojawiła się koncepcja charakteru, zróżnicowanego zależnie od wieku, stanu czy narodu. Franciszek Ksawery Dmochowski pisał o autorze dramatycznym: „On wszystkim stanom własne nada charaktery, / On ludzkich obyczajów obraz wyda szczery" (*Sztuka rymotwórcza*, 1788, *Pieśń trzecia*). Jednak sformułowana na gruncie → klasycyzmu koncepcja postaci literackiej – jako reprezentatywnej (dla stanu, → narodu, czasu historycznego) i niepodlegającej zmianom z biegiem wydarzeń – przetrwała długo i oddziałała również na poglądy dotyczące nowego gatunku → powieści. Dmochowski pisał o bohaterze *Pana Podstolego* Ignacego Krasickiego, że został przedstawiony „jako człowiek, jako obywatel, jako gospodarz, jako ojciec familii swojej. […] Jakże dopiero wydane są obyczaje narodu, jak uchwycony sposób myślenia, mówienia, obcowania! Trudno jest lepiej Polaka wystawić" (*O „Panu Podstolim"*, 1803). Reprezentatywność osób przedstawionych bywała też traktowana jako czynnik wzmacniający moralistyczne oddziaływanie utworu. W → recenzji powieści Krasickiego stwierdzano: „Opisując tedy różne Pana Podstolego przypadki, [autor] wystawia wszędzie cnót obywatelskich pożądane przykłady" ([b.a.], [rec.] *Pan Podstoli*, „Magazyn Warszawski" 1784, cz. 3). Formułowano jednak również wobec bohatera wymogi konsekwentnej motywacji jego postępowania i prawdopodobieństwa psychologicznego, jak w recenzji mającej za przedmiot powieść Michała Dymitra Krajewskiego *Uwagi „Polaka Patrioty" nad „Zdarzyńskim" tego czasu z druku wyszłym* („Polak Patriota" 1785, t. 2, cz. 10). Sprawy psychologicznej charakterystyki postaci literackich i roli czynników emocjonalnych w ich obrazie przybrały na znaczeniu wraz z rozwojem powieści sentymentalnej, w której szybko dostrzeżono jednak znaczną konwencjonalizację środków temu służących. Franciszek Salezy Jezierski zauważał np., że w romansach „bohatyrów i heroin cnoty są zasadzone na samych nieprawdopodobieństwach namiętności" (hasło *Romans*, w: *Niektóre wyrazy porządkiem abecadła zebrane*, 1791).

Poglądy krytyków z początku XIX w. W sytuacji zdominowania przestrzeni literackiej przez powieść główny nurt refleksji o bohaterze odnosi się właśnie do niej. Dziewiętnastowieczna krytyka literacka szczególnie często zwracała uwagę na kreację postaci w prozie narracyjnej, a postulaty bądź krytyczne wzmianki na ten temat znajdujemy zarówno w programach nowych kierunków, jak i w recenzyjnych omówieniach opublikowanych utworów, gdzie – razem z uwagami o fabule – przeważnie wysuwają się na pierwsze miejsce. Na początku wieku Anna Mostowska we wstępie *Do czytelnika*, poprzedzającym jej powieść *Strach w zameczku* (1806), krytykuje wyidealizowanie postaci bohaterów powieści sentymentalnych i stwierdza, że „wystawiane" w nich „modele dobrego tonu, prawdziwej miłości i najczystszych obyczajów, gdzie bohatyr romansu ukazywał nam obraz męstwa, miłośnika ojczyzny, stałego kochanka, dobrego ojca i poczciwego obywatela, a bohatyrka była przykładem cichych cnót domowych i wiernych amantek", i „tkliwe powieści", choć ongiś „czytane były z upodoba-

niem, a nawet i z zachwyceniem, […] teraz niezmiernie nas nudzą". „Romansowych bohatyrów" nadal zdecydowanie potępiają zwolennicy klasycyzmu, m.in. Jan Śniadecki w *Liście stryja do synowicy* („Dziennik Wileński" 1816, t. 3) na temat *Malwiny, czyli Domyślności serca* (1816) Marii Wirtemberskiej, nie obejmując jednak anatemą tytułowej bohaterki omawianego utworu.

Bohater w powieści historycznej. W dyskusji o → powieści historycznej i walterskotyzmie Tytus Dzieduszycki, omawiając (pod pseudonimem Philopolski) powieść *Jan z Tęczyna* (1825) Juliana Ursyna Niemcewicza, szczegółowo określa, jacy powinni być bohaterowie → romansu historycznego, i żąda od nich przede wszystkim reprezentatywności społecznej i historycznej: „Wszystkie dramma tego osoby, nie tylko czynami, mową nawet, powinny dać nam poznać, jakimi było towarzystwo, polityczne kraju położenie, jego oświata, opinie, namiętności, przesądy nawet, powinny nas przenieść w owe czasy, pomiędzy siebie, słowem, dać żyć i obcować z sobą" (*Uwagi nad „Janem z Tęczyna", powieścią historyczną wydaną przez J.U. Niemcewicza*, „Rozmaitości" 1825, nr 28). Inny anonimowy dyskutant zastanawia się zaś nad powieściową rolą postaci „historycznych" (tj. mających autentyczne nazwiska i znanych z uczestnictwa w realnych wydarzeniach historycznych) i dochodzi do wniosku, że najtrafniejsze jest konstruowanie postaci fikcyjnych zgodnie z zasadą prawdopodobieństwa: „Jakąż rolę mają grać owe osoby zwane historycznymi? Mająż one być bohatyrami romansu? Gdzież więc znaleźć życie tak wypełnione wydarzeniami, ażeby wystarczyło na wiele tomów, i którego by wszystkie czyny tak skierowane były ku jednemu celowi, ażeby zachowały zawsze jedność potrzebną do zainteresowania? To wcale niepodobna. Potrzeba zatem wymyślać, a wtenczas każemy naszym bohatyrom wypełniać mnóstwo czynów, o których historia naucza nas wyraźnie, że nie miały miejsca. […] inni autorowie, lepiej natchnieni, chcą, ażeby interes romansu polegał na osobach wymyślonych […], i użyczają im czynów, myśli albo wyrażeń zgodnych z prawdą historyczną" (*O dziełach Coopera Amerykanina*, „Dziennik Warszawski" 1828, nr 32). W następnych latach w związku z przenoszeniem walterskotowskiego modelu powieści historycznej na grunt polski problematyki roli → fikcji w kreacji bohatera pojawia się wielokrotnie. Przeciwnikiem rezygnacji z wydarzeń i postaci historycznych był przede wszystkim Józef Ignacy Kraszewski, ale nie brakowało też zwolenników dominacji fabuł i bohaterów fikcyjnych w tej odmianie gatunku.

Bohater w romantyzmie. W krytyce epoki → romantycznej pojawiły się nowe perspektywy oceny konstrukcji bohatera. Po pierwsze, zaczęto wiązać postać fikcyjną z osobą piszącego. Relacja ta odnosiła się albo do literalnych faktów biograficznych zaczerpniętych z życia autora, albo do jego psychicznych dyspozycji, takich jak wrażliwość, erotyzm, ruchliwość, pesymizm (optymizm) itd., albo – i to przypadek najczęstszy – łączono obie te sfery w bardziej lub mniej zgrabną całość, tłumacząc postawy i zachowania bohaterów przeżyciami autorów i refleksami tych przeżyć. „Adam Mickiewicz odmalował w tych sonetach siebie, tęsknotę do ziemi rodzinnej i okolice Krymu" – pisał Maurycy Mochnacki (*O „Sonetach" Adama Mickiewicza*, „Gazeta Polska" 1827, nr 80). W podobny sposób rozwijano ten typ wywodu biograficznego w następnych dziesięcioleciach; Adam Bełcikowski porównywał postaci Gustawa i Wertera (→ werteryzm), interpretując zachowania bohaterów przez aktywność erotyczną i usposobienie dwu autorów – Mickiewicza i Johanna Wolfganga Goethego: „W historii swoich bohaterów obaj poeci skreślili jak najwierniej dzieje własnego serca. Goethe powiada, że napisawszy Wertera, jakby po spowiedzi powszechnej uczuł się lekkim i swobodnym, tak wyczerpał ze siebie wszystkie uczucia i myśli bolesne, i śmiercią Wertera zamknął zarazem raz

na zawsze swoję Werterowską epokę… Mickiewicz pozostawił Gustawa na ziemi z rozpaczą, boleścią i smutkiem, tak jak i sam długo jeszcze potem nie mógł wyjść z zaczarowanego koła wspomnień i melancholii, i niezwykłych potrzeba było wydarzeń, wielkich wstrząśnień, aby dać apatycznemu Gustawowi serce dla milionów oddychającego Konrada" (*Gustaw i Werter*, 1872). Znana i rozchwytywana książka Piotra Chmielowskiego *Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego* (1872) przedstawiała zarówno kochanki wieszczów, jak i bohaterki ich utworów. Związek między zdolnością poetyckiego szkicowania portretów → kobiecych a zdolnością kochania lub ulegania fascynacji kobiecością nie zawsze układał się w prosty wzór, ale krytyk nie tłumaczył niespodzianek lub rozbieżności: → biografizm i → psychologizm nie były jeszcze wówczas podbudowane refleksją głębszą, sięgającą do tych obszarów psychiki, które wykorzysta dopiero krytyka dwudziestowieczna. Na paraleli między biografią autora a biografią postaci oprze się też wielka monografia Juliusza Kleinera o dziejach Gustawa i dziejach Konrada.

Po drugie, perspektywa krytycznego oglądu postaci romantycznych, głównie ówczesnego → dramatu, wiąże się z ich statusem jako bohaterów problematycznych, tj. takich, którzy reprezentowali wartości wysokie (wrażliwość, cierpienie wobec świata, miłość ojczyzny, honor), a jednocześnie dokonywali czynów moralnie dwuznacznych lub zachowywali się w sposób budzący niechęć albo dystans. Tutaj można wymienić przede wszystkim odbiór postaci Konrada Wallenroda, szlachetnego zdrajcy, niefortunnego kochanka. Kryjący się pod pseudonimem Szczeropolskiego recenzent „Gazety Polskiej" powątpiewa w rodzimość typu uosabianego przez Mickiewiczowskiego bohatera: „Rad bym jednakże wiedzieć, któryż to z bohatyrów Polski był typem charakteru Wallenroda? Może Polska ich jeszcze nie miała i na nim to dopiero modelować się już bohatyry mają? Nie wiem, czy znajdzie się Polak, co by tego był mniemania" (*Nadesłane*, „Gazeta Polska" 1830, nr 116). Innego typu zastrzeżenia zgłasza Stanisław Tarnowski wobec Kordiana: „Więc można tak nic nie robić, wałęsać się, używać, melancholizować, sobą się jedynie zajmować, a potem bez opłacenia takiego życia, bez przygotowania, bez pracy zostać wielkim człowiekiem i bohaterem? Można niestety!" (*Historia literatury polskiej*, 1900).

Krytyka literacka (i teatralna) tego czasu nie porzuciła również bardziej tradycyjnych perspektyw interpretacyjnych, oceniających zgodność postaci (charakterów) z typem społecznym i oczekiwaniami → publiczności. Po premierze anonimowy recenzent teatralny wysoko ocenia umiejętność budowania postaci w *Zemście* Aleksandra Fredry: „Pan Fredro jak wszędzie w charakterach jest nowy i mocny, tak i tu rozwinął je bardzo trafnie. […] Między innymi udały mu się bardzo szczęśliwie dwa charaktery: junaka z czasów konfederacji barskiej i powolnego, zimnego, grzecznego, ale chytrego Rejenta, w którym przywołał nam na pamięć czasy znanej palestry" ([b.a.], [rec.] „*Zemsta*" *A. Fredry*, „Rozmaitości" 1834, nr 9).

Bohater a prawdopodobieństwo i reprezentatywność. W prozie narracyjnej okresu międzypowstaniowego, a zwłaszcza w powieści obyczajowej i różnego rodzaju → obrazkach (szczególnie fizjologiach), wymagano przede wszystkim prawdopodobieństwa postaci, a także ich reprezentatywności społecznej. Postulaty te przedstawiał m.in. Józef Ignacy Kraszewski, atakujący w kilku wypowiedziach z lat 30. XIX w. „nienaturalność", czyli nieprawdopodobieństwo i czarno-białe kreacje bohaterów we współczesnych i wcześniejszych romansach, których autorzy „nie chcą […] ludzi wystawiać ludźmi i sądzą, że ich bohaterowie, ażeby byli wielkimi, nie powinni mieć żadnych wad, żadnych przywar ludzkich, żadnego cienia, przy

którym by się światło mocniej odbiło. Wystawują oni wielkość ckliwą, i nawet w odurzonych nią głowach, wzbudzając rozpacz dla niemożności naśladowania" (*Rzut oka na ścieżkę, którą poszedłem*, 1832). Niejednokrotnie drwił on też ze sposobu tworzenia postaci romansowych heroin, amantów i czarnych łotrów oraz nieprawdopodobnych sposobów rozwiązywania fabuł w romansach (m.in. *O polskich romansopisarzach*, „Wizerunki i Roztrząsania Naukowe" 1836, t. 11). Podobne zarzuty i postulaty reprezentatywności bohatera pojawiają się w kręgu „Tygodnika Petersburskiego", gdzie w związku z zamiarem stworzenia serii szkiców fizjologicznych dotyczących postaci Litwinów zabiera głos m.in. Józef Przecławski, który formułuje postulat typowości, odwołując się tu również do biologicznej klasyfikacji Karola Linneusza: „Życzylibyśmy także, aby szanowny wydawca i jego współpracownicy nie ograniczyli się jedynie skreśleniem TYPÓW, TO JEST REPREZENTANTÓW PEWNEJ DANEJ MASY PODOBNYCH SOBIE LUDZI, ale nie gardzili też oryginałami […], wyjątkami od typów […]. Schwycenie prawdziwych cech typu, oddanie go w ogólnym zbiorowym wyrazie i tak wszechstronne, iżby wszystkie odeń pochodzące gatunki, odmiany i indywidua obejmował, wymaga wielkiego daru obserwacji, wielkiej znajomości ludzi i rzadkiej przenikliwości" (*O zamierzonej publikacji* […] *„Litwini"*, „Tygodnik Petersburski" 1842, nr 97).

Prawdopodobieństwa w kreacji postaci i jej reprezentatywności społecznej domaga się niemal cała krytyka literacka w latach po powstaniu styczniowym, kiedy wyraźnie zwiększa się zainteresowanie kwestią bohatera w literaturze. Daleki od → tendencyjności typu pozytywistycznego Fryderyk Henryk Lewestam podkreśla jego rolę, pisząc: „[…] cały artyzm na tym polega, ażeby na tle niezmiernie szerokim myśl przewodnia utworu szczytowała w postaci bohatera […]" (*Listy do Panny R. O sposobie czytania i wyborze książek dla kobiet*, „Kłosy" 1868, nr 151). Anonimowy recenzent omawiający powieść *Góral* (1869) Adolfa Nałęcza (właśc. Grochowalskiego) uogólnia ten pogląd: „Charaktery stanowią sprężynę, wprawiającą w ruch całą machinę powieściową. Charakter, właściwie mówiąc, stwarza sytuację […]" (*Najnowsze powieści polskie*, „Przegląd Tygodniowy" 1869, nr 33).

Prowadzi to stopniowo do stworzenia programu powieści społecznej. Taki model postuluje w → felietonach Henryk Sienkiewicz, który atakuje sentymentalne utwory pisane przez kobiety. Wyłącza jednak z tej oceny powieść *Pan Graba* (1872) Elizy Orzeszkowej, chociaż zauważa w kreacji tytułowej postaci duże usterki, a zwłaszcza niekonsekwencję, i stwierdza: „Przejadły bo się i trochę owe czyste jak łzy, bezcielesne dziewice, owi posępni bohaterowie, którym do wielkości brak… bagatelki, bo tylko czynów wielkich, a na czyny znów nie mają czasu, bo przecież muszą rozpaczać. Znudził ten cały świat rozmiłowany we własnej niedoli, chory na umyśle, gotowy do poświęceń z lada powodu, a rzeczywiście egoistyczny, rozpróżniaczony" (*Przegląd literacki. „Pan Graba"*, „Wieniec" 1872, nr 87). Domagając się powstania „powieści obyczajowej w sensie angielskim, […] w której by jak w zwierciadle odbijały się prawdziwe i żywe obrazy społeczeństwa" oraz „prawdziwego realizmu", Sienkiewicz w recenzji powieści Felicjana Gryfa postuluje także, by najważniejszą cechą tego gatunku była „prawda życiowa, oparta na spostrzeżeniach branych z rzeczywistości, a wyrażona w kreacjach podniesionych do wysokości typów" (*Przegląd literacki. „Czarna nić"*, „Przegląd Tygodniowy" 1873, nr 48). Odróżnia on też zindywidualizowaną postać oryginała od typu, będącego uogólnieniem jakichś cech społecznych: „Pierwszy to postać cudaczna, pełna dziwactw, drugi jest osobistością przedstawiającą najwybitniej wszystkie rozproszone zwykle cechy pewnych warstw społecznych, sfer towarzyskich itp. Otóż gdzie tylko istnieją np. warstwy społeczne, tam choćby typowe postaci nie istniały w rzeczywistości – powieściopisarz

może je tworzyć. Jesteśmy nawet zdania, że w rzeczywistości czysto typowe postacie nie istnieją […]. Inaczej mówiąc, cechy typowe nie występują nigdy w całej pełni w pojedynczych osobistościach, ale żyją rozproszone w setkach i tysiącach indywiduów, a dopiero zebrane przez powieściopisarza i przyobleczone w postać ludzką, dają to, co nazywamy typem *par excellence*" (tamże).

Bohater w powieści tendencyjnej. Szczególny nacisk na kreację bohatera kładła pozytywistyczna powieść tendencyjna, postulując zarówno wprowadzanie postaci ze środowisk innych niż szlacheckie, jak i domagając się postaci pozytywnych: „Społeczeństwo zatem idzie ku dobremu i moralna jego strona przedstawia niewyczerpane źródło dla poezji. Pod tym względem klasa średnia niezaprzeczenie pierwsze zajmuje miejsce […], bardzo wiele postaci z łona tej klasy społecznej wznieść można do godności poetycznego ideału" – stwierdza Antoni Pilecki (*Stanowisko poezji wobec pozytywnego kierunku naszej umysłowości*, „Przegląd Tygodniowy" 1873, nr 34). Orzeszkowa ostro krytykuje zaś zawężenie przedstawianych kręgów społecznych we współczesnej literaturze: „Ostracyzmom […] podlega w dziedzinie poezji mieszczanin, bankier, fabrykant, kupiec, podlegają im szare surduty, fraki, cylindry, machiny, skalpele, lokomotywy, podlegają im całe epoki czasu, grupy ludności, krajów i idei" (*Listy o literaturze*, „Niwa" 1873, t. 4). Kreacje powieściowych bohaterów we wczesnej twórczości tej pisarki bywają na ogół przez zwolenników tendencyjności aprobowane, gdyż – jak pisze Antoni Gustaw Bem – „nie pojawiają się z anielskimi u ramion skrzydłami; losy ich zgodne są z prawidłowym rozwojem wewnętrznego układu charakterów, a sytuacje prawdopodobne", jedynie niektóre z nich budzą wątpliwości jako mało prawdopodobne (*Eliza Orzeszko*, „Opiekun Domowy" 1873, nr 32). Te wczesne kreacje czasami są krytykowane za schematyczność. Piotr Chmielowski zauważa, że bohaterowie młodej Orzeszkowej przypominają „jakieś manekiny, wypchane myślami autorki" (*Powieści pani E. Orzeszko*, „Przegląd Tygodniowy" 1870, nr 1), w rozprawiającym się z tendencyjnością artykule *Młode siły. „Z różnych sfer": nowele i obrazki Elizy Orzeszkowej* („Ateneum" 1880, t. 1) krytyk stwierdza zaś, że w jej wczesnych powieściach „rysunek bohaterów przechodził niekiedy w karykaturę", podając jako przykład *Cnotliwych* (1871). Dopiero w *Rodzinie Brochwiczów* (1885) i w *Meirze Ezofowiczu* (1878) Chmielowski widzi „większą staranność o prawdę rzeczywistości, coraz poprawniejszy i zgodniejszy z naturą rysunek charakterów i sytuacji", choć i tym utworom zarzuca przesadną rolę „powziętej z góry dążności" (*Młode siły*).

Krytyka wobec bohatera powieści realistycznej. Zasady konstrukcji bohatera w latach dojrzałego → realizmu nie są na ogół bezpośrednio formułowane. Podkreślanie przez krytykę końca lat 70. i w latach 80. roli wykształcenia twórców i postulat zajmowania przez pisarza pozycji badacza-socjologa wiąże się z postulowaniem istnienia typowości w kreowaniu postaci: „[…] jedno tylko ukształcenie umysłowe uzdolnić może pisarza do wynajdywania typów, do wytwarzania ich za pomocą prostowania i skupiania linii, wykrzywionych i rozproszonych w naturze za sprawą przypadku i wyjątkowości" – pisze Orzeszkowa (*O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15). Przedstawiając osiągnięcia Kraszewskiego w drugim dziesięcioleciu jego twórczości, Orzeszkowa dostrzega w powieściach społecznych pisarza, że: „[…] wyjątkowość i fenomenalność wszelka są jej ściśle wzbronione, a postacie w niej działające muszą nosić na sobie wydatne piętna typów, czyli uwydatniać sobą właściwości grup społecznych […]. Uczucia, dążenia i losy zbiorowe występują tu wydatniej niż procesa duchowe, odgrywające się w losach jednostek. […]. Pod względem środków artystycznych powieści takie działają szerokimi i śmiałymi rysami, rozległe tła

zaludniają tłumem różnorodnych postaci, zaludniających najgłębsze dna społeczeństw […]" (*Książka jubileuszowa dla uczczenia pięćdziesięcioletniej działalności literackiej J.I. Kraszewskiego*, 1880). W rysunku bohaterów prozy Orzeszkowej (*Z różnych sfer*, 1875–1882) Chmielowski podkreśla natomiast (w szkicu *Młode siły*) „wartość tych dusz cichych, tych cierpień niemych, tych bohaterstw bez posągów ni wieńców".

Analizując twórczość Honoré de Balzaca, czyniono także różne spostrzeżenia na temat kreacji postaci w jego powieściach. „Oryginalność Balzaka polegała na usunięciu ze sztuki postaci uprzywilejowanych i na równouprawnieniu w jej obliczu wszystkich kół społecznych. […] Demokratyczne prądy rozszerzyły znacznie widnokrąg nowej literackiej formy i nadały jej artystyczną bezstronność dzięki bezpośredniemu zetknięciu się z samym życiem. […] Pisarz przekonał się, że życie stanowić może dla niego kopalnię spostrzegawczej i artystycznej wiedzy; że ilustrowany przez niego człowiek nie jest niepodległym bohaterem, ale istotą uwięzioną w sidłach indywidualnych namiętności, gromadzących się od niemowlęctwa" – pisze Daniel Zgliński, w pełni aprobujący twórczość autora *Komedii ludzkiej* (*Żywioły społeczne w literaturze nadobnej*, „Prawda" 1882, nr 36). Nieco wcześniej Antoni Sygietyński, chwaląc twórczość Balzaca, szczególnie akcentuje, że: „[…] bohaterów literackich przykroił do miary rzeczywistych ludzi, którzy poza duszą mają ciało, krew, mięśnie, żółć i nerwy, którzy wyrażają się odpowiednio do swego temperamentu i wychowania, którzy ulegają wpływom zewnętrznym i do nich się urabiają" (*Współczesna powieść we Francji. I. Gustaw Flaubert*, „Ateneum" 1881, t. 2).

Postulaty naturalistów. Sygietyński bardziej jednak niż Balzaca ceni twórczość Gustave'a Flauberta, m.in. ze względu na to, że w jego utworach piękność „dzieła nie leży już w przesadnym powiększaniu osobistości, w postaciowaniu cnót lub wad, w uosobieniu śmieszności lub zalet, ale w budowaniu charakterów ze szczegółów obserwowanych wiernie, w malowaniu ludzi naturalnych i w stawianiu gmachu sztuki z dokumentów ludzkich, wziętych z procesu życia, a których autor nie sądzi, nie chwali, ani potępia, lecz je przedstawia czytelnikowi z całą prostotą, w całej ich nagości […]" (tamże). Był to zarazem naturalistyczny program konstruowania postaci literackiej. Wczesna krytyka → naturalizmu, opierająca się głównie na realizacji jego haseł w twórczości pisarzy zachodnioeuropejskich (zwłaszcza Émile'a Zoli, lecz także m.in. Paula Heysego), zauważała w literackich realizacjach tego programu przede wszystkim dobór postaci na zasadzie przeciętności oraz ujmowanie ich ze stanowiska fizjologicznego. „Po bohaterach dawnego kroju, wyposażonych do zbytku, zwykle należących do świata wyjątkowego, mamy dziś w literaturze dobę studiów charakteru i równouprawnienia bezwzględnego. Bohaterem głównym powieści lub bohaterką mogą zostać istoty zupełnie powszednie, niekiedy upośledzone, często wstrętliwe, czasem mało znaczące i mniej jeszcze obudzające zajęcia, byleby autor wizerunki ich starannie i z natury fizjologicznie prawdziwie odmalował" – pisze Kraszewski w 1878 r., omawiając powieść Heysego *Dwoje więźniów* (*Kronika zagraniczna. „Dwoje więźniów" Pawła Heysego*, „Tygodnik Ilustrowany" 1878, nr 127).

Nieco później szczególnie ostro zaatakowano Zolę i rolę biologizmu oraz → przedmiotowości (czyli braku potępiającego komentarza) w kreacji jego postaci, zaznaczając ich potencjalnie negatywny wpływ na polskich odbiorców. Na przykład Sienkiewicz, wyłączywszy z tej oceny jedynie kilku bohaterów (m.in. doktora Pascala), stwierdza bez wahania: „[…] reszta postaci Zoli to zgraja bzików, idiotów lub łotrów, których zbrodnie, właśnie dlatego, że opisane tak przedmiotowo, występują nago, obrzydliwie, odpychająco" (*O naturalizmie w powieści. Dwa odczyty*, „Niwa" 1881, t. 20).

Bolesław Prus, recenzując Sienkiewiczowskie *Ogniem i mieczem*, bardzo wyraźnie dzieli natomiast postacie bohaterów tej powieści na realne i nierealne, ale podział ten nie dotyczy udziału fikcji w ich kreacji, lecz sposobu tej kreacji i roli w niej prawdopodobieństwa. Za postać odbiegającą od tego wymogu Prus uważa więc Longinusa Podbipiętę, gdyż jest on „figurą nierealną, legendową, olbrzymem z bajki", przesadnie wyidealizowanym, chociaż „pewna miara […] przesady w uwydatnieniu jakiejś cechy charakterystycznej jest dla pisarza koniecznym warunkiem. […] Taka jednak przesada jest pierwszym warunkiem sztuki, bez niej, bez silnego zaakcentowania cech czytelnik nie pozna charakteru" ([rec.] *Ogniem i mieczem*, „Kraj" 1884, nr 28).

Robinson i Don Kichot. Nie tyle sprawom kreacji literackich postaci, ile zawartym w nich wzorcom osobowym i społecznym jest poświęcona → dyskusja, którą pod koniec lat 90. rozpoczął Ludwik Straszewicz. Pisząc w „Kraju" o wojnie hiszpańsko-amerykańskiej o Kubę, utożsamiał on zwycięskich Anglosasów z Robinsonem, a przegrywających Hiszpanów – z ich najbardziej znanym bohaterem, Don Kichotem, i stwierdzał m.in.: „[…] biada narodowi, gdzie ta choroba zwykłą miarę przechodzi, gdzie donkichoteria staje się epidemią, a Don Kichotowie uważani są za bohaterów, kierują opinią i wpływają na czyny […]. I teraz wyobraźmy sobie, że na drodze Don Kichota stanął Robinson. Don Kichot w łatanej bibułą zbroi, na wynędzniałej szkapie, wycieńczony wariactwami, zdenerwowany romansami, zdemoralizowany wizjami, myślący o sławie i podboju królestw fantastycznych – a naprzeciwko wytrwały, rozważny Robinson, z ciałem i duchem zahartowanym w twardych mozołach. […] Don Kichot – to upadek, Robinson – to siła i przyszłość" (*Dwa typy, dwie idee*, „Kraj" 1898, nr 43). Prus, który co prawda cenił Don Kichota jako kreację literacką („Takie charaktery, jak Hamlet, Makbet, Falstaff, Don Kiszot – pisał w swej recenzji *Ogniem i mieczem* – są odkryciami tyle przynajmniej wartymi w dziedzinie psychologii, co prawo biegu planet w astronomii"), w *Kronikach* jak najbardziej poparł spojrzenie Straszewicza, widząc w postaci Robinsona ucieleśnienie pozytywistycznego ideału pracy i zdrowego rozsądku: „[…] zawsze będzie łatwiej o śmiałków, którzy z zamkniętymi oczyma rzucą się bodaj na wiatraki, aniżeli o genialnych i wytrwałych robotników, którzy w najtrudniejszych warunkach bytu stwarzają cywilizację" (*Znowu awantura o Don Kichota i Robinsona*, „Kurier Codzienny" 1898, nr 335). Ignacy Matuszewski bronił natomiast postaci Don Kichota, dostrzegając w niej dobroć, szlachetność i bezinteresowność, a także pozytywnie oceniane marzycielstwo, naiwność i czystość moralną: „Don Kichot jest nie tylko obijanym i wydrwiwanym przez rzeczywistość marzycielem, lecz zarazem symbolem najszlachetniejszych wysiłków i aspiracji, ciągle tłumionych przez codzienny bieg życia, a jednak niezbędnych dla rozwoju duchowego ludzkości. Donkiszoteria to pewne stadium każdej myśli, każdej reformy, każdego odkrycia czy ulepszenia, każdego programu, każdej walki o poprawę i sprawiedliwość" (*Don Kichot i Robinson*, „Tygodnik Ilustrowany" 1898, nr 48).

Zapowiedzi modernizmu. Sądy Matuszewskiego zwiastują nadejście modernizmu, kiedy nowy sposób kreacji bohatera pojawił się w dramacie i → poezji, choć i w krytyce dotyczącej prozy narracyjnej są już widoczne jego zapowiedzi. Pod koniec wieku spotykamy bowiem w tej prozie znamienne nachylenie ku → psychologizmowi, jak również liczne postacie neurotyków. Krytyka literacka często ocenia je negatywnie, pisano np.: „[…] literatura powieściowa nadużyła […] nielitościwie swego prawa, uczyniwszy sobie z »newrozy« konika, na którym hasa" (B. Głębski, *Tendencja moralna i newroza w powieści*, „Rola" 1894, nr 37). Nie brakuje jednak także głębszych refleksji; Konstanty Maria Górski, omawiając *Bez dog-*

matu Sienkiewicza, stwierdza: „Wyrażenie »bohater« powieści dla oznaczania głównej działającej osoby jest dawnych, daleko sięgających czasów spuścizną, dzisiejszy wyraz brzmiałby zupełnie inaczej i byłby najpewniej zapożyczony z naukowego języka" (*Najnowsza powieść Henryka Sienkiewicza*, „Biblioteka Warszawska" 1891, t. 1).

W czasach modernizmu postać literacka w utworach narracyjnych nie znajduje się już raczej w centrum zainteresowania krytyków. Nie ulega jednak wątpliwości, że młodopolskie programy artystyczne przesądziły o jej kształcie. „Artysta odtwarza […] życie duszy we wszystkich przejawach; nic go nie obchodzą ani prawa społeczne, ani etyczne – postuluje Stanisław Przybyszewski w swym manifeście *Confiteor* – nie zna przypadkowych odgraniczeń, nazw i formułek […]. Artysta zna tylko – powtarzam – potęgę, z jaką dusza na zewnątrz wybucha. Sztuka jest objawieniem duszy we wszystkich jej stanach, śledzi ją na wszystkich drogach, wybiega za nią we wieczność i wszechprzestrzeń, wgłębia się z nią w praiły bytu i sięga w tęczowe szczyty" (*Confiteor*, „Życie" 1899, nr 1).

Bohater jako żywa fikcja. Daleko poza sprawy prawdopodobieństwa i kwestię prawdy wykroczył Ostap Ortwin (*Żywe fikcje*, „Nasz Kraj" 1908, t. 6, z. 12–13). Roztrząsając zagadkę ciągłości i tożsamości postaci, uznał, że zasadnicze znaczenie mają tu dwa czynniki: z jednej strony umiejętność sugestywnego przedstawienia przez artystę MOMENTU, tj. treści i miąższu życia, zdolność do przekonującego budowania punktów biograficznych, zawęźleń egzystencji; z drugiej – nieustannie dokonywana przez → czytelników czynność INTERPOLACYJNA, polegająca na dopełnianiu miejsc pustych. Poza tym: „Poszczególnym stanom figur świata poetyckiego, tych żywych tworów sztuki, kolejnym związkom tych konstrukcji artystycznych towarzyszy uczucie TYPOWOŚCI nie w tym znaczeniu, jakoby były one wspólnym, algebraicznym znakiem dla abstrakcyjnego schematu, jakoby były wyrazem »idealnego typu« starej estetyki, ale przez to, że jedne z nich wskazują i warunkują jakoby drugie, że zachodzi między nimi związek jakoby obiektywny, niezależny od wyobraźni autora i czytelnika, jakby poza nią istniejący, związek ścisłej ich przynależności do tej samej indywidualnej kreacji" (tamże). A zatem przy konstrukcji postaci liczy się nie tyle prawda psychologiczna czy jakakolwiek inna miara wzięta ze świata pozaliterackiego; liczą się wewnętrzne „proporcje" świata sztuki, wewnętrzne naciski i motywacje dzieła literackiego, uwarunkowane intersubiektywnie. Wypowiedź Ortwina, odwołująca się do teorii poznania i zapowiadająca Ingardenowską koncepcję konkretyzacji, przenosi dyskusję o postaci na nowe tory.

Anna Martuszewska

Źródła: F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, 1788; F.S. Jezierski, *Niektóre wyrazy porządkiem abecadła zebrane i stosownymi do rzeczy uwagami objaśnione*, 1791; F.K. Dmochowski, *O „Panu Podstolim"*, w: I. Krasicki, *Edycja nowa i zupełna*, t. 5: *Pan Podstoli*, 1803; [J. Śniadecki], *„Malwina". List stryja do synowicy pisany z Warszawy 31 stycznia 1816 r. (nowego stylu) z przesłaniem nowego pod tym tytułem romansu*, „Dziennik Wileński" 1816, t. 3; Philopolski [T. Dzieduszycki], *Uwagi nad „Janem z Tęczyna", powieścią historyczną wydaną przez J.U. Niemcewicza*, „Rozmaitości" 1825, nr 27–28; M.M. [M. Mochnacki], *O „Sonetach" Adama Mickiewicza*, „Gazeta Polska" 1827, nr 80 i 82; [b.a.], *O dziełach Coopera Amerykanina, tłumaczonych z angielskiego na francuskie przez A.J.B. Defauconpret*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 11; [J.I. Kraszewski], *Rzut oka na ścieżkę, którą poszedłem*, w: tegoż, *Dwa a dwa cztery, czyli piekarz i jego rodzina. Powieść Kleofasa Fakunda Pasternaka*, 1832; J.I. Kraszewski, *O polskich romansopisarzach*, „Wizerunki i Roztrząsania Naukowe" 1836, t. 11; J. Przecławski, *O zamierzonej przez p. Johna of Dycalp publikacji pt. „Litwini"*, „Tygodnik Petersburski" 1842, nr 97; F.H. Lewestam, *Listy do panny R. O sposobie czytania i wyborze książek dla kobiet*, „Kłosy" 1868, t. 6–7; [b.a.], *Najnow-*

sze powieści polskie, „Przegląd Tygodniowy" 1869, nr 33; P. Chmielowski, *Powieści pani E. Orzeszko*, „Przegląd Tygodniowy" 1870, nr 1; A. Bełcikowski, *Gustaw i Werter. Prelekcja publiczna na korzyść Akademickiego Towarzystwa Wzajemnej Pomocy z d. 11 grudnia 1871*, 1872; H. Sienkiewicz, *Przegląd literacki. „Pan Graba", powieść p. Elizy Orzeszkowej*, „Wieniec" 1872, nr 85–87; A.G. Bem, *Eliza Orzeszko*, „Opiekun Domowy" 1873, nr 32––35; E. Orzeszkowa, *Listy o literaturze. List I. Wiek XIX i tegocześni poeci*, „Niwa" 1873, t. 4; A. Pilecki, *Stanowisko poezji wobec pozytywnego kierunku naszej umysłowości*, „Przegląd Tygodniowy" 1873, nr 34; *Przegląd literacki: „Czarna nić". (Powieść Felicjana Gryfa). „Sabina" Michała Bałuckiego. „Pamiętniki Daniela" Józefa Tretiaka*, „Przegląd Tygodniowy" 1873, nr 48–50; J.I. Kraszewski, *Kronika zagraniczna. „Dwoje więźniów" Pawła Heysego*, „Tygodnik Ilustrowany" 1878, nr 127; E. Orzeszkowa, *O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15; P. Chmielowski, *Młode siły. „Z różnych sfer": nowele i obrazki Elizy Orzeszkowej*, „Ateneum" 1880, t. 1; E. Orzeszkowa, *Drugie dziesięciolecie (1840–1850)*, w: *Księga jubileuszowa dla uczczenia pięćdziesięcioletniej działalności literackiej J.I. Kraszewskiego*, 1880; H. Sienkiewicz, *O naturalizmie w powieści. Dwa odczyty*, „Niwa" 1881, t. 20; A. Sygietyński, *Współczesna powieść we Francji. I. Gustaw Flaubert*, „Ateneum" 1881, t. 2; D. Zgliński [D. Freudensohn], *Żywioły społeczne w literaturze nadobnej*, „Prawda" 1882, nr 36–37; B. Prus, *„Ogniem i mieczem". Powieść z dawnych lat Henryka Sienkiewicza*, „Kraj" 1884, nr 28–30; W. Dzieduszycki, *Główne postacie powieści Henryka Sienkiewicza pt. „Potop": rozbiór krytyczny*, 1887; K.M. Górski, *Najnowsza powieść Henryka Sienkiewicza*, „Biblioteka Warszawska" 1891, t. 1; B. Głębski, *Tendencja moralna i newroza w powieści*, „Rola" 1894, nr 34–37 i 39–41; I. Matuszewski, *Don Kichot i Robinson*, „Tygodnik Ilustrowany" 1898, nr 48; B. Prus, *Kronika tygodniowa. Znowu awantura o Don Kichota i Robinsona*, „Kurier Codzienny" 1898, nr 335; L. Straszewicz, *Dwa typy, dwie idee*, „Kraj" 1898, nr 43; S. Przybyszewski, *Confiteor*, „Życie" 1899, nr 1; S. Tarnowski, *Historia literatury polskiej*, t. 5, 1900; O. Ortwin, *Żywe fikcje*, „Nasz Kraj" 1908, t. 6, z. 12–13.

Opracowania: W. Billip, *Mickiewicz w oczach współczesnych. Dzieje recepcji na ziemiach polskich w latach 1818––1830. Antologia*, 1962; A. Bartoszewicz, *Z dziejów polskiej terminologii literatury pierwszej połowy XIX wieku*, „Pamiętnik Literacki" 1963, z. 3; S. Burkot, *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku*, 1968; M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, 1969; J. Bachórz, *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831–1863*, 1972; M. Rutkowska, *Terminologia literacka w wypowiedziach o powieści w XVIII wieku*, 1975; T. Kostkiewiczowa, *Bohater*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, 1977; A. Martuszewska, *Postać w kontekście społeczeństwa*, w: tejże, *Poetyka polskiej powieści dojrzałego realizmu (1876–1895)*, 1977; J. Bachórz, *Bohater i ideologia (na przykładzie wątków romansowych)*, w: tegoż, *Realizm bez „chmurnej jazdy". Studia o powieściach Józefa Korzeniowskiego*, 1979; *Autor, podmiot literacki, bohater. Studia*, red. A. Martuszewska i J. Sławiński, 1983; H. Markiewicz, *Postać literacka*, w: tegoż, *Wymiary dzieła literackiego*, 1984; W. Krzemińska, *Bohater mityczny w powieści polskiej i francuskiej XIX w.*, 1985; M. Janion, *IV część „Dziadów" i wczesnoromantyczny bohater egzystencji*, „Pamiętnik Literacki" 1987, z. 1; K. Kłosińska, *Powieści o „wieku nerwowym"*, 1989; E. Ihnatowicz, *Bohaterowie polskiej prozy współczesnej 1864–1914. Artyści, twórcy*, 1999; B. Lasocka, *Aleksander Fredro. Drogi życia*, 2001; B. Obsulewicz-Niewińska, *Rzymscy bohaterowie Elizy Orzeszkowej*, 2003; G. Kowalski, *Duch w osobie. Bohater w dramatach Juliusza Słowackiego*, 2012.

Zob. też: Charakter, Dramat, Epopeja, Fikcja, Kobieta jako autorka/ bohaterka, Naturalizm, Poeta/ Poezja, Powieść, Powieść historyczna, Realizm, Tendencyjność, Werteryzm

C

CENZURA

Znaczenie terminu. Wywodzący się z łaciny wyraz *censura* oznaczał pierwotnie „badanie, ocenę" lub też „postawę surową moralnie". Słowo to objaśniano najpierw jako kościelny nadzór nad życiem i nauką, „cenzurować" rozumiano zaś jako weryfikację stylu i treści. Na początku XVIII w. hasło *Censor librorum* definiowano następująco: to nadzorca, który książkę lub pismo przeznaczone do druku wcześniej czyta i aprobuje po to, by nie pozostało w nich nic niekorzystnego dla religii i państwa. W XIX stuleciu termin „cenzura" tłumaczono dwojako: jako ustawę określającą środki, za pomocą których państwo dążyło do usunięcia niebezpieczeństw pochodzących ze swobody prasy, oraz jako organ wykonawczy, czuwający nad stosowaniem tych przepisów w praktyce. Była to zatem zinstytucjonalizowana kontrola tekstów ikonicznych i słownych przeznaczonych do rozpowszechniania za pomocą druku lub sztuki scenicznej. Termin ten zawsze wywoływał skojarzenia z policją i wymiarem sprawiedliwości: z konfiskatą matryc drukarskich, pism, zakazem konkretnych słów i zwrotów, z ukaraniem autora lub osoby powielającej inkryminowane wypowiedzi. W wyjaśnianiu sensu cenzury główny nacisk kładzie się na ograniczanie wolności publicznego wyrażania myśli i przekonań.

Systematyzacja cenzury. Systematyzację cenzury przeprowadza się na podstawie medialnych, treściowych i czasowych kryteriów różnicujących. Zgodnie z KRYTERIUM MEDIALNYM wymienia się: cenzurę literacką (komunikacja pisemna), cenzurę radiową, telewizyjną i filmową oraz cenzurę sztuk pięknych (plastycznych). KRYTERIUM TREŚCIOWE dokonuje rozdziału na cenzurę religijną, polityczną, obyczajową i społeczną, KRYTERIUM CZASOWE wyróżnia zaś cenzurę prewencyjną i represyjną. To ostatnie rozróżnienie, związane z istnieniem stworzonych w celach kontroli własnych instytucji z władzą wykonawczą, sprawiło, że wykształciło się prawnicze pojęcie cenzury. Ów kulturowy fenomen otrzymywał jednak w literaturze przedmiotu rozmaite nazwy, niekiedy nawet kryjące to samo znaczenie. Zatem z uwagi na istniejące USTAWODAWSTWO cenzurę dzielono na wspomnianą już PREWENCYJNĄ, REPRESYJNĄ oraz POWTÓRNĄ; CZAS KONTROLI, czyli moment badania druku, stanowił zaś kryterium, wedle którego wyróżniano: CENZURĘ UPRZEDNIĄ (nazywaną też uprzedzającą; określaną po niemiecku: *Vorzensur*), CENZURĘ Z OPÓŹNIENIEM (*Nachzensur*) oraz RECENZURĘ. CENZURA PREWENCYJNA polegała na „prześwietlaniu" dzieła, zanim jeszcze do-

stało się ono w formie manuskryptu do rąk drukarza, i pokrywała się z pojęciem CENZURY UPRZEDNIEJ, która podkreślała moment badania tekstu. Zatem interweniowała, nim obiekt podlegający nadzorowi wywołał niepożądany skutek. CENZURA REPRESYJNA przesuwała zaś akt kontroli na okres późniejszy, mianowicie moment ukazania się druku oraz czas jego rozpowszechniania, i była identyczna z terminem CENZURY Z OPÓŹNIENIEM. Warto nadmienić, że najczęściej wiązały się z nią sankcje karne. CENZURA POWTÓRNA i RECENZURA oznaczały natomiast ponowny akt sprawdzania kolejnego wydania wcześniej już cenzurowanego dzieła. Do tej niezwykle szczegółowej klasyfikacji, przeprowadzanej z najrozmaitszych perspektyw, warto dorzucić podział utrzymujący się do XVIII w. na: CENZURĘ KOŚCIELNĄ i PAŃSTWOWĄ (według źródeł prawnych) oraz MILITARNĄ i POLITYCZNĄ (według organów wykonawczych w stanie wojny). Rozróżniano także CENZURĘ WEWNĘTRZNĄ i ZEWNĘTRZNĄ.

Historia cenzury. Pierwsza Rzeczpospolita. W czasach oświecenia cenzura przyjmowała zarówno charakter prewencyjny, jak i represyjny. Władze duchowne, utrzymując cenzurę uprzednią i kontrolując produkcję wydawniczą pochodzącą głównie z drukarń kościelnych, z jednej strony dbały o kultywowanie twórczości, która miała służyć Kościołowi, z drugiej uniemożliwiały ukazywanie się publikacji naruszających jego interesy. Władze świeckie, stosujące przeważnie cenzurę represyjną i reprezentowane przez organa sądowe, miały natomiast za zadanie eliminować druki obrażające panującą religię, moralność, ustrój społeczno-polityczny, administrację państwową, autorytet królewski oraz godność ludzką. Funkcje cenzorskie mogły sprawować sądy sejmowe, trybunalskie, asesorskie, marszałkowskie i inne, jednak w praktyce pełniły je zazwyczaj sądy Jurysdykcji Marszałkowskiej. Na przełomie czasów saskich i stanisławowskich ruch literacko-wydawniczy był kontrolowany niemal całkowicie przez Kościół, który walczył z napływającą do kraju libertyńską literaturą francuską i apelował o eliminację druków naruszających dobre obyczaje, rządy i religię. Sytuacja zmieniła się, gdy w Polsce powstały dwa silne ośrodki drukarstwa mieszczańskiego, w Warszawie i Krakowie (właściciele firm wydawniczych: Wawrzyniec Mitzler de Kolof i Michał Gröll byli protestantami), które jako niezależne finansowo chciały realizować własny program wydawniczy. Podlegały one represyjnej cenzurze władz świeckich, a nie prewencyjnej kontroli Kościoła. W takiej sytuacji drukarz, wydając dzieło, które ze względu na treść mogło stać się przedmiotem cenzuralnej represji, stosował znane powszechnie metody konspiracji: zatajał prawdziwe nazwisko autora, podawał fikcyjne miejsce wydania i konfabulował dane o firmie typograficznej. Jurysdykcja Marszałkowska w Warszawie wiedziała, że działalność drukarń mieszczańskich budziła kontrowersje i sprzeciwy konserwatywnych środowisk kościelnych, jednak do 1792 r. marszałkowie nie zainicjowali żadnej wobec nich kontrakcji, gdyż ani nie dysponowali precyzyjnie sformułowanymi cenzuralnymi zaleceniami prawnymi, ani nie wydawali szczegółowych zarządzeń, które by regulowały cenzurę tekstów drukowanych. Jedyną formą ich działalności było zwalczanie tekstów paszkwilanckich. Największym zwolennikiem cenzury prewencyjnej był Stefan Łuskina, redaktor zachowawczej „Gazety Warszawskiej" z lat 1774–1793, który pragnął poddać ruch wydawniczo-księgarski w Polsce kontroli Kościoła i policji. Takim tendencjom sprzeciwiali się pisarze dążący do odrodzenia narodu na płaszczyźnie moralnej, politycznej i społecznej, jak np. Piotr Świtkowski, postępowy publicysta i redaktor „Pamiętnika Historyczno-Politycznego", który w 1785 r. na łamach „Magazynu Warszawskiego" wyłuszczał konieczność zachowania wolności druku. Szczyt polemiki między apologetami a przeciwnikami niezależności słowa nastąpił w dobie Sejmu Czteroletniego. Stanisław Staszic w *Przestrogach dla Polski* (1790) przekonywał: „Przeto mówić, pisać,

drukować, udzielać innym ludziom swoich wyobrażeń tak powinno być wolno używać każdemu człowiekowi, jak mu jest wolno używać swoich myśli, osobistych własności, dopokąd nie szkodzi prawu innych ludzi". Gabriel Taszycki w *Uwagach pod rokiem 1790* zapewniał: „Jak wolność myślenia, tak wolność drukarni […] powinna być punktem swobody publicznej…", Hugo Kołłątaj w *Prawie politycznym narodu polskiego* wtórował natomiast: „Nikomu więc wolność myślenia, mówienia, pisania i drukowania zabroniona być nie ma…", jakkolwiek ganił pisma krzywdzące dobre imię konkretnych osób. *Prawa kardynalne* Konstytucji uchwalonych przez Sejm Czteroletni w 1791 r. wprowadzały interesującą koncepcję wolności druku, gdyż odrzucały wolność bez granic, która mogłaby prowadzić do anarchii; gwarantując autorom swobodę wydawniczą, żądały od nich jednocześnie odpowiedzialności za słowo (każdy twórca miał podpisać się własnym nazwiskiem pod tekstem). Prawa kardynalne znosiły zatem cenzurę prewencyjną, ale wprowadzały odpowiedzialność karną przed sądem, na wypadek, gdyby autor nakłaniał do buntu i naruszał cześć osobistą bliźniego. Cezura kościelna została wyznaczona do kontroli pism o treści religijnej. Aż po czasy targowickie panowała w Polsce duża niezawisłość druku, co dobrze wpłynęło na rozwój piśmiennictwa krajowego. Jednak konfederacja targowicka obaliła ustawodawstwo Sejmu Czteroletniego i dążąc do zahamowania literatury patriotycznej, ogłosiła w 1792 r. *Uniwersał względem drukarni w krajach polskich będących*, który groził surowymi karami i konfiskatami wszystkim występującym przeciwko konfederacji. Odpowiednim zarządzeniem z 17 września marszałek Mniszech wprowadził pełną cenzurę polityczną, która nakazywała przedkładać do kontroli Jurysdykcji Marszałkowskiej manuskrypty dzieł przeznaczonych do publikacji, 17 grudnia 1792 r. konfederacja ogłosiła z kolei *Uniwersał zakazujący pism i druków przeciw religii*. Skutecznie walcząc z wolnością, nakazano firmom typograficznym udostępnianie policji wzorników posiadanych i stosowanych rodzajów czcionek. W ten sposób nikt już nie odważył się drukować niczego bez aprobaty cenzury. Do tego dołączył się jeszcze obowiązek przedłożenia katalogów dzieł posiadanych na składzie, które starannie przestudiowano, zaznaczając w nich rzeczy zakazane. Ponadto 16 stycznia 1793 r. stworzono wydział, który dozorował drukarnie, księgarnie i cenzorów. W okresie między pierwszym a drugim rozbiorem dyskusje na temat cenzury i wolności słowa były bardzo ożywione. W latach 70. i 80. XVIII w. rozważano kwestię zaostrzenia lub złagodzenia cenzury duchownej, nieco później w okresie Sejmu Czteroletniego najważniejsze stało się natomiast zagadnienie granic, w jakich ma być wprowadzona wolność druku. Dziewiąty paragraf w prawach kardynalnych stał się pierwszym w Polsce aktem prawnym, który wprowadzał wolność w mówieniu i pisaniu. Powstanie z 1794 r. zlikwidowało wszystkie dotychczasowe akty prawne z okresu targowiczan, w tym także rozporządzenia dotyczące funkcjonowania cenzury.

Historia cenzury. Zabór austriacki. Po rozbiorach na ziemiach polskich wprowadzono obcy system prawny, zaborcy zaś uważnie obserwowali życie umysłowe inteligencji oraz budzenie się i kultywowanie świadomości narodowej wśród Polaków. Za panowania cesarzowej Marii Teresy (1740–1780) cenzura kościelna była sprawowana przez ordynariaty biskupie, za cenzurę państwową odpowiadała natomiast komisja cenzuralna w Wiedniu (*Bücher-Censur-Kommission*). Ta ostatnia miała swe oddziały w każdej prowincji austriackiej, w tym także Galicji. W 1781 r. cesarz Józef II wydał ustawę o cenzurze, która przewidywała represje wobec drukarzy i wydawców, naruszających w swych publikacjach moralność i etykę albo krytykujących administrację państwową. Za wykroczenia prasowe groziły kary grzywny, chłosty, więzienia, konfiskata nakładu bądź odebranie koncesji na prowadzenie drukar-

ni lub kolportaż. W 1790 r. ogłoszono patent, który szczegółowo określał sposób cenzurowania książek. Zgodnie z nim publikacje miały być przedkładane do kontroli w rękopisie; bez zezwolenia cenzury nie wolno było niczego powielać, również książki drukowane na terenie Austrii, ale przeznaczone dla zagranicznych księgarzy, musiały uzyskać akceptację. Po wstąpieniu na tron cesarza Franciszka II cenzura przeszła w ręce policji. Naczelnemu urzędowi cenzorskiemu i policyjnemu (*Oberste Polizei und Censurhofstelle*) podlegały w poszczególnych prowincjach urzędy do kontroli książek (*Bücher-Revisionsämter*). We Lwowie dopiero w 1810 r. utworzono *Bücher-Revisions Amt*, którego obowiązkiem było kontrolowanie woluminów, począwszy od pierwszej edycji przez kolejne wydania. Cenzura działała wtedy na podstawie kodeksu karnego z 1803 r., wymieniającego takie przestępstwa, jak: drukowanie i rozpowszechnianie książek wydanych bez zezwolenia cenzury, zakazanych przez cenzurę oraz o treściach skierowanych przeciwko porządkowi i spokojności publicznej. Po upadku powstania listopadowego na mocy porozumienia w Münchengratz z 1833 r. zaborcy postanowili stosować surowe represje wobec Polaków zajmujących się konspiracją, a umowy zawarte między trzema mocarstwami miały istotny wpływ na ograniczenia wolności słowa. Urzędy cenzury, chociaż w poszczególnych zaborach przyjmowały różną strukturę organizacyjną, łączyły wspólne cele oraz zbliżone formy działania. W latach 1832–1846 żaden druk nie mógł być powielony bez uzyskania aprobaty cenzora i pieczęci Komitetu Cenzury. Autorzy galicyjscy, unikając zatargów ze swoimi cenzorami, często wysyłali rękopisy do łagodniejszej cenzury wiedeńskiej lub praskiej. Jednak po klęsce powstania listopadowego te praktyki zostały zabronione. Zakazane było słowo „ojczyzna", zamieniane na „kraj", „wolność" eufemistycznie zapisywano jako „swobodę", „Polaka" zastępowano określeniem „obywatel", nie pozwalano na drukowanie nazwisk bohaterów narodowych (np. Tadeusza Kościuszki). Czytane rękopisy cenzura opatrywała swoją adnotacją: mogła udzielić pozwolenia, zezwolić na druk po opuszczeniu wykreśleń i wprowadzeniu poprawek lub bezwzględnie zakazać druku. Okres Wiosny Ludów na ponad siedem miesięcy przyniósł wolność słowu drukowanemu. Księgarnie lwowskie sprzedawały książki jeszcze niedawno surowo zabronione. Potem jednak cenzura powróciła w zaostrzonej formie. Dalsze zmiany w Galicji nastąpiły po uzyskaniu autonomii. Nieco inaczej wyglądała cenzura w latach 1815–1846 w Wolnym Mieście Krakowie. Wprowadzona w 1815 r. i nadzorowana przez Senat była na ogół liberalna. Po upadku powstania listopadowego sytuacja się zaostrzyła, gdyż obserwowano napływ emigrantów z Kongresówki, których patriotyczne poglądy zaniepokoiły władze. Dlatego w 1832 r. Senat powołał Komitet Cenzury, oparty na wzorach austriackich. Instrukcja przewidywała sprawdzanie zarówno druków krajowych, jak i zagranicznych; w miejscu skreślonego artykułu należało wstawić nowy tekst; niedopuszczalne było pozostawianie białych plam bądź wykropkowanie zdjętego tekstu; ingerencje dotyczyły także pojedynczych wyrazów i zdań. Komitet Cenzury pozostawał w kontakcie z policją, która przeprowadzała rewizje i rozpoczęła walkę z drukami emigracyjnymi, zwłaszcza z dziełami Adama Mickiewicza, przemycanymi do miasta wraz z towarami sprowadzanymi z Francji i Anglii. Najbardziej w patriotycznej kontrabandzie zasłużyli się kupcy, natomiast w kolportażu zakazanej literatury księgarze: Ambroży Grabowski oraz Daniel Edward Friedlein. Firmy kupieckie wydoskonaliły się w procederze przemytu i używały różnych wybiegów i forteli. Polskie i rosyjskie wydawnictwa nielegalne z Londynu po 1856 r. przesyłano w popiersiach Mikołaja I, w opakowaniach kapeluszy bądź w pudełkach z zabawkami dla dzieci. Od 1862 r. w Austrii działało prawo prasowe, zgodnie z którym zapanowała cenzura represyjna. Jedyną podstawą ograniczenia wolności sło-

wa w świetle zapisu konstytucyjnego był kodeks karny. Na mocy ustawy prasowej z 17 grudnia 1862 r. na wydawcę nałożono obowiązek przedłożenia jednego egzemplarza pisma, na co najmniej dwadzieścia cztery godziny przed jego wysyłką oraz osiem dni przed wprowadzeniem do obiegu książki. Gdy prokurator dopatrzył się przestępstwa w treści dzieła, nakazywał w ciągu trzech dni konfiskatę i wnioskował, aby sąd ją uprawomocnił. Trybunał sprawiedliwości na podjęcie decyzji miał osiem dni. Po tym terminie publikacja mogła być bez przeszkód rozpowszechniana, a wydawca zyskiwał prawo do odszkodowania. Gdy jednak nastąpiło sądowe zatwierdzenie konfiskaty, wydawca mógł odwołać się do wyższej instancji, aż do ministra sprawiedliwości włącznie. Odwołania takie przyjmowały zwykle formę interpelacji poselskich w parlamencie. Nowelizacja ustawy nastąpiła w 1894 r. i zgodnie z nią prokurator był zobowiązany do precyzyjnego wskazania tych fragmentów tekstu, które naruszały prawo. Po usunięciu inkryminowanych fragmentów dzieło można było publikować. Mimo że cenzura w zaborze austriackim była najbardziej liberalna, to i tak w latach 90. XIX i w pierwszym dziesięcioleciu XX w. konfiskowano druki podejrzane o obrazę moralności, panującej religii i cesarza.

Zabór pruski. Cenzura prewencyjna sprzed 1848 r. jest kojarzona z kanclerzem Austrii – Klemensem von Metternichem, gdyż pod jego panowaniem oznaczała ona samowolę i tyranię i była podporządkowana policji politycznej. Ważny moment zwrotny w jej dziejach przyniosły z prawnego punktu widzenia lata rewolucji 1848–1849, jakkolwiek w rzeczywistości zmienił się jedynie charakter kontroli oraz sposób argumentacji. Wprowadzane ustawy nazywano odtąd ochroną przed nadużywaniem wolności słowa, choć w rzeczywistości oznaczały one nadal ograniczanie przepływu informacji. Wbrew oficjalnej likwidacji cenzury prewencyjnej uprawiano wciąż tak zwaną KONTROLĘ POŚREDNIĄ i – sięgając po prawnie zagwarantowane środki represyjne – czuwano nad wychwytywaniem niepożądanych druków. Dnia 12 maja 1851 r. ogłoszono w Prusach ustawę prasową, która miała ilustrować upragnioną wolność; jednak liczne przykłady stosowania w praktyce jej przepisów ujawniały metody, po jakie sięgano, by ją zaostrzyć na drodze administracyjnej. Urzędy policyjne jako organy podlegające prokuraturze uzyskały pozwolenie przeprowadzania tymczasowej konfiskaty, jakkolwiek pewnym utrudnieniem był obowiązek podawania wydawcom powodów, dla których dokonano zatrzymania. Był to jednak problem bardziej teoretyczny, gdyż wyjaśnienie policyjne mogło ograniczać się do ogólnikowego stwierdzenia o ukrytym w druku „niebezpieczeństwie" i wskazania stosownego paragrafu. Bezpośrednio przed rozpoczęciem wysyłki wydrukowanego już nakładu, policja otrzymywała od wydawców jeden egzemplarz gazety bądź innego pisma periodycznego. Dysponowała wówczas prawem wstrzymania kolportażu podejrzanego tytułu, lecz w nieprzekraczalnym terminie dwudziestu czterech godzin musiała powiadomić o swojej decyzji prokuraturę, która z kolei wnioskowała w ciągu następnego dnia o przeprowadzenie postępowania sądowego. Sąd miał zaś rozstrzygnąć o konfiskacie lub też o uchyleniu jej w ciągu kolejnych ośmiu dni. Nowe prawo wyposażono w specjalne, bardzo skuteczne i przemyślane techniki kontroli. Należały do nich: wspólna odpowiedzialność, egzemplarz obowiązkowy, odbieranie koncesji, kaucja, postanowienia dotyczące zakazywania druków zagranicznych, ściganie pism inkryminowanych poza granicami kraju, wszczynanie dochodzenia karnego przeciw zagranicznym pisarzom i dziennikarzom, czuwanie nad handlem domokrążców. Po zjednoczeniu w Rzeszy Niemieckiej istniały trzy prawne metody oficjalnego kontrolowania komunikacji pisemnej: ustawa prasowa Rzeszy (*Reichspressegesetz*), kodeks karny (*Strafgesetzbuch*) i ustawa o socjalistach (*Sozialistengesetz*), wprowadzo-

na w 1878 r. dla ograniczenia pism o charakterze socjalistycznym. Ustawa prasowa Rzeszy z 7 maja 1874 r. zastąpiła dwadzieścia siedem krajowych obowiązujących dotąd ustaw prasowych i mimo że nie spełniała całkowicie oczekiwań liberałów, została uznana za moment przełomowy na drodze do niezależnej prasy i wolnego słowa. Normowała ona wykroczenia formalne, polegające na zlekceważeniu przepisów dotyczących metryki (istniał obowiązek podawania nazwiska i miejsca zamieszkania drukarza, wydawcy, autora), odsyłała natomiast do kodeksu karnego, gdy szło o wykroczenia popełnione przez niewłaściwą treść. W pełni usprawiedliwione było obłożenie aresztem publikacji, które przez zawarte w nich idee i myśli łamały §§ 85, 95, 111, 130 oraz 184 niemieckiego kodeksu karnego. Była to druga metoda kontroli słowa pisanego w Rzeszy, zatwierdzona 15 maja 1871 r. Właśnie od tego momentu obowiązywał najważniejszy *Strafgesetzbuch*, regulujący dopuszczalne treści publikacji i sposoby zachowań obywatelskich. System organizacyjny urzędów kontroli był trójstopniowy i w hierarchii wyglądał następująco: policja, prokuratura i sąd. Policja rekwirowała samodzielnie albo na polecenie prokuratora. Następnie prokurator w trybie pilnym występował z wnioskiem do sądu o zatwierdzenie przeprowadzonej konfiskaty. Trybunał sprawiedliwości podejmował zaś ostateczną decyzję. Każdy wyrok sądu był podawany do publicznej wiadomości na łamach prasy. „Wolność ducha" była zatem podporządkowana w głównej mierze niemieckiemu kodeksowi karnemu. Jego podstawy stworzyło przekonanie władzy, że państwo powinno troszczyć się o poprawne, czyli lojalne myślenie każdego obywatela. Od czasu wstąpienia na tron cesarza Wilhelma II takie rozumowanie zostało wzmocnione przez poglądy władcy i jego wyobrażenia o szczególnej roli piśmiennictwa w życiu narodu niemieckiego.

Zabór rosyjski. Cenzura carska w zaborze rosyjskim była najsurowsza w porównaniu z pozostałymi dwoma zaborami i aż do 1905 r. miała charakter prewencyjny. Jej dzieje wyznaczają zmieniające się warunki polityczne. Najważniejsze okresy to: dwa lata okupacji rosyjskiej Księstwa Warszawskiego, czas konstytucyjnego Królestwa Polskiego, doba paskiewiczowska, lata powstania styczniowego oraz okres unifikacji systemów administracyjnych Królestwa Polskiego i Rosji trwający do 1915 r. W 1814 r. Aleksander I wydał w Paryżu dekret, na mocy którego kontrola druków podlegała radcy tajnemu Najwyższej Rady Tymczasowej Księstwa Warszawskiego Tomaszowi Wawrzeckiemu. Cezura pilnowała, aby nie drukowano i nie sprowadzano z zagranicy niczego, co naruszałoby religię, dobre obyczaje, porządek społeczny, obrażało rząd. Jednak kontrola nie była wówczas surowa. W 1815 r. car Aleksander I ogłosił konstytucję, która uchodząc za jedną z najbardziej liberalnych w Europie, gwarantowała również wolność druku. Pierwsze cztery lata panowania Aleksandra I to okres dobrych relacji między królem a społeczeństwem polskim, kiedy wolności słowa zbytnio nie krępowano, ale zarówno prasa, jak i literatura były ostrożne, a wobec króla przejawiały lojalność i unikały tematów drażliwych. Wkrótce jednak wielki książę Konstanty i Nikołaj Nowosilcow przystąpili do ograniczania swobód obywatelskich, a w tym także wolności druku. Pretekstem do wprowadzenia cenzury był błahy incydent teatralny, który został przedstawiony jako demonstracja antyrosyjska. Zajście to miało swoje konsekwencje i zapoczątkowało serię konfiskat i represji polegających na zamykaniu drukarń. W 1819 r. podpisano zarządzenie o ustanowieniu cenzury prewencyjnej w Królestwie Polskim, która była utrzymana do 1905 r. Przepisy cenzuralne były kilkakrotnie zmieniane, modernizowane i zaostrzane. Kiedy w 1825 r. na tron wstąpił Mikołaj I, wróg postępowych idei uznający jedynie twórczość gloryfikującą jego rząd, wydano szereg rozporządzeń i przepisów ograniczających wolność druku. W 1826 r. wprowadzono w Królestwie nową drakońską ustawę o cenzurze, przygo-

towaną z myślą o Cesarstwie. Ustawa ta, zwana ze względu na swoją obszerność i surowość ustawą żelazną, była tak rygorystyczna i bezwzględna, że nie można jej było w pełni przestrzegać, dlatego dwa lata później zastąpiono ją ustawą nieco liberalniejszą. Po wybuchu powstania listopadowego cenzurę zniósł Rząd Tymczasowy Królestwa Polskiego oraz zlikwidował Wydział Cenzury jako sprzeczny z konstytucją. Dzięki temu życie literackie ożywiło się, jednak brak uregulowań prawnych w tej dziedzinie prowadził do powstawania nadużyć. Po upadku powstania listopadowego cenzurę w Królestwie Polskim przywrócono w ostrzejszej formie, unormowanej ustawą z 1828 r., którą dostosowano do ustroju administracyjnego i celów polityki carskiej na ziemiach polskich. W 1843 r. cesarz podpisał edykt, w którym powołał Warszawski Komitet Cenzury, kodyfikował dotychczasowe i wprowadzał nowe zasady kontroli. Ustawa ta parokrotnie nowelizowana, wytyczała kierunek cenzurowania aż do lat 80. XIX w. Kontrola zelżała po śmierci Mikołaja I, czego świadectwem było wydanie w Warszawie w 1858 r. wybranych dzieł Adama Mickiewicza. Wówczas też przeprowadzono kolejną reorganizację warszawskich organów kontroli. Dekret z 1857 r., modyfikowany w latach 1865, 1886, 1890 i późniejszych oraz uzupełniany wieloma okólnikami, obowiązywał do końca działania cenzury carskiej w Królestwie. W latach 1864–1867 istniały w Warszawie trzy instytucje cenzury: Warszawski Komitet Cenzury, który zajmował się kontrolą rękopisów i książek zagranicznych, Wydział Druków Periodycznych, który sprawdzał prasę i utwory dramatyczne przeznaczone do wystawienia na scenach teatralnych oraz Biuro Cenzury Policyjnej, które cenzurowało ogłoszenia i doniesienia nieliterackie drukowane w Warszawie. Szczególną bezwzględnością odznaczała się cenzura pod kierunkiem Nikołaja Pawliszczewa (1864–1871). Wydano wtedy specjalny cyrkularz dla redaktorów, w którym nakazywano, by usuwali z tekstów symbole historyczne oraz wyrazy przypominające dawną Polskę, takie jak: Litwa, Wołyń, Podole, Ukraina, Mazowsze, Kujawy. Pod naciskiem wydarzeń rewolucyjnych w 1905 r. car był zmuszony podpisać manifest o wolności słowa. Większość ustaw wprowadzonych przez zaborców nie straciła obowiązującej mocy aż do pierwszej wojny światowej. Niektóre akty prawne z okresu rozbiorów obowiązywały jeszcze po odzyskaniu niepodległości, np. prawo prasowe. Jednolitą ustawę prasową dla całego kraju wydano dopiero w 1938 r.

Zmagania z cenzurą autorów i wydawców. Zabór austriacki. Duże kłopoty z cenzurą prewencyjną miał we Lwowie Zakład Narodowy Ossolińskich i jego pierwszy dyrektor – ksiądz Franciszek Siarczyński, który wydawał „Czasopism Naukowy Księgozbioru Publicznego imienia Ossolińskich". Najdłuższą historię ma czwarty tom tego czasopisma, który ukazał się w 1851 r., ponad dwadzieścia lat od momentu starania się o pozwolenie na druk. Problemy dotknęły też kolejnego dyrektora Zakładu, Konstantego Słotwińskiego, który w 1832 r. uruchomił drukarnię i litografię, gdzie odbijano tajne druki (ogółem wydano ich dwadzieścia siedem). Rewizje doprowadziły do aresztowania kilku osób i skazania Słotwińskiego na ciężkie więzienie w tyrolskiej twierdzy Kufstein. Poszukiwania zakazanych książek, nasilone w latach 30. XIX w., objęły również księgarnie. W czasie kontroli we lwowskiej księgarni Franciszka Pillera znaleziono nielegalne druki, za co właściciela skazano na trzy miesiące więzienia. Podobnych przypadków było wiele.

Jednym z wielu niewygodnych dla władzy tekstów była *Parafiańszczyzna* Leszka Dunin Borkowskiego. Dzieje jej różnych edycji stanowią dobry przykład wpływu, jaki cenzura mogła wywierać na postawy czytelnicze w kulturze XIX w. Na galicyjski rynek nie dopuszczono tomu pierwszego *Parafiańszczyzny*, który miał niewielkie problemy z cenzurą w imperium carskim, gdzie zakwestionowano zaledwie parę stron z dzieła. Inaczej postąpił Wileński

Komitet Cenzury, który zabronił rozpowszechniania tomu drugiego. Jego raport z 25 sierpnia 1850 r. głosił, że autor dążył do obalenia istniejącego porządku: „Ten utwór satyryczny przedstawiający z zawziętością wyższy świat, czyli arystokrację, jako napisany w silnie patriotycznym duchu i przesiąknięty ideałami demokratycznymi powinien być w moim przekonaniu zaliczony do liczby bezwarunkowo zakazanych" (Raport Wileńskiego Komitetu Cenzury z 25 sierpnia 1850 r.).

W latach 90. XIX w. i pierwszych dziesięcioleciach XX w., w czasie trwania cenzury represyjnej, konfiskowano druki podejrzane o obrazę moralności lub panującej religii: Janowi Kasprowiczowi skonfiskowano poemat *Chrystus*, Andrzejowi Niemojewskiemu *Legendy*, Gustawowi Daniłowskiemu powieść *Marię Magdalenę*, Jerzemu Żuławskiemu poemat *Eros i Psyche*. Prokurator odnalazł w tych tekstach fragmenty stanowiące obrazę panującej religii, moralności oraz pornografię. Ta decyzja stała się przedmiotem interpelacji do ministra sprawiedliwości, po której wszystkie teksty ukazały się, aczkolwiek w formie nieco okaleczonej. Konflikty autorów z cenzurą, które przeobrażały się w skandale literackie, przyczyniały się do popularności czytelniczej i aktywności krytyków zajmujących swoje stanowisko wobec zniekształcanych tekstów. Anonimowy krytyk na łamach „Życia", gdzie po raz pierwszy w odcinkach drukowano *Marię Magdalenę*, wyraził w rubryce *Silva rerum* swoje oburzenie pod adresem prokuratora, którego działania zabijały dzieło sztuki. Pisał: „Dzieło sztuki, którego pierwsze zaraz fragmenty stawiają je pomiędzy najcelniejszymi utworami powieściowymi literatury polskiej, nie może być udostępnione ogółowi lub szukać musi sobie drogi do ogółu przez interpelacje parlamentarne. Zabija je tenże ołówek prokuratorski, który tak pobłażliwie odnosi się do wszelkich »Bocianów«, »Niemiłych Historyjek«, »Heroldów« i innych pism, których treść wypełnia przecież ordynarna pornografia. Skonfiskowano *Marię Magdalenę* za obrazę obyczajności publicznej, popełnioną przez odtworzenie znanych obyczajów Wschodu w epoce hellenistycznej, odtworzenie na wskroś artystyczne. […] Co do powieści tej, rozgłos konfiskatami wywołany przysporzy chyba tłumy czytelników i nabywców" ([b.a.], *C.K. Prokuratoria Państwa a moralność publiczna*, „Życie" 1911, z. 11).

Zabór pruski. Zatargi z cenzurą pruską mieli zarówno autorzy, wydawcy, działacze społeczni, księgarze, adwokaci, jak i zwyczajni ludzie. Do nazwisk często przywoływanych na łamach polskiej prasy w kontekstach zakazów należał m.in. Władysław Bełza, głośny twórca wierszy patriotycznych, zwłaszcza *Katechizmu polskiego dziecka*, oraz edytor znanej antologii *Ojczyzna w pieśniach poetów polskich*. Pilnie śledzono krążące wydania jego utworów, gdyż w 1871 r. poetę oficjalnie wydalono z Rzeszy Niemieckiej. Do informacji o pruskiej konfiskacie jednego z dzieł Bełzy dołączono w 1907 r. znamienny komentarz prasowy: „Wnosić stąd można, że przysłowie pruskie »Wir fürchten niemand nur Gott« nie zgadza się z prawdą, albowiem Prusacy obawiają się również książek polskich" („Dziennik Poznański" 1907, nr 64). Inną znaną postacią polskiego życia oświatowego był Józef Chociszewski, specjalizujący się w literaturze dla ludu i młodej generacji, pisarz, księgarz oraz nakładca. Imponującą liczbę książek o charakterze historycznym, jakie ogłaszał dla szerokich kręgów czytelniczych i za które bywał wielokrotnie wzywany do sal sądowych, można dziś wytłumaczyć jego pragnieniem, by w oferowanym piśmiennictwie nieustannie „objawiał się duch polski narodowy". Konfiskowano jego planszowe gry historyczne, które rozpowszechniał w celach edukacyjnych dla polskiej młodzieży, zbiory pieśni patriotycznych, podręczniki do historii i literatury polskiej. Wielokrotnie usuwał z pierwszych edycji słowa budzące sprzeciw prokuratora, co jednak nie zawsze chroniło kolejne wydanie od następnego procesu. Dobrym przykładem takie-

go postępowania była powtórna konfiskata gry planszowej, w której widniał niewinny napis: „Ucz się, pracuj i oszczędzaj". Oskarżyciel uznał, że hasło to nawołuje do pielęgnowania takich cnót w narodzie, które mogą w przyszłości doprowadzić do powstania z bronią w ręku („Dziennik Poznański" 1908, nr 173). Innym razem Chociszewski odbywał karę więzienia za zbiorek *Piosnek, dumek i arii narodowych*, w którym inkryminowanym tekstom przypisano zamysł ożywiania wspomnień i „mnożenia zachwytu nad oswobodzeniem Polski" (Akta Polizei Präsidium Posen, sygn. 4759). Chociszewski drugą część zbiorku poprzedził osobistą → przedmową, w której skarżył się na własny los: „Więzienie odsiedziałem w Poznaniu w końcu 1873 i na początku 1874 roku. Poniosłem najmniej z 300 talarów straty przez to, że moja księgarnia podupadła, a w więzieniu nie mogłem nic zarobić, gdyż nie było wolno mi pisać i palić światła" (*Piosnki, dumki i arie narodowe*, zebrał i wyd. J. Chociszewski, 1874). Nigdy nie dawał za wygraną, mimo że konflikty z prawem towarzyszyły mu aż do śmierci. Karol Miarka, śląski autor, publicysta i wydawca, prowadzący ożywioną działalność wśród ludu śląskiego, przeżył z kolei około trzydziestu procesów prasowych. W kręgu prześladowanych za życia bądź „pośmiertnie" znaleźli się też wybitni twórcy polskiej literatury: Adam Mickiewicz, którego *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* wyjątkowo zawzięcie tępiono na początku XX w.; Henryk Sienkiewicz cieszący się zainteresowaniem cenzury w związku z nowelą *Bartek Zwycięzca*; wreszcie Stanisław Wyspiański zakazywany na bieżąco w latach 1903–1913. Dziennikarze swą odwagę przypłacali niejednokrotnie więzieniem, jak choćby redaktor Bestyński, który został skazany na dziewięć miesięcy więzienia, gdyż na łamach „Pracy" redakcja ośmieliła się stwierdzić, że „władze szkolne pruskie wyjaławiają umysły młodzieży naszej i odciągają ją od ideałów ojczystych, nie pozwalając czytywać dzieł Mickiewicza, Słowackiego i Sienkiewicza" („Dziennik Poznański" 1901, nr 99). Spośród wielu całkiem dziś zapomnianych postaci warto wymienić jeszcze Bernarda Chrzanowskiego, adwokata, historyka, posła do parlamentu Rzeszy, aktywnie walczącego z germanizacją i w przemówieniach sejmowych broniącego prawa Polaków do kultywowania narodowej kultury. Zatrwożony nieustającymi konfiskatami dzieł polskich malarzy, wyroki m.in. na reprodukcje Artura Grottgera, oceniał jako kuriozalne posunięcia władz. „Dziennik Śląski" wydarzenie to skomentował z wielkim żalem: „Biedny nasz Grottger! W 40 lat po swym zgonie doczekał się, że jego genialne obrazy, które kupował cesarz austriacki i podziwiali znawcy niemieccy, nagle stają się niebezpiecznymi w Prusach i mogą podburzać do gwałtów różne klasy ludności przeciw sobie i zagrażać publicznemu pokojowi, na co § 130 kodeksu karnego nie pozwala! NIEMCZYZNA – TO WOLNOŚĆ I KULTURA!" („Dziennik Śląski" 1907, nr 46). Walkę o niezawisłość polskiej kultury Chrzanowski prowadził nadzwyczaj konsekwentnie. Mimo miernych efektów swoich batalii sejmowych, uparcie i przez lata zajmował uwagę słuchaczy, przytaczając przykłady konfiskat, które zadziwiały trzeźwo myślących Niemców.

Zabór rosyjski. Wbrew temu, co głosiła carska ustawa o cenzurze, zabraniająca cenzorowi dokonywania zmian w rękopisach i książkach drukowanych, a pozwalająca jedynie na zakreślanie czerwonym atramentem ustępów niezgodnych z przepisami cenzuralnymi, to i tak ostateczny kształt utworu literackiego zależał od niego. Dobrym przykładem takich praktyk jest jubileuszowa edycja *Dzieł* Adama Mickiewicza z 1897 r., która została przygotowana do druku przez urzędnika cenzury. Cenzura, o której oficjalnie nie wolno było pisać, stawała się tematem zawodowej oraz prywatnej korespondencji pisarzy, redaktorów i wydawców. Jej istnienie wpływało na wewnętrzne ograniczenia autorów, którzy stosowali autocenzurę, aby nie narażać utworu na zakaz druku. Niektóre teksty przez długie lata znano jedynie w wersji po-

prawionej i okrojonej przez cenzurę. Taki przypadek dotknął *Szkice węglem* Sienkiewicza, które do lat 50. XX w. drukowano w wariancie cenzorskim, gdyż dopiero w 1952 r. przygotowano nową edycję na podstawie odnalezionego autografu. Ze względu na surową cenzurę prewencyjną panującą w Królestwie Polskim wydawano niekiedy dwie wersje tego samego tekstu: jeden z fabułą umieszczoną w realiach pruskich, przeznaczony dla cenzury warszawskiej, i drugi właściwy z akcją w zaborze rosyjskim, wydawany poza jego granicami. W takiej podwójnej edycji ukazała się np. nowela Sienkiewicza, zatytułowana dla zaboru rosyjskiego *Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela*, natomiast w wersji właściwej dla Galicji *Z pamiętnika korepetytora*. Zazwyczaj wydawcy drukowali w ten sposób podwójne edycje zakazywanych dzieł romantyków (pełną i okrojoną) i przed oddaniem do kontroli cenzuralnej w Królestwie często sami je skracali. Także pisarze dokonywali adaptacji własnych utworów, o ile decydowali się na ich sprzedaż w księgarniach zaboru rosyjskiego. Tak postąpił np. Stefan Żeromski, który najpierw trzykrotnie opublikował *Syzyfowe prace* w Galicji, a potem przystosował je do wydania w Cesarstwie pt. *Andrzej Radek* (1909); również jego *Opowiadania* ukazały się pod prawdziwym nazwiskiem w Warszawie w 1895 r., *Rozdziobią nas kruki, wrony*, niedołączone wcześniej ze względu na swoją antyrosyjską wymowę do zbioru, zostały natomiast opublikowane w Krakowie pod pseudonimem Maurycego Zycha. Zatem częstą praktyką było uprawianie twórczości w sposób dwutorowy: z jednej strony były to teksty cenzurowane dla Warszawy, z drugiej niecenzurowane, przeznaczone i drukowane w zaborze austriackim anonimowo lub pod pseudonimem.

Wypowiedzi na temat cenzury. Źródłem rejestrującym pościgi za patriotycznymi publikacjami, rewizje i konfiskaty są doniesienia prasowe. Prasa kryje w sobie setki przykładów opierania się polityce asymilacyjnej i walki o polską tożsamość. Anonimowi dziennikarze zamieszczali notatki o losach polskiej książki i procesach wytaczanych autorom oraz wydawcom, stając się w pewnym sensie KRYTYKAMI literackimi. To dzięki doniesieniom gazet codziennych można odtworzyć dzieje wielu zapomnianych dziś publikacji i biografie ludzi kultywujących polską tradycję i kulturę. Sprzeciwy polskiej mniejszości wobec działań władz zaborczych były ogłaszane w prasie, ale zwykle były to informacje niepodpisane, dlatego można mówić w głównej mierze o anonimowej krytyce tych czasów. Polska prasa była pełna komentarzy tego typu: „Bądź co bądź historia zapisze, że pruscy prokuratorzy w wieku dwudziestym pociągali przed kratki sądowe arcydzieła sztuki dlatego, że artysta obrał sobie za ich przedmiot dzieje narodu polskiego" („Gazeta Toruńska" 1901, nr 221), „Tak wygląda wolność w państwie pruskim" („Dziennik Śląski" 1905, nr 107), „Prześladowanie Polaków w Niemczech z dniem każdym staje się silniejsze i bardziej uporczywe. Zabijają w nich systematycznie wszystko, co polskie i narodowe, bez żadnej litości" („Gazeta Toruńska" 1901, nr 276). Do krytyków, którzy pisali pod własnym nazwiskiem bądź pseudonimami, należy zaliczyć Kazimierza Rakowskiego (1874–1952), redaktora, publicystę, pisarza, działacza politycznego. W głośnym procesie w Poznaniu w 1901 r. został skazany na ponad dwa lata więzienia za obrazę ministra oraz podburzanie do „gwałtów", odnalezione w ogłaszanych artykułach. Jego broszura *Walka w obronie narodowości polskiej pod berłem pruskim* (1905) dotyczyła bieżącej problematyki politycznej. Oburzał się w niej m.in. na ograniczania wolności słowa: „Precz z językiem polskim! Zgnieść polską oświatę! Zdusić gazety polskie! […] Zabronić druku elementarzy! Usunąć kazania polskie z kościoła! […] Polaków obcych poddanych wydalić przymusowo!".

Zupełnie inny powód patriotycznego sprzeciwu wybrał Julian Klaczko, krytyk znany ze swojej zjadliwości i demaskatorstwa, który w recenzji *Krewnych* Józefa Korzeniowskiego

(„Wiadomości Polskie" 1857, nr 3–4) zaakcentował wielką rolę literatury polskiej wypełniającej ważną misję narodowego przetrwania. Powieść Korzeniowskiego uznał za antywzór polskiego ideału i niechlubny przykład zaprzaństwa narodowego: „Ta kuchenna moralność, bez ofiary, bez natchnienia, jaką p. Korzeniowski naucza w swoich powieściach […], podkopuje nie tylko ideał sztuki, ale i ideał polski! Prowadzi ona do idealnego nawet uznania *status quo*, do przystania na sromotną obecność; […] kryje się za nią narodowe odstępstwo! […] Zarzut, któryśmy zrobili w ogóle naszemu obecnemu piśmiennictwu, że na nim nie widać piętna bólu, że ono nie zdradza w niczym głębokich cierpień Ojczyzny, zarzut ten daje się przede wszystkim zastosować do pisarza, o którym tu mowa […]. I niechaj nikt nie powie, że niepodobne stawimy żądania, że zapominamy o stosunkach, wśród których autor żyje i tworzy! Pamiętamy owszem o tym wszystkim bardzo dobrze, a jednak go rozgrzeszyć nie jesteśmy w stanie. Jesteśmy dość wprawieni, by się na nieuartykułowanych nie omylić głosach; więźniowie od tak dawna, rozumiemy znaczenie najlżejszego i najgłuchszego stukania, którego nie dosłyszy lub się nie domyśli nasz dozorca i znamy niejednego pisarza w kraju, równie cięższym jeszcze ulegającego warunkom, a którego jednak dzieła, inne zupełnie na nas robią wrażenie".

Na przeciwległym biegunie, gdy idzie o heroizm pisarski, o jakim pisał Klaczko, znalazł się Leszek Dunin Borkowski, który bez względu na konsekwencje miał odwagę budzić życie umysłowe kraju, być nieugiętym literatem, stale uważanym przez rząd austriacki za osobę podejrzaną politycznie. W swojej autobiografii odnotował historie swoich potyczek z cenzurą: „[…] pisywałem jednak bardzo często artykuły do pism poznańskich […] najczęściej bezimiennie, aby uniknąć sekatur. Pewnie już nie mógłbym ich wyliczyć, a poznałbym chyba dostawszy do ręki, bo stan rzeczy był taki, iż obawiałem się mieć u siebie rękopisy […]. W 1836 napisałem *Wieszczenia Lechowe*, które dopiero w 1848 roku mogły być wydrukowane, sam nie wiem gdzie, bo tylko 80 egzemplarzy się uchowało, wydanie zaś całe zaginęło u Bentkowskiego. […] zacząłem drukować *Parafiańszczyznę*, lecz dla przeszkód ze strony rządu musiałem poprzestać" (*Leszka hrabiego Dunina Borkowskiego „Autobiografia"*, „Dziennik Polski" 1897, nr 133). Właśnie na terenie monarchii habsburskiej w czasach ostrej cenzury austriackiej, która silnie krępowała wolność druku, Borkowski postanowił wypowiedzieć się na temat literatury galicyjskiej w poznańskim „Tygodniku Literackim" (*Uwagi ogólne nad literaturą w Galicji*, „Tygodnik Literacki" 1842, nr 50–52), polemizując w ten sposób z wszelkimi formami ograniczania swobody słowa. Ze względów cenzuralnych i z uwagi na ewentualne konsekwencje takiego wystąpienia było ono anonimowe. Jeden z fragmentów artykułu dotyczył krytyki cenzury i ośmieszał urzędników odpowiedzialnych za kontrolę słowa. Borkowski szydził z przekupstwa cenzorów, skarżył się na ich samowolę i źle wykorzystywaną władzę, opisywał losy almanachu literackiego → „Ziewonia", który, wydany za zgodą cenzury wiedeńskiej i praskiej, został we Lwowie skonfiskowany i spalony. Najogólniej rzecz ujmując, historia literatury galicyjskiej miała być biografią cenzora: „Im lepszy był cenzor, im strawniejszy miał żołądek, im humor weselszy […], tym też lepsza była i literatura. Wpływały na nią różnie i związki cenzora z piszącym, listki, prośby i pochlebstwa, podarki, przekupstwa itp. Historia literatury galicyjskiej jest biografią cenzora, świadectwem drobnych nieraz szczegółów jego domowego życia, jego humoru, gustu i rozsądku. Cenzor galicyjski jest w urzędzie swoim wszechmocny; nie trzyma się on żadnych praw, ani przepisów; nie jest obowiązany usprawiedliwiać swojej dowolności" (L. Dunin Borkowski, *Uwagi ogólne nad literaturą w Galicji. Artykuł trzeci*, „Tygodnik Literacki" 1842, nr 49). Okazało się, że tego

typu działania publicystyczne niekiedy się opłacały, gdyż po artykule Borkowskiego nastawienie cenzury galicyjskiej zmieniło się na lepsze: „*Uwagi nad literaturą w Galicji* umieszczone w piśmie waszym roku zeszłego, zrobiły swój skutek; cenzura galicyjska stała się umiarkowańszą" (*Korespondencje z Galicji. 1 lipca 1843*, „Tygodnik Literacki" 1843, nr 33).

Z terenu zaboru rosyjskiego warto przypomnieć z kolei twórczość publicystyczną Aleksandra Świętochowskiego, gdyż zawiera ona cenne informacje na temat traktowania przez niego w sposób nonkonformistyczny sfery wolności słowa. We *Wspomnieniach* Świętochowski wymieniał różne ograniczenia, które napotykał w czasie swojej pracy pisarskiej, redakcyjnej i wydawniczej. Podawał dwa rodzaje zagrożeń, jakie czyhały na redagowany przez niego tygodnik „Prawda": ze strony oficjalnej cenzury carskiej i niechętnych mu konserwatywnych środowisk polskich. W jego rozumieniu działania instytucji zaborczych stanowiły zaledwie jeden z czynników zmieniającego się i dynamicznego układu sił, które wpływały na kształt wolności słowa. Równie istotna była bowiem aktywność prasy konserwatywnej i polskich obrońców religii. Świętochowski wielokrotnie próbował zdefiniować pojęcie „cenzury" i „wolności słowa" i brał pod uwagę nie tylko jej instytucjonalne formy, ale i praktyki o charakterze nieformalnym. Zatem uważał, że ograniczenia wolności słowa były dziełem nie tylko instytucji zaborczych, ale i uciskanych Polaków, których działania były paradoksalnie wymierzone w samych siebie. Jego poglądy na wolność słowa opierały się na koncepcjach Johna Stuarta Milla, a szczególnie pracy *O wolności*, która już w 1864 r. została przetłumaczona na język polski. Polskiego krytyka można uznać za przedstawiciela liberalnej koncepcji wolności słowa, który nie zgadzał się na dominację w społeczeństwie polskim kręgów konserwatywno-klerykalnych i dostrzegał czynności manipulacyjne pewnych środowisk polskich, które usiłowały wpływać na ograniczenie wolności ducha za pośrednictwem carskiej cenzury. Często podejmował temat ograniczeń wolności słowa w pozostałych dwóch zaborach, chętnie krytykując zwłaszcza prasę polską w Galicji. Ponadto poruszał kwestie cenzury wewnątrzredakcyjnej oraz → języka ezopowego.

Najlepszym przykładem na podejmowanie zagadnienia mowy ezopowej jest wypowiedź felietonisty, zamieszczona na łamach „Prawdy", gdzie podkreślał nabytą umiejętność polskich odbiorców do wyczuwania wszelkich niuansów i zawiłości przekazu literackiego: „Zmierzywszy jednak moje myśli ze słowami, doszedłem do wniosku, że gdybym w tej sprawie chciał zabrać głos, musiałbym użyć nie – jak radzi znakomity satyryk rosyjski, Szczedrin – języka Ezopa, lecz języka mimiki. Naturalnie w piśmie jest to niemożliwym. Bo chociażbym ułożył naprzód rodzaj słownika i objaśnił, co znaczy dotknięcie ręką do serca i wskazanie ku pałacowi Kazimierzowskiemu, co znaczy uderzenie w czoło i przyłożenie palca do ust, chociażbym później myśli moje tymi znakami wyraził, wątpię bardzo, czybyście mnie, czytelnicy, zrozumieli. […] Co ja mówię? Alboż to raz nic wam nie powiedziałem, żadnego mimicznego ruchu nie zrobiłem, a wyście mnie zrozumieli! Doprawdy, szczerze mówiąc, po co my, literaci, półsłówkami, szeptem, mruczeniem, gestykulacją usiłujemy wyrazić to, co każdy z czytelników w duszy swojej jasno wyryte odczytać może? Fe, uciążliwa i do tego daremna robota" (*Liberum veto*, „Prawda" 1881, nr 9).

Świętochowski w swoich wypowiedziach wskazywał też na problem cenzury o charakterze zakazowym, której zadanie polegało na eliminowaniu określonych treści oraz cenzury nakazowej, która kreowała i stymulowała konkretne postawy u dziennikarzy i wydawców, aby powstawały teksty aprobowane przez władzę. Przyznawał jednak, że w ciągu długoletniej pracy redaktorskiej z tą drugą formą perswazji się nie spotkał. Na łamach tygodnika „Nowi-

ny" w 1880 r., pod pseudonimem O. Remus, w publikowanych felietonach poruszył m.in. historię księdza M., który uczennicom zakazał czytania *Pana Tadeusza* (*Pamiętnik: Zakaz czytania „Pana Tadeusza"*, „Nowiny" 1880, nr 266, dod.; *Pamiętnik: Index librorum prohibitorum*, „Nowiny" 1880, nr 273, dod.). Wielokrotnie przy tym cytował tytuł dzieła po to, aby prawdopodobnie jako krytyk, stosując ów przemyślany chwyt retoryczny, wpłynąć na emocje → czytelników, którzy kojarzyli epopeję narodową z pościgami cenzury carskiej, z obroną polskości i z symbolem patriotycznym. W ten sposób wyszydził postawę polskiego samozwańczego cenzora. Publicystą, historykiem literatury, wydawcą i w pewnym sensie także krytykiem był Ferdynand Hoesick, który wypowiadał się na temat carskiej cenzury (*Ze wspomnień o cenzurze rosyjskiej w Warszawie*, 1929). Jego uwagi mają jednak charakter luźnych refleksji, anegdot i osobistych wspomnień obserwatora. Przypominał nieustanne zatargi z cenzurą swojego ojca, księgarza i wydawcy; opisywał różne osobowości cenzorów rosyjskich, przekupstwo i próżność jednych, surowość i znakomite znawstwo polskiej literatury i historii innych; opowiadał o własnych kłopotach z cenzurą jako autora tekstów np. o Juliuszu Słowackim czy Fryderyku Chopinie. Doceniał wykształcenie np. cenzora Aleksieja Iwanowskiego, który był surowy, nieprzekupny, ale i doskonale zorientowany w polskiej kulturze literacko-historycznej. Krytyka dotycząca cenzury, zazwyczaj anonimowa, polegała na ośmieszaniu jej, ubolewaniu nad jej istnieniem, skarżeniu się na los wielu publikacji, które nie mogły zostać wydane lub w czasie trwania cenzury represyjnej były konfiskowane, wydawca narażony był natomiast na straty finansowe, a nawet karę więzienia. Wypowiedzi pokroju Świętochowskiego, który widział szerzej i dostrzegał także niebezpieczeństwa ograniczania wolności słowa, ukryte w działaniach polskich środowisk, należały do rzadkości. Dopiero po odzyskaniu niepodległości badacze i krytycy otwarciej mogli zajmować się zagadnieniem cenzury.

Ewa Skorupa

Źródła: [P. Świtkowski], [b.t.], „Magazyn Warszawski" 1785, t. 3, cz. 2; S. Staszic, *Przestrogi dla Polski*, 1790; G. Taszycki, *Uwagi pod rokiem 1790* [b.r.w.]; L. Dunin Borkowski, *Uwagi ogólne nad literaturą w Galicji*, „Tygodnik Literacki" 1842, nr 12, 17 i 49–52; J. Klaczko, [rec.] *„Krewni" Korzeniowskiego*, „Wiadomości Polskie" (Paryż) 1857, nr 3–4 i wyd. osob.; O. Remus [A. Świętochowski], *Pamiętnik: Zakaz czytania „Pana Tadeusza"*, „Nowiny" 1880, nr 266; Poseł Prawdy [A. Świętochowski], *Liberum veto*, „Prawda" 1881, nr 9; *Leszka hrabiego Dunina Borkowskiego „Autobiografia"*, „Dziennik Polski" 1897, nr 133; K. Rakowski, *Walka w obronie narodowości polskiej pod berłem pruskim*, 1905; [b.a.], *C.K. Prokuratoria Państwa a moralność publiczna*, „Życie" 1911, z. 11.

Inne źródła (archiwalia): Archiwum Państwowe w Poznaniu: Zespół akt Prezydium Policji (Polizei-Präsidium) – cenzura druków: sygn. 4738–4769; Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, zespoły: Warszawskiego Komitetu Cenzury i Kancelarii gubernatora warszawskiego; *Ustawa o Cenzurze i Prasie*, w: *Podręcznik księgarski. Przewodnik praktyczny dla wydawców, księgarzy, pomocników i praktykantów księgarskich*, red. T. Paprocki, 1896; „Deutsches Fahndungsblatt" 1899–1914; I. Suesser, *Ustawa prasowa z 17 grudnia 1862 r.* […] *z wszystkimi odnoszącymi się do niej ustawami i rozporządzeniami*, 1899; *Verzeichnis der verbotenen nichtperiodischen polnischen Druckschriften, der als aufreizend anerkannten polnischen Lieder und bildlichen Darstellungen vom Jahre 1850 bis zur Gegenwart*, 1911; T. Gutkowski, *Cenzura w wolnym mieście Krakowie 1832––1846*, 1914; *Kodeks karny rosyjski z dnia 22 marca 1903 r.*, tłum. I. Krzymuski, A. Małkowski i J. Namitkiewicz, red. W. Makowski, 1916; *Kodeks Karny Rzeszy Niemieckiej z dnia 15 maja 1871 r.* […], 1920; *Przepisy prasowe i widowiskowe obowiązujące w granicach państwa polskiego*, zebrał i wyd. S. Lam, 1921; J.W. Willaume, *Ustawa karna z dnia 27 maja 1852 r. z uwzględnieniem wszelkich zmieniających się ustaw austriackich i polskich wraz z najważniejszymi ustawami dodatkowymi*, 1924; Archiwum Miasta Krakowa: teczki gromadzące sprawy Sądu

Karnego Krajowego w Krakowie (SKKKr); *Verbotene Druckschriften in Deutschland*, Bd. 4: *Polnische Druckschriften 1850–1932*, A: *Register*, B: *Quellen*, Hrsg. von E. Skorupa (*Druki zakazane w Niemczech*. t. 4: *Druki Polskie 1850–1932*, A: *Indeksy*, B: *Źródła*, oprac. E. Skorupa, 1996).

Opracowania: I. Homola, *Walka o wolność druku w publicystyce polskiej drugiej połowy XVIII w.*, „Przegląd Historyczny" 1960, nr 1; J. Maciejewski, *Cenzorzy i policjanci nad tekstami Mickiewicza*, „Archiwum Literackie" 1972, t. 15: *Miscellanea z okresu romantyzmu 2*; J. Jaworska, *Cenzura carska w Łodzi przed pierwszą wojną światową*, „Roczniki Biblioteczne" 1973, z. 1–2; A. Aleksiewicz, *Cenzura w Rzeczypospolitej Krakowskiej i Galicji Zachodniej w I połowie XIX w.*, „Roczniki Biblioteczne" 1975, z. 1–2; J. Szczepaniec, *Cenzura*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, 1977; M. Tyrowicz, *Austriacka polityka cenzuralna a prasa galicyjska 1772–1849*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej" 1978, nr 1; K. Duszenko, *Warszawscy pozytywiści i carska cenzura*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej" 1979, z. 3; S. Kubów, *Książka Wielkiej Emigracji w Wielkopolsce (1831–1862)*, 1980; F. Ramotowska, *Warszawskie komitety cenzury w latach 1832–1915*, w: *Warszawa XIX w.*, t. 4, red. R. Czepulis-Rastenis, 1984; B. Mazan, *Język ezopowy przywódcy młodych*, w: *Geografia literacka a historia literatury*, cz. 2, red. S. Frybes, 1987; A. Martuszewska, *Pozytywistyczna mowa ezopowa w kontekście literackich kategorii dotyczących milczenia i przemilczenia*, w: *Z domu niewoli. Sytuacja polityczna a kultura literacka w drugiej połowie XIX wieku*, red. J. Maciejewski, 1988; B. Mazan, *Wpływ cenzury carskiej na twórczość młodego Świętochowskiego*, w: jw.; M. Tobera, *Wesołe gazetki. Prasa satyryczno-humorystyczna w Królestwie Polskim w latach 1905–1914*, 1988; A. Jazdon, *Pruskie prawa cenzuralne, prasowe i proceduralne w Wielkim Księstwie Poznańskim w pierwszej połowie XIX wieku*, „Roczniki Biblioteczne" 1989, R. 33, z. 1–2; M. Tobera, *Cenzura czasopism w Królestwie Polskim na przełomie XIX i XX w.*, „Przegląd Historyczny" 1989, t. 80; J. Glensk, *Pitaval prasy polskiej na Śląsku w XIX wieku*, 1992; *Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne*, t. 2, red. J. Kostecki i A. Brodzka, 1992; E. Skorupa, *Na ławie oskarżonych. (Konfiskaty prasowe w Krakowie w drugiej połowie XIX w. na wybranych przykładach)*, w: *Książki, czasopisma, biblioteki Krakowa i Lwowa XIX i XX wieku*, 1993; B. Szyndler, *Dzieje cenzury w Polsce do 1918 roku*, 1993; *Aneks bibliofilski do dziejów cenzorskich listów gończych za dziełami Adama Mickiewicza i innych autorów na kielecczyźnie w pierwszej poł. XIX wieku*, wydał i wstępem poprzedził Cz. Erber, 1994; *Świat pod kontrolą: wybór materiałów z archiwum cenzury rosyjskiej w Warszawie*, oprac. M. Prussak, 1994; J. Szocki, *Dzieje wydawnicze twórczości Marii Konopnickiej w okresie zaborów (1875–1914)*, w: *Maria Konopnicka. Nowe studia i szkice*, red. J.Z. Białek i T. Budrewicz, 1995; M. Szydłowska, *Cenzura teatralna w Galicji w dobie autonomicznej 1860–1918*, 1995; D. Kacnelson, *O prześladowaniach za lekturę Mickiewicza (na podstawie lwowskich materiałów archiwalnych)*, „Akcent" 1997, nr 1; M. Inglot, *Wieszcz i pomniki. W kręgu XIX-wiecznej recepcji dzieł Adama Mickiewicza*, 1999; H. Bałabuch, *Nie tylko cenzura. Prasa prowincjonalna Królestwa Polskiego w rosyjskim systemie prasowym*, 2001; G. Kucharczyk, *Cenzura pruska w Wielkopolsce w czasach zaborów 1815–1914*, 2001; E. Skorupa, *Polskie symbole kulturowe przed sądem pruskim w latach 1871–1914. „O podburzanie do gwałtów…"*, 2004; J. Kostecki, M. Rowicka, *Granice wolności słowa w zaborze rosyjskim w latach 1865–1904*, 2006; J. Kostecki, *Warszawski Komitet Cenzury w latach 1870–1906*, w: *Książka zawsze obecna. Prace ofiarowane Profesorowi Krzysztofowi Migoniowi*, red. M. Skalska-Zlat, 2010; H. Bałabuch, *Nonkorfomistyczne ujęcie problematyki cenzury i wolności słowa (zaborczej i polskiej) w komparatystyce Aleksandra Świętochowskiego*, „Klio. Czasopismo poświęcone dziejom Polski i powszechnym" 2011, vol. 17, nr 2; J. Kostecki, *Trudny proces przenikania. Carska cenzura zagraniczna wobec importu publikacji w języku polskim 1865–1904*, 2011; T. Półchłopek, *Wpływ cenzury na recepcję twórczości literackiej Leszka Dunina Borkowskiego*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne" 2013, nr 2; M. Rowicka, *Wydawnicze i cenzuralne losy twórczości Adama Mickiewicza w okresie zaborów*, 2014; E. Skorupa, *Cenzura i o cenzurze na łamach czasopism humorystyczno-satyrycznych*, w: tejże, *Zaułki literatury. Interpretacje tekstów kultury XIX i XX wieku*, 2015; E. Skorupa, *„Na ławie oskarżonych". Konfiskaty prasowe w Krakowie drugiej połowy XIX wieku*, w: tejże, *Zaułki literatury. Interpretacje tekstów kultury XIX i XX wieku*, 2015.

Zob. też: Czytelnik/ Czytelniczka/ Publiczność, Ezopowy język, Odbiorca

CHARAKTER

Termin. Terminem tym określa się postać literacką o cechach silnie zindywidualizowanych, pozostającą w opozycji do TYPU (odmiany → bohatera literackiego konstruowanego jako reprezentanta cech ponadindywidualnych, właściwych określonej grupie społecznej lub też jako wzór osobowy zalecany do naśladowania); inaczej – CHARAKTER to zespół psychicznych i moralnych cech postaci/ bohatera utworu. Postać potraktowana jako charakter zostaje wyposażona w utworze literackim w stosunkowo wyraziste cechy osobowościowe, a także adekwatny względem nich zespół norm moralnych oraz reguł postępowania. Zarówno te cechy, jak i normy moralne oraz reguły postępowania postaci tworzą w odniesieniu do kategorii charakteru zhierarchizowany zespół właściwości, najczęściej podporządkowany określonej dominancie postaci. Dominanta ta góruje nad pozostałymi cechami postaci, jak również wyznacza jej miejsce pośród pozostałych bohaterów utworu literackiego, włączając ją równocześnie w porządek fabularny tekstu.

Zazwyczaj postać literacka ukształtowana jako charakter występuje w dwóch zasadniczych odmianach: CHARAKTERU STATYCZNEGO, który tworzy postać o ustabilizowanym i w miarę stałym zespole cech, niezmiennym w przebiegu akcji utworu, oraz CHARAKTERU DYNAMICZNEGO, kiedy postać podlega mniej lub bardziej zauważalnym przemianom wynikającym z rozwoju akcji.

Dzieje terminu/ kategorii. W refleksji teoretycznej kategoria była obecna od czasów *Poetyki* Arystotelesa (chodzi właściwie *O sztukę poetycką*, ok. 335 p.n.e.), który wyraźnie przeciwstawiał charakter (*éthos*) akcji (*práksis*), włączając go w strukturę → dramatu. Arystoteles pisał: „Skoro więc tragedia jest naśladowczym przedstawieniem akcji prowadzonej przez postacie działające, postacie te muszą odznaczać się jakimiś właściwościami myślenia [*diánoia*] i charakteru [*éthos*]". Termin „charakter" oznaczał dla Arystotelesa zespół właściwości przypisywanych poszczególnym postaciom, za pomocą których możliwa była ocena ich postępowania, uzewnętrznianych przez działanie. Jednak istotą → tragedii była dla Arystotelesa akcja (bieg zdarzeń, czyli fabuła), a nie przedstawianie charakterów: „Celem naśladowania jest przedstawienie jakiejś akcji, a nie właściwości postaci. Z charakterem wiążą się ich pewne cechy, natomiast czyny decydują o ich powodzeniu lub nieszczęściu. Postacie działają więc nie po to, aby umożliwić przedstawienie charakterów, lecz właśnie ze względu na działania przyjmują odpowiednie właściwości charakteru".

Termin „charakter" w znaczeniu Arystotelesowskim uległ ewolucji dopiero w okresie → klasycyzmu, kiedy w → komedii akcent przesunął się wyraźnie z akcji na działające postaci, a zwłaszcza na → psychologiczną motywację ich postępowania. Stało się tak przede wszystkim za sprawą komediopisarstwa Molière'a, uznawanego za twórcę KOMEDII CHARAKTERÓW (w opozycji do „komedii sytuacyjnej" oraz „komedii intrygi", → gatunków opartych na dynamice zdarzeń i perypetii), która, jako odmiana gatunkowa komedii w ogóle, kładła dominujący akcent na precyzyjne przedstawienie psychologicznej motywacji działań poszczególnych postaci/ bohaterów. W sztukach *Tartuffe, czyli Świętoszek* (1664), *Don Juan* (1665), *Mizantrop* (1666) czy *Skąpiec* (1668) Molière sportretował całą galerię postaci o silnie zindywidualizowanych, a jednocześnie pogłębionych cechach charakterologicznych, mieszczących się w odmianie postaci charakteru. Kolejny znaczący etap ewolucji „charakteru" dokonał się w dramacie przełomu XIX i XX w., w zapoczątkowanej przez twórczość sceniczną Augusta Strindberga poetyce „subiektywnego ja", dążącej ku temu, by psychiczne życie jed-

nostki uczynić rzeczywistością dramatyczną. Jego kameralne sztuki *Ojciec* (1887), *Panna Julia* (1888) czy *Silniejsza* (1889) odsłaniały podświadome ludzkie kompleksy i instynkty, motywujące działanie poszczególnych jednostek, zapoczątkowując nurt dwudziestowiecznego dramatu psychologicznego, eksponującego silnie ludzkie charaktery oraz „najlżejsze drgnienia duszy".

Znaczenia w krytyce literackiej. Termin „charakter" pojawiał się często w oświeceniowych wypowiedziach o bohaterach dramatu. Franciszek Ksawery Dmochowski pisał o potrzebie zróżnicowania „charakterów" w dziele literackim: „Natura nas różnymi przymiotami darzy, / / Nie masz dwóch podobnych, jako nie masz twarzy" (*Sztuka rymotwórcza*, 1788, *Pieśń trzecia*). Zarazem jednak podkreślał konieczność ich stałości: „Tak doskonały pędzel charaktery kreśli, / Nie miesza z sobą stanów, nie łączy narodów. […] / Chcesz-li nową osobę pokazać na scenie, / Niech będzie z sobą zgodna, niechaj jednakowa / Od początku do końca charakter zachowa" (tamże), zalecał również łączenie różnych cech w postaciach → epopei: „Nie znajduje się w sercu ludzkim doskonałość. / Może w nim świecić wielkość, powaga, wspaniałość, / / Męstwo nieprzełamane, ale trudno, aby / I największy bohatyr nie był czasem słaby" (*Pieśń czwarta*). O „charakterze" w powieści jako synonimie postaci literackiej pisał np. Adam Kazimierz Czartoryski we wstępie do polskiego przekładu powieści Henry'ego Fieldinga, zwracając uwagę na charaktery ujawniające się w działaniu, co nie pozostawało bez wpływu na kształt → narracji: „Zamiast co miał [autor] ostrym doktrynowaniem, czyli też magistralnym tonem, siejąc definicje i maksymy, odstręczać i nudzić czytelnika, przynęca go i owszem powabem spłyconych najdowcipniej wydarzeń, wprowadza w czynności wszystkie wzwyż rzeczone i pod różnymi nazwiskami charaktery, i ze skutków ich działania zostawuje samemu czytelnikowi sposobność czucia i sądzenia o stopniach dobroci jednych, szpetności drugich" (*Krótkie uwiadomienie o celu i umyśle, w którym jest pisany romans Tom-Dżona*, 1793). Oceniając „charaktery" w dziele literackim, podnoszono przede wszystkim problematykę moralną, co prowadziło do ich ujmowania jako uogólnionych „typów" (w ten sposób Franciszek Ksawery Dmochowski oceniał głównego bohatera *Pana Podstolego*: „Już naród polski przelany w bryłę obcych narodów; znikają powoli charaktery, które go znamionowały. Pan Podstoli zostanie ich niezatraconym składem. W nich czytać będą odległe pokolenia, jacy ich byli ojcowie" (*O „Panu Podstolim"*, 1803).

Wiek XIX przyniósł rozwój Heglowskiej teorii charakteru jako estetycznej koncepcji „ludzkiej totalnej indywidualności", charakteru definiowanego jako synonim pojęcia „postać literacka" (*Wykłady o estetyce*, powst. 1818–1829, wyd. niem. 1841). Koncepcja Georga Wilhelma Friedricha Hegla zaważyła na pracach Józefa Korzeniowskiego (*Kurs poezji*, 1829) i Hipolita Cegielskiego (*Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny rozbiór najcelniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany*, 1845), które wprowadziły na polski grunt ścisłe rozumienie tego terminu. Estetyczną koncepcję charakteru Hegla rozwijali w Polsce Józef Kremer (*Listy z Krakowa*, t. 1, 1843) i Karol Libelt (*Estetyka, czyli umnictwo piękne*, wyd. popr. t. 1–2, 1854), dowodząc, że charakter jest kreacją artystyczną na wzór konkretnego człowieka (Kremer) lub też kategorią psychologiczną (Libelt). Estetyczna koncepcja charakteru Hegla nie wpłynęła w znaczący sposób na dziewiętnastowieczną teorię krytyczną, choć utrwaliła postrzeganie terminu „charakter" jako zespołu indywidualnych cech „postaci literackiej" w znaczeniu jej konstytutywnych wyróżników.

Do dziewiętnastowiecznego podziału postaci literackich na typy (postaci streszczające w swoich losach prawdy ogólne) oraz charaktery (postaci prezentujące cechy indywidual-

ne) odwołał się Józef Ignacy Kraszewski, wydając zbiór szkiców literackich *Typy i charaktery* (1854). Lucjan Siemieński na przykładzie powieści Antoine'a Prévosta *Manon Lescault* sformułował zasadę: „[…] gdzie jest dobrze ujęty i postawiony charakter lub typ, tam dzieło żyje i przetrwa wszystkie mody i zmiany […]" (*Charaktery w romansie. „Murdelio"*, 1855). Analizując „charaktery" w powieściach Zygmunta Kaczkowskiego, szukał w nich uniwersalizacji i uogólnienia: „[…] tych znamion, z jakich się takowe poznają", tego, co „podbija czytelnika, wraża się mu w pamięć i zostaje głową rodzaju, do której odnosi i podporządkowuje cokolwiek spotka w życiu z tejże familii typów" (tamże).

W krytyce → pozytywistów „charakter" oznaczał przede wszystkim postać literacką. Stawiano przy tym zindywidualizowany „charakter" ponad zuniwersalizowanym „typem". W praktyce recenzenckiej utrwalił się tradycyjny podział na „typy" i „charaktery", dodawano jednak niekiedy precyzyjne określenia wartościujące, np. „czarny charakter", „znikczemniały charakter", „dobry charakter". Piotr Chmielowski w opisie postaci Starościny z *Powrotu posła* Juliana Ursyna Niemcewicza wprowadził nawet pojęcie „charakteru typowego", dla określenia formy postaci pośredniej między typem a charakterem (*Nasza literatura dramatyczna*, 1898). W krytyce końca XIX w. pojawia się również przekonanie, że „charakter" jest konstrukcją sztuczną i schematyczną. Dał temu wyraz Bolesław Prus: „Jak zaś łatwą jest konstrukcja charakterów szematycznych, dam przykład. Biorę jakiś charakter realny, do którego wchodzą następujące cechy: wrażliwość – egoizm – uczucia antypatyczne – fantazja – ukształcenie książkowe – silne afekta – brak zdolności obserwacyjnych – piękność – wymowa – średnia zamożność – kierownictwo jakiejś instytucji – rodzina. Charakter ten jest wzięty z obserwacji i składa się z 12 cech. Jeżeli zaś zastosujemy do niego formułę Boole'a (rozwijanie funkcji logicznych na szeregi), wówczas z tego jednego charakteru możemy otrzymać 4095 nowych charakterów […]" (*Słówko o krytyce pozytywnej. (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)*, „Kurier Codzienny" 1890, nr 308 i 310–316). Przełomowe sformułowania przyniesie krytyka młodopolska, koncentrując się na subiektywnym, niepewnym i nieciągłym statusie bohatera. Krytyka literacka XIX w. posługuje się też pojęciem „charakteru" jako synonimem usposobienia; w tej perspektywie Ignacy Matuszewski pisze o bohaterce powieści Elizy Orzeszkowej, jednak rozważania o tak rozumianym „charakterze" splatają się z modernistyczną koncepcją postaci literackiej: „Ponieważ charakter bohaterki poznajemy jedynie przez pryzmat poglądów Granowskiego, ponieważ dalej, poglądy te są jego ideałom biegunowo przeciwne, postać Seweryny nie przedstawia się oczom czytelnika w pełni form i konturów, lecz jakby osłonięta jakąś wpółprzezroczystą krepą" ([rec.] *Dwa bieguny*, „Przegląd Tygodniowy" 1893, nr 41).

„Charakter" na scenie. W krytyce (zwłaszcza teatralnej) XIX w. termin „charakter" był kluczową kategorią zarówno w sposobie oceny struktury tekstów dramatycznych (wyznaczniki gatunkowe dramatu), jak i walorów aktorskiego wykonawstwa, aktorskiej interpretacji postaci (zasada wierności tekstowi autorskiemu w procesie aktorskiej prezentacji). Anonimowy recenzent pisał, że: „W dziełach dramatycznych i graniu ich [aktorów] pierwszym obowiązkiem jest zachowanie ścisłe i zgodne z prawdą charakterów" ([b.a.], [rec.] *Medea*, „Gazeta Warszawska" 1806, nr 34, dod.), Wojciech Bogusławski, recenzując przedstawienie *Ojca familii* Denisa Diderota, podkreślał zaś, że jedynie różnorodność postaci-charakterów tej dramy może gwarantować jej sukces sceniczny: „Charaktery wszystkich tej dramy osób dokładnie i zawsze utrzymane, przez sprzeczność obok działających cieniowane, w jaśniejszym jeszcze ukazują się światle" (*Uwagi nad „Ojcem familii"*, 1820). Podobnie czynił w swoich recenzjach Maurycy Mochnacki, nazywając konsekwentnie kreacje postaci „charakterami"

z wyraźnie zarysowanymi cechami indywidualnymi (np. [rec.] *P. Calderón de la Barca, „Lekarz swego honoru"*, „Gazeta Polska" 1827, nr 222, 229, 234 i 240). Większość dziewiętnastowiecznych podręczników sztuki aktorskiej zalecała „poprowadzenie" postaci-charakterów zgodnie z zaleceniami tekstu dramatycznego i jego autora, definiując sceniczne „przedstawianie charakterów" jako istotę sztuki dramatycznej w ogóle. Jan Tomasz Seweryn Jasiński w *Teorii sztuki dramatycznej* (powst. 1865, wyd. 2007) „sztukę dramatyczną" zdefiniował jako: „Naukę przedstawiania charakterów i obyczajów osób w dziełach przeznaczonych na widowiska sceniczne", poznanie roli i dobre jej odegranie opierało się zaś, jego zdaniem, na podstawowej zasadzie: „Na poznaniu charakteru aktor całą grę opiera; bo jako na świecie charakter stanowi różnicę i wartość ludzi, tak i na scenie właśnie przybrany i uwydatniony jest najpewniejszym przewodnikiem roli".

Jednym z istotnych wyznaczników poetyki dziewiętnastowiecznej „sztuki dobrze zrobionej" (*pièce bien faite*) był schematyzm i konwencjonalność postaci, przejawiające się w wyrazistych cechach osobowościowych, podporządkowanych określonej dominancie (typowość postaci). Postaci-charakterowi w znaczeniu wyrazistych jednostkowych cech indywidualnych przeciwstawiano postać-typ, skonstruowaną z cech ogólnych, typowych dla pewnej grupy postaci, jako reprezentanta cech ponadindywidualnych. Umiejętne oddanie jednostkowych cech postaci-charakteru stało się jednym z istotnych wyznaczników sztuki aktorskiej XIX w., co podkreślił Hilary Meciszewski (krytyk i dyrektor teatru krakowskiego) w *Uwagach o teatrze krakowskim* (1843): „Jeżeli więc oddanie charakterów ludzkich w tysiącznych ich położeniach, w sposób jak najwięcej do natury zbliżony, jest właściwym i głównym zadaniem artysty, w oddaniu więc charakterów takich nie może ani nie powinien przemawiać innym językiem od tego, jakiego sam używa, kiedy jest poza sceną, a więc w życiu realnym, nie sztucznym". Dlatego też w procesie studiowania roli sztuka aktorska XIX w. koncentrowała się w głównej mierze na dokładnym poznaniu charakteru postaci i jej cech indywidualnych (głos, mimika, gesty, charakteryzacja, kostium).

W krytyce teatralnej drugiej połowy XIX w. (z jej wyrazistymi poglądami na funkcje społeczne oraz estetyczne „sztuki teatru") łączono kategorię postać-typ oraz postać-charakter z wyznacznikami gatunkowymi komedii i dramatu oraz tragedii, upatrując właściwe miejsce dla postaci-charakteru właśnie w tragedii. Henryk Struve pisał: „Różnicę tę pomiędzy działaniem typów społecznych a działaniem charakterów historycznych uwydatniają w sposób dobitny różne gatunki poezji dramatycznej, jakimi są: komedia, dramat właściwy i tragedia. Pierwsze z nich, to jest komedia i dramat właściwy, przedstawiają nam prawie wyłącznie tylko typy społeczne. […] Bohaterzy tragedii są charakterami w całym znaczeniu tego słowa; w nich objawiają się wszystkie dążności natury ludzkiej, zespojone w jedną psychologiczną całość, w jedną osobę, w jeden duch" (*O teatrze i jego znaczeniu dla życia społecznego*, „Biblioteka Warszawska" 1871, t. 2). U schyłku XIX w. coraz częściej jest wyrażana wątpliwość co do istnienia „czystych" realizacji zarówno „charakterów", jak i „typów".

Anna Sobiecka

Źródła: F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, 1788; [A.K. Czartoryski], *Krótkie uwiadomienie o celu i umyśle, w którym pisany jest romans Tom-Dżona*, w: H. Fielding, *Podrzutek, czyli historia Tom-Dżona*, 1793; F.K. Dmochowski, *O „Panu Podstolim"*, w: I. Krasicki, *Dzieła*, t. 4, 1803; W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz wiadomość o życiu sławnych artystów*, 1820; J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, 1829; M. Wisz-

niewski, *Charaktery rozumów ludzkich*, 1837; H. Meciszewski, *Uwagi o teatrze krakowskim*, 1843; H. Cegielski, *Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny rozbiór najcelniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany*, 1845; L.S. [L. Siemieński], *Charaktery w romansie. „Murdelio"*, w: tegoż, *Pogadanki literackie*, 1855; H. Struve, *O teatrze i jego znaczeniu dla życia społecznego*, „Biblioteka Warszawska" 1871, t. 2; W. Bogusławski, *Siły i środki naszej sceny*, 1879; T. Jeske-Choiński, *Typy i ideały pozytywnej beletrystyki polskiej*, 1888; B. Prus, *Słówko o krytyce pozytywnej. (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)*, „Kurier Codzienny" 1890, nr 308 i 310–316; *Teatr Narodowy 1765–1794*, red. J. Kott, 1967; *O dramacie*, t. 1: *Od Arystotelesa do Goethego. Poetyki. Manifesty. Komentarze*, red. E. Udalska, 1989, t. 2: *Od Hugo do Witkiewicza. Poetyki. Manifesty. Komentarze*, red. E. Udalska, 1993.

Opracowania: S. Skwarczyńska, *Z zagadnień konstrukcji bohatera dramatu (tzw. typ i tzw. charakter)*, w: tejże, *Studia i szkice literackie*, 1953; H. Markiewicz, *O typowości w literaturze*, w: tegoż, *Tradycje i rewizje*, 1957; J. Bachórz, *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831–1863*, 1972; M. Rutkowska, *Terminologia literacka w wypowiedziach o powieści w XVIII wieku*, 1975; H. Markiewicz, *Postać literacka*, w: tegoż, *Wymiary dzieła literackiego*, 1984; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1988; A. Bartoszewicz, *Charakter*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. i oprac. S. Świontek, 1998; M. Rutkowska, *Terminologia dramatu i teatru w polskim Oświeceniu*, 2007; E. Skorupa, *Twarze, emocje, charaktery. Literacka przygoda z wiedzą o wyglądzie człowieka*, 2013.

Zob. też: Bohater literacki, Dramat, Komedia, Powieść, Tragedia

CROCEANIZM

Zjawisko i jego początki w Polsce. Croceanizm jako zjawisko określające rozmaite nawiązania do estetyki i krytyki Benedetta Crocego pojawia się na gruncie polskim w pierwszych dekadach XX w., jeszcze przed publikacją przekładów najważniejszych pism włoskiego filozofa (pierwszego tłumaczenia artykułu Crocego dokonał Stefan Kołaczkowski, *Antyhistoryzm*, „Marchołt" 1935, nr 4; kolejne to *Zarys estetyki* w 1961 r. w przekładzie zbiorowym pod kierunkiem Stanisława Gniadka, podstawę tłumaczenia stanowią *Breviario di estetica*, 1912, i *Nuovi saggi di estetica*, 1920). W pierwszej fazie recepcji polscy krytycy sięgali do refleksji Crocego (a także Henriego Bergsona i Edmunda Husserla) przede wszystkim ze względu na jej antypozytywistyczny charakter, usuwający z warsztatu badacza literatury obowiązkowy faktografizm, genetyzm, determinizm. Stanisław Brzozowski przywoływał postać Crocego jako krytyka pozytywistycznych nurtów w filozofii: „Benedetto Croce, najznakomitszy dziś umysł włoski, nazywa najściem Hyksosów zwrot w myśli włoskiej, datujący się od roku 1870, i ma tu na myśli nietykalne i u nas fetyszyzmy myśli mieszczańskiej – naturalizm, pozytywizm, materializm, ewolucjonizm" (*Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910). Późniejszy etap nawiązań do Crocego – międzywojenny, poprzedzony jednak wcześniejszymi intuicjami – sprzyjał wyraźnej już autonomizacji dzieła sztuki, wyzwalaniu go zarówno spod władzy psychologii, jak i innych czynników warunkujących jego genezę.
Główne dzieło Crocego i jego oddziaływanie. W 1902 r. ukazała się *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Jednym z podstawowych pojęć jest tu „intuicja", Croce wyróżnia bowiem dwa rodzaje poznania: intuicyjne (obrazowe, wyobrażeniowe) i logiczne (pojęciowe, intelektualne). Poznanie intuicyjne stanowi samodzielną dziedzinę poznania i może obejść się bez pomocy rozumowania logicznego. Pojęcia, które wchodzą w skład doznań intuicyjnych, tracą swój charakter pojęć logicznych i stają się składnikami wyobrażenia.

Każde prawdziwe wyobrażenie (intuicja) jest „wyrazem", a „wyraz" to nie tylko wypowiedzenie słowne, lecz również wyrażenie przez dźwięki, barwy i linie. Do tego rozpoznania nawiązywał Alfred Lauterbach komentujący dedukcyjne i indukcyjne metody poznania dzieła sztuki i cytujący Crocego dla udowodnienia, że „estetyka zawsze bywa zarówno indukcyjna, jak i dedukcyjna, podobnie jak każda nauka filozoficzna. Indukcja i dedukcja ani nie mogą zostać rozdzielone, ani rozdzielone nie mogą z powodzeniem charakteryzować prawdziwej nauki". Tak jak nie może być oddzielona subiektywna i obiektywna strona dzieła sztuki, czerpiąca swą wartość z indywidualizmu artysty, ale także z aktów „intraindywidualnych" (uwarunkowania społeczne) i supraindywidualnych (idee, świat wartości ponadjednostkowych) (A. Lauterbach, *Sztuka i metafizyka. Szkic do teorii sztuki*, „Museion" 1912, nr 9). Z Croceańskiego rozpoznania dotyczącego współistnienia poznania intuicyjnego i logicznego Lauterbach wyciąga tezę o ich wzajemnym wspomaganiu się, a ostatecznie też o jedności estetycznej percepcji (z przewagą strony wyobrażeniowej, czyli intuicyjnej). O obiektywności dzieła sztuki mówi Lauterbach za *Estetyką* Crocego: „[…] dzieło sztuki będzie o tyle obiektywne, o ile obiektywną może być intuicja", i jest niepodzielne, bo *a priori* narzuca swoją prawdę. Dzieło sztuki nie jest – zdaniem Lauterbacha – myślą, bo wtedy przegrałoby z dysponującą lepszym aparatem pojęciowym – filozofią; jest → symbolem wielu myśli, „zagadką metafizyczną". Croce nie jest czystym metafizykiem (jak np. Arthur Schopenhauer, który także po stronie odbiorcy widział napór „bezosobowego"), lecz poszukiwaczem takiej formuły sztuki, która osadzałaby dzieła artystyczne w świecie szerszym niż przestrzeń indywidualna, ale która pozostawiałaby miejsce dla impulsów zakorzenionych we wrażliwości osobniczej.

Znajomością *Estetyki* Crocego, raczej nikłą, być może z drugiej ręki, wykazał się młody Stefan Kołaczkowski. W obronionym w 1914 r. doktoracie, poświęconym estetyce Józefa Kremera, sięgnął do pojęcia wyrazu, by odnieść je do Kremerowskiego rozumienia sztuki. Zdaniem Kołaczkowskiego – Kremer uznaje sztukę za wyraz, ale w znaczeniu heglowskim, różnym zupełnie od tego sensu, które współcześnie nadał mu Croce, „gdyż sztuka dla idealistów to nie wyraz subiektywny tylko, lecz zarazem obiektywny. Artysta wyraża ideę, ale i siebie w ujęciu tej idei" (*Estetyka Józefa Kremera. Studium z zakresu historii estetyki*, „Przegląd Filozoficzny" 1916, nr 3–43). Krytyk nie dostrzegał powinowactw między Crocem a Heglem (idealizm, historyzm), widział we włoskim filozofie wyznawcę subiektywizmu, a w zwolennikach jego koncepcji – krytyków ulegających modzie.

Później to się zmieniło. W międzywojennych pracach krytycznoliterackich Kołaczkowski rozwijał Croceańską refleksję o potrzebie myślenia historycznego. Opowiadał się za historycznym ujmowaniem kultury, idąc tu niewątpliwie za myślą Crocego, wyłożoną m.in. w przełożonym na język polski wykładzie, który krytykował zarówno aktywistyczny futuryzm, obywający się bez historii, jak i olimpijską bezczasowość: „Jak krańcowy aktywizm znajduje swe estetyczne odbicie w futuryzmie, tak i ostatnio wymieniona forma antyhistoryzmu odzwierciedla się w literaturze i sztuce poprzez próby nawrotu klasycyzmu z jego stałością form i akademizmu, to znaczy, do pewnego typu literatury i sztuki, fałszując go przez to, że go przecenia" (B. Croce, *Antyhistoryzm*). Dla Crocego antyhistoryzm był równoznaczny ze zdziczeniem i z barbarzyństwem, bezwyznaniowością i bezbożnością, z odrzuceniem fundamentów europejskiego myślenia, zapowiadającym – jak futuryzm i akademizm – anarchię i autorytaryzm. Nietrudno zgadnąć, że filozof odwoływał się do obserwacji, odnoszących się do włoskiego faszyzmu. Wybierając wykład do tłumaczenia, Kołaczkowski antycypował – być może także na podstawie doświadczeń polskich lub innych – dalszy rozwój wypadków

politycznych, i milcząco przestrzegał przed nimi. Porównując młodzieńczą pracę na temat Kremera, która świadczyła o słabej znajomości koncepcji Crocego, i tłumaczenie wykładu filozofa z 1930 r., można powiedzieć, że Kołaczkowski przeszedł długą drogę – od ignorancji do poznania dzieł filozofa.

Croceański „monizm wyrazu", przedstawiony w *Estetyce*, krytykował, ale niezbyt dotkliwie, Karol Irzykowski. Autor *Pałuby* zarzucał Crocemu zbyt daleko idącą unifikację kategorii wyrazu, która kazała mu odrzucać pojęcie → metafory i języka ozdobnego na podstawie tego, że „wszystko w poezji jest »wyrazem«". Irzykowski ripostował: „Mam wrażenie, że Croce w zapale polemicznym przeholował". Bo jeśli bowiem prawdą jest, że figury poetyckie (metafory – w ujęciu Irzykowskiego) należą do dziedziny wyrazu, to jednak różnią się od innych środków wyrazu: „*Ballady i romanse* Mickiewicza od *Sonetów krymskich*, tak jak prostota różni się od przepychu, choć i pierwsze, i drugie są poezją" (*Zdobnictwo w poezji*, „Museion" 1913, z. 11). Poezja uwodzi całością wyrazu, ale to nie przeczy przyjemności drugiego rzędu, tj. kontemplacji określonych figur, wyjętych z dzieła, podziwianych z okrzykiem: jak to jest ładnie napisane! A zatem mówienie o języku ozdobnym w poezji jest zasadne i funkcjonalne. Irzykowski cenił w *Estetyce* Crocego to, że demokratyzuje ona twórczość, intuicję i sztukę, widząc te same mechanizmy twórczości w wielu dziedzinach: „Croce przyznaje rangę estetyczną także dziełom naukowym, i to nie tylko, jeżeli są piękne i z temperamentem napisane, lecz także wtedy, gdy jest w nich zawarta ta intuicyjna siła, z której pochodzą sądy intelektualne" (*Treść i forma. Studium z literackiej teorii poznania*, 1929).

Koncepcje Crocego akceptował Stanisław Wędkiewicz. W rozprawie *O stylu i stylistyce* (w: tegoż, *Sprawozdanie XIII. C.K. Dyrekcji Gimnazjum Realnego IV za rok szkolny 1913/1914*, 1914) pisał, że „STYLISTYKA jest w całości ESTETYKĄ". Patrząc na język z punktu widzenia dydaktyki szkolnej, miał jednak pewne opory, by utożsamić z estetyką lingwistykę (obejmującą „dźwięk, gest i gramatyczne wartości"), dla której domagał się „samodzielnej metody".

Krytyka literacka i doświadczenie estetyczne. Zygmunt Lubicz Zaleski, omawiając stosunek piszących do języka jako narzędzia wyrazu artystycznego, odwoływał się do Crocego, dla którego filozofia języka i filozofia sztuki są tym samym ze względu na szerokie rozumienie „wyrazu" (*Albert Samain. Sylwetka marzyciela-twórcy na tle ewolucji stylu poetyckiego we Francji*, „Museion" 1912, z. 1). Odnosząc się do pojęcia intuicji-ekspresji, Zaleski wskazywał, że właściwy krytyk literacki to ten, który „szuka wyrazu dla własnego przeżycia" (ekspresji).

Podejmując w rozprawie *O pierwszym spojrzeniu na dzieło i twórcę* („Museion" 1913, z. 11) zagadnienie stosunku sztuki do życia, Zaleski opowiadał się za relatywną (i jak najdalej idącą) autonomią sztuki, sprzeciwiając się jednocześnie sztucznemu „odcedzaniu" pierwiastków życiowych z dzieła sztuki: „Usamodzielniając artystę, wyodrębniając sztukę z całego splotu zjawisk społecznych – czynimy ZWIĄZEK SZTUKI Z ŻYCIEM nie mechanicznym już, lecz ORGANICZNYM". Poszukiwanie prawdy o dziele jest dla Zaleskiego istotnym przedmiotem namysłu. Szczególnie ważne i pomocne okazało się tu rozpoznanie Crocego dotyczące charakteru intuicji – syntezy psychicznej, która jest różna jakościowo od materiału syntezy. W kwestii intuicji estetycznej Zaleski podkreśla z kolei za Crocem charakter jedności (ale nie tożsamości) przedmiotu estetycznego z podmiotem je poznającym. Jedność nie jest jednak absolutną tożsamością, lecz żywym porozumieniem. To nie kontemplacja, lecz czynne obcowanie intuicyjne z dziełem prowadzi do odnalezienia prawdy o nim. Tak rozpoznane przeżycie estetyczne jest dla Zaleskiego rodzajem tworzenia przez rozszerzenie i wzbogace-

nie duchowości czytającego, który zagarnia i asymiluje właściwości zawarte w dziele. Według Zaleskiego Croce nie docenił jednak roli krytyki bezpośredniej w procesie odbioru sztuki. Krytyka jest dla polskiego badacza symetrycznym odpowiednikiem literatury. Dzieło zmusza krytyka do obrony przed całkowitym pochłonięciem przez dzieło, a dobrze przeprowadzona obrona prowadzi do owocnego spotkania dwóch indywidualności i narodzin „intuicji krytycznej". To właśnie croceańska (lecz przefiltrowana przez perspektywę Zaleskiego) metoda porozumienia intuicyjnego ma gwarantować najpełniejsze obcowanie krytyka z dziełem – najbardziej indywidualne i zarazem najmocniej związane z samym przedmiotem.

W swoim studium Zaleski akcentuje i rozwija wziętą od Crocego tezę o niepodzielności aktu twórczego: „[…] wzruszenie, pęd twórczy, nie dają się oderwać od znaku zewnętrznego od trybu wypowiedzenia, czyli wyrazu, który pośredniczy pomiędzy twórcą i otoczeniem" (tamże).

Oddziaływanie Crocego w latach 20. i 30. XX stulecia. Neoidealistyczna filozofia Crocego, daleka od przyjęcia postulatu sformalizowanej analizy dzieła za kluczową powinność krytyczną, najsilniej oddziaływała w latach 20. i 30. XX w., przede wszystkim dzięki publikacji pierwszej i jedynej monografii estetyki i krytyki literackiej Crocego autorstwa Maurycego Manna (*Benedetto Croce: jego estetyka i krytyka literacka*, 1930), za sprawą aktywności pisarskiej Kołaczkowskiego, powołującego się na Crocego w swoich pracach krytycznoliterackich (*Stanisław Wyspiański. Rzecz o tragediach i tragizmie*, 1922), dzięki poszukiwaniom nowej formuły poetyki przez Zygmunta Łempickiego, sięgającego do wypowiedzi włoskiego filozofa na temat języka (*W sprawie uzasadnienia nauki czystej*, „Przegląd Filozoficzny" 1920, R. 23), oraz pracom Manfreda Kridla, wpisującym Crocego w zyskujący na popularności nurt antypsychologistycznych badań nad dziełem literackim (*Wstęp do badań nad dziełem literackim*, 1936).

Na popularność antypsychologizmu i Crocego, jako przeciwstawiającego się psychologicznym sposobom ujmowania dzieła sztuki, wskazywał Manfred Kridl: „Najważniejszym […] argumentem antypsychologistycznym jest to, że oddając się tym operacjom, oddalamy się od samego dzieła literackiego, »sprowadzamy« je do czegoś innego i tym »czymś innym«, czy to będzie psychika autora, czy też czytelnika, roztapiamy się bez reszty niemal. Bo w istocie rzeczy dzieło niknie, przestaje być sobą, skoro je uważamy tylko za znak czegoś innego, za skutek jakichś procesów, odbywających się poza nim" (*Wstęp do badań nad dziełem literackim*). Wskazywał, że Croce traktuje psychologię jako naukę przyrodniczą, zarzucając jej definicjom umowność i konwencjonalność.

Umiarkowanym zwolennikiem (lub łagodnym krytykiem) założeń estetyki Crocego był Zygmunt Łempicki, który pisał: „Teoria Crocego jest niewątpliwie objawem zwrotu do idealizmu, neoidealizmu, którego zwłaszcza B. Croce jest płomiennym apostołem. Lecz nie chodzi o te idealistyczne postawy, które wykraczają poza sferę realnych faktów. Ważne jest samo nastawienie wobec tworów sztuki i poezji, ważny jest, zwłaszcza u Crocego, nacisk na ogólną teorię wyrazów w związku z estetyką. Ujawnia to już choćby tytuł jego dzieła *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Teoria Crocego jest ważna i cenna już przez samo akcentowanie momentu wyrazu i wyrażania w sztuce. Poglądy Crocego i Vosslera są więc przede wszystkim objawem pewnego symptomatycznego poglądu. Ich wartość tkwi zaś głównie w postawieniu, a raczej podjęciu pewnej tezy" (*W sprawie uzasadnienia nauki czystej*, „Przegląd Filozoficzny" 1920, R. 23). Podejmując kwestię rozwoju językoznawstwa od połowy XIX w., czyli od czasów jego metodologicznej dojrzałości, Łempicki przytaczał i ko-

mentował najważniejsze rozpoznania Crocego na temat języka, który – jeśli dzięki aktywności duchowej wykaże się zdolnością do nadawania naszym wrażeniom i uczuciom formy ekspresywnej – staje się tym samym co sztuka. Jej wytwory może więc badać zarówno estetyka, jak i językoznawstwo (*Zasadnicze problemy współczesnego językoznawstwa*, „Eos" 24, 1919–1920). Ostatecznie jednak autor artykułu uważał, że „ten kunsztowny gmach [koncepcja Crocego] nie wytrzymuje surowszej krytyki. Niczym nieuzasadnionym i wprost błędnym jest identyfikowanie intuicji i wyrazu, ale jest on znamiennym objawem zwrotu dokonującego się w nowoczesnym językoznawstwie, nie tylko językoznawstwie, ale i naukach humanistycznych w ogóle, a który można by określić nazwą ekspresjonizmu".

Po ukazaniu się monografii Maurycego Manna o Crocem zainteresowanie jego myślą wzrosło do tego stopnia, że Henryk Elzenberg, przeciwnik croceanizmu, diagnozował, jak się wydaje, przesadnie, nieproporcjonalnie wielkie uznanie dla Crocego w Polsce i zarzucał, „że jego pojęcia naczelne są mętne, a twierdzenia – mimo groźnych pozorów stanowczości i siekającej precyzji – chwiejne i po prostu niejasne" (*Zły estetyk i jego sława*, „Pion" 1935, nr 47). Na ten głos odpowiedział Wacław Borowy, wskazując, że choć założenia psychologiczne i teoriopoznawcze Crocego, a szczególnie ustalenia metodologiczne, mogą nasuwać różne wątpliwości, a jego pojęcie intuicji jest nie dość wyraźnie sformułowane, to jednak „jest to imponująca mapa świata". Poza tym krytyk nie zgadzał się, że Croce lekceważy nie tylko przeciwników swoich koncepcji, ale i autorów koncepcji współbieżnych z jego myśleniem. Borowy pisał o docenieniu przez Crocego Giambattisty Vica, któremu Croce poświęcił osobną książkę (*La filosofia di Giambattista Vico*, 1911), Georga Wilhelma Friedricha Hegla, Francesca De Sanctisa, a także Juliana Klaczki, o którym filozof pisał w zakończeniu swojej pracy o Dantem (*La poesia di Dante*, 1921) (*Słów kilka o postrzelanych płotach. Na marginesie artykułu H. Elzenberga o Crocem*, „Pion" 1935, nr 52). Borowy, świadom niedostatków, ale i niewątpliwej wartości myśli Crocego, podsumował jego metodę w następujący sposób: „Tak, zaiste, obiektywnego kryterium piękna Croce nie znalazł. Kto choć trochę był jego czytelnikiem, ten ma w sobie ugruntowane przekonanie, że żadna statystyka, żadne kolorowane schematy, żadne pomiary laboratoryjne nie dadzą podstaw do sądu o dziele sztuki, że podstaw tych nie znajdzie, kto samodzielnie nie potrudzi się duchem, że od posiadania gustu nie zwolni żadne wyszkolenie techniczne, że nie zastąpi go żaden nawet najsubtelniejszy system definicji. Warto też może Crocego trochę czytać, choćby dlatego, żeby się w tych przekonaniach umocnić". Borowy podkreślał, że Croce jest przeciwnikiem faszyzmu i obrońcą wartości liberalnych.

Pewnej współbieżności z myślą Crocego można doszukać się również u Ostapa Ortwina publikującego po 1918 r. szkice o → liryce, w których negując psychologiczno-biograficzne ujęcie, autor jednocześnie wskazuje na znaczenie osobowości twórczej i jej ekspresji. Pisząc o „wyrazie", wskazuje na związek tej kategorii z językiem jako podstawowym budulcem tekstu (*O liryce i wartościach lirycznych*, „Przegląd Warszawski" 1924, t. 1). Jak pisał Borowy w cytowanym artykule, to właśnie Croce, a nie formaliści rosyjscy, jest autorem koncepcji dzieła literackiego jako jedności. Ten sposób myślenia znajduje rozwinięcie w koncepcjach Ortwina, choć trudno powiedzieć, czy lwowski krytyk czerpał bezpośrednią inspirację od Crocego (w każdym razie Brzozowski informował go w liście z 26 stycznia 1911 r.: „Tu we Włoszech toczy się polemika – tzw. Croce-Carducciańska, właściwie o zasadach, metodach i podstawach krytyki. Erudycja *contra* filozofia").

Koncepcje Crocego sprzyjały – nabierającemu coraz większego znaczenia – pojmowaniu dzieła sztuki jako integralnej i autonomicznej całości, co wiązało się również z nowymi

ujęciami teoretycznoliterackimi i narodzinami w Polsce nowoczesnej teorii literatury. Jednocześnie zauważano, że pisma filozofa nie dostarczały narzędzi umożliwiających nowy typ analizy. Stąd stosunek do estetyki Crocego można nazwać ambiwalentnym.

Katarzyna Trzeciak

Źródła: S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910; A. Lauterbach, *Sztuka i metafizyka. Szkic do teorii sztuki*, „Museion" 1912, nr 7 i 9; Z.L. Zaleski, *Albert Samain. Sylwetka marzyciela-twórcy na tle ewolucji stylu poetyckiego we Francji*, „Museion" 1912, z. 1, przedruk w: tegoż, *Dzieło i twórca. Studia i wrażenia literackie*, 1913; S. Brzozowski, *Pamiętnik*, wyd. O. Ortwin, 1913; K. Irzykowski, *Zdobnictwo w poezji*, „Museion" 1913, z. 11–12, przedruk z podtytułem *Rzecz o metaforze*, w: tegoż, *Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania*, 1929; Z.L. Zaleski, *O pierwszym spojrzeniu na dzieło i sztukę. (Zagadnienie krytyki literackiej dziełu współczesnej)*, „Museion" 1913, z. 11, przedruk w: tegoż, *Dzieło i twórca. Studia i wrażenia literackie*, 1913; S. Wędkiewicz, *O stylu i stylistyce*, w: *Sprawozdanie XIII. C.K. Dyrekcji Gimnazjum Realnego IV za rok szkolny 1913/1914*, 1914; S. Kołaczkowski, *Estetyka Józefa Kremera. Studium z zakresu historii estetyki*, „Przegląd Filozoficzny" 1916, nr 3–4, 1917, nr 3; Z. Łempicki, *Zasadnicze problemy współczesnego językoznawstwa*, „Eos" 24, 1919–1920; Z. Łempicki, *W sprawie uzasadnienia poetyki czystej*, „Przegląd Filozoficzny" 1920, R. 23 (*Księga pamiątkowa ku uczczeniu dwudziestopięcioletniej działalności nauczycielskiej w Katedrze Filozofii na Uniwersytecie Lwowskim Kazimierza Twardowskiego*, 1921); S. Kołaczkowski, *Stanisław Wyspiański. Rzecz o tragediach i tragizmie*, 1922; O. Ortwin, *O liryce i wartościach lirycznych*, „Przegląd Warszawski" 1924, t. 1; K. Irzykowski, *Treść i forma. Studium z literackiej teorii poznania. Polemika ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem*, w: tegoż, *Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania*, 1929; W. Borowy, *Słów kilka o postrzelanych płotach. Na marginesie artykułu H. Elzenberga o Crocem*, „Pion" 1935, nr 52; B. Croce, *Antyhistoryzm*, przeł. S. Kołaczkowski, „Marchołt" 1935, nr 4; H. Elzenberg, *Zły estetyk i jego sława*, „Pion" 1935, nr 47; M. Kridl, *Wstęp do badań nad dziełem literackim*, 1936; S. Kołaczkowski, *Praca, dzieje i prawo – demokratyzacja i godność. Fragmenty studiów o St. Brzozowskim*, „Polityka" 1939, nr 17.

Opracowania: K.M. Khadye, *Benedetto Croce's Aesthetic Applied to Literary Criticism*, 1922; T.O. Wedel, *Benedetto Croce's Theory of Aesthetic Criticism*, „Studies in Philology" 1924, No. 3; M. Mann, *Benedetto Croce: jego estetyka i krytyka literacka*, 1930; M. Puppo, *Benedetto Croce e la critica letteraria*, 1974; W. Tatarkiewicz, *Croce i nowy idealizm*, w: tegoż, *Historia filozofii*, t. 3, 1988; S. Morawski, *Croceanizm*, w: tegoż, *Główne nurty estetyki XX wieku: zarys syntetyczny*, 1992; M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, 1997; J. Musiał, *Wartość i wartościowanie w pracach Stefana Kołaczkowskiego o literaturze*, 2006; *Sztuka, twórczość, artysta. Wybór pism z filozofii ekspresji*, wyb., wstęp i red. naukowa L. Sosnowski, 2011.

Zob. też: Bergsonizm, Ekspresja, Historyzm w dyskursie krytycznoliterackim, Metafizyka, Pozytywizm, Taine'izm, Treść i forma

CUDOWNOŚĆ

Pojęcie. Cudowność (bajeczność, baśniowość, zadziwienie, nadnaturalność) była traktowana jako występujące w dziele literackim przedstawienie zjawisk niezwykłych, nadprzyrodzonych, → metafizycznych, niezgodnych z potocznym światopoglądem, sprzecznych z codziennym doświadczeniem, wywołujących zaskoczenie → czytelnika. Tak rozumiana cudowność nie podważała wewnętrznej spójności świata przedstawionego, jej pojawienie się (choć niepozbawione aury niezwykłości) nie oznaczało zaburzenia porządku założonego i realizowanego w utworze. Cudowność w → klasycyzmie i → romantyzmie była istotnym problemem poetologicznym oraz cechą przypisywaną różnym → gatunkom literackim (przede wszystkim

→ epopei, w której odnosiła się szczególnie do motywacji wydarzeń i rozwoju akcji); w → modernizmie stała się zjawiskiem łączonym przede wszystkim z gatunkiem baśni.

Cudowność klasycystyczna. W myśli klasycystycznej cudowność obejmuje całokształt zjawisk niezgodnych z racjonalnym porządkiem rzeczy, składają się na nią elementy o proweniencji zarówno → mitologicznej, jak i chrześcijańskiej. Zgodnie z definicją Onufrego Górskiego (współautora *Wyboru różnych gatunków poezji z rymotwórców polskich*, t. 2, 1806–1807) cudowność, nazywana przez autora „zadziwieniem", to „wprowadzanie bogów, jestestw moralnych w osoby przemienionych i pewne śmiałe zmyślenia, wychodzące z granic pospolitych wyobrażeń". Występowanie cudowności w niektórych gatunkach (takich jak epopeja czy → tragedia) jest jedną z reguł genologicznych i wchodzi w relacje z pojęciami prawdopodobieństwa, → fikcji („zmyślenia") i stosowności. Obejmuje całokształt zjawisk niepoddających się racjonalnemu wyjaśnieniu, może realizować się przez nawiązania do mitologii → antycznej lub wiary chrześcijańskiej. Filip Nereusz Golański pisał: „[…] między przymiotami wiersza bohatyrskiego istotnym jest przymiotem sprawienie podziwienia, przetoż za największą rzecz w epopei poczytna bywa machina, czyli wpływanie nadprzyrodzonej istoty (co naturalnie bywać nie zwykło) dla ułatwienia i przezwyciężenia trudności" (*O wymowie i poezji*, 1786). Sprawę tę, opierając się na poetyce Nicolasa Boileau, szczegółowo omawiał Franciszek Ksawery Dmochowski w *Sztuce rymotwórczej* (1788, *Pieśń trzecia*). W związku z epopeją proweniencja elementów cudownych stała się punktem spornym między starożytnikami (opowiadającymi się za utrzymaniem machiny mitologicznej) a nowożytnikami (optującymi za zastąpieniem anachronicznych ich zdaniem bóstw greckich i rzymskich bóstwami chrześcijańskimi). Klasycystyczna kategoria cudowności nie podważa jednak podstawowych prawd rządzących światem, przeciwnie, służy do ich alegorycznego uwydatnienia. W znaczeniu bliskim → alegorii definiuje cudowność mitologiczną Dmochowski w *Sztuce rymotwórczej*, jednocześnie dopuszcza on występowanie cudowności chrześcijańskiej w epopei, choć w ograniczonym zakresie (przestrzega m.in. przed mieszaniem jej z cudownością mitologiczną). Teoretycy podkreślają też, że wprowadzenie cudowności w epopei wpływa na jej uatrakcyjnienie, a ponadto umożliwia ukazanie kultury i wierzeń religijnych niezbędnych z punktu widzenia historycznej stosowności. Cudowność na gruncie doktryny klasycystycznej nie ma nacechowania światopoglądowego ani nie jest przejawem określonej koncepcji świata, jej wprowadzenie jest konwencjonalne lub motywowane wyłącznie względami estetycznymi i → dydaktycznymi.

Ten sposób postrzegania cudowności jest właściwy również dla późnego → oświecenia. Cudowność nadal rozumiano w sposób alegoryczny i przypisywano ją epopei, w której stanowi czynnik uwznioślenia i uatrakcyjnienia fabuły (E. Słowacki, *Prawidła wymowy i poezji*, powst. 1807–1814, wyd. 1826; L. Kropiński, *Sztuka rymotwórcza*, powst. 1803–1828, wyd. 1844; L. Osiński, *Wykład literatury porównawczej*, 1818–1830, wyd. 1861). Na uwagę zasługuje stanowisko Józefa Korzeniowskiego, który w *Kursie poezji* (1829) traktuje cudowność jako kategorię nadrzędną, obejmującą wszystkie zjawiska nadprzyrodzone. Wprowadza także podział cudowności na religijną, alegoryczną i fantastyczną. Funkcja jej pozostaje jednak nadal estetyczna i pragmatyczna (według niego najistotniejsze jest umiejętne oddziaływanie na → odbiorcę za pomocą zadziwiających elementów). W trzecim zaproponowanym przez krytyka typie cudowności można dopatrywać się już zapowiedzi romantycznej → fantastyki.

Przełom romantyczny: cudowność a fantastyka. W okresie przełomu romantycznego rola tego, co nadnaturalne, wzrasta, dla przedstawicieli młodej polskiej literatury jest ona przejawem nowego sposobu rozumienia świata. Cudowność nadal obejmuje elementy chrześ-

cijańskie i mitologiczne, utrwalone w → tradycji literackiej, elementy nadprzyrodzone wywodzące się z → podań ludowych czy opowieści grozy są natomiast zazwyczaj utożsamiane z fantastyką. Nie jest to jednak regułą, ponieważ pojawiają się również takie ujęcia teoretyczne, według których cudowność ma obejmować wszystkie zjawiska nadprzyrodzone (także te pochodzące z → pieśni ludowych), które są znakami doznań ludzkiego serca i tajemnic natury; np. → przedmowa Antoniego Edwarda Odyńca do jego *Poezji* (1825) – cudowność kryje się tutaj pod pojęciem „dziwności"; rozprawa Maurycego Mochnackiego *O duchu i źródłach poezji w Polszcze* („Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2), gdzie w analogicznym znaczeniu występuje kategoria „cudów". W ujęciu niektórych autorów elementem pozwalającym na wyróżnienie cudowności staje się zaś to, że odsyła ona do głębszej prawdy o duchowej zazwyczaj naturze. Intuicja taka, jak się zdaje, znalazła się w *Nocy letniej* („Trzeci Maj", Paryż, 29 kwietnia 1841 r.) Juliusza Słowackiego, gdzie można przeczytać, że oto „się rodzi nowa cudowność – różna od dawnej greckiej i włoskiej – bardziej duchowa – która kiedyś owionie całe poemata tęczami przeczuć dziwnych".

Mimo niewątpliwego występowania w twórczości poetyckiej romantyzmu elementów cudownych i fantastycznych rozróżnienie tych dwóch kategorii, choć obecne w pracach krytycznych, nie jest wyraziste i ostre. Często te terminy występują zamiennie (np. L. Dunin Borkowski, *Powieściarstwo polskie*, „Dziennik Mód Paryskich" 1848, nr 6, 9–11, 24 i 39–40). Jeszcze częściej pod nazwą cudowności kryją się w istocie zjawiska fantastyczne (por. [F.S. Dmochowski], *Uwagi nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej*, „Biblioteka Polska" 1825, t. 1; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; J. Lelewel, *O romantyczności*, „Biblioteka Polska" 1825, t. 4). Michał Grabowski w rozprawie *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polszcze* („Astrea" 1825, t. 1) mianem cudowności określa swoisty język pośredniczący, który pozwala na dotknięcie zagadek bytu. Terminologia stosowana przez autora jest jednak nieścisła, bo zjawisko, o którym mówi, ma charakter fantastyczny. Ta chwiejność dotyczy także terminów pokrewnych cudowności, które często odnoszą się właśnie do fantastyki; np. podpisujący się jako J.K. autor szkicu *W rzeczy „Sonetów" Adama Mickiewicza* („Gazeta Polska" 1827, nr 100–101) używa terminu „bajeczność" na oznaczenie zjawisk fantastycznych. Niekonsekwentne używanie terminów „cudowność" i „fantastyka" jest dostrzegalne również w późniejszych syntezach → historycznoliterackich romantyzmu. Wyrazistym przykładem jest choćby komentarz Piotra Chmielowskiego do fragmentu przedmowy Adama Mickiewicza z pierwszego tomu jego *Poezji* (1822). Wywód, w którym autor *Ballad i romansów* przeciwstawia się sprowadzaniu romantyczności do fantastyki grozy, zostaje przez Chmielowskiego uznany za sprzeciw wobec wypaczania zasad cudowności (*Historia literatury polskiej*, t. 3, 1899). O nie dość ostrym rozgraniczeniu tych kategorii w krytyce literackiej może świadczyć też artykuł Karola Irzykowskiego *Fantastyka. Z powodu książki Stefana Grabińskiego „Na wzgórzu róż"* („Maski" 1918, z. 32–33), gdzie nie tylko cud baśniowy staje się podstawą „fantastyki starodawnej", a nie cudowności, ale także cel utworów fantastycznych jest określony jako ewokowanie „atmosfery cudowności".

Z ciekawym ujęciem problemu można spotkać się w prelekcjach paryskich Mickiewicza. Wprawdzie i tutaj brak ścisłej precyzji w odróżnianiu cudowności od fantastyki i zdarza się wykładowcy definiować jedną kategorię za pomocą drugiej kategorii (w wykładzie dwudziestym kursu pierwszego możemy np. przeczytać: „Pomiędzy romansami a pieśniami

niewieścimi […] jest jeszcze rodzaj pośredni, który można by nazwać poezją fantastyczną; wchodzi tam w grę pierwiastek cudowności"). Rozpatrywane jako całość prelekcje są jednak przykładem pogłębionego ujęcia kategorii cudowności. Mickiewicz wychodzi od tradycyjnego myślenia wiążącego cudowność z poszczególnymi gatunkami literackimi, rozwija jednak swoje refleksje w sposób wykraczający poza klasycystyczne ramy. Postrzegając cudowność jako „podstawę, korzeń wszelkiego poematu epicznego" (wykład siedemnasty, kurs pierwszy), wiąże jednocześnie jej charakter ściśle z typem → wyobraźni i cechami poszczególnych narodów, wierzeniami i wyobrażeniami gminu, które decydują również o zasadniczych różnicach między twórczością epopeiczną grecką, skandynawską i słowiańską (wykłady piętnasty i siedemnasty, kurs pierwszy). Interesujące uwagi na temat cudowności formułuje też Mickiewicz przy okazji omawiania *Nie-Boskiej komedii*. Dostrzegana w dramacie chrześcijańskim cudowność nie jest już wiązana z konkretnym gatunkiem, ale staje się fundamentem wszelkiej twórczości poetyckiej. Jak twierdzi prelegent: „W każdym dziele poetyckim tkwi w głębi owo życie organiczne i niewyjaśnione, ów pierwiastek tajemny, zwany w języku szkolnym cudownością, który, wzmagając się wraz z rozmiarami utworu, w drobnych poezjach ukazuje się nam jako tchnienie z wyższej krainy, jako mgliste wspomnienie lub przeczucie świata nadprzyrodzonego, w epopei zaś i w dramacie przybiera widomy kształt ISTOTY BOSKIEJ" (wykład szesnasty, kurs trzeci). Mimo odwołania się tu do szkolnej (klasycystycznej) teorii Mickiewiczowskie rozumienie interesującej nas tu kategorii jest w tym fragmencie odmienne – bliższe intuicyjnie pojmowanemu cudowi niż szkolnej machinie cudownej. Potwierdzają to dalsze partie wywodu autora, który żywioł cudowny dostrzega w twórczości Homera, gdyż: „U niego wszystko dzieje się naprzód w niebie, to jest w krainie duchów; potem dopiero człowiek wykonywa myśl bożą" (wykład szesnasty, kurs trzeci). Być może z podobnego myślenia wynika zadeklarowana w wykładzie ósmym kursu trzeciego odmowa określenia *Nie-Boskiej komedii* mianem dramatu fantastycznego. Mickiewicz nie wprowadza tu wprawdzie kategorii cudowności, sprzeciwia się jednak nadawaniu wszystkim utworom, w których pojawiają się „nadzwyczajne sceny i postaci", statusu fantastycznych. Wykładowca określa utwór Krasińskiego mianem „realnego", gdyż przekazuje on istotne, najgłębsze prawdy duszy i bytu, a jest to możliwe dzięki temu, że: „Jedynie duch chwyta stosunki świata widomego, duch je utrwala i nadaje im w ten sposób niejaki byt rzeczywisty" (wykład ósmy, kurs trzeci). Można zatem domniemywać, że występujące w dramacie elementy nadprzyrodzone są znakiem tego, że wszystko, czego człowiek doświadcza w otaczającym go świecie, musiało „najpierw wydarzyć" się w świecie ducha.

Cudowność a rodzimość. Dla doprecyzowania omawianej kategorii warto zwrócić uwagę na dwa elementy wobec niej relewantne, a najczęściej powtarzane w pracach krytycznych doby romantycznej. Pierwszy z nich to „rodzimość" – cudowność w ujęciu teoretyków często była przypisywana polskiej tradycji, podczas gdy fantastyka przynależała do tradycji → obcej i w literaturze polskiej miała pojawiać się na zasadzie naśladownictwa. Myśl taką wyraził np. Kazimierz Brodziński w rozprawie *O klasyczności i romantyczności*, w której aprobatywnie wypowiedział się o niezwykłościach przejętych z tradycji rodzimej, będących przejawem autentycznej uczuciowości i mentalności, zdecydowanie niechętnie odniósł się do „cudów" będących jedynie tworami → imaginacji angielskiej i niemieckiej. Wyraziste przeciwstawienie „cudowności polskiej" oraz „fantastyczności niemieckiej" pojawia się na łamach „Przeglądu Poznańskiego" w rozważaniach na temat utworów Ludwika Sztyrmera ([J. Koźmian], *Rozbiór kilku dzieł z lekkiej literatury*, tu m.in. [rec.] *Powieści nieboszczyka Pantofla*, „Prze-

gląd Poznański" 1845, t. 2). O tym, że fantastyczność jest typowa dla literatury obcej, pisał też Włodzimierz Wolski w → recenzji *Sędziwoja* Józefa Bohdana Dziekońskiego („Przegląd Naukowy" 1845, nr 13).

Tak wyraźne w romantyzmie powiązanie cudowności z rodzimą, ludową, gminną tradycją wynika, rzecz jasna, ze specyficznego pojmowania charakteru gminnych podań i wierzeń. Nie są one zazwyczaj traktowane przez autorów jako przejaw wybujałej imaginacji, ale odzwierciedlenie istotnych duchowych i historycznych prawd. Pisze o tym obszernie Michał Grabowski w szkicu *O elemencie poezji ukraińskiej w poezji polskiej* (*Literatura i krytyka*, t. 1, 1837), kiedy w podaniach, obyczajach i pieśniach słowiańskich widzi zapis „żywszego uczucia i jaśniejszego pojęcia rzeczy", odzyskaną „sympatię z zewnętrzną naturą", co pozwala mu postrzegać je jako wynik „doskonalszego stanu ducha u starożytnych Słowian". Wprawdzie w tak rozumianej „cywilizacji słowiańskiej" krytyk dostrzega rozwój fantazji i wyobraźni, jednak jej podstawą jest owo głębsze widzenie świata, odkrywanie istotnych (niedostępnych rozumowi) związków w świecie. Podobne stanowisko wyraża w *Przypiskach do „Bogunki"* (1840) Ryszard Berwiński, kiedy pisze: „[…] powieść gminna jest obrazem wewnętrznego żywota narodu, jego myślenia – jego duchowego bytowania". Stąd także wytworów gminnej wyobraźni nie traktuje się tu jak fantastycznych wariacji czy efektów artystycznych zabiegów, dla Berwińskiego są one „logicznym skutkiem zdarzeń i wypadków dziejowych", a „wyobraźnia ludu jest tylko zwierciadłem czasu".

Innym elementem powracającym w rozważaniach na temat cudowności był jej chrześcijański charakter. Cud przynależał raczej do sfery wierzeń religijnych, elementy niesamowite będące wyłącznie wytworem imaginacji autora na taką klasyfikację nie zasługiwały. O cudowności „na religii naszej opartej" pisał już Dmochowski w *Uwagach nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej*. Dunin Borkowski w rozprawie *Powieściarstwo polskie* ukuł znamienną formułę FANTASTYCZNOŚĆ CHRZEŚCIJAŃSKA na określenie zjawisk niesamowitych pochodzących z „uznania jakowejś styczności, jakowegoś węzła tajemnego pomiędzy ziemią i niebem, pomiędzy duszą i Bogiem". Potwierdza to nie tylko istotny dla teoretyków aspekt chrześcijańskiej proweniencji cudowności („chrześcijańska"), ale i wspominaną wcześniej niekonsekwencję terminologiczną („fantastyczność").

Młodopolskie reinterpretacje. Ciekawa reinterpretacja cudowności została dokonana na gruncie → symbolizmu: Zenon Przesmycki w rozprawie *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej* („Świat" 1891, nr 3–12, 14, 18 i 21–24) w cudowności romantycznej widzi ujawniającą się „istotę wewnętrzną świata całego, człowieka każdego, zjawiska najdrobniejszego, istotę kryjącą się pod powłoką efemerycznych, przejściowych form i postaci". Tak rozumiana cudowność sprowadza się do wnikania w istotę rzeczy, sięgnięcia „pod podszewkę" bytu i ujawnienia prawdy o nim – jest więc esencją romantycznego myślenia o świecie i poznaniu, a także – zdaniem Przesmyckiego – kategorią bliską symbolizmowi. Podobne stanowisko zajmuje Edward Porębowicz w szkicu *Poezja polska nowego stulecia* („Pamiętnik Literacki" 1902, z. 1) – z tą jednak różnicą, że zamiast o cudowności mówi o „nadnaturalności".

Ignacy Matuszewski w książce *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze* (1902) proponuje nieco inne rozumienie cudowności, nawiązujące zarówno do klasycystycznego postrzegania tej kategorii, jak i do treści światopoglądowych wpisanych w romantyczną fantastykę. W postaciach zaludniających → pejzaże Juliusza Słowackiego widzi on z jednej stro-

ny „skrystalizowany dogmat, marzenie, wizję poety", co czyni z nich swoiste alegorie sensów, które poeta chce przekazać. Z drugiej jednak strony stanowią one poetyckie ekwiwalenty stanów emocjonalnych artysty, jednostkowych i ulotnych wrażeń, co czyni z nich ów język pośredniczący, pozwalający mówić o rzeczach, na które „w żyjącym języku nie ma głosu". Zważywszy na wspomnianą dwuznaczność, nie dziwi niekonsekwencja terminologiczna Matuszewskiego, który postaci te najpierw nazywa fantastycznymi, później „figurami bajecznymi", a wreszcie „cudnymi marami".

Pojęcie cudowności w polskiej krytyce literackiej XIX w. nie ma jednej nazwy i precyzyjnego zakresu znaczeniowego. Jego odróżnienie od pojęcia fantastyki, choć zapoczątkowane w dobie przełomu romantycznego, nie było ściśle przestrzegane przez autorów opisujących to zjawisko. Kiedy w XX w. Karol Irzykowski podjął próbę zdefiniowania tego migotliwego terminu, nie odwołał się więc do rozróżnienia klasycystycznej cudowności i romantycznej fantastyki, ale istotę zjawiska widział w możliwości odsłaniania przezeń tajemnic świata i człowieka (*Cudowność jako materiał poetycki*, „Tygodnik Ilustrowany" 1921, nr 41).

Magdalena Bąk

Źródła: F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, 1788; E. Słowacki, *Prawidła wymowy i poezji*, 1826; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; A. Mickiewicz, *Przemowa*, w: tegoż, *Poezje*, t. 1, 1822; [F.S. Dmochowski], *Uwagi nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej*, „Biblioteka Polska" 1825, t. 1; M. Grabowski, *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polszcze*, „Astrea" 1825, t. 1; J. Lelewel, *O romantyczności*, „Biblioteka Polska" 1825, t. 4; [M. Mochnacki], *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2; J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, 1829; M. Gr… [M. Grabowski], *O elemencie poezji ukraińskiej w poezji polskiej*, w: tegoż, *Literatura i krytyka*, t. 1, 1837; R. Berwiński, *Powieści wielkopolskie*, t. 1, 1840; A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska* [1840–1844], przeł. L. Płoszewski, w: tegoż, *Dzieła*, t. 8–11, 1955; L. Dunin Borkowski, *Powieściarstwo polskie*, „Dziennik Mód Paryskich" 1848, nr 6, 9–11, 24 i 39–40; Miriam [Z. Przesmycki], *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*, „Świat" 1891, nr 3–12, 14, 18 i 21–24; I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902; K. Irzykowski, *Fantastyka. Z powodu książki Stefana Grabińskiego „Na wzgórzu róż"*, „Maski" 1918, z. 32–33; K. Irzykowski, *Cudowność jako materiał poetycki*, „Tygodnik Ilustrowany" 1921, nr 41.

Opracowania: R. Caillois, *Od baśni do „science-fiction"*, przeł. J. Lisowski, w: tegoż, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wyb. M. Żurowski, wstęp J. Błoński, 1967; A. Kowalczykowa, *Romantyczne zaświaty*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria 2, red. M. Żmigrodzka, 1974; M. Delaperrière, *Fantastyka czy cudowność. (Z badań porównawczych nad polską wyobraźnią literacką)*, „Ruch Literacki" 1990, z. 1; M. Stanisz, *Od cudowności do fantastyki. „Klasycy" i „romantycy" wobec zjawisk nadzmysłowych*, w: tegoż, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, 1998; P. Żbikowski, *Podstawowe założenia historycznoliterackie prądu*, w: tegoż, *Klasycyzm postanisławowski. Zarys problematyki*, 1999; M. Janion, *Romantyzm i jego media*, 2001; E. Nowicka, *Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, 2003; M. Szargot, *Romantyczne, czyli niesamowite*, w: tegoż, *Opowieści niesamowite Józefa Bogdana Dziekońskiego*, 2004; M. Dybizbański, *Romantyczna futurologia*, 2005; E. Owczarz, *„Kataleptyk" Ludwika Sztyrmera, czyli między „cudownością polską" a „fantastycznością niemiecką"*, w: *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje*, red. A. Stoff i D. Brzostek, 2005; *Fantastyczność i cudowność: mit, literatura, tajemnica*, red. W. Gruszczyński, T. Ratajczak i B. Trocha, 2013; T. Linkner, *W romantycznym kręgu słowiańskich wierzeń*, 2014.

Zob. też: Bajka, Epopeja, Fantastyka, Hoffmanizm, Metafizyka, Wyobraźnia/ Imaginacja/ Fantazja

CZARNY ROMANTYZM

Pojęcie. Czarny romantyzm to nurt w literaturze → romantyzmu polskiego i europejskiego, szczególnie → angielskiego i → niemieckiego, charakteryzujący się pesymistyczną, ciemną, mroczną wizją świata: człowieka, natury i kultury, kosmosu i historii. Pojęcie pojawiło się na trwałe w krytyce literackiej w XX w. W literaturze romantycznej jego synonimami są: „głęboka melancholia" (August Bielowski o *Marii*), „ciemna strona fantazji" (Maurycy Mochnacki o *Marii*), smutek, dzikość, pustka (Michał Grabowski o świecie przedstawionym u Antoniego Malczewskiego), → „szkoła ukraińska" (utożsamia się ją z melancholijnym i dzikim nurtem poezji romantycznej). Walorami stale uwydatnianymi przez krytykę literacką są ciemność, czerń, kir, urok w opisie świata i bohaterów. Najczęściej formułami zbliżonymi do wyrażenia „czarny romantyzm" posługuje się Maurycy Mochnacki, który nawiązuje, pisząc o „ciemnej stronie" natury, → wyobraźni, świata itd., do książki niemieckiego filozofa Gotthilfa Heinricha Schuberta *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (1808). Z *Nocnej strony przyrodoznawstwa* Schuberta Mochnacki korzysta twórczo w pracy *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* (1830). Po 1864 r. ustala się przekonanie o istnieniu osobnego, „czarnego" nurtu w romantyzmie polskim, łączonego najczęściej z „ukraińską szkołą" w poezji polskiej. Dopiero w XX w. rozszerza się zakres „czarnego" nurtu na zjawiska inne niż poeci „ukraińscy". Stale zwiększa się też liczba pisarzy zaliczanych do „ukraińskiej szkoły" w literaturze (a nie tylko poezji) polskiej. Dopiero w drugiej połowie XX w. pojęcie „czarnego romantyzmu" zostaje rozciągnięte na tak różne zjawiska literackie, jak twórczość Antoniego Malczewskiego, Seweryna Goszczyńskiego, Józefa Bohdana Zaleskiego, Augusta Antoniego Jakubowskiego, Michała Grabowskiego, Zenona Fisza, Aleksandra Grozy, Romana Zmorskiego i innych autorów. Zamknięcie tego etapu krytycznonaukowej refleksji następuje w pracach Marii Janion, Marii Żmigrodzkiej, Haliny Krukowskiej. Ich kontynuacją jest publikacja trzydziestu trzech (do 2015 r.) tomów edycji i studiów w Naukowej Serii Wydawniczej „Czarny Romantyzm".

Charakterystyka nurtu. Podstawą kreacji świata w nurcie czarnoromantycznym jest złowroga, tajemnicza, irracjonalna wizja natury. Łudzi ona człowieka swym pięknem po to tylko, by w chwili iluzji wyzwolić w nim szał niszczenia, impuls mordu. Człowiek jest tu integralną częścią tak zaprojektowanej Kosmicznej Całości. Najpełniej opisują go sprzeczności: to namiętny kochanek w jednej chwili i bezwzględny zbrodniarz w drugiej. To istota piękna, choć dzika i nieujarzmiona, oddająca się frenezji niszczenia, zemsty, rozpasanej erotyce, aktom amoralnym i wrogim kulturze. Kultura owa w dziełach nurtu czarnego romantyzmu stanowi złudny efekt ludzkiego wysiłku budowania i okiełznywania natury. Jej rezultaty są nietrwałe i w chwilach rozpętania dzikich żądz, instynktów stanowią przedmiot pełnego pasji niszczenia. Jego najwymowniejsze akty dokonują się dzięki historycznej działalności człowieka. Historia – zdeheroizowana, bezcelowa, zapokaliptyzowana – jest idealną przestrzenią frenetycznego zaspokojenia instynktu śmierci, który w jednostkach i narodach roznieca natura. Bóg świata czarnego romantyzmu to albo Bóg, który wycofał się ze sprawowania opieki nad światem, albo też przypomina starotestamentowego, okrutnego Jehowę. Czasem Boga nie ma w owym świecie wcale albo stanowi on istotę całkowicie niepojętą lub nieobjawioną.

Do specyficznych cech poetyki dzieł czarnego romantyzmu należą: dominacja motywów nocy, aktywizacja niszczycielskich mocy żywiołów (ogień, woda, powietrze, ziemia), ekspresja stanów dzikości (w naturze i w człowieku), przywołanie specyficznych przestrze-

ni ewokujących tajemnicę (zamek, grób, ruina, cmentarz, a w naturze: step, las, dzika okolica, góry), ewokacje nastroju pustki, smutku, grozy, melancholii, demonicznego, irracjonalnego zagrożenia lub wampirycznej żądzy krwi. Obraz świata znamionuje tu kosmiczny dualizm nocy i dnia, zła i dobra, księżyca i słońca, tajemnicy i wiedzy – koniecznie z akcentem na pierwszy element. Profanum jest tu silniejsze niż sacrum, Thanatos tryumfuje nad Erosem, niszczenie jest silniejsze niż tworzenie, a to, co dolne lub podziemne (chtoniczne), ważniejsze niż to, co górne, ukierunkowane pionowo (wertykalnie). Zależny od natury człowiek (podmiot) przeżywa w tym świecie abyssystyczny (gr. *abyssos* – otchłań) wstrząs, doznanie otchłanności, przerażenia istnieniem w kosmosie, który jest bezdenną i bezcelową otchłanią.

Świat czarnego romantyzmu jest budowany z elementów ludowej wizji kosmosu i historii oraz historycznych przekazów, podań (→ historyzm). Elementy → fantastyki łączy z pierwiastkami → cudowności, rozszalałym tanatyzmem i frenezją. Gotycka architektura funkcjonuje tu często w towarzystwie orientalnej kultury.

Ulubione formy literackie czarnego romantyzmu to → powieść poetycka, → powieść, ballada, poemat, rzadziej → liryka i dramat. Czarny romantyzm jako nurt integruje w sobie elementy gotycyzmu, → osjanizmu, → youngizmu, libertynizmu, → werteryzmu, faustyzmu, mediewizmu, literackiego satanizmu i wampiryzmu. Filozoficzną podstawę kreacji literackich stanowią te nurty filozofii, które akcentują istnienie w naturze jakiejś ciemnej zasady bytu, prazasady zła (Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Arthur Schopenhauer, Gotthilf Heinrich Schubert, *Hymny do Nocy* Novalisa, *Straże nocne* Bonawentury, czyli Ernsta Augusta Friedricha Klingemanna).

Zasięg zjawiska. Elementy „czarnego romantyzmu" znajdziemy we wszystkich literaturach narodowych XIX w., w których wykształcił się prąd romantyczny, w tym w literaturze amerykańskiej (Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Herman Melville), → rosyjskiej (Michaił Lermontow, Nikołaj Gogol), → francuskiej (Victor Hugo, Théophile Gautier, Alfred de Vigny, Prosper Mérimée, Gérard de Nerval), a także → włoskiej, gdzie pierwiastki pesymistyczne pojawiają się u twórców, którym najczęściej odmawia się miana romantyków (Ugo Foscolo, Giacomo Leopardi). W literaturze polskiej mianem czarnego romantyzmu, dzieł należących do nurtu czarnoromantycznego, frenetycznego, określa się przede wszystkim utwory poetów „szkoły ukraińskiej" w poezji polskiej. Należy wymienić: *Marię* (1825) Antoniego Malczewskiego, *Zamek kaniowski* (1828) i liryki humańskie (1824–1825) Seweryna Goszczyńskiego. Przywołuje się rzadziej: *Brunona* (1836) i *Zaweruchę* (1836) Tomasza Augusta Olizarowskiego, *Lesława* (1847) Romana Zmorskiego.

Wyraźnie pierwiastki tego nurtu pojawiają się w *Edmundzie* (1829) Stefana Witwickiego, *Wacława dziejach* (1833) Stefana Garczyńskiego, *Samobójcy* (1835) Gustawa Zielińskiego i większości powieści poetyckich. Elementy estetyki czarnego romantyzmu znajdziemy w młodzieńczych → powiastkach i powieściach Zygmunta Krasińskiego (*Grób rodziny Reichstalów*, 1828; *Mściwy karzeł i Masław*, *książę mazowiecki*, 1830; *Władysław Herman i dwór jego*, 1830), a nade wszystko w *Agaj-Hanie* (1834). Wątki czarnego romantyzmu eksponuje literatura inspirowana alchemią, demonizmem i ezoteryką: powieść *Sędziwój* (1845) Józefa Bohdana Dziekońskiego, dramat *Michał Sędziwój* (1859) Wacława Szymanowskiego, większość powieści Ludwika Sztyrmera, *Twardowski. Misterium z podań narodowych* (1873) Aleksandra Grozy, *Wielkie posłuchanie u Lucypera. Z pism Barona Brambeusa* (1832) Józefa Sękowskiego. Również w twórczości pisarzy nawiązujących do fantastyki, cudowności, grozy i ironii elementy estetyki czarnoromantycznej odgrywają ważną rolę: w *Szlachcicu Zawal-*

ni, albo Białorusi w fantastycznych opowiadaniach (1844–1846) Jana Barszczewskiego, prozie Placyda Jankowskiego, Ludwika Sztyrmera, Walerego Łozińskiego, Władysława Słowackiego. W tym nurcie elementy grozy łagodzą jednak humor, groteska, przesada, → ironia. Mroczną wizję świata, przesyconego złem, pełnego aktów okrucieństwa, malującego historyczny chaos i moralne skarlenie człowieka, odnajdziemy w prozie twórców związanych z południowo-wschodnimi, ukraińskimi kresami Rzeczypospolitej: u Aleksandra Grozy w *Panu staroście kaniowskim* (1836), Michała Grabowskiego w *Koliszczyźnie i stepach* (1838) i *Stanicy hulajpolskiej* (1840–1841), u Michała Czajkowskiego w powieściach ukraińskich (*Wernyhora*, 1838; *Stefan Czarniecki*, 1840; *Hetman Ukrainy*, 1841) oraz u Zenona Fisza w prozie (*Nestor Pisanka*, 1856, opowiadanie *Noc Tarasowa*, 1841) i Dominika Magnuszewskiego (*Zemsta panny Urszuli*, 1838; *Małgorzata z Zębocina*, 1842; *Niewiasta polska w trzech wiekach*, 1843). Do konwencji czarnoromantycznej nawiązują: Edward Żeligowski (fantazja dramatyczna *Jordan*, 1846–1847), Michał Borejko Chodźko (*Dziesięć obrazów z wyprawy do Polski 1833 r.*, 1841; *Noc pielgrzyma*, 1861), Maurycy Gosławski (*Podole*, *Banko*) oraz polski poeta z Kijowa, łączący inspiracje romantyczne z pozytywistycznymi – Włodzimierz Wysocki (*Laszka*, *Oksana*, *Bocian*).

Elementy czarnoromantyczne występują, choć nie dominują, w twórczości najwybitniejszych polskich twórców romantycznych. Mickiewicz pisał utwory, w których przejawia się ciemna wizja egzystencji, natury i kosmosu. Znajdziemy ją w liryce (*Nowy Rok*, 1823; *Euthanasia*, 1822–1824; *Sen (z Lorda Byrona)*, 1824; *Aryman i Oromaz*, 1830), w balladzie *Ucieczka* (1831–1832), w epice wierszowanej (śmierć w *Grażynie*, 1822, obraz wojny w *Konradzie Wallenrodzie*, 1828), jak też w dramacie (Zły Pan w drugiej części *Dziadów*, motyw śmierci w czwartej i pierwszej części, wątki demonologiczne, infernalne, figura egzystencjalnego piekła, obraz Rosji jako Sodomy w *Ustępie* trzeciej części *Dziadów*; wizja śmierci Hrabiny w *Konfederatach barskich*, 1834; *Rozmowy chorych*, 1854). Elementy te nie budziły w XIX w. zainteresowania krytyki, narzekano albo na ich fantastyczny, przesadny charakter (klasycy), albo na niedostatki → realizmu. Mochnacki pisał o obrazie wojny w *Konradzie Wallenrodzie*: „Wojna Zakonu z Litwą w porównaniu z tym, co ją poprzedza, prędzej, krócej odprawiona, niżeli plan dzieła wymagał, widocznie skutek osłabia" (*O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*).

Elementami czarnego romantyzmu są nasycone dzieła Juliusza Słowackiego, inspirującego się powieściami poetyckimi George'a Gordona Byrona, teatrem historii Williama Shakespeare'a oraz powieścią gotycką. Okrucieństwo, zemsta, występna miłość, podstęp, egzystencjalna samotność → bohatera, ukazywana w skali kosmicznej, cechują młodzieńcze powieści poetyckie (*Szanfary*, *Hugo*, *Arab*, *Jan Bielecki*, *Mnich*, *Lambro*, *Żmija*), dojrzałe poematy (*Wacław*, *Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle*), dramaty (*Kordian*, *Horsztyński*, *Balladyna*, *Mazepa*, *Ksiądz Marek*, *Sen srebrny Salomei*, *Samuel Zborowski*, *Zawisza Czarny*, *Złota Czaszka*, *Agezylausz*) oraz mistyczny poemat *Król-Duch* (pierwszy rapsod, 1847). Każde z dzieł poety, mimo różnic estetyki i → gatunku, zawiera jako wspólny element pierwiastki okrucieństwa i pesymizmu.

Uchodzący (niekoniecznie sprawiedliwie) za przykład napastliwego krytyka, Stanisław Ropelewski, pisał o będących skrajnymi eksperymentami frenetycznej i czarnoromantycznej wyobraźni dziełach Juliusza Słowackiego: „Ostatni poemat *Wacław* w mniemaniu autora nawet potrzebował usprawiedliwienia: ładnie pisany, jak wszystko, co pisze P. Słowacki, nie tłumaczy jednak poety ani z za[d]ufania, że się pokusił robić dalszy ciąg *Marii* Mal-

czewskiego, ani szczególniej z braku artystowskiego uczucia, że chciał zdzierać tę czarowną zasłonę, którą Malczewski zarzucił w końcu na główne osoby swego poematu. *Poemat o piekle* nie nosi nazwiska autora; ostrożność bardzo na miejscu. Nie wiemy, kto się dopuścił tego cudactwa, czy jaki człowiek talentu napisał to na żart dla wypróbowania publiczności, czy też ktoś w dobrej wierze popadł w błąd taki. W pierwszym razie ostrzegamy, że nie łatwo nas złapać; jeśli zaś nasz autor jest dobra dusza, radzimy mu, aby tytułów, jakie mieć może do poczciwości, nie wymieniał na tytuł śmiesznego poety" („*Trzy poemata" Juliusza Słowackiego*).

Wokół *Lesława* Romana Zmorskiego. Najskrajniejszym przejawem czarnego romantyzmu pozostaje w literaturze polskiej *Lesław. Szkic fantastyczny* (1847) Romana Zmorskiego, przedstawiciela Cyganerii Warszawskiej. Krytyka przyjęła to nihilistyczne i frenetyczne dzieło wstrzemięźliwie. Chwalono talent młodego autora, lecz ganiono przesadę i epigonizm. Fryderyk Henryk Lewestam pisał w swojej recenzji („Gazeta Codzienna" 1856, nr 162): „Nie wiemy dlaczego, ale pomimowolnie ta ucieczka przed śmiercią do piekła […] wydaje się nam również jakby niezbyt szczęśliwą i niegodną parodią… Wrażenie ogólne po przeczytaniu ostatniej karty jakieś oziębiające, dreszczowe […]". Zarzucano poematowi powielanie schematów i wzorców zachowań bohaterów wczesnego romantyzmu Byrona, Johanna Wolfganga Goethego, Mickiewicza, Krasińskiego, a przede wszystkim raziły bluźnierstwo i siła poetyckich ewokacji zła. Aleksander Niewiarowski przekonywał w recenzji *Lesława* („Gazeta Warszawska" 1856, nr 142–144): „Bo oczywista rzecz, że w całym poemacie tylko sam Nieznajomy (szatan) zawsze ma rację. Jego rozumowanie podnosi autor całą siłą talentu, jego postać stroi w aureolę heroicznego męczeństwa!! Gdy przeciwnie, Boga usiłuje przedstawić jako Stworzyciela nienawiści wieczystej. Nie jesteśmy bigoci, nie rzucamy klątwy na rozpaczne nawet hipotezy ludzkiego rozumu, dopóki ten przez chmury zwątpienia szuka Bożego oblicza; lecz nie możemy w żaden sposób przestać na pojęcie Boga, który raczej do kacyka barbarzyńskich ludów niż do miłosiernego Stwórcy światów podobny". *Lesław* wzbudzał skrajne emocje. Na wyżyny wynosił go Edward Dembowski, konkludując: „Olbrzymiość pojęcia i pomysłu *Lesława* jest tak ogromną, że jej to określić nie potrzebujemy" (*Młoda piśmienność warszawska*, „Tygodnik Literacki" 1843, nr 31). Marceli Motty, krytyk poznański, z ironią ośmieszał z kolei pseudoromantyczną rekwizytornię poematu dramatycznego, złożoną z niemodnych postaci i tematów: „Zresztą czasy Manfredów Kordianów, Wacławów, Donżuanów, Lesławów i tego rodzaju istot zagniewanych na Pana Boga, świat, ludzi i siebie samych, które […] chodziły po obłokach, jeździły na duchach, a z diabłami były za pan brat, które jadły żółć, poiły się łzami i cierpiały znakomicie na zmiękczenie mózgu, czasy te już minęły […]" (*De omnibus rebus et quibusdam aliis*, „Dziennik Poznański" 1866, nr 118). Po 1864 r. krytyka zapomniała o Zmorskim, *Lesławie* i Cyganerii Warszawskiej. Całą grupę przypomniała Waleria Marrené-Morzkowska w książce *Cyganeria Warszawska* (1904). Ostatnie wydanie *Lesława* ukazało się w 1900 r. (*Pisma oryginalne i tłumaczone* Zmorskiego), a na kolejne trzeba było czekać do 2014 r. (NSW „Czarny Romantyzm").

Pierwsze intuicje w krytyce. Przekonanie o istnieniu w romantyzmie mrocznego nurtu ustaliło się bardzo wcześnie. Jeszcze zanim powstała u nas literatura romantyczna, Jan Śniadecki w odpowiedzi na artykuł Kazimierza Brodzińskiego *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* („Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11), nawiązując przede wszystkim do literatury niemieckiej, dostrzegł ciemną stronę romantyzmu jako niebezpiecz-

ną tendencję myślową godzącą w racjonalizm. W jego artykule *O pismach klasycznych i romantycznych* („Dziennik Wileński" 1819, t. 1) czytamy: „Czary, gusła i upiory nie są naturą, ale płodem spodlonego niewiadomością i zabobonem umysłu".

Jako pierwszy znaczenie → mitu, symbolu (w tym symboliki nocy, mitu Fausta) podniósł książę Edward Lubomirski. Przełożył on na język polski oglądaną w 1818 r. w Wiedniu sztukę Klingemanna *Faust. Tragedia w pięciu aktach*, wydał ją w Warszawie w 1819 r., poprzedzając *Wstępem*, w którym dowodził konieczności stworzenia w Polsce narodowego teatru i literatury, opartych na wczesnoromantycznych wzorcach niemieckich. Pełna frenetycznych elementów (noc, błyskawice, postać Nieznajomego, który okazuje się diabłem, Faust porwany do piekła), sztuka Klingemanna miała być przykładem właśnie takiej literatury. Lubomirski przekonywał z wielką erudycją, że także inne niemieckie wersje mitu Fausta godne są zainteresowania: „Faust ukazuje człowieka, w którym wszystkie namiętności są żywe, których rozum nigdy na wodzach nie trzymał, iż zanadto dowierzał swoim siłom, z wielkiego zbyt światłą, został łupem najdzikszej pasji. Granice, za które człowiekowi przejść zabrania religia, były mu za ciasne. Przestąpił je i zabłądził. Chciwy pojąć, czego śmiertelnik zrozumieć nie może, w takie wdał się umiejętności, które myśli jego pomieszały. Szukał prawdy i przy końcu wątpliwości, zniechęcenie, szemranie przeciw Stwórcy od niej go oddaliły" (*Wstęp*). Przekład Lubomirskiego i jego *Wstęp* nie doczekały się licznych recenzji i szerszego odbioru. Wydana anonimowo w 1820 r. recenzja całkowicie pomijała *Wstęp* Lubomirskiego („Tygodnik Polski" 1820, t. 1), zaś późniejsza recenzja Kazimierza Brodzińskiego tylko wspominała o *Fauście*, chwaląc inne dzieło Lubomirskiego: *Groby w dniu śmierci Tadeusza Kościuszki. Dumy rycerskie* (1821), zawierające ważne rozwinięcia motywów czarnoromantycznych w duchu poezji nocy, grobów, osjanizmu.

Początki nurtu wraz z pojawieniem się poezji romantycznej sięgają sporu o duchy i „cuda imaginacji" w *Balladach i romansach*, w drugiej i czwartej części *Dziadów*. Decydujące znaczenie trzeba przyznać takim pismom Mochnackiego, jak *O duchu i źródłach poezji w Polszcze* („Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2), *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego* („Gazeta Polska" 1829, nr 15, 17–20, 22 i 26–29). Zasadniczą rolę w uznaniu, że *Maria* (1825) Malczewskiego i *Zamek kaniowski* (1828) Goszczyńskiego tworzą nie tylko podstawy szkoły romantycznej, ale jej odrębnego ciemnego nurtu, należy przypisać książce krytycznej Mochnackiego *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, w której nade wszystko przedstawił *Marię* jako arcydzieło. Mochnacki połączył czarną wersję romantyzmu z pierwiastkiem ukraińskim, tematem i historią ziem kresowych: „Rzeczywiście wszystko się w tej powieści splątało w gmatwaninę nieszczęścia nigdy nieodmotaną. Rzecz prosta i zawiła, naturalna i okropna, powszednia i głęboka jak przepaść. – Nie tak czyn krwawy, jako przyrządzenia mordercy wzbudzają zgrozę, kiedy przed odprawieniem swej roboty w skrytości myśli układa zabójstwo potajemnie, milczkiem, z tyłu godząc. Daleki zamach ledwo nie straszniejszy od samego uderzenia. Nie śmierć, ale droga do śmierci, ale kręte do tego ścieżki, manowce sieją postrach. Wikła się myśl ludzka w tym labiryncie. Natenczas złowieszcze przeczucie całą moc swoje odzyskuje na duszy naszej. To czajenie się, uprzedzające skutek, jest na kształt mroku, jest jako ciemna strona fantazji. Jakaś opona, czarny kir zalega wtedy przestrzeń niezmierzoną między daleką chęcią, zawartą jeszcze w sercu, i jej dopełnieniem, między wyciągnieniem ręki i zadaniem ostatniego, śmiertelnego ciosu. Północna godzina Szekspira! Rodzicielka wielkich, traicznych wrażeń! W tym mroku imaginacji, za tą mglistą zasłoną fantazji pojął Malczewski rzecz swego poematu" (*O literaturze polskiej*

w wieku dziewiętnastym). Bezpośrednio już powołując się na inspiracje filozoficzne i naukowe *Nocnej strony przyrodoznawstwa* Gotthilfa Heinricha von Schuberta, Mochnacki bronił przeciw krytyce warszawskiej *Edmunda* Stefana Witwickiego, dzieła powszechnie krytykowanego jako epigońskie, epatujące pesymizmem: „Charakterem młodej literatury romantyków naszych jest zapewne smutek, tęskność, melancholia; ale pusty śmiech żartownisiów stolicy, którzy tej melancholii pojąć nie mogą, jest na kształt świstu ostrego północnego wiatru, który ile razy wionie, po tylekroć opadają z drzew urodzajnych zawiązki owoców z liściem i nierozwiniętymi jeszcze pączkami. Ten śmiech, tę ironię, można by także przyrównać do morowego powietrza. […] W uczuciach naszych, w historii, w naturze, w sercu człowieka, w społeczności, jest pewna strona, którą by nocną stroną nazwać można. Jeden z wielkich spółczesnych pisarzy w Niemczech wydał dzieło pod tytułem: *Widoki natury z nocnej strony*. Dzieło to zdobią rzadkie piękności stylu i rzeczy. […] Prawdziwie nocną, posępną, stronę, w sercu i w myślach młodego entuzjasty rozkrył autor *Edmunda*, Stefan Witwicki. Słabość, zwana melancholią, ciągnie go do grobu; ale z tej słabości śmiać się nie godzi, jak uczynił recenzent w »Gazecie Polskiej«, który pomysł autora w omylnym świetle przełożył publiczności. Innej zaiste krytyki potrzebuje *Edmund* Stefana Witwickiego. Nie umiera on z zapału do nauk (jak rozumie recenzent »Gaz. Pol.«), ale z tej jedynie przyczyny, że (jak sam mówi na str. 48) grała w nim jakaś pieśń straszna, jak dalekie echo cmentarne" (M. Mochnacki, *„Edmund" przez Stefana Witwickiego*, „Kurier Polski" 1829, nr 14).

Szkoła ukraińska. Dopiero wyraziste wyłożenie idei, że istnieje ukraińska szkoła w literaturze polskiej, że jej cechą wyróżniającą są noc, ciemność, żywioł okrucieństwa historycznego itd., pozwoliło krytyce na akceptację tej wrogiej zasadom → klasycyzmu, lecz własnej, oryginalnej estetyki. Mochnacki ujął to w sławnych słowach: „Smutna powieść jego, jak dumy i śpiewy tego kraju, gdzie się urodził. Ofiara nieumiejętnej krytyki, co ją przed kilką laty na zapomnienie skazała! – Publiczność polska nie zna *Marii* Malczewskiego. Nie we wszystkich ręku znajduje się to poema. Nie rozkupiono małej liczby odbitych egzemplarzy. Przykład nieprawdy recenzentów godny pamięci. *Maria* Malczewskiego jest jednym z najśliczniejszych i największych utworów tegoczesnej literatury polskiej, mimo wielu niepoprawnych wierszy i twardego, jak się niektórym zdaje, wysłowienia – jakie ja przynajmniej, moim zdaniem, za zaletę poczytuję. – »Gdybyśmy tylko mieli *Marię* i *Grażynę* – rzekł Michał Grabowski w dzienniku Ordyńca – mielibyśmy już oryginalną literaturę«. – Ten młody krytyk powiedział prawdę" (*O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*).

Ostatecznie kodyfikacji szkół w poezji polskiej dokonał Aleksander Tyszyński w rozdziale *O szkołach poezji polskiej* w powieści *Amerykanka w Polsce* (1837), gdzie dał znakomitą charakterystykę czarnego romantyzmu w jego wersji ukraińskiej: „Ponurość, dzikość, krwawe obrazy, zbrodnie są ulubioną, powszednią poetów ukraińskich treścią; jeśli w nich spotkasz niekiedy uśmiechający się obraz, nie uśmiechaj się wcale, bowiem gorzko opłacisz tę chwilową radość; jeżeli w nich spotkasz miłość, miłość będzie ponura lub dzika, albo też cielesna i prosta". Do poetów tej szkoły Tyszyński zaliczył Malczewskiego, Goszczyńskiego, a także Maurycego Gosławskiego, Józefa Bohdana Zaleskiego, Tymona Zaborowskiego. Pośród kolejnych generacji krytyków rozpoznanie Tyszyńskiego nie było kwestionowane, choć żywy był spór o ukrainomanię i szkołę ukraińską w poezji polskiej, w którym udział wzięli m.in. Michał Grabowski, Antoni Albert Marcinkowski i Józef Ignacy Kraszewski. Spór nie dotyczył jednak istotnego stwierdzenia, że → poezję tę cechuje mroczny, ponury charakter. Ostatecznie ugruntowanie się przekonania o roli i znaczeniu czarnoromantycznej Ukrainy

dla kultury polskiej można przypisać Michałowi Grabowskiemu i jego artykułom z *Literatury i krytyki*: *O elemencie poezji ukraińskiej w poezji polskiej* (1837), *O szkole ukraińskiej poezji* (1840). „Polscy poeci ukraińscy", wedle określenia Michała Grabowskiego, „na miejscu, gdzie zastali tylko pieśni gminne, budują epopeję i romans. Popatrzmy np. na utwór Malczewskiego. On spoziera po prostu na Ukrainę tylko jako najsmutniejszą prowincję swojej ojczyzny, prowincję dziką, bezludną, pustą, *ora finitima* ukształceńszej i weselszej Polski. Stąd często powtarza: »I pusto, tęskno, smutno, jak gdy szczęście minie, / U pusto, tęskno, smutno w bujnej Ukrainie«" (*O szkole ukraińskiej poezji*). Moda na Ukrainę była też przedmiotem krytycznych uwag Kraszewskiego, który w trzecim odcinku cyklu *Choroby moralne XIX wieku* („Tygodnik Petersburski" 1839, nr 17–18) napiętnował *Ukrainomanię*. Grabowski polemicznie odniósł się do tez Kraszewskiego w artykule *Kilka uwag nad szkołami poezji polskiej (z powodu artykułu o „ukrainomanii")* (Tygodnik Petersburski" 1839, nr 36–37). Bardzo szybko krytyka literacka, nawet sprzyjająca dziełom do tego nurtu przynależącym, zauważyła, że następuje konwencjonalizacja obrazów i powtarzanie się tych samych, najczęściej „ukraińskich" tematów. Roman Zmorski w recenzji poezji Aleksandra Grozy stwierdzał: „Co zaś najdziwniejsza w autorze chcącym być poetą, nie widać u niego nigdzie tego tajemniczego natchnienia, które czytelnik w słowach wieszczów w drżeniem i mrowiem odgadywać zwykł, nie ma ani marzeń, ani uniesień płomiennych serca […]" (R. Zmorski, *Poezje Aleksandra Grozy przez Romana Mazura (Wilno, 1853 roku – tomów dwa)*, „Tygodnik Literacki" 1844, nr 41). Ten brak świeżości krytyka zarzuca większości dzieł nurtu czarnoromantycznego stworzonych po 1840 r. Jeśli coś chwalono, to, tak jak Zmorski, udane nawiązania do *Marii* Malczewskiego: „Nie, to nie jest wcale naśladownictwo. To duch *Marii* wieje po niektórych wierszach Mogił i wzrusza w nas struny wspomnienia […]" (tamże).

Wokół *Marii* Antoniego Malczewskiego. W całym XIX w. aż po 1918 r. znaczenie *Marii* Malczewskiego i *Zamku kaniowskiego* Goszczyńskiego nie zostało zakwestionowane. Szczególnie *Maria* – to najdoskonalej czarnoromantyczne dzieło – przeżywała wzrastającą sławę, stając się obiektem licznych nawiązań, parafraz, aluzji. Słowacki usiłował pisać jej „nowe" wersje w *Janie Bieleckim* (1830) i *Wacławie* (1838). Podobny zamysł jeszcze mroczniejszej parafrazy przyświecał Krasińskiemu w *Nocy letniej* (1842). Norwid nawiązywał do niej w *Zwolonie* (1851), *Assuncie* (1870) i *Emilu na Gozdawiu* (1871). Mickiewicz napisał krótką → przedmowę do jej wydania w 1844 r.; wielokrotnie poemat Malczewskiego stawiał za wzór w prelekcjach paryskich (1840–1844). Bezpośrednio do *Marii* nawiązuje cała, szczupła, ale znakomita twórczość Augusta Antoniego Jakubowskiego (ok. 1816–1837), syna Malczewskiego. Nawiązania pojawiają się także po 1864 r. (np. powieść *Maria* Elizy Orzeszkowej z 1877 r.).

Jako pierwszy uznał *Marię* za alternatywny wobec Mickiewiczowskiego modelu romantyzmu nieślubny syn poety, August Antoni Jakubowski, w książce napisanej po angielsku i wydanej w 1835 r. w Stanach Zjednoczonych *Wspomnienia polskiego wygnańca*. Pisał w niej: „W jego poemacie *Maria* znajdujemy siłę wyrazu i wspaniałe obrazy dawnych polskich obyczajów i postaci, są one tak doskonałymi opisami naszej romantycznej Ukrainy, iż mogą rywalizować z arcydziełami Mickiewicza". W wydanej po angielsku dla Amerykanów obszernej antologii *Poets and Poetry of Poland* (1881) Paweł Sobolewski pisał z największym uznaniem o Malczewskim, Goszczyńskim, podkreślając ich mroczny geniusz. Tymczasem w krytyce polskiej ranga *Marii* stale rosła po 1864 r., choć jeszcze w 1838 r. w kolejnym wydaniu utworu zasłużony dla badań nad życiem i pismami Malczewskiego August Bielowski wzywał do krytycznej analizy *Marii*, zawierającej, jego zdaniem, także niestosowności i uchybienia, któ-

re należy łączyć z jej bajronizmem i czarnoromantyczną aurą: „Odróżnić w zdaniach pojedynczych mniejszą lub większą trafność postrzeżeń; ująć z dotychczasowych pochwał, cokolwiek w nich przesadnego znaleźć się może; złagodzić nagan surowość bacznym zwalczonych przeszkód rozważeniem; wydać nareszcie światły i ostateczny wyrok, należy do ogółu narodu; jak do ogółu pisarzów narodowych, za pomocą spólnych usiłowań, posuwać piśmiennictwo polskie ku coraz wyższej doskonałości, z owego stanowiska, na które je pojedyncze usiłowania Antoniego Malczewskiego tak chlubnie wzniosły". Historię opowiedzianą w *Marii* Bielowski połączył z prawdziwymi dziejami zamordowania żony Szczęsnego Potockiego Gertrudy z Komorowskich. Zbrodni dokonali na rozkaz wojewody podolskiego Franciszka Potockiego w 1771 r. płatni siepacze. Historię tę być może poznał pochodzący z Podola Malczewski. W ten sposób zakorzeniona w epoce schyłku Rzeczypospolitej Obojga Narodów *Maria*, przedstawiająca sugestywną, gęstą symbolicznie, znaczeniowo wizję Polski z XVII w., stała się utworem w sposób modelowy wyobrażającym dla wszystkich pokoleń aż do 1918 r. ducha dawnej Polski, jej splendor i upadek. Wyrażała tryumf śmierci, marności i nicości, bolesną kondycję człowieka rozpaczy, jakim był Polak XIX w., pozbawiony ojczyzny, państwa. Jej głębię wynosili Maurycy Mochnacki, Michał Grabowski, Aleksander Tyszyński, Józef Korzeniowski, Henryk Merzbach, Piotr Chmielowski, Stanisław Tarnowski, Piotr Władysław Dropiowski, Gabriel Korbut, Stanisław Młodożeniec.

Zarówno Mochnacki, Bielowski, Grabowski, jak i liczni krytycy dziewiętnastowieczni budują równocześnie mit biograficzny Malczewskiego: poety niewysłuchanego, samotnego geniusza, którego arcydzieło przeszło bez echa. Tymczasem sława *Marii* i jej autora ustaliła się bardzo szybko. Już u Mochnackiego, w pismach Michała Podczaszyńskiego, w kręgu rodzinnym Juliusza Słowackiego widać wczesną fascynację dziełem i autorem, która trwa aż po XX w., przynosząc m.in. oryginalne edycje *Marii* Antoniego Langego i monografie Mikołaja Mazanowskiego i Józefa Ujejskiego. *Maria* Malczewskiego pozostaje kanonicznym dziełem nurtu „czarnego romantyzmu", o którym Antoni Lange wypowiedział słowa: „Te wszystkie zalety sprawiły, że pomimo zmiany w tendencjach sztuki, pomimo stopniowy zanik romantyzmu – *Maria* trwa i trwać będzie długo jeszcze w pamięci pokoleń, jako jeden z tych utworów, których wewnętrzna istota przeszła w treść narodową" (przedmowa do *Marii*, 1910).

Jarosław Ławski

Źródła: K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; S. Lubomirski, *Wstęp*, w: [A.E.F. Klingemann], *Faust. Tragedia w 5 aktach, z niem. wolnym wierszem przetł.* [przez E. Lubomirskiego], 1819; J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, „Dziennik Wileński" 1819, t. 1; [M. Mochnacki], *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2; [M. Mochnacki], *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska" 1829, nr 15, 17–20, 22 i 26–29; M. Mochnacki, *„Edmund" przez Stefana Witwickiego*, „Kurier Polski" 1829, nr 14; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; A. Jakubowski, *The Remembrances of a Polish Exile*, 1835 (wyd. pol. *Wspomnienia polskiego wygnańca*, 2013); M. Grabowski, *Literatura i krytyka*, t. 1, 1837; A. Tyszyński, *O szkołach poezji polskiej*, w: tegoż, *Amerykanka w Polsce. Romans*, t. 1, 1837; M. Grabowski, *Kilka uwag nad szkołami poezji polskiej (z powodu artykułu o ukrainomanii)*, „Tygodnik Petersburski" 1839, nr 36–37; Z.K. [S. Ropelewski], *„Trzy poemata" Juliusza Słowackiego, „Bajki i poezje" Antoniego Goreckiego, „Poemat o piekle" Dantyszka*, „Młoda Polska. Wiadomości Historyczne i Literackie" 1839, dod. do nr. 8; [J. Słowacki], *Kilka słów odpowiedzi na artykuł pana K.Z. o poezjach Juliusza Słowackiego*, „Młoda Polska. Wiadomości Historyczne i Literackie" 1839, dod. do nr. 9; [S. Ropelewski], *„Balladyna"*, „Młoda Polska. Wiadomości His-

toryczne i Literackie" 1839, nr 29; E. Dembowski, *Młoda piśmienność warszawska*, „Tygodnik Literacki" 1843, nr 31; R. Zmorski, *Poezje Aleksandra Grozy przez Romana Mazura*, „Tygodnik Literacki" 1844, nr 30–31 i 33–34, 1845, nr 37 i 41; F.H. Lewestam, *„Lesław. Szkic fantastyczny" Romana Zmorskiego*, „Gazeta Codzienna" 1856, nr 162; A. Niewiarowski, *„Poezja. Szkic fantastyczny" Romana Zmorskiego*, „Gazeta Warszawska" 1856, nr 142–144; M. Motty, *De omnibus rebus et quibusdam aliis. List XXXVIII*, „Dziennik Poznański" 1866, nr 118; L. Siemieński, *Kilka myśli o Antonim Malczewskim i jego „Marii"*, „Przegląd Lwowski" 1872, t. 4; P. Sobolewski, *Poets and Poetry of Poland*, 1881; M. Zdziechowski, *Antoni Malczewski. Ustęp z dziejów bajronizmu polskiego*, „Biblioteka Warszawska" 1895, t. 2; M. Mazanowski, *Antoni Malczewski*, 1897.

Opracowania: J. Ujejski, *Antoni Malczewski (Poeta i poemat)*, 1921; M. Janion, *Zygmunt Krasiński – debiut i dojrzałość*, 1962; R. Przybylski, *Świat jako maszyna piekielna*. (*O „Zamku kaniowskim" Goszczyńskiego*), w: *Studia z teorii i historii poezji*, red. M. Głowiński, seria 2, 1970; J. Maślanka, *Wstęp*, w: A.A. Jakubowski, *Poezje*, 1973; H. Gacowa, *„Maria" i Antoni Malczewski. Kompendium źródłowe*, 1974; H. Krukowska, *Nocna strona romantyzmu*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, red. M. Żmigrodzka, seria 2, 1974; M. Janion, *Gorączka romantyczna*, 1975; J. Weinberg, *Wywoływanie ducha, czyli „Grób rodziny Reichstalów"*, „Poezja" 1987, z. 7; M. Kalinowska, *Mowa i milczenie – romantyczne antynomie samotności*, 1989; *„Bo insza jest rzecz zdradzić, insza dać się złudzić". Problem zdrady w Polsce przełomu XVIII i XIX w.*, red. A. Grześkowiak-Krwawicz, 1995; *Antoniemu Malczewskiemu w 170. rocznicę pierwszej edycji „Marii"*, red. H. Krukowska, 1997; A. Kowalczykowa, *Romantyczni szaleńcy*, 1997; W. Szturc, *Mitologia nicości*: *Antoni Malczewski*, w: tegoż, *O obrotach sfer romantycznych*. *Studia o ideach i wyobraźni*, 1997; Z. Suszczyński, *Wstęp*, w: Z. Krasiński, *Agaj-Han. Powieść historyczna*, 1998; D. Sosnowska, *Seweryn Goszczyński. Biografia duchowa*, 2000; D. Zawadzka, *Pokolenie klęski 1812 roku. O Antonim Malczewskim i odludkach*, 2000; M. Bieńczyk, *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci*, 2001; L. Libera, *W Szwajcarii. Studium o Juliuszu Słowackim*, 2001; *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, t. 1–2, red. H. Krukowska i J. Ławski, 2001; J. Ławski, *Poezja i Armageddon. „Nie-Boska komedia" Zygmunta Krasińskiego – dramat eschatologicznych prowokacji*, w: tegoż, *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości* (*Mickiewicz, Malczewski, Krasiński*), 2003; M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i egzystencja*, 2004; J. Klein, *Schwarze Romantik. Studien zur englischen Literatur im europäischen Kontext*, 2005; J. Lyszczyna, *Maurycy Gosławski – piewca Podola*, „Rocznik TLimAM" R. 40 (2005); *„Ukraińska szkoła" w literaturze i kulturze ukraińsko-polskiego pogranicza*, „Kijowskie Studia Polonistyczne", t. 7, red. R. Radyszewski, 2005; I. Węgrzyn, *Polskie piekło. Literackie biografie zdrajców targowickich: Stanisława Szczęsnego Potockiego, Franciszka Ksawerego Branickiego i Seweryna Rzewuskiego*, 2005; M. Jochemczyk, *Rzeczy piekielne. Wokół „Poematu Piasta Dantyszka" Juliusza Słowackiego*, 2006; M. Kwapiszewski, *Późny romantyzm i Ukraina. Z dziejów motywu i życia literackiego*, 2006; M. Żmigrodzka, *Rozdrożny i gra z nicością*, w: Bonawentura [A.E.F. Klingemann], *Straże nocne*, przeł. K. Krzemieniowa i M. Żmigrodzka, wstęp S. Dietzsch i M. Żmigrodzka, red. J. Ławski, 2006; D. Ambroziak, *„Każdy baron ma swoją fantazję". Józef Sękowski – Polak z pochodzenia, Rosjanin z wyboru*, 2007; *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, t. 1–2, red. K. Korotkich i J. Ławski, 2007; J. Ławski, *„Bo na tym świecie Śmierć". Studia o czarnym romantyzmie*, 2008; M. Bracka, *Etnična paradigma poezii „ukraïns'koï školi" pol's'kogo romantizmu*, 2009; *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, red. M. Sokołowski i J. Ławski, 2009; H. Krukowska, *Noc romantyczna* (*Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński*). *Interpretacje*, 2010; J. Nachlik, *Twórczość Juliusza Słowackiego na Ukrainie. Problemy ukraińsko-polskiej komparatystyki literackiej*, 2010; K. Korotkich, *Wyobraźnia apokaliptyczna Juliusza Słowackiego. Obrazy, wizje, symbole*, 2011; *Noc. Symbol – Temat – Metafora*, t. 1: *Wokół „Straży nocnych" Bonawentury*, 2011, t. 2: *Noce polskie, noce niemieckie*, 2012; R. Radyszewski, *Włodzimierz Wysocki – pozytywista kijowski z romantycznym sercem*, w: W. Wysocki, *Poematy. Liryka. Satyra*, 2012; R. Radyszewski, M. Zymomrya, *Ukraiński kontekst Słowackiego*, w: *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. 1: *Principia*, red. J. Ławski, K. Korotkich i G. Kowalski, 2012; *Szkoła ukraińska w romantyzmie polskim. Szkice polsko-ukraińskie*, red. S. Makowski, U. Makowska i M. Nesteruk, 2012; B. Dopart, *Polski romantyzm i wiek XIX. Zarysy, rekonesanse*, 2013; E. Lubomirski, *Faust. Tragedia w pięciu aktach*, red. Ł. Zabielski, wstęp J. Ławski, S. Dietzsch, L. Libera i M. Kopij-Weiß, 2013; J. Ławski, P. Oczko, *Nie tylko „syn Malczewskiego" – August Antoni Jakubowski w Ameryce*, w: A.A. Jakubowski, *Wspomnienia polskiego wygnańca*, przeł. J. Ławski i P. Oczko, 2013; R. Majewska, *Arkadia Północy. Mity eddaiczne w „Lilli Wenedzie" i „Królu-Duchu" Juliusza Słowackiego*, 2013; *Starość. Doświadczenie egzystencjalne, temat literacki, metafora kultury*, t. 1–2, red. J. Ławski, A. Janicka, E. Wesołowska, Ł. Zabielski i G. Kowalski, 2013; M. Burzka-Janik, *Mistyczna frenezja. Czarny Romantyzm Tomasza Augusta Olizarowskiego*, w: T.A. Olizarowski, *Poematy*, oprac. M. Burzka-Janik, 2014; A. Kowalczykowa, *Wokół romantyzmu. Estetyka, polityka, historia*, red. i oprac. A. Janicka i G. Kowalski, 2014; J. Lyszczyna,

Stanisław Ropelewski – krytyk zapomniany?, w: S. Ropelewski, *Pisma krytyczne*, 2014; M. Bracka, *Pozytywizm kijowski versus pozytywizm warszawski: wizje świata i człowieka*, w: *Pozytywiści warszawscy: „Przegląd Tygodniowy" 1866–1876*, seria 1: *Studia, rewizje, konteksty*, red. A. Janicka, 2015; G. Czerwiński, A. Janicka, *Wstęp*, w: W. Szymanowski, *Sędziwój. Dramaty wybrane*, 2015; S. Dietzsch, A. Bonchino, *Wstęp*, w: G. H. von Schubert, *Nocna strona przyrodoznawstwa*, red. J. Ławski, 2015; W. Jerszow, *„Tu cudnie, tu dziko, tu smutno, ale tak pięknie". Żytomierz w kontekście czarnego romantyzmu Józefa Ignacego Kraszewskiego*, w: *Kraszewski i nowożytność*, red. A. Janicka, K. Czajkowski i Ł. Zabielski, 2015; G. Kowalski, *Mężczyzna fatalny. Życie, dzieło i śmierć Władysława Słowackiego*, w: W. Słowacki, *Narracje*, oprac. G. Kowalski, 2015; H. Krukowska, *„Lesław. Szkic fantastyczny" Romana Zmorskiego, czyli o przekraczaniu tabu śmierci*, w: R. Zmorski, *Lesław. Szkic fantastyczny*, wstęp H. Krukowska, red. tomu i aneksu J. Ławski, 2015; J. Ławski, *Czarny romantyzm Augusta Antoniego Jakubowskiego*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza", rok 8 (50), 2015; E. Modzelewska, *August Antoni Jakubowski – poeta rozpaczy. Życie i twórczość*, 2015; M. Sokołowski, *Wstęp*, w: S. Witwicki, *Edmund*, red. J. Ławski i M. Burzka-Janik, 2015; *Noce romantyków. Literatura, kultura, obyczaj*, red. D. Skiba, A. Rej i M. Ursel, 2015; Ł. Zabielski, *Franciszek Wężyk – Edward Lubomirski. Prolegomena do dziejów preromantycznego synkretyzmu literackiego*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza", rok 8 (50), 2015; M. Białobrzeska, *Antoni Malczewski. Literackie mitologizacje biografii*, 2016.

Zob. też: Cudowność, Duch/ Dusza/ Duchowość, Fantastyka, Krytyka literacka w romantyzmie, Literatura angielska w polskiej krytyce literackiej, Literatura niemiecka w polskiej krytyce literackiej, Osjanizm, Powieść poetycka, Romantyzm, Szkoła literacka, Werteryzm, Youngizm

CZUCIE (CZUŁOŚĆ, UCZUCIE, TKLIWOŚĆ)

Pojęcie i termin: zmiany znaczeniowe. Słowo „czucie", istniejące w zasobie leksykalnym języka doby staropolskiej, podlegało ważnym przemianom znaczeniowym w polszczyźnie XVIII w., a jednocześnie zostało podniesione do rangi pojęcia estetyczno-literackiego, które służyło artykułowaniu istotnych przekonań na temat procesu twórczego, natury dzieła literackiego i jego odbioru. *Słownik języka polskiego* Samuela Bogumiła Lindego (1807–1814) dokumentuje dwa komplementarne znaczenia „czucia": jako zdolności odbierania wrażeń zmysłowych oraz jako doznania wewnętrznego będącego skutkiem zmysłowego doświadczenia. Na gruncie refleksji filozoficznej (głównie w dziełach Johna Locke'a i Étienne'a Bonnot de Condillaca, u nas m.in. w pismach Stanisława Staszica i Hugona Kołłątaja) tak rozumiane czucie stało się jednym z podstawowych pojęć teorii poznania, ukształtowanej na gruncie sensualizmu. Było ono także ważną kategorią w refleksji antropologicznej, projektującej relacje międzyludzkie oparte na współodczuwaniu z innymi (→ empatia) i na otwartym, emocjonalnym kontakcie ze światem zewnętrznym. Pisał o tym Franciszek Karpiński w rozprawie *O wymowie w prozie albo wierszu* (1782), a najdobitniej sformułował Stanisław Staszic: „Czucia bliźnich najwyższe czucia w tobie wzbudzą. Kochaj ludzi, cierp, widząc, podobni gdzie cierpią" (*Ród ludzki*, 1814). Wcześniej pojęcie czucia występowało w teoriach literackich ukształtowanych na gruncie → retoryki. Odnosiło się tam do wywoływanych przez wypowiedź językową stanów → odbiorcy (wzbudzenie czucia), gwarantujących – zamierzone przez nadawcę – postawy i reakcje, było też traktowane jako jeden z czynników oddziaływania perswazyjnego. Jednak już w latach 70. XVIII w. znaczenie „czucia" – określanego teraz coraz częściej jako „czułość" – poszerzyło się, a słowo zostało podniesione do rangi ważnego terminu estetycznego. Odgrywało ono istotną rolę w pismach estetycznych Józefa Szymanowskiego, który rozumiał je jako naturalny, ale wymagający ciągłego doskonalenia przymiot człowieka, pozwalający mu kształtować gust i odbierać estetyczne wartości litera-

tury (*Listy o guście, czyli smaku*, 1779). Najpełniejszą koncepcję czucia, odnoszącą to pojęcie do nadawcy, odbiorcy i jakości dzieła literackiego, zawierała rozprawa Karpińskiego *O wymowie w prozie albo wierszu*. Czułość (najczęściej zastępowana frazeologizmem „czułe serce") jest tam rozumiana jako dyspozycja wewnętrzna człowieka, będąca źródłem twórczości, ale także jako atrybut → poety, niezbędny w procesie poznawania świata i tworzenia dzieła oraz jako czynnik określający kształt utworu i prowadzący do odrzucenia sztywnych → prawideł i reguł, wreszcie jako zdolność oddziaływania na emocje odbiorcy i na jego postawy wobec świata i innych ludzi. W każdym przypadku jest ona efektem bezpośredniego, sensualnego kontaktu ze światem i z ludźmi, głównie przez zmysł wzroku i słuchu. Zbliżone rozumienie czułości (nazywanej synonimicznie „tkliwością") występuje w anonimowym artykule *Uwagi nad tkliwością* („Pszczoła Polska" 1820, t. 1). Jest ona rozumiana jako podstawowa cecha ludzkiej natury, która skłania człowieka, aby rozmyślał w odosobnieniu „nad szczęściem rodzaju ludzkiego", aby powierzył „papierowi swoję tkliwość" albo czytał „dzieła rozumnych i tkliwych pisarzów […]", łączących „tkliwość z rozumem", umiejących „narodowym językiem dobrze wysłowić i wszystkie cieniowania narodowej tkliwości naszej zręcznie pochwycić".

Czucie w myśli przedromantycznej. Niezależnie od zachodzącej na przełomie XVIII i XIX w. konwencjonalizacji twórczości literackiej z kręgu oddziaływania tak rozumianej czułości, pojęcie to oraz związane z nim koncepcje teoriopoznawcze i estetyczne pozostały przedmiotem refleksji i były poddawane przekształceniom w poezji i krytyce literackiej XIX w. Jednak słowo „czucie" („czułość", „tkliwość") w pismach niektórych krytyków stało się również bezrefleksyjnie stosowanym składnikiem dyskursu krytycznego, pełniąc funkcję obiegowej nazwy cech poezji, niepoddawanych wszak głębszej analizie. Inaczej posługiwał się nim m.in. Franciszek Wężyk w rozprawie *O poezji w ogólności* („Pamiętnik Warszawski" 1815, t. 3). Istotę poezji widział on w wyrażaniu wywoływanego przez różne przedmioty „silnego uczucia piękności i prawdy", które winno znajdować oddźwięk w „duszach podobnym ożywionych czuciem". O poecie, który „powinien mieć serce czułe i żywą wyobraźnię", pisał Wiktor Heltman (*O poetach i poezji*, „Dekada Polska" 1821, t. 1, nr 2). „Czucie" należało też do repertuaru podstawowych pojęć w rozprawach krytycznych Kazimierza Brodzińskiego i występowało w nich w kilku znaczeniach. W rozprawie *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* („Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11) była to główna dyspozycja człowieka w stanie natury, zaszczepiona w jego sercu i uzdolniająca go do współistnienia z naturalnym środowiskiem. Zarazem – w dobie współczesnej – miało ono stanowić najważniejszą dyspozycję twórcy jako – obok → wyobraźni, rozsądku i dowcipu – jego niezbędne wyposażenie, które pozwala realizować cel poezji, tj. budzenie „pięknego czucia" u odbiorców. Czucie Brodziński uznawał też za podstawowy wyznacznik poezji różnych czasów, nazywanej przezeń poezją romantyczną, a w szczególności – w jej postaci współczesnej, przejawiającej się najwyraźniej u twórców niemieckich. Wypływająca z „czucia romantycznego" poezja odznacza się według niego „smakiem filozoficznym", czyli „duchem badania filozoficznego, który razem naturę, religią, poezją i sztuki obejmuje". Poezja może więc być nazwana „metafizyką czucia", ponieważ przemawia w niej „jakowyś głos tajemniczy, przedstawiają się jakby nieukończone przedmioty", które wywołują pragnienie „nieogarnionego świata idealnego" i kierują ku → nieskończoności. Brodziński tak objaśniał tę nową kategorię: „Nasze pojęcie nie wystarcza naszej imaginacji, mowa nie wydoła czuciu. Dlatego pod nieskończonością w poezji rozumiem odsłonienie pola do wyobrażeń dla duszy, albo potrą-

cenie czucia, to jest: kiedy poeta nie stara się wymownie przeświadczać o stanie czucia, ale obraz jego tylko wystawi, abyśmy je z nim dzielili". W koncepcji Brodzińskiego czucie było też – nacechowaną → elegijną melancholią i rozrzewnieniem oraz doznaniem braku i niepełności – postawą twórcy wobec natury, przeszłości i sztuki, kierującą jego umysł ku upragnionemu stanowi idealnemu. Zarazem znajdowało wyraz w kształcie dzieła, które – ukazując w sposób obrazowy uczucia twórcy – winno otwierać odbiorcy możliwości zbliżenia ku „idealnemu światu" harmonii, prostoty i pełni. Problem czucia wystąpił również w późniejszych pismach krytycznych Brodzińskiego w nieco zmienionej wersji i stał się przedmiotem estetycznej polemiki w latach 30. XIX w. W rozprawie *O życiu i pismach Franciszka Karpińskiego* („Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1828, t. 20) Brodziński twierdził, że celem poezji polskiej jest „wpajanie czystych i łagodnych uczuć", bliskich naturze i właściwych dla charakteru i dążeń rolniczego narodu. W krytyce lat 20. XIX w. czucie należało do repertuaru obiegowych pojęć krytycznoliterackich. Traktowano je albo w sposób konwencjonalny, jak element utrwalonego już sposobu charakteryzowania poezji; tak m.in. u Franciszka Salezego Dmochowskiego w *Uwagach nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej* („Biblioteka Polska" 1825, t. 1) lub Walentego Chłędowskiego w artykule *Arystoteles, sędzia romantyczności* („Haliczanin" 1830, t. 1), albo jako szczególną dyspozycję poety towarzyszącą imaginacji i → geniuszowi oraz jako cechę twórczości romantycznej, generującą nowy język poetycki (np. M. Grabowski, *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polszcze*, „Astrea" 1825, t. 1; J. Lelewel, *O romantyczności*, „Biblioteka Polska" 1825, t. 4; [b.a.], *O wierszopisach i poetach*, „Gazeta Polska" 1827, nr 58–59).

Dyskusje i polemiki wokół czucia. Polemiczny wobec poglądów Kazimierza Brodzińskiego, anonimowy (zapewne autorstwa Maurycego Mochnackiego) artykuł *Czy obudzenie uczuć spokojnych i łagodnych ma być jedynym poezji dążeniem?* („Gazeta Polska" 1827, nr 100) przeciwstawiał poglądom wyrażonym m.in. w rozprawie *O życiu i pismach Franciszka Karpińskiego* koncepcję poezji uczuć silnych i płomiennych, dowodząc, że są one „najwłaściwszym żywiołem prawdziwej poezji, która w tych tylko obrazach i uniesieniach dosięga ostatecznych swych zaszczytów i chwały najwyższej". Jeśli poezja jest bowiem mową serca, to „wielkość i szlachetność ludzkiego serca mierzy się dzielnością i ogniem jego uczuć". Brodziński odpowiedział na to wystąpienie rozprawą *O egzaltacji i entuzjazmie* (1830), wzmacniając swój dystans wobec romantycznej poezji uczuć gwałtownych, niezwykłych i „egzaltowanych" oraz twierdząc, że dojrzała twórczość wymaga „uczuć czerstwych, wzniesionych nad pospolitość, lecz nie ponad ludzką naturę, zgodnych ze zdrowym rozumem". Romantycznemu geniuszowi o niepospolitej wyobraźni i sile doznań przeciwstawiał twórcę, który harmonijnie łączy czucie i rozum jako władze, które „się nawzajem wspierają i wznoszą, zgoda i porządek stanowi ich siłę spokojną i wolę". Jego zdaniem człowiek o „zdrowym czuciu" przeciwstawia się egzaltacji i niekontrolowanym namiętnościom. Ukształtowane w obrębie estetyki sentymentalizmu rozumienie czucia było nie do pogodzenia z romantyczną teorią twórczości oraz ze stawianymi poecie wymogami wyobraźni i geniuszu. To jednak dzięki karierze czucia we wcześniejszej myśli estetycznej sentymentalizmu stało się ono pojęciem niezbędnym w krytycznoliterackim dyskursie pierwszej połowy XIX w. W traktatach i poetykach tego czasu odnoszono je do postawy twórcy. Józef Korzeniowski pisał o poezji → lirycznej, „w której poeta własne swoje uczucia wylewa" (*Kurs poezji*, 1829), Józef Franciszek Królikowski twierdził zaś, że poezja jako „dzieła poetyckiego uczucia" jest „skutkiem uczucia, nie namysłu", ponie-

waż „poeta chce uczucia swoje w nas przelewać i w równej sile nam ich udzielać" (*Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, 1828). Stosowano je też paralelnie do odbioru dzieła oraz do dyspozycji → czytelnika i łączono często z innymi pojęciami, ważnymi w ówczesnym dyskursie estetycznym. Występowało więc jako „uczucie smaku", pojmowane jako „uczucie wewnętrzne, które zależy od imaginacji i rozwagi", jako „uczucie wielkości i górności", „uczucie, czyli smak moralny" (E. Słowacki, *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, powst. ok. 1810, wyd. 1824), ale jako „uczucie ukontentowania" (przyjemności) (J. Korzeniowski, *Kurs poezji*), uczucie liryczne (J.F. Królikowski, *Wzory estetyczne poezji polskiej*, 1826). Według Hipolita Cegielskiego poezja „ukazuje uczucie w najwyższej potędze" (*Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór celniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany*, 1845). Wiązało się to z tendencją do sytuowania uczucia nie w sferze zwykłych przeżyć, ale w obszarze „wyobrażeń estetycznych" (Korzeniowski) i traktowania jako ekwiwalentu przeżycia estetycznego.

Czucie w estetyce romantycznej. Z punktu widzenia przemian refleksji estetycznej najbardziej interesujące były relacje czucia z takimi pojęciami, jak geniusz, wyobraźnia, → wzniosłość czy nieskończoność. W takiej perspektywie mówi się o uczuciu w artykule Stanisława Kłokockiego z 1819 r. (Kł… [S. Kłokocki], *O idei i uczuciu nieskończoności*, „Pamiętnik Naukowy" 1819, t. 2). „Uczucie nieskończoności" jest tu związane z istnieniem „świata niewidzialnego", nieodnoszącego się do poznania zmysłowego ludzi jako „istot skończonych", ale będącego przedmiotem ludzkich pragnień i przeczuć, przede wszystkim wyrażanych w dziełach sztuki, które wzniecają w duszy „uczucie nieskończoności, stawiając przed nią formy skończone". Staje się to źródłem i podstawą przyjemności („rozkoszy"), nade wszystko w poezji, wzniecającej w człowieku „uczucia tego, co jest piękne, i tego, co jest wyniosłe"; „Wyniosłość w poezji domyślać się daje uczucia nieskończoności w duszy poety i wznieca toż uczucie w czytelnika duszy". Uczucie nieskończoności zarazem rodzi pewien rodzaj → mistycyzmu, który „idzie za rozumem […] tak daleko, jak ten go prowadzi, tam zaś, gdzie się rozum zatrzymuje, uczucie daje mu przeczuwać nieskończoność i cieszyć się nią dozwala". Uczucie jest w tej koncepcji wewnętrzną umiejętnością pozasensualnego, intuicyjnego poznawania tajemniczej, ponadmaterialnej sfery bytu i znajdowania przez twórcę form artystycznych przybliżających ją odbiorcy.

W pierwszych wystąpieniach krytycznych Adama Mickiewicza problem czucia nie został wyartykułowany w sposób bezpośredni, choć jego waga znalazła wyraz m.in. w krytycznej opinii o „skrępowaniu czucia" w dziełach klasycznego stylu francuskiego. Jednak zdanie z *Romantyczności* o „czuciu i wierze", silniej przemawiających niż „mędrca szkiełko i oko", wpisywało się w pole dyskusji estetycznych, potwierdzając koncepcję czucia jako zdolności pozazmysłowego kontaktu ze światem i z ludźmi oraz poznawania tajemnic bytu. Problemowi uczuć jako fundamentalnej władzy poznawczej człowieka, nadającej również jego relacjom z innymi ludźmi „piętno wysokości i poezji", Michał Grabowski poświęcił miejsce w rozprawie *Myśli o literaturze polskiej*, w której pisał: „Przez uczucia ród ludzki związał się jak gdyby łańcuch, i człowiek nosi na sobie ten wzniosły, odrębny charakter, że cierpi w sobie i w drugich […] i szczęściem własnym jedynie jeszcze być szczęśliwym nie może"; a wzniosłości i poezji dodaje tym uczuciom „cień śmierci" wpisanej w ludzki los: „Nie dziw więc, że na cokolwiek padnie choć jedna iskra prawdziwego uczucia, otacza ona to zaraz zorzą blasku, zajmuje w koło poezji" („Dziennik Warszawski" 1828, t. 12, nr 36). Tak przez uczucie poezja zostaje wpisana w ludzką egzystencję jako jej niezbędny element, ono jawi się zaś jako nie-

jasne, trudne do zwerbalizowania psychiczne stany wgłębiania się w wewnętrzne objawienia świata i siebie samego.

Refleksję na temat romantycznego czucia zawierają również wczesne pisma Maurycego Mochnackiego. W rozprawie *O duchu i źródłach poezji w Polszcze* („Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2), przedstawiając koncepcję romantyczności jako „ducha ożywiającego wszystkie części poezji i literatury", istotę poezji upatrywał on w przybliżeniu „zagadki bytu" i wiązał ją z „uczuciami nieskończoności". W artykule *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych"* („Dziennik Warszawski" 1825, t. 2, nr 5 i 7) przeciwstawiał się wyłączności poznania racjonalnego, a za cel poezji uznawał „przenikanie lub przeczucie wyższego porządku", nazywając ją „metafizyką czucia". Recenzując *Sonety krymskie* Mickiewicza („Gazeta Polska" 1827, nr 80 i 82), powtarzał to określenie poezji i pisał o niepojętych „fenomenach czucia i imaginacji", leżących u jej źródeł. Pojęcie uczucia – zwykle z rzeczownikowym epitetem – pojawiało się najczęściej w *quasi*-definicyjnych przybliżeniach istoty poezji, np.: „[…] prawdziwa poezja to jest taka, która wypływając z uczuć nieskończoności, nadaje zmysłową, dotykalną barwę wewnętrznym, spirytualnym zjawiskom; idealny porządek przeistacza w materialny […]" (*O duchu i źródłach poezji w Polszcze*). W późniejszych dziełach estetyczno-krytycznych Mochnackiego pojęcie czucia stało się mniej istotne, zastąpiły je → natchnienie, imaginacja i → duch, którym przypisywał on analogiczne funkcje kontaktu ze sferą ponadzmysłową, jakie wcześniej były uznane za domenę czucia.

Czucie w estetyce połowy XIX stulecia. W rozprawach teoretycznoliterackich powstających w kręgu estetyki romantycznej czucie (uczucie) było traktowane jako najistotniejszy wyznacznik poezji. Hipolit Cegielski w *Nauce poezji zawierającej teorią poezji* (wyd. 2 – 1851) stwierdzał, że poezja ma „początek i cel swój w uczuciu", choć „nie jest ona nieograniczonym wylewem uczuć, acz pełnych, to wszelako nieokreślonych, […] ale raczej zgodnie z naturą i zadaniem poezji w ogóle, jest uczuć i myśli obrazowaniem w zmysłowej a wymownej formie języka". Nowatorskie w tym momencie historycznym położenie nacisku na językowy charakter wypowiedzi poetyckiej prowadziło wszak do ograniczenia roli uczucia zarówno w akcie twórczym, jak i w odbiorze czytelniczym: „Liryk kreśli własne uczucia i pomysły, ale jedne i drugie oddaje w zmysłowych i pewnych obrazach. Uczucia więc choćby najdelikatniejsze zamienia poeta w zmysłowe a piękne postacie, to jest zamyka je w pewnych zjawiskach i sytuacjach, nadaje im przez to byt rzeczywisty, kształt zmysłowy i niejako dotykalny. Postacie takowe stwarza wyobraźnia, a czucie udziela im ciepła i wrażenia, które nasze serce skłonić mają i zagrzać do uczuć poety. […] Prawda, że im mocniejsze jest uczucie poety, wcielone z całą energią w obraz liryczny, tym skuteczniejsze jego wrażenie na umysły i serca nasze; ale wyższym nad to wrażenie jest cel poezji samej, jakim jest utworzenie pięknego obrazu z uczuć i myśli dla wyobraźni". „Co w liryce li samym jest uczuciem, to się należy poecie jako człowiekowi: o ile z uczucia i pomysłu swego obraz piękny dla imaginacji tworzy, o tyle jest artystą". W tym ujęciu poezja nie jest więc prostą → ekspresją uczuć, ale tworzeniem ich zobiektywizowanych niejako wyobrażeń (ekwiwalentów), co jest koncepcją ciekawą i bliską dwudziestowiecznym ideom „obiektywnego korelatu".

W drugiej połowie stulecia „uczucie" służyło przede wszystkim wskazywaniu podejmowanych motywów literackich (głównie w liryce) lub było używane w znaczeniu potocznym. Pojawiło się jednak ponownie w powstających w tym czasie ujęciach syntetycznych i podręcznikach literatury jako określenie odnoszone do jednego z nurtów piśmiennictwa

literackiego drugiej połowy XVIII w., przeciwstawianego naśladowczemu klasycyzmowi. Tak więc np. Jan Majorkiewicz w rozprawie *Literatura polska w rozwinięciu historycznym* (1847) pisał o „zwrocie uczuciowym" w literaturze stanisławowskiej, dostrzegalnym w poezji Franciszka Karpińskiego. Etykietalne niejako rozróżnienie „poetów uczuć" (lub „serca") i „poetów intelektu" (lub „rozumu"), nieodwołujące się do szerszych kontekstów filozoficznych i estetycznych takiego podziału, pozostało na długo podstawowym zabiegiem charakterystyki naszego piśmiennictwa doby oświecenia.

Przywoływane często w innych pismach krytycznych połowy XIX w. czucie stało się terminem używanym najczęściej bezrefleksyjnie, bez głębszej analizy, odnoszącym się do sfery zainteresowań poetyckich lub do dyspozycji twórcy. Więcej uwagi i namysłu poświęcił mu jednak Józef Kremer w zawierających zarys jego teorii sztuki *Listach z Krakowa* (wyd. 1, t. 1, 1843, wyd. 2 popr. i pomn., t. 1–3, 1855–1856). Poddawał w nich analizie pojęcia z podstawowego repertuaru nazw odnoszonych do wyposażenia artysty, a wśród nich *List VI* poświęcił „stosunkowi sztuki do uczuć". Przedstawił wszak najpierw – we właściwym całym *Listom z Krakowa* → stylu swobodnego dyskursu o licznych dygresjach i nacechowaniu poetycko-lirycznym – swoje poglądy na naturę uczucia, które rozumiał jako indywidualny, bezrefleksyjny, zmienny i nieuporządkowany sposób reagowania na bodźce wywołane różnymi okolicznościami, zarówno ważnymi, jak i przypadkowymi. Taki pogląd prowadził do zdystansowania się wobec twierdzeń o fundamentalnej roli uczuć w procesie twórczym i o budzeniu uczuć odbiorcy jako celu sztuki. Myśliciel twierdził wprawdzie, że „człowiek bez uczuć jest głuchą, bezjędrną łupiną w świecie moralnym", zaś „w świecie estetycznym uczucia są głównym pierwiastkiem; bo gdzie nie ma uczuć, tam nie ma mistrza, tam nie ma sędziego sztuk pięknych, tam nie ma sztuki wcale". Zarazem sądził jednak, że niepewne, przypadkowe, subiektywne uczucia nie mogą być jedynym źródłem sztuki, ani też stanowić podstawy jej oceny. Cel dzieła jest „jedynie artystyczny", jest nim piękność, uzmysławiająca „wiekuisty pierwiastek ducha" ludzkiego, który można uchwycić jedynie myślą. Tymczasem – „gdzie afekt, tam nie ma przytomności umysłu, nie ma wtedy sztuki wcale. W sztuce bowiem chodzi o to, aby nie uczucie ogarnęło myśl, ale aby przeciwnie myśl była panią namiętności, a wtedy ona wypłynie mową pełną patetyczności. Myśl przytomna i ciepłe uczucie, razem wzięte, są tym najwyższym Patos sztuki". Proces twórczy jawił się w tej koncepcji jako stan napięcia między „dwiema mocami", które „pasują się ze sobą o władztwo" nad duchem artysty. Sztuka prowadzi „do pogodzenia tych dwóch sił". I choć „bez uczuć nie byłoby ani mistrza, ani sędziego, ani sztuki pięknej", to „uczucia przez się wzięte nie zdołają same stworzyć mistrza", ponieważ „uczucia, o ile są prawdziwe, wytłumaczone być mogą drogą rozumową", z uczuć rodzą się myśli: „Na tym też stoi potęga człowieka, by uczucia na myśl przemieniał" przez czynności rozumu, który działa „jako promień onej wiekuistej mądrości" łączący człowieka z Bogiem i wiecznością. W koncepcji Kremera obie (najczęściej traktowane przez wcześniejszych myślicieli rozdzielnie albo przeciwstawnie) władze człowieka są niezbywalne i komplementarne zarówno w procesie twórczym, jak i w ocenie oraz odbiorze dzieła sztuki. Rozum wszak pojmuje się nie „w sensie potocznym" – jak pisze autor – nie tylko jako władzę prostego poznania, ale jako szczególne wyposażenie wewnętrzne człowieka, pozwalające mu odsłaniać „całość i harmonię świata". *Listy z Krakowa* były jedną z ostatnich w XIX w. wypowiedzi estetycznych, w której kategoria uczucia i jej rola w sztuce zostały poddane szerszej refleksji. Wywiedzione z heglizmu poglądy autora *Listów z Krakowa* były w pewnym stopniu kontynuowane przez Henryka Struvego (*nb.* również wydawcę *Dzieł*

Kremera, t. 1–12, 1877–1880), w którego estetyce ważne miejsce zajmuje kategoria „uczucia", pisał np.: „Jakiś tajemniczy związek łączy od wieków filozofią z poezją. Najwymowniejszym i zarazem najwspanialszym wyrazem tego związku są dzieła Platona. W nich każda myśl przybiera złocistą szatę piękna, przemawia do uczucia; a każde uczucie promienieje w świetle myśli, łączy się z ogólnym na świat poglądem. Postęp czasu rozerwał tę przyrodzoną jednię" (H. Struve, *Synteza dwóch światów. Szkic filozoficzny*, 1876). Struve (jak i Kremer) był zwolennikiem teorii o autonomicznym charakterze dzieła sztuki, którego genezą są m.in. nieredukowalne potrzeby zmysłowe człowieka. Dzieło sztuki jest zatem – w pewnym aspekcie – wynikiem syntezy między ową zmysłowością (ludzkimi uczuciami) a nadzmysłowością (nieskończonością, pozwalającą sztuce wznieść się ponad naśladownictwo natury). Jest pewnym paradoksem historii, że poglądy Struvego u schyłku XIX w. zostały ocenione przez Stanisława Witkiewicza jako redukcjonistyczne wobec dzieła sztuki. Młodopolski krytyk zinterpretował je w ten sposób, że według Struvego myśl, idea, uczucie są treścią dzieła sztuki, czyli – to już według Witkiewicza – „tendencją uboczną", która nie może stanowić o wartości artystycznej dzieła sztuki (*Sztuka i krytyka u nas. 1884–1890*, 1891, zawierająca wiele → polemik ze Struvem, datujących się od 1884 r.).

Pozytywizm i Młoda Polska. W → pozytywizmie pojawiają się najczęściej wypowiedzi wiążące zjawiska ze sfery uczuciowości przede wszystkim z → gatunkami lirycznymi i ich oddziaływaniem na odbiorcę. Julian Ochorowicz twierdził, że „poezja ma działać podniośle na serca i przez serca", ale zarazem przeciwstawiał się koncepcji czucia rodem z *Romantyczności* Mickiewicza (*O twórczości poetyckiej ze stanowiska psychologii*, „Tydzień Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny" 1877, nr 35–45 i odb.). Podobnie Bolesław Prus: „Czar poezji, to, co się w niej »odczuwa«, tkwi w duszy czytelnika", a poemat: „Jest […] narzędziem do obudzenia w duszach pewnych wyobrażeń i pojęć, uporządkowanych w ideę i skojarzonych z uczuciami" (*„Farys"*, „Kraj" 1885, nr 46). Cezary Jellenta dostrzegał zaś w sztuce ówczesnej „przełom", który „rozwichrzoną i rozbujałą ideę poskromił i ujął w karby, okiełznał fantazję, wyuzdane uczucia i skuł je jarzmem – zaszczytnym co prawda – logiki i zgodności za światem zewnętrznym" (*Zakapturzony idealizm*, „Prawda" 1888, nr 35 i 36). Czucie jako kategoria krytycznoliteracka bywało przywoływane też czasem w wypowiedziach na temat → powieści, w której obok obserwacji rzeczywistości dostrzegano również pierwiastek emocjonalnego stosunku do niej ze strony pisarza. Piotr Chmielowski w artykule *Powieści społeczne Elizy Orzeszkowej* stwierdzał, że: „Spółczucie osobiste powieściopisarki dla świata przez nią malowanego widnieje wszędzie […]" („Świat" 1892, nr 2), a w innym miejscu konstatował, że tworząc postać literacką, „trzeba było z tych materiałów czysto zewnętrznych odtworzyć – w swej wyobraźni i sercu – wnętrze niepowszedniej osobistości, trzeba się było w nią nie tylko wmyśleć, ale i wczuć […]" (*Powieści ludowe Elizy Orzeszkowej*, „Świat" 1891, nr 19).

W wypowiedziach krytycznoliterackich i dyskusjach → Młodej Polski kwestia uczucia znów stała się ważnym motywem rozważań, prowadzących do jego rehabilitacji i uznania za ważny czynnik genezy twórczości, a nie tylko jej odbioru. Ignacy Matuszewski dostrzegał w piśmiennictwie ówczesnym „protest uczucia i fantazji przeciwko WYŁĄCZNOŚCI panowania rozumu [wyróżnienie – T.K.]" (*Wstecznictwo czy reakcja*, „Kurier Codzienny" 1894, nr 274, 277 i 312), a w książce *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze* (1902) stwierdzał, że „celem sztuki jest odtwarzanie subtelnej gry uczuć i wrażeń, jakie budzi fakt w duszy arty-

sty", oraz „tym wyższą posiada [sztuka] dziś wartość, im bardziej będzie osobista, silniej i głębiej odczuta […], im więcej zawrze krwawej czy łzawej »piany serca«", poeta zaś „wsłuchuje się […] w melodię wewnętrzną swoich własnych, często wyjątkowych uczuć i odtwarza je za pomocą środków niemających bezwzględnej i namacalnej analogii w naturze". Czułość zostaje ponownie wysoko waloryzowana jako niezbędny, wyjątkowy przymiot twórcy. W tym samym duchu pisał Stanisław Przybyszewski w swych *quasi*-manifestach poetyckich: „Twórca stary odtwarzał rzeczy, twórca nowy odtwarza swój stan duszy, tamten porządkował rzeczy i wrażenia tak, jak do jego mózgu wpływały, wierząc w ich obiektywność, ten przeciwnie odtwarza tylko UCZUCIA, jakie te rzeczy wywołują [wyróżnienie – T.K.]" (*O „nową" sztukę*, „Życie" 1899, nr 6). Jednak kwestię uczuć przywoływano również w kontekście krytyki nastrojowości i emocjonalnego „rozstroju" poezji tego czasu. Stanisław Tarnowski pisał w związku z młodopolską recepcją twórczości Juliusza Słowackiego: „Rzecz naturalna, że kiedy pewna nieuchwytność, nieokreśloność, niejasność uznaną była za samą istotę poezji, kiedy jej zadaniem i celem miało być wywołanie jakiegoś (znowu nieokreślonego) stanu rozmarzenia i napięcia nerwów, zwanego nastrojem, że w takim czasie Słowacki stał się ulubionym poetą", a także krytykował Jana Kasprowicza za to, że jego poezja „to nie jest ani uczucie, ani myśl i fantazja człowieka naprawdę silnego, to jest uczucie, myśl i fantazja w stanie gorączkowym, który się sam bierze za zapał i natchnienie, a jest tylko podnieceniem i rozkiełznaniem" (*Historia literatury polskiej*, t. 6, 1900). Historia pojęcia czucia (uczucia) w krytyce omawianego okresu ukazuje przemienność jego waloryzacji (związanej z ogólnymi założeniami filozoficzno-estetycznymi prądu lub okresu) oraz powroty ujęć zarówno podnoszących jego wagę w procesie twórczym i w procesie odbioru, jak i pomniejszających to znaczenie.

Teresa Kostkiewiczowa

Źródła: [J. Szymanowski], *Listy o guście, czyli smaku*, w: [A.K. Czartoryski], *Kawa. Komedia w 1 akcie*, 1779; F. Karpiński, *O wymowie w prozie albo wierszu*, w: tegoż, *Zabawki wierszem i prozą*, t. 2, 1782; F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; S. Staszic, *Ród ludzki* [powst. 1791–1797], z rękopisu wyd. Z. Daszkowski, 1959; [F. Wężyk], *O poezji w ogólności*, „Pamiętnik Warszawski" 1815, t. 3; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; Kł… [S. Kłokocki], *O idei i uczuciu nieskończoności*, „Pamiętnik Naukowy" 1819, t. 2; [b.a.], *Uwagi nad tkliwością*, „Pszczoła Polska" 1820, t. 1; E. Słowacki, *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, w: tegoż, *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. 1, 1824; M. Grabowski, *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polszcze*, „Astrea" 1825, t. 1; J. Lelewel, *O romantyczności*, „Biblioteka Polska" 1825, t. 4; [M. Mochnacki], *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2; [M. Mochnacki], *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 2, nr 5 i 7; J.F. Królikowski, *Wzory estetyczne poezji polskiej*, 1826; [b.a.], *Czy obudzenie uczuć spokojnych i łagodnych ma być jedynym poezji dążeniem?*, „Gazeta Polska" 1827, nr 100; K. Brodziński, *O życiu i pismach Franciszka Karpińskiego*, „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1828, t. 20; M. Grabowski, *Wybór pism krytycznych* [1828–1835], oprac. i wstęp A. Waśko, 2005; J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, 1829; K. Brodziński, *O egzaltacji i entuzjazmie*, w: tegoż, *Pisma rozmaite*, t. 1, 1830; J. Majorkiewicz, *Literatura polska w rozwinięciu historycznym*, 1847; H. Cegielski, *Nauka poezji zawierająca teorię poezji*, wyd. 2, 1851; J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 1, wyd. 2, 1855–1856; H. Struve, *Synteza dwóch światów. Szkic filozoficzny*, 1876; J. Ochorowicz, *O twórczości poetyckiej ze stanowiska psychologii*, „Tydzień Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny" 1877, nr 35–45 i odb.; B. Prus, *„Farys"*, „Kraj" 1885, nr 46; C. Jellenta, *Zakapturzony idealizm*, „Prawda" 1888, nr 35–36; P. Chmielowski, *Powieści ludowe Elizy Orzeszkowej*, „Świat" 1891, nr 19; P. Chmielowski, *Powieści społeczne Elizy Orzeszkowej*, „Świat" 1892, nr 2; I. Matuszewski, *Wstecznictwo czy reakcja*, „Kurier Codzienny" 1894, nr 274, 277 i 312; S. Przybyszewski, *O „nową" sztukę*, „Życie" 1899, nr 6;

S. Tarnowski, *Historia literatury polskiej*, t. 6, 1900; I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902.

Opracowania: T. Kostkiewiczowa, *Poezja i czułe serce. Szkic o sensach „czucia" w świadomości poetyckiej oświecenia i Mickiewicza*, w: *Studia romantyczne*, red. M. Żmigrodzka, 1973; T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego oświecenia*, 1975; B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, 1992; M. Stanisz, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, 1998; M. Strzyżewski, *Mickiewicz wśród krytyków. Studia o przemianach i formach romantycznej krytyki w Polsce*, 2001; M. Saganiak, *Hermeneutyka piękna. Koncepcja sztuki i estetyki Józefa Kremera*, w: *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, 2005; S. Borzym, *Józef Kremer i Henryk Struve*, w: *Józef Kremer (1806–1875)*, red. J. Maj, 2007; T. Sobieraj, *O prawdę literatury (w literaturze). Epistemologiczne przesłanki krytycznoliterackiego dyskursu pozytywistów*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918*, t. 1, red. G. Borkowska i M. Rudkowska, 2010.

Zob. też: Empatia, Liryka, Russoizm, Szczerość

CZYTELNIK/ CZYTELNICZKA/ PUBLICZNOŚĆ

Terminologia. Terminy „czytelnik"/ „czytelniczka"/ „publiczność" stanowią element prymarnego układu komunikacyjnego: autor–dzieło–czytelnik (zob. też → odbiorca). W krytyce literackiej lat 1764–1918 było to pojęcie niejednoznaczne, używane w odniesieniu do antycypowanego i/ lub postulowanego adresata wypowiedzi krytycznoliterackiej: tego/ tej, który/ która przeczyta lub powinien/ powinna przeczytać zalecany utwór literacki i/ lub czytać w ogóle, ale również – nie powinien/ nie powinna czytać jakiegoś utworu albo typu literatury. Walery Przyborowski pisał np.: „Kto raz zaczął czytać, to wkrótce ogarnie go prawdziwa gorączka czytania, której gdy zadość nie uczyni, trawić go będzie. I niedługo, zajrzawszy do swego umysłu, dostrzeże tam dziwne, niespodziewane przemiany" (*O czytaniu książek*, „Opiekun Domowy" 1870, nr 2). Pojęciem tym określano także rzeczywistego uczestnika życia literackiego czy – dosłownie – konsumenta/ konsumentkę literatury rozumianej jako pokarm intelektualny i duchowy, a zatem: do tego/ tej, który/ która czytał/ czytała, ale też – w wymiarze duchowym – „spożywał"/ „spożywała" dzieło: „[…] czytają tacy, którzy się do treściwszych rzeczy nigdy nie biorą. Przez wzgląd na niedorosłość umysłową tych ostatnich i na objawiającą się w nich potrzebę czytania, należałoby zwracać uwagę na rzuconą zgłodniałym pastwę i zdrowszych dobierać im pokarmów" ([b.a.], *Kilka myśli o naszej literaturze powieściowej*, „Tygodnik Ilustrowany" 1860, nr 56). Rozróżnienie to, w praktyce dość płynne i umowne, zaczęło nabierać nowego charakteru w latach 80. XIX w., kiedy podjęto pierwsze badania nad faktycznym stanem czytelnictwa, przez co pojęcie czytelnika rzeczywistego nabrało nowego, empirycznie sprawdzalnego znaczenia.

Niejednoznaczność terminu wynikała z trwającego od drugiej połowy XVIII do początku XX w. procesu wyodrębniania się dyscyplin naukowych badających różne obszary literatury: jej historię, krytykę, w dalszej kolejności także socjologię i teorię. Stosowane w tym okresie pojęcie „czytelnik"/ „czytelniczka" ewoluowało w kierunku nowożytnego rozumienia uczestnika życia literackiego, funkcjonującego w świecie powszechnej alfabetyzacji i potężnego rynku wydawniczego, odbiorcy niekoniecznie liczącego się z opinią krytyki literackiej, często przypadkowo dokonującego wyborów lekturowych oraz samodzielnie kształtującego repertuar tekstów i styl lektury.

Przemiany pojęcia. W okresie 1764–1918 terminy „czytelnik"/ „czytelniczka" stały się probierzem przemian zachodzących w literaturze oraz w życiu (nie tylko) literackim. Można przyjąć, że przełom w tym zakresie nastąpił wówczas, gdy literaturę zaczęto oceniać, podobnie jak w krajach Europy Zachodniej, nie tylko w kategoriach estetycznych i etycznych, ale również materialnych – jako przynoszący dochód lub straty towar. Początkowo czytelnicy stanowili bardzo wąską, elitarną i wewnętrznie zhierarchizowaną grupę. Gdyby wyobrazić ją sobie jako piramidę, jej szczyt zajmowaliby krytycy jako wyspecjalizowani odbiorcy literatury, niżej znajdowaliby się autorzy, którzy winni byli swą twórczość dostosowywać do wymogów krytyki, najniżej umiejscawiano zaś przeciętnych czytelników. Szacuje się, że pod koniec XVIII w. w prawie dziewięciomilionowym narodzie jedynie niespełna dwieście tysięcy osób potrafiło czytać. Wprawdzie niski poziom alfabetyzacji polskiego społeczeństwa czynił ze zwykłych uczestników życia literackiego grono ekskluzywne, lecz przez krytykę byli oni traktowani najczęściej – w zawoalowanej formie, ale jednak – autorytarnie, jako niedouczona, bliżej niezidentyfikowana masa, nieznająca zasad tworzenia i niepotrafiąca właściwie interpretować utworów literackich. Krytyka dbała więc z jednej strony o wyrobienie smaku czytelników i wykształcenie wśród nich właściwego gustu, z drugiej – o utrzymanie wysokiego poziomu dzieł literackich. Chodziło o to, by do obiegu czytelniczego nie przedostawały się teksty artystycznie i moralnie bezwartościowe czy nawet szkodliwe. Adam Kazimierz Czartoryski np. obrazował tę misję krytyki, porównując ją do sądu, a czytelników do strony pokrzywdzonej przez kaleczącego język i formę autora: „Krytyka zaś z urzędu swego stawa i prawnie, i zbrojno w obronie stron skrzywdzonych i w zaskarżeniu winnych składa statut, z którego wybierać musi dowody jako przeciw nim zgrzeszył ten, dla którego niepomyślny wypada wyrok" (*Myśli o pismach polskich z uwagami nad sposobem pisania w rozmaitych materiach*, powst. 1801, wyd. [1810]).

Od połowy XVIII do pierwszych dziesięcioleci XIX w. właściwie w równym stopniu skupiano uwagę na rzeczywistej publiczności literackiej, jak i na czytelnikach potencjalnych – tych osobach, które mimo że umiały i mogły czytać, czytać nie chciały. W XVIII w. przekonywano o korzyściach płynących z lektury, ukazując słowo pisane jako dziedzictwo kulturowe pracującej od stuleci myśli ludzkiej. Onufry Kopczyński w *Gramatyce dla szkół narodowych na klasę III* (1781, wyd. 2 – 1783) zachęcał czytelników do lektury, widząc w niej przede wszystkim sposób doskonalenia języka i zdobywania „obfitszej nauki". O czytaniu i odbiorcach słowa drukowanego Franciszek Salezy Jezierski pisał w *Niektórych wyrazach porządkiem abecadła ułożonych* (1791), m.in. w haśle *Drukarnie*. Najwięcej zainteresowania – zarówno w utworach poetyckich, jak i w wypowiedziach prozatorskich (*Uwagi*: *Biblioteki*, *Romanse*, *O piśmie*, 1803; *Rozmowy zmarłych*: XIX, XXVII, XXIX, 1804) – poświęcił czytelnictwu i czytelnikom Ignacy Krasicki. Doskonale rozumiejąc zmianę kulturową, jaka zaszła w Europie XVIII w. dzięki rozwojowi drukarstwa i księgarstwa oraz uczynieniu książki przedmiotem handlu, Krasicki dostrzegał zarówno – pozytywnie oceniane – upowszechnienie czytelnictwa, jak i zróżnicowanie oferty wydawniczej i publiczności czytającej, wśród której większość poszukuje przede wszystkim książek lekkich i dających rozrywkę, co wpływa na wybory wydawców, głównie szukających zarobku. W artykule *Biblioteki* pisał: „Któż bowiem nie czyta? Więc kto czyta, płaci, a przedawaczów rodzaj nie ku oświeceniu innych, lecz ku wspomożeniu siebie usiłowanie wzmaga i prace podejmuje. Każdy czyta, ale czy tym lepiej dla obyczajności; ale czy tym lepiej dla kraju, rzecz do czułego zastanowienia się; lepiej, prawda, dla handlu". Stwierdzał, że nie istotna wartość dzieła

decyduje o zainteresowaniu czytelników, ale moda: „Jakież to są szacowne i rozkupne dzieła? Oto te, które świeże". Dlatego zachęcał do rozważnych wyborów czytelniczych, do lektury refleksyjnej i krytycznej oraz ograniczenia lektur do tego, co ma ponadczasową wartość. Rozważania na ten temat pisarz zawarł też w dyskursach *Pana Podstolego* (1803, cz. 3), gdzie został zarysowany preferowany model czytelnika. Winien on być jednocześnie słuchaczem, uczniem i sędzią: „Jako słuchacz powinien dokładać pilności, żeby dobrze pojął i zrozumiał, co czyta, jako uczeń trzeba, aby się starał korzystać z tego, co w książce znalazł; jako sędzia na to ma mieć baczność, aby nie szedł ślepo za zdaniem autora, ale wprzód roztrząsał uważnie, czego się trzymać, co odrzucić należy" (cz. 3, ks. 1, rozdz. 15). W początkowym okresie odnotowywano jednak niechęć do czerpania tak łatwo dostępnej za sprawą druku wielowiekowej mądrości, co dziwiło autora uważającego za oczywiste, że: „[…] człowiek tym więcej będzie człowiekiem, im więcej się naucza i czyta, i […] tym także zwierzętom się więcej przybliża, im mniej się uczy" ([b.a.], *O używaniu i czytaniu ksiąg*, „Monitor" 1765, nr 48). Opór nieczytających próbowano przełamywać, posługując się również satyrą. Czartoryski w *Listach do Redaktora „Pamiętnika"* dość powszechną tendencję do unikania lektury nazwał „bibliofobią" („Pamiętnik Warszawski" 1809, nr 3–5). Wkładając swoje poglądy na temat lęku przed książkami w usta wypowiadającego się w *Listach* doktora, znudzonym użytkownikom książek potrzebnych jedynie do brylowania na salonach i towarzyskiego flirtu, a reprezentowanych przez głównego bohatera *Listów* – Józefa Udalryka Morzygodzinę, zalecał regularne uprawianie czytelnictwa na analogicznych zasadach jak w przypadku ćwiczeń fizycznych wykonywanych przez osoby o słabej kondycji – postępujące od form lekkich, łatwych i przyjemnych do coraz bardziej forsujących siły umysłowe.

W latach 30. XIX w. nieczytającą częścią publiczności literackiej zajął się także Józef Ignacy Kraszewski. Wyodrębnił on trzy klasy czytelników: „Jedną, która czyta wiele, ale tylko dzieła pochodzące z zagranicy […]. Drugą, która nic czytać nie chce, bo nie żyje jeszcze życiem umysłowym. Trzecią wreszcie, która czyta chciwie, naiwnie, prostodusznie, złożoną z ludzi albo poświęcających się literaturze wyłącznie, albo powołanych do niej brakiem innych zatrudnień […]" (*Choroby moralne XIX wieku*, cz. 2: *Legofobia*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 45). Najwięcej miejsca w swoim artykule Kraszewski poświęcił „nieczytającym", którzy wedle diagnozy pisarza cierpieli na „legofobię". Zbiorowość ta miała składać się głównie „z całej naszej drobnej szlachty próżnującej". Sądząc z zaleceń, jakich Kraszewski udzielił chorobliwie lękającym się czytania, legofobia była zmutowaną odmianą „bibliofobii". Podobnie bowiem jak Czartoryski, za najlepsze antidotum Kraszewski uważał pokonywanie odrazy do książek przez czytanie – na początek utworów prostych, dostarczających przyjemnych wrażeń, by rozbudzić zamiłowanie do lektury jako formy aktywności umysłowej. Dopiero po zaszczepieniu pasji do czytania należało zająć się studiowaniem tekstów trudniejszych w odbiorze, wymagających zwiększonego wysiłku intelektualnego.

W drugiej połowie XIX i na początku XX w. zainteresowanie krytyki skupiało się już nie na problemie niechęci do czytania, ale raczej na nadmiernej i niewłaściwej lekturze uprawianej niemal wyłącznie dla przyjemności. Sądząc z częstotliwości pojawiania się negatywnych opinii na temat publiczności literackiej oraz z tendencji utrzymujących się w czytelnictwie do dziś, można wnioskować, że czytano bez wyboru i przede wszystkim w celach rozrywkowych. Do takiej refleksji skłoniła np. Piotra Chmielowskiego analiza twórczości Narcyzy Żmichowskiej. Mizerną recepcję jej dzieł uzasadniał następująco: „Ogół lubuje się w tych jedynie produkcjach, które wielkiego natężenia myśli nie wyma-

gają, które nie wychodzą poza sferę stosunków codziennych, a jeżeli wychodzą, to bawią przynajmniej imaginację, nie wzywając do pomocy rozumu" (*Autorki polskie wieku XIX*, 1885).

Przeciętny odbiorca wyłaniający się z kart publicystyki krytycznoliterackiej szukał w literaturze sposobu na zabicie czasu, rozbudzenie ciekawości, ożywienie wyobraźni oraz – zwłaszcza w przypadku czytających kobiet – kompensacji uczuć i wzbogacenia doświadczeń przez identyfikację z wybraną postacią utworu literackiego. Krytyka próbowała ukształtować czytelnika, którego postawa byłaby biegunowo odmienna. Odbiorca idealny powinien mianowicie starannie dobierać zestaw lektur, czytać niewiele, za to powoli i uważnie, sporządzając przy tym notatki, nie powinien również poprzestawać na jednokrotnym odczytaniu tekstu. Dzięki starannej edukacji nie mieszałby też porządków, umiejąc oddzielić prawdę od fikcji literackiej i docenić zastosowane środki artystycznego wyrazu. Dziewiętnastowieczny dyskurs krytyczny często piętnował zachowania niezgodne z wyobrażeniem doskonałego czytelnika. Sądząc jednak z zasadniczego kierunku ewolucji w krytyce literackiej, która polegała na przejściu od kontroli formy i treści dzieł, przez kształtowanie publiczności, do indywidualnej, wolnej od celów społecznych perspektywy lekturowej krytyka – w praktyce idealną publicznością (i to nie zawsze) pozostała czytelnicza elita, czyli profesjonaliści zajmujący się literaturą zawodowo.

Jedna z ważniejszych zmian w relacji między krytyką a czytelnikami nastąpiła w latach 30. XIX w. za sprawą Maurycego Mochnackiego, który – doceniwszy znaczenie odbiorcy dla rozwoju literatury narodowej – ustanowił w publiczności partnera dialogu: „Publiczność rzadko kiedy myli się w zdaniu swoim. […] Czyta to, co warto czytać. […] Nie kupuje grubych ksiąg! A gdzież są te grube księgi w języku naszym, te dzieła mądrości i filozofii polskiej dziewiętnastego wieku? […] niechaj wyjdzie choć jedno ważne dzieło we względzie filozoficznym, a przekonamy się, że publiczność polska nie ma wyłącznego upodobania w drobnostkach" (*Gust publiczności warszawskiej*, „Kurier Polski" 1829, nr 18). I chociaż w swoich wypowiedziach tylko pozornie wycofał się ze stanowiska bezwzględnego autorytetu przemawiającego w sprawach literackich *ex cathedra*, to jednak dał czytelnikom złudzenie, że mają prawo do wyrażania własnych poglądów, do polemizowania z opinią krytyka. Tym samym dokonał pewnego przewrotu w sferze społecznych wyobrażeń, co przez kolejne dziesięciolecia skutkowało coraz odważniejszym emancypowaniem się czytającej publiczności spod nakazów i zakazów krytyki literackiej.

W okresie międzypowstaniowym na obraz czytelnika znacząco wpłynęło doświadczenie Wielkiej Emigracji. Dwa główne problemy dotyczące znaczenia czytelnika w krytyce krajowej tego czasu, mianowicie kampania przeciw czytaniu romansów zagranicznych, zwłaszcza francuskich, oraz zachęta do sięgania po polskie powieści, których produkcja regularnie wzrastała, świadczą wymownie o upodobaniach ogółu odbiorców. Równolegle do batalii przeciw → „literaturze szalonej" (M. Grabowski, *Literatura i krytyka*, 1837) starano się o podniesienie świadomości czytelników, mając na uwadze ich istotną rolę zarówno w życiu literackim, jak i społecznym. Kraszewski przekonywał wówczas, że: „[…] czytelnicy, reprezentując dla literatury masę, na którą ona działa […], są klasą pracowników umysłowych, których stanowisko [jest] ważne. Czytelnicy pośredniczą między twórcami a ludźmi całkiem obojętnymi dla literatury. […] czytelnicy stają z nimi [autorami] na równi prawie; a wsiąkając w siebie myśli i oddając je nieczytającym, czynią ważną przysługę, rozszerzając krąg sposobiących się do umysłowego życia" (*Pisarze i czytelnicy*, 1842).

Oświecona publiczność literacka miałaby stać się zatem siłą upowszechniającą idee postępu cywilizacyjnego. Źródłem takiego myślenia było przeświadczenie o wpływie literatury na światopogląd i charakter czytelników. Franciszek Krupiński pisał np.: „Ktokolwiek jest ten, co się publicznie odzywa, i bez względu na formę, w jakiej się odzywa, zawsze ma na widoku publiczność; a chcąc być czytanym lub słuchanym, musi albo bawić, albo uczyć, albo razem i jedno, i drugie czynić" (*Romantyzm i jego skutki*, „Ateneum" 1876, t. 2). Dlatego tak ważny – ze względu na możliwe konsekwencje społeczne – wydawał się właściwy dobór lektur. Utylitarny i pragmatyczny stosunek krytyki do literatury i publiczności, formujący się w latach 40. XIX w., przetrwał do lat 90. jako główny i niemal monopolistyczny.

Upadek powstania styczniowego i jego reperkusje, a także zmodernizowanie techniki drukarskiej, znacząco obniżające koszta publikowania książek oraz coraz liczniejszych i bardziej urozmaiconych tytułów prasowych, przyczyniły się do kolejnego istotnego przekonfigurowania relacji między krytyką a czytelnikami. W drugiej połowie XIX w. to publiczność stała się potęgą, w znaczącym stopniu decydującą o kształcie rynku wydawniczego. Wprawdzie wysoki stopień analfabetyzmu polskiego społeczeństwa nadal wykluczał wiele grup społecznych z udziału w życiu literackim, jednak dostępność literatury pięknej była już bez porównania łatwiejsza niż w pierwszej połowie stulecia. Dzięki intensywnemu rozwojowi prasy oraz tworzeniu księgarń i bibliotek postępowała demokratyzacja czytelnictwa.

W tych warunkach krytyka próbowała pogodzić ambicje popularyzowania utworów łączących walory ideowe z wysokim poziomem artystycznym, nadal mając na celu edukowanie czytelników zarówno pod względem estetycznym, jak i – przede wszystkim – społecznym. Dodatkowo usiłowano też spełnić oczekiwania odbiorców i zadowolić ich gusta. Rodziło to pewną niespójność wizerunku publiczności czytającej, ponieważ w obrębie wypowiedzi krytycznoliterackich, nierzadko jednocześnie, pojawiały się różne modele czytelnika: idealnego, realizowanego w tekście oraz rzeczywistego. Nagminnie strofowano czytelników za ich upodobanie do lekkich w formie powieści, za szukanie w literaturze jedynie źródła przyjemności. Mocnym akcentem, podkreślającym niedojrzałość takiej postawy czytelniczej, było stawianie dorosłych odbiorców na równi z dziećmi. Dezaprobatę dla ludycznego stosunku do literatury wyrażał m.in. Teodor Jeske-Choiński (*Jerzy Brandes jako portrecista literacki*, „Niwa" 1886, t. 29). Stale powracały zarzuty o przewagę liczby nad jakością lektur. Jedną z perswazyjnych metod oddziaływania na czytelnika stało się więc przeciwstawienie negatywnego wizerunku publiczności postulowanemu modelowi odbiorcy, z którym mógłby się utożsamić również adresat wypowiedzi krytycznoliterackiej.

Odwrót części krytyków od dyskursu uprawianego dla osiągnięcia tak wymiernych celów, jak kontrola nad jakością i wyborem lektur, nastąpił na przełomie XIX i XX w. Wówczas, niejako równolegle do nowych kierunków literackich, wyłonił się też odmienny od obowiązującego dotąd styl myślenia i pisania o literaturze. Coraz częściej pojawiały się głosy krytyków zmierzających raczej do ekspresji indywidualnych doświadczeń lekturowych niż kształtowania publiczności spełniającej jednolite kryteria. Zwłaszcza że owa publiczność stawała się coraz bardziej nieprzewidywalna i niepodatna na dotychczas stosowaną retorykę, wewnętrznie zróżnicowana, funkcjonująca w rozmaitych obiegach literackich.

Rozdzielenie krytyki wysokoartystycznej, skierowanej do elitarnego, wykształconego czytelnika o wyrafinowanych potrzebach lekturowych, od działalności recenzyjnej, uprawianej na potrzeby obiegów popularnych, utrzymało się przez kolejne dziesięciolecia

XX w. Nawet ci spośród młodopolskich krytyków, którym najbardziej zależało na zbliżeniu do realiów codziennego życia całego narodu (jak Stanisław Brzozowski), pisząc o publiczności, rozważali sytuację już nie „czytającego ogółu", ale grupy odbiorców zdolnej do podejmowania samodzielnej interpretacji i narracji, przekładającej wolę działania nad ciekawość fabuły, a tym samym stanowiącej aktywny element życia literackiego. Krytyk zwracał uwagę: „Zdaje mi się, że w ostatnim okresie dojrzały polski czytelnik był osobą w dziwny sposób pokrzywdzoną i niedocenianą" (*Kilka uwag o stanie ogólnym literatury europejskiej*, 1912). W przeciwieństwie do „dojrzałego polskiego czytelnika", czytający ogół stał się jeszcze przed pierwszą wojną światową elementem kultury masowej, nastawionym na konsumpcję lekkiej literatury w czasie wolnym, a nie na podnoszenie poziomu oświaty i świadomości społecznej. Krytyka, przemawiając do szerokiej publiczności, mogła już tylko ponawiać apele o ograniczenie liczby lektur oraz ich rozsądny wybór albo zachować resztki wpływu na czytelnika przez promowanie określonych autorów i dzieł, kierując się jednak przede wszystkim celami marketingowymi.

Kobieta czytająca. Pierwszym przejawem wewnętrznego różnicowania pojęcia „publiczność literacka" było wyodrębnienie pod koniec XVIII w. czytających kobiet jako grupy odbiorców o specyficznych gustach i nawykach lekturowych. Do zbiorowości tej pierwotnie należały czytelniczki z wyższych klas społecznych, dysponujące czasem i zasobami finansowymi umożliwiającymi realizowanie kosztownej wówczas pasji. Wraz z postępem technologicznym, który przyczynił się do obniżenia kosztów produkcji książek i czasopism, krąg czytających kobiet stopniowo się poszerzał, aczkolwiek w publicystyce przez większość XIX w. pojęciem „kobieta", „czytelniczka" posługiwano się w odniesieniu do przedstawicielek elity (rodowej, materialnej lub intelektualnej).

Od przełomu XVIII i XIX w. dyskurs krytyczny zaczął różnicować czytelnika i czytelniczkę już nie tylko ze względu na formę gramatyczną, ale także w związku z patriarchalnie rozumianą odmiennością płci i predestynacją do pełnienia określonych funkcji społecznych. Pojęcie „czytelnik" miało bardziej neutralny, abstrakcyjny, uniwersalny i ponadczasowy charakter. W czytelniku, zwłaszcza od lat 30. XIX w., chciano bowiem widzieć partnera dialogu, a do czytelniczki zwracano się przede wszystkim jak do kobiety, mając na uwadze cały bagaż jej „przeznaczenia". Komunikaty kierowane do czytelniczek cechowało przez to zwykle mocniejsze osadzenie w kontekstach kulturowo-społecznych, omawiany utwór literacki stanowił zaś często jedynie pretekst do moralizowania i uprawiania propagandy, która nawet w najbardziej postępowych czasopismach była naznaczona androcentrycznym stosunkiem do adresatek. Nierzadko zdarzało się też, że nadawca traktował czytelniczki pobłażliwie i poufale, narzucając im tym samym podrzędny status. Konotacje pojęcia „czytelniczka" stawały się coraz bardziej pejoratywne, oznaczając jednostkę/ grupę, której płeć determinowała negatywnie gust literacki oraz sposób lektury.

Wielokrotnie w ciągu XIX w. podkreślano, że powstanie, rozwój i ogromna popularność powieści obyczajowej stanowiły, wątpliwą zresztą w ocenie krytyków, zasługę czytających kobiet. Sięgając do początków owego „kobiecego" gatunku, Kazimierz Władysław Wójcicki pisał: „[…] młode pokolenie kobiet naszych, pomimo czułej troskliwości matek, już wybiegało myślą poza szranki dotąd nieprzebyte. Mówimy tu naprzód o kobietach, które właśnie wywołały powieści w naszej literaturze […]" (*O powieści*, „Kłosy" 1867, nr 132). Kobiety „wywołały powieści" nie tylko jako ich wierna i niewybredna publiczność, ale również jako autorki (jedną z pierwszych prób, przy okazji udaną, stworzenia nowoczesnego polskie-

go romansu obyczajowego podjęła Maria Wirtemberska, publikując w 1816 r. *Malwinę, czyli Domyślność serca*).

Przeciętna biografia czytelnicza kobiety z drugiej połowy XIX w. w oczach krytyków prezentowała się następująco: „Panna »skończyła pensją« i czytała wiele romansów; wyszła za mąż i dopóki jej czas pozwalał, czytywała romanse. Co więc czytelnictwo to i tak gorliwie uprawione, w rezultacie przynieść jej mogło? Pustkę umysłową, kilka po papuziemu spamiętanych frazesów, ciasnotę pojęć, brak wszelkiej samodzielnej myśli, olbrzymią stratę czasu i…? i nic więcej" ([b.a.], *Czytelnictwo kobiece*, „Opiekun Domowy" 1874, nr 34). Eliza Orzeszkowa wśród argumentów mających przekonać wrogów emancypacji i wyższego kształcenia kobiet do zmiany poglądów posłużyła się nawet obrazem znudzonej życiem czytelniczki romansów, której przeciwstawiła kobietę rzetelnie wyedukowaną, nietrwoniącą czasu na bezużyteczne lektury (*Kilka słów o kobietach*, „Tygodnik Mód i Powieści" 1870, nr 53).

Poza ściągnięciem na polską literaturę plagi romansów i powieści obyczajowych, dziewiętnastowieczne czytelniczki ganiono także za praktykowanie niewłaściwego stylu lektury – zbyt emocjonalnego, ekstensywnego i werystycznego. Co gorsza, ów styl miał rzutować na powszechną recepcję dzieł literackich, jak wynika chociażby z adresowanej przede wszystkim do kobiet recenzji drugiego wydania *Ogniem i mieczem*, autorstwa Stanisława Krzemińskiego („Bluszcz" 1884, nr 48–49 i 51). Wnikliwa analiza krytyka dowodzącego, że dzieło Henryka Sienkiewicza zgodnie z zamysłem pisarza miało stanowić współczesną epopeję narodową, została w kulminacyjnym punkcie przerwana słowami oburzenia: „Zdaje mi się, że więcej kobietom, które czytały powieść, niż autorowi samemu, który ją pisał, zawdzięcza Skrzetuski to, że go uważają za bohatera utworu. […] Fraszka bitwa pod Konstantynowem, fraszka oblężenie Zbaraża, poświęcenie się Podbipięty i samego Skrzetuskiego: chodziło o to, czy się wszystko szczęśliwie skończy, czy Helena będzie żoną, a Jan mężem". Taki sposób czytania powieści Sienkiewicza przez kobiety świadczył o naiwności ich odbioru i wielkiej empatii dla bohaterów literackich oraz całkowitym ignorowaniu nakazu, by w lekturze podążać za intencją autora. Dla krytyków z drugiej połowy XIX w. była to postawa nie do zaakceptowania. Należy jednak zauważyć, że swoboda i dowolność interpretacji wykraczającej poza szukanie tego, „co autor miał na myśli", która charakteryzowała ówczesny styl kobiecego odbioru, stała się naturalnym i powszechnie przyjętym sposobem czytania literatury w kolejnym stuleciu. Wyzwolenie lektury spod presji użyteczności społecznej i przymusu odnalezienia jedynego słusznego odczytania to – z dzisiejszej perspektywy – niewątpliwie zasługa niepokornych dziewiętnastowiecznych czytelniczek oraz ich naśladowców.

Patriarchalne stanowisko krytyki literackiej (przez długi czas reprezentowanej prawie wyłącznie przez mężczyzn z wyższych klas społecznych) rzutowało nie tylko na stosunek do czytających kobiet, ale też do pozostałych, wyodrębnionych kolejno w XIX stuleciu kręgów odbiorców – MŁODZIEŻY i DZIECI, LUDU oraz ROBOTNIKÓW. Dyferencjacja terminu „czytelnik", będąca następstwem porządkowania publiczności literackiej według, mniej lub bardziej, podrzędnego statusu społecznego, odzwierciedlała dążenie elit do utrzymania innych grup społecznych na podporządkowanej pozycji. Świadczy to o zhierarchizowaniu nie tylko na poziomie: krytyk–czytelnik, ale również w obrębie poszczególnych zbiorowości „zwykłych" czytelników.

Młody czytelnik. Porozbiorowa krytyka literacka wzięła na siebie odpowiedzialność już nie tylko za kształt piśmiennictwa, lecz także za formowanie kolejnych pokoleń czytelników, których należało wyedukować, o ile pozwalała na to → cenzura, również w aspekcie

patriotycznym. Jednym z zadań krytyki literackiej stało się zatem tworzenie zestawów lektur odpowiednich do wieku i możliwości percepcyjnych najmłodszych odbiorców, eliminowanie z pola zainteresowań tekstów demoralizujących i zachęta do sięgania po utwory wspomagające narodową pamięć i miłość ojczyzny. Wypowiedzi krytycznoliterackie dotyczące czytelników dziecięcych i młodzieżowych nie były kierowane bezpośrednio do zainteresowanych, lecz do ich rodziców (na ogół do matek), opiekunów i wychowawców. Wśród pierwszych głosów krytycznych dotyczących literatury dla dzieci i młodzieży wymienia się m.in. recenzję książki Klementyny Hoffmanowej *Pamiątka po dobrej matce* (1819), napisaną przez Kazimierza Brodzińskiego („Pamiętnik Warszawski" 1819, t. 15). Regularnie na temat czytelnika dziecięcego i młodzieżowego zaczęto wypowiadać się dopiero w drugiej połowie XIX w. (zwłaszcza od lat 80.) w związku ze znaczącym wzrostem produkcji literackiej dla tej grupy odbiorców. Od połowy XIX w. prawidłowością stało się m.in. recenzowanie literatury dla najmłodszych wydawanej w okresie przedświątecznym. Sprzyjało ono formułowaniu ogólnych refleksji na temat dziecięcego czytelnika. Jedna z najbardziej zasłużonych krytyczek literatury dla dzieci i młodzieży, Maria Ilnicka, co pewien czas dokonywała obrachunku z rynkiem wydawniczym, z twórczością literacką oraz z postawą opiekunów wobec najmłodszych odbiorców. W 1884 r. wyrażała ubolewanie: „Do grzechów naszego społecznego żywota to należy, że kolędowa książka dla dziatwy wieśniaczej, dla dziatwy małomiasteczkowego ludu, nie istnieje u nas […]; ale klasom zamożniejszym, klasom wyżej oświeconym, książek takich nie brakowało dotąd – widać przecież, że rozkupowanymi nie były, skoro wydawnicza działalność osłabła" (*Książki dla dzieci i młodzieży*, „Bluszcz" 1884, nr 50).

Do wzrostu zainteresowania najmłodszym czytelnikiem w epoce postyczniowej przyczyniły się jednak nie tylko kwestie popytu i podaży → literatury dla dzieci i młodzieży, ale przede wszystkim intensyfikacja badań i doświadczeń z zakresu psychologii rozwojowej, nowe koncepcje pedagogiczne oraz publikacje poruszające zagadnienia wychowawcze zamieszczane na łamach prasy. Szczególnie dużo miejsca problemowi czytelnictwa dzieci i młodzieży oraz fachowej krytyce literatury dla najmłodszych poświęcał „Przegląd Pedagogiczny". Największym wyzwaniem było w tym przypadku uświadomienie dorosłym odbiorcom szkodliwości ich własnych gustów i nawyków lekturowych (np. pozostawianie literatury nieodpowiedniej dla nieletnich w miejscach ogólnie dostępnych) oraz znaczenia kontaktu z książką dla prawidłowego rozwoju dziecka (E. Estkowski, *Zbiorek rzeczy swojskich ku nauce i rozrywce dla młodzieży*, 1859).

Czytelnik ludowy. W podobny sposób jak najmłodsza publiczność literacka przez długi czas funkcjonowali w wypowiedziach krytyków także czytelnicy z ludu. Przez publicystów wywodzących się z wyższych klas społecznych byli oni na ogół infantylizowani, traktowani protekcjonalnie jako zbiorowość o bezdyskusyjnej podległości zarówno w wymiarze społecznym, jak również intelektualnym. Nierzadko też odpowiedzialność za kształtowanie tej grupy odbiorców cedowano na przedstawicielki ziemiaństwa – odwołując się do ich instynktów wychowawczych i potrzeby działania w sferze publicznej. Uzasadnienia tego zjawiska można szukać w tradycji, gdyż jedną z pierwszych inicjatyw w kierunku stworzenia literatury dla ludu, a zarazem pionierskim głosem krytycznym w kwestii specyfiki tego rodzaju twórczości i jej odbiorców, było dzieło Izabeli Czartoryskiej *Pielgrzym w Dobromilu, czyli nauki wiejskie z dodatkiem powieści* (1818). *Przedmowę* autorka skierowała nie do antycypowanego czytelnika wiejskiego, lecz – paradoksalnie – do bliżej niezidentyfiko-

wanych „Czytelników", którzy rzekomo mieliby uznać *Pielgrzyma* za „dzieło płytkie, niesmaczne, a może i niepotrzebne". Czartoryska prawdopodobnie uprzedzała w ten sposób zarzuty krytyki literackiej oceniającej literaturę wysokoartystyczną. Tłumaczyła się ze stylu i z treści, która miała w popularyzatorskiej formie zapoznać lud z najważniejszymi w dziejach Polski postaciami i wydarzeniami: „Początkowo oświecenie według mnie powinno być łatwe i zachęcające. Nie trzeba, żeby odstraszało wiejskich Czytelników trudnym dla nich pojęciem, kiedy owszem w tym czytaniu zabawy szukać mają".

Wśród inteligencji XIX w. dominowały różne postawy: starano się tworzyć literaturę adresowaną specjalnie do niewyrobionego czytelnika z ludu, ale też odradzano pisanie z myślą o określonym odbiorcy. Kraszewski m.in. przekonywał: „Trzeba pisać tak, aby książka mogła być czytaną przez wszystkich, popularna, a jednak nie wyłącznie dla ludu. Pisząc na okładce: książka dla tych, książka dla drugich itp., odpędza się właśnie czytelników stosownych" (*Legofobia*).

Specyfika czytelników wiejskich oraz czytelników z klas robotniczych, wyłonionych dopiero pod koniec XIX w., wymagała nie tyle specjalnie tworzonej literatury, ile odpowiedniego języka krytyki, ustanowienia relacji opartej na szacunku i zrozumieniu potrzeb odbiorców. Niestety, długotrwałe lekceważenie perspektywy nowych czytelników, przy jednoczesnym narzucaniu inteligenckiego spojrzenia na literaturę i jej rolę w życiu społecznym skutkowały nietrafionymi próbami dotarcia do tych zbiorowości. Pod koniec XIX w., wobec coraz intensywniejszych ruchów politycznych, sterowanie czytelnictwem ludu i robotników stało się zarazem aktywnością obliczoną na zyskanie stronników określonego nurtu. Projekty podniesienia kultury czytelniczej wśród publiczności z najniższych klas społecznych, włączenia jej w ogólnonarodowy nurt życia literackiego, stały się już zupełnie nieadekwatne do rzeczywistości zdominowanej przez walkę ideologiczną: socjalistów, nacjonalistów, Kościoła katolickiego czy – wreszcie – gospodarkę wolnorynkową nastawioną na zdobywanie nowych konsumentów książek i prasy. Promowanie konkretnego typu literatury było w tej sytuacji jednym z narzędzi uprawiania politycznej, światopoglądowej lub kapitalistycznej propagandy. Czytelnicy z ludu, którzy na przełomie XIX i XX w. stanowili zaledwie jedną czwartą mieszkańców wsi, z powodu niskiego poziomu oświaty niejako automatycznie dołączali do jarmarczno-odpustowego lub popularnego obiegu literackiego.

W porozbiorowej sytuacji komunikacyjnej czytelnikiem wpisanym w wypowiedź krytycznoliteracką stawał się także cenzor (→ ezopowy język). Ostatecznie zatem dopiero odzyskanie niepodległości stworzyło warunki dla rozwoju spójnego, demokratycznego i wolnego od restrykcji cenzury życia literackiego.

Agnieszka Paja

Źródła: [b.a.], *O używaniu i czytaniu ksiąg*, „Monitor" 1765, nr 48; O.A. Kopczyński, *Gramatyka dla szkół narodowych na klasę III*, 1781; F.S. Jezierski, *Niektóre wyrazy porządkiem abecadła zebrane i stosownymi do rzeczy uwagami objaśnione. Dzieło pogrobowe*, 1791; A. Dantiscus [A.K. Czartoryski], *Myśli o pismach polskich z uwagami nad sposobem pisania w rozmaitych materiach*, powst. 1801, wyd. [1810]; [A.K. Czartoryski], *Listy do Redaktora „Pamiętnika"*, „Pamiętnik Warszawski" 1809, nr 3–5; M. Mochnacki, *Gust publiczności warszawskiej*, „Kurier Polski" 1829, nr 18; M. Grabowski, *Literatura i krytyka*, 1837; J.I. Kraszewski, *Choroby moralne XIX w.*, cz. 2: *Legofobia* [1838], w: tegoż, *Wybór pism*, oprac. P. Chmielowski, oddział IX, 1893; M. Gr. [M. Grabowski], *Co zostaje do czytania oprócz romansów francuskich (z „Tygodnika Petersburskiego")*,

„Korespondent Warszawski" 1839, nr 29–31; J.I. Kraszewski, *Pisarze i czytelnicy*, w: tegoż, *Studia literackie*, 1842; J.I. Kraszewski, *Sąd krytyki i czytelników*, w: tegoż, *Nowe studia literackie*, 1843; L. Dunin Borkowski, *Niepowieści i nierozprawy*, 1846; E. Estkowski, *Zbiorek rzeczy swojskich ku nauce i rozrywce dla młodzieży*, 1859; [b.a.], *Kilka myśli o naszej literaturze powieściowej*, „Tygodnik Ilustrowany" 1860, nr 56; W. Maleszewski, *Przegląd piśmienniczy. Pisma Gabrieli*, „Tygodnik Ilustrowany" 1860, nr 69; K.W. Wójcicki, *O powieści*, „Kłosy" 1867, nr 132–133 i 135–136; M. Ilnicka, *Czytanie rodzinne (książki dla dzieci)*, „Bluszcz" 1868, nr 49; W. Chomentowski, *Kilka słów o dawnym romansie*, „Kronika Rodzinna" 1869, nr 13–15 i 17; M. Ilnicka, *Czytanie dziecinne*, „Bluszcz" 1870, nr 50–51; W. Przyborowski, *O czytaniu książek*, „Opiekun Domowy" 1870, nr 2; [b.a.], *Prasa warszawska*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 16; [b.a.], *Czytelnictwo kobiece*, „Opiekun Domowy" 1874, nr 34; N. Żmichowska, *Przedwstępne słowo do pierwszego oddziału pism*, w: *Dzieła Klementyny z Tańskich Hoffmanowej*, 1875; F.K. [F. Krupiński], *Romantyzm i jego skutki*, „Ateneum" 1876, t. 2, z. 4; [b.a.], *Rozwój stosunków piśmienniczych*, „Przegląd Tygodniowy" 1881, nr 24; P. Chmielowski, *Poezja w wychowaniu*, 1881; M. Ilnicka, *Książki dla dzieci i młodzieży*, „Bluszcz" 1884, nr 50; P. Chmielowski, *Autorki polskie XIX wieku. Studium literacko-obyczajowe*, 1885; T. Jeske-Choiński, *Jerzy Brandes jako portrecista literacki*, „Niwa" 1886, t. 29; W. Chicińska, *Czytelnicy i prasa (głos z publiczności)*, „Ateneum" 1887, t. 3, z. 1; W. Marrené, *Lotem ptaka*, „Kłosy" 1889, nr 1261; M. Ilnicka, *Książki dla dzieci i młodzieży*, „Bluszcz" 1895, nr 49–52; W. Osterloff, *Lektura dla starszej młodzieży*, „Przegląd Pedagogiczny" 1896, nr 10 i 15; W. Gostomski, *Wszechwładztwo powieści nowoczesnej*, „Ateneum" 1901, t. 1; P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, przedm. B. Chlebowski, 1902; S. Karpowicz, *Lektura*, w: *Encyklopedia wychowawcza*, t. 6, red. R. Plenkiewicz, 1904; M. Odrzywolski, *Stulecie dziecka*, „Krytyka" 1904, t. 2; W. Feldman, *Współczesna krytyka literacka w Polsce*, 1905; M. Gerson-Dąbrowska, *Czytanie*, „Świat Kobiecy" 1906, nr 3; I. Matuszewski, *Zniesienie cenzury a literatura piękna*, „Tygodnik Ilustrowany" 1906, nr 2; J. Ochorowicz, *Metoda w etyce*, 1906; W.M. Kozłowski, *Jak czytać utwory piękna. Literatura piękna jako źródło wykształcenia*, 1909; S. Brzozowski, *Kilka uwag o stanie ogólnym literatury europejskiej* [1912], w: tegoż, *Głosy wśród nocy. Studia nad przesileniem romantycznym kultury europejskiej*, wstęp C. Michalski, posł. A. Bielik-Robson, 2007; A. Mazanowski, *Pogłosy Młodej Polski w dramacie, powieści i krytyce literackiej*, 1918.

Opracowania: T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce realizmu i modernizmu (1863–1933)*, 1934; J.S. Bystroń, *Publiczność literacka*, 1938; J.W. Gomulicki, W. Sadkowski, A. Klimowicz, *Ruch recenzyjny a czytelnictwo dawniej i dziś*, 1960; Cz. Hernas, *Potrzeby i metody badania literatury brukowej*, w: *O współczesnej kulturze literackiej*, t. 1, red. S. Żółkiewski i M. Hopfinger, 1973; I. Watt, *Narodziny powieści. Studia o Defoe'em, Richardsonie i Fieldingu*, przeł. A. Kreczmar, 1973; S. Żółkiewski, *Kultura literacka (1918–1932)*, 1973; *Problemy odbioru i odbiorcy*, red. T. Bujnicki i J. Sławiński, 1977; Z. Goliński, *O badaniu czytelnictwa w dobie stanisławowskiej*, w: *Problemy kultury literackiej polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, 1978; J. Sławiński, *Odbiór i odbiorca w procesie historycznoliterackim*, „Teksty" 1981, nr 3; J. Ziętarska, *O metodzie krytyki literackiej w dobie Oświecenia*, 1981; *Problemy życia literackiego w Królestwie Polskim drugiej połowy XIX w. Studia*, red. S. Frybes, 1983; J. Lalewicz, *Socjologia komunikacji literackiej*, 1985; A. Żbikowska-Migoń, *Dzieje książki i jej funkcji społecznej. Wiek XVIII*, 1987; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1988; O.S. Czarnik, *Komunikacja literacka*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska i E. Szary-Matywiecka, 1992; O.S. Czarnik, *Obiegi społeczne literatury*, w: jw.; S. Żółkiewski, *Literatura w kulturze XX wieku*, w: jw.; J. Kostecki, *„Dozwoleno s iskluczenijem". Ingerencje rosyjskiej cenzury zagranicznej w latach 1869–1900*, w: *Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne*, t. 1, red. J. Kostecki i A. Brodzka, 1992; *Kultura literacka połowy XVIII wieku w Polsce. Studia i szkice*, red. T. Kostkiewiczowa, 1992; T. Kostkiewiczowa, *Oświecenie – próg naszej współczesności*, 1994; M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, 1997; T. Kostkiewiczowa, *„Księgi, wiersze, dzienniki…". O poglądach na książki i czytanie w epoce oświecenia i w pismach Ignacego Krasickiego*, w: tejże, *Studia o Krasickim*, 1997; H. Markiewicz, *Polska historiografia literacka wobec cenzury rosyjskiej*, w: tegoż, *Dopowiedzenia*, 2000; *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan i W. Bolecki, 2000; C. Gajkowska, *Czasopiśmiennictwo literackie XIX w.*, w: *Słownik literatury polskiej XIX w.*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 2002; M. Głowiński, *Odbiorca dzieła literackiego*, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, 2002; M. Gumkowski, *Krytyka literacka*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 2002; *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*, red. B. Tylicka i G. Leszczyński, 2002; K. Bednarska-Ruszajowa, *Uczyć, bawić, wychowywać. Książka i jej funkcja społeczna w Polsce w okresie Oświecenia*, 2004; K. Ossowski, *Prasa Księstwa Warszawskiego*, 2004; M. Rajch, *Cenzu-*

ra pruska w Wielkopolsce w latach 1848–1918, 2004; M. Rowicka, *O neurotycznym cenzorze, przebiegłym wydawcy i manipulowanym czytelniku, czyli „Pan Tadeusz" w Warszawie w okresie zaborów*, 2004; *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, 2005; J. Kostecki, M. Rowicka, *Granice wolności słowa w zaborze rosyjskim w latach 1865–1904. Wykaz publikacji polskojęzycznych, zakwestionowanych oraz dopuszczonych do obiegu przez carską cenzurę zagraniczną*, t. 1–3, 2006; *Ludzie i książki. Studia historyczne*, red. J. Kostecki, 2006; A. Karczewska, *„Wszystko dla ludu przez lud". Popularyzacja czytelnictwa wśród chłopów w Królestwie Polskim w deklaracjach, programie i działalności obozu narodowego w latach 1886–1905*, „Roczniki Biblioteczne" 2008, R. 52; *Komunikowanie i komunikacja na ziemiach polskich w latach 1795–1918*, red. K. Stępnik i M. Rajewski, 2008; *Historie literatury polskiej 1864–1914*, red. U. Kowalczuk i Ł. Książyk, 2015; *Na co dzień i od święta. Książka w życiu Polaków w XIX–XXI wieku*, red. A. Chamera-Nowak i D. Jarosz, 2015.

Zob. też: Dziewiętnastowieczność, Ezopowy język, Literatura szalona, Nuda, Odbiorca, Powieść, Przedmowa, Recenzja, Wyobraźnia/ Imaginacja/ Fantazja

D

DANDYZM

Termin i jego konteksty. Pojęcie dandyzmu pojawiło się w polskiej prasie najprawdopodobniej nie wcześniej niż na początku czwartej dekady XIX w., słowo *dandy* natomiast już na początku lat 30. anonsowało wstąpienie na scenę społeczną kolejnego typu eleganckiego mężczyzny. Choć na różnych etapach kariery kojarzono z nim lub mylono reprezentantów innych mód lub postaw: *fashionable*, *gandin*, *gentelman*, *incroyable*, *lion*, *marquis*, *macaroni*, *petit crevé*, *petit maître*, *roué* – dandys okazał się trwalszy niż poszczególne koniunktury. W introdukcji dandyzmu miały u nas swój udział „Dziennik Wileński", „Gazeta Warszawska", „Kurier Warszawski", „Tygodnik Petersburski", „Gazeta Lwowska", „Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego", a także żurnale i tygodniki mód. Na fali powodzenia w stołecznych metropoliach dandys – ta forma słowa upowszechniła się od lat 40. XIX w. – elektryzujący → salony, rozsławiany przez plotki, doniesienia i artykuły gazetowe, → ilustracje i obrazy, → powieści i → dramaty, a nawet utwory → operowe – stawał się obiektem zainteresowania i naśladownictwa w całej Europie. Karierę tę zapoczątkowały sukcesy George'a Bryana Brummella (1778–1840), ostatniego z grona *les beaux*, „przez długi czas króla mody, pierwszego *dandy* i pierwszego *lwa* londyńskiego" ([b.a.], *Najpóźniejsze wiadomości*, „Tygodnik Petersburski" 1840, nr 34), który przez ćwierćwiecze narzucał ton wyższym sferom w Londynie, a po ucieczce do Caen w 1816 r. był wprawdzie wyłączony z życia, ale nie przestał panować nad wyobraźnią eleganckiego świata po obu stronach Kanału. „Chateaubriand niósł cześć zbyt błahemu bożyszczu", temu „zawołanemu strojnisiowi" ([b.a.], *Chateaubriand i literatura angielska*, „Tygodnik Petersburski" 1837, nr 33; za recenzją z „Edinburgh Review" dzieła François-René de Chateaubrianda *Essai sur la littérature anglaise et considérations sur le génie des hommes, des temps et des révolutions*, 1836). Podziwem otaczał go George Gordon Byron (cytowana wzmianka w notatce z „Tygodnika Petersburskiego" 1840, nr 34), który kreował na dandysa-buntownika zarówno siebie, jak i → bohaterów swoich wielbionych powszechnie → poezji. Sławę dandyzmu ugruntowało ostatecznie powodzenie Edwarda Bulwera Lyttona i jego powieści *Pelham, czyli przygody gentlemana* (*Pelham or The Adventures of a Gentleman*, 1828). Ze względu na odmienność typów lyttonowskiego i bajronowskiego ukształtowały się zasadniczo dwie linie genealogiczne dandysów, pierwsza z nich, bliższa źródłu, ekskluzywna, ściśle związana z życiem wytwornym i modą, uprzywilejowana w kwestiach smaku i sądzenia

innych adeptów elegancji, druga, pozbawiona rygoryzmu tamtej, przekładająca spontaniczność nad wystudiowanie, niestroniąca od ekstrawagancji. Ta właśnie linia częściej znajdowała w polskiej kulturze swoje przedłużenia, najwyraźniejsze w życiu artystycznym i literackim, a także w twórczości, zwłaszcza obierającej sobie za temat owo życie, na koniec wreszcie – choć tu najrzadziej – w krytyce. Jeszcze rzadsze były próby transponowania zasad dandyzmu na styl uprawiania krytyki – z dużą ostrożnością można dopatrywać się ich w niektórych wystąpieniach krytycznych końca → Młodej Polski.

Dandyzm romantyczny. Początkowo dandyzmem interesowano się głównie jako obiektem krótkich, często → satyrycznych wycieczek, kiedy trzeba było jednym słowem czy zdaniem określić → charakter lub przypiąć łatkę jakimś twórcom lub bohaterom literackim. Niekiedy tylko przy tej okazji dawały o sobie znać nieco większa wnikliwość i bogatsza, choć niekoniecznie adekwatna wiedza, raz po raz natomiast, zwłaszcza przy końcu wieku i na początku następnego, ujawniała się rozleglejsza znajomość przedmiotu. Już jednak w końcu lat 30. XIX w. postrzegano dandysów jako na tyle typowych reprezentantów socjety, że uwzględnienie ich przy odmalowywaniu życia wyższych sfer stanowiło probierz autentyczności dzieła. Recenzent *Amerykanki w Polsce* Aleksandra Tyszyńskiego pisał, że w powieści tej „mamy doskonałe obrazy naszego towarzystwa; jak prawdziwa jest ta panna Leonilda z otaczającym ją gronem wymuskanych *dandy*, jak zręcznie schwytane są śmieszności nam właściwe, czczość tych salonowych rozmów, które u nas uchodzą za doskonały ton wielkiego świata, za prawdziwą ekspresję *du vrai fashionable*" (K.P. [K. Podwysocki], [rec.] *Amerykanka w Polsce*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 50). W tymże roku „Gazeta Warszawska" zaprezentowała ironiczny wizerunek Augusta Lewalda, niemieckiego dziennikarza i pisarza, wydawcy czasopisma „Europa", który „równie w ubiorze swoim jak w dziełach bardzo uważa na powierzchowność", pisze „elegancko na eleganckim papierze", a jego „ufryzowana proza postępuje z wolna i słodziuchno jak *dandy* po ulicy Regent-Street" ([b.a.], *Rozmaitości*, „Gazeta Warszawska" 1838, nr 282). Ciekawe, że o możliwości głębszych interpretacji zjawiska czytelnik polski mógł wnioskować już z pierwszego (lub jednego z pierwszych) u nas artykułu krytycznego, w jakim została przywołana postać nowego typu eleganta. W 1830 r. w „Dzienniku Wileńskim" znalazły się przetłumaczone przez Ignacego Klukowskiego (malarza ze szkoły Jana Rustema) impresje włoskie, w których *Perseusz* Antonia Canovy jawi się jako „Apollo *dandy*", wdzięczny, choć odheroizmowany: „[…] Posąg Kanowy pełen delikatności, łagodności i rozkoszy, bynajmniej nie zgadza się z poetycznym charakterem oswobodziciela Andromedy. Ułożenie omdlewające, kontura kobiece; słowem, w całym ogóle przebija się wschodnia miękkość. Odrzućmy skrzydła i frygijską czapeczkę, a będzie to tylko młody pieszczoszek, niedołężny sybaryta" (*Wspomnienia o Włoszech. Salony i artyści*, „Dziennik Wileński" 1830, t. 10; przedruk z „Revue britannique").

Dandyzmowi dużo częściej towarzyszyła rezerwa i niechęć niż zaciekawienie i aprobata, ale też do zadań tego „eleganta", „strojnisia" lub „modnisia" – tymi określeniami chętnie zastępowano importowany termin – należało nie tyle sprawianie przyjemności lub wzbudzanie podziwu, ile wywołanie konsternacji. Jeżeli więc dandys wprawiał w zakłopotanie swoim wyglądem, który wszakże powinien tylko nieznacznie odstępować od kanonu najwyższej elegancji, to tym większą nieufność wzbudzało zjawisko, ogół niepokojących cech, zachowań i zapatrywań indywiduów, stawiających sobie za cel górowanie nad innymi dzięki umiejętności perfekcyjnego ubierania się. Nie mogło być inaczej, skoro w jednym słowie „dandyzm" zawierały się wartości zwykle rozłączne, jeśli nie przeciwstawne: absolutne panowanie

nad własną powierzchownością oraz zdolność do wydawania sądów w sprawach ducha, przy czym znaczenie prymarne otrzymywało to, co przemijające, a wtórne okazywało się to, co trwałe i ważne. Stąd też wewnętrznie sprzeczne określenie „dandy filozof" wystarczyło Janowi Majorkiewiczowi – autorowi obracającemu się w kręgach Cyganerii Warszawskiej – do zdezawuowania niemiłych sobie poglądów (*Rzuty filozoficzne*, „Przegląd Naukowy, Literaturze, Wiedzy i Umnictwu Poświęcony" 1845, t. 4, nr 34). Na ogół jednak dandys był przedstawiany jako zaprzeczenie wszelkiej myśli – egzemplum głupoty, nieczułości, zarozumiałości i próżności, przykład starania o fatałaszki nieprzystojącego mężczyźnie. Wizerunek taki najchętniej bodaj podtrzymywali właśnie sympatycy czy członkowie bohemy artystycznej – ze względu na swój sprzeciw wobec obyczajowości warstw wyższych i programowe lekceważenie etykiety. W tym środowisku wystarczyło nazwać kogoś dandysem, by odsądzić go od czci i wiary. Trudno jednak było całkowicie zdyskredytować dandyzm, skoro raz po raz donoszono o praktykujących go wybitnych postaciach wielkiego świata, jak np. Henry Temple, wicehrabia Palmerston, wielokrotny i wieloletni minister oraz premier rządu Wielkiej Brytanii (m.in. pisała o nim „Gazeta Warszawska" 1842, nr 64), a także wybitni literaci. O śmierci Georges'a Brummella, którego Byron podziwiał, a książę Walii, potem król Jerzy IV, zaszczycał „najściślejszą przyjaźnią", wkrótce po śmierci banity w „domu wariatów" w Caen informował „Tygodnik Petersburski" (1840, nr 34). Słynne bon moty Brummella były cytowane w prasie niejednokrotnie, w „Gazecie Warszawskiej" (1844, nr 230–234) ukazał się zarys → biografii Brummella, przedrukowany z sierpniowego tomu „Revue des deux mondes", w którym znawca Anglii, John Lemoinne, przedstawił żywot dandysa autorstwa Captaina (Williama) Jesse'go.

Niejednokrotnie dandyzm intrygował do tego stopnia, że służył jako odniesienie w pracach historycznych, etnologicznych i filologicznych. Dostrzeżono go więc na Ukrainie wśród kozaków zaporoskich (M. Gliszczyński, *Znaczenie i wewnętrzne życie Zaporoża*, „Biblioteka Warszawska" 1849, t. 1–2, wyd. osob. 1852) albo w Tatrach, gdzie zbójectwo jest traktowane „jak dandyzm u tamecznych mieszkańców" (W.A. Maciejowski, *Piśmiennictwo polskie od czasów najdawniejszych aż do roku 1830*, 1851).

Jeżeli w latach 30. o dandysach pisano sporadycznie i na ogół zdawkowo, to na początku następnego dziesięciolecia zrobiło się o nich głośno. W połowie lipca 1841 r. do repertuaru Teatru Rozmaitości wszedł i przez wiele miesięcy cieszył się popularnością wodewil („komedio-opera") Eugène'a Scribe'a *Cecylia, czyli Dandy rozkochany* (*Cicily, ou le lion amoureux*). W obszernej recenzji w „Gazecie Warszawskiej" znajduje się kilkuzdaniowa uwaga o chybionym → przekładzie tytułu na polski i błędnym utożsamieniu lwa – awanturnika i fanfarona „bez zasad i bez maksym" i dandy'ego, „który stara się odróżniać ubiorem najmodniejszym i postępowaniem oryginalnym" (L. [A. Lesznowski], [rec.] *Cecylia, czyli Dandy rozkochany*, „Gazeta Warszawska" 1841, nr 186).

W tymże 1841 r. (już kilka tygodni wcześniej) Józef König w sposób ironiczny i prześmiewczy podjął problem dandyzmu w paroodcinkowym szkicu *O dandyzmie warszawskim* („Gazeta Warszawska" 1841, nr 120, 124, 128 i 132). Według Czesława Jankowskiego, eksperta w sprawach elegancji, bywalca salonów i znawcy kulisów życia literackiego sprzed lat, artykuł ten, „dotykający aluzjami wielu osób z warszawskiego towarzystwa, godzący jednocześnie w znaną artystkę baletu, wywołuje sensację w mieście i zwraca uwagę na debiutującego pisarza" (*Józef Kenig*, „Kraj" 1891, nr 52). Ukazując wycinek z życia złotej młodzieży i podstarzałych lowelasów ze sfer urzędniczych raczej niż literacko-teatralnych, König szydził z po-

wielania bajronowskich wzorców, „będących bardzo w modzie", kpił z niewybrednych lektur warszawskich dandysów, a na ostatek zastanawiał się nad sposobami utrwalenia ich efemerycznego żywota w malarstwie i literaturze. König zresztą w swym beletryzowanym artykule starał się temu wyzwaniu sprostać, zapowiadając ponadto kolejne → portrety różnych odmian dandysów, w tym „Dandych literatów". Artykuł nie doczekał się obiecanego dalszego ciągu, sprowokował za to do uzupełnień i polemik. Pierwszą z nich ogłosił Karol Witte w formie → listu do redakcji „Gazety Warszawskiej" („Gazeta Warszawska" 1841, nr 141, 152 i 165). Przedstawił w niej zabawną systematykę nowego „rodu Dandych", biorąc w obronę – z wyraźnie antycyganeryjną intencją – potrzebę noszenia się zgodnego z aktualną modą i piętnując zwyczaj gminnego wysławiania się (które zarzucał Königowi). Błyskotliwa polemika Wittego nie dotyczy bezpośrednio spraw literackich, dotyczy ich za to ogłoszony dwa lata później w redagowanym przez tego autora „Dzienniku Krajowym" → felieton *Jeszcze jeden i ostatni egzemplarz Dandych* („Dziennik Krajowy" 1843, nr 159). Jest to drwina z komentatorów najnowszych zjawisk kulturalnych, zapalonych czytelników Paula de Kocka i innych pisarzy niższego *genre*'u, diarystów, krytyków, kolekcjonerów, a nawet mecenasów, których interesuje tylko to, co „tchnie modną oryginalnością". Ich wybory „odbijają pustki, ubóstwo, umysłową chudobę". W tymże roku Józef Symeon Bogucki ogłosił w „Gazecie Warszawskiej" (1843, nr 184 i 185) i we lwowskich „Rozmaitościach" (1843, nr 33–34) artykuł *Milionerzy w perspektywie*. Splatając opowieść o powodzeniu i upadku warszawskich dandysów ze spekulacją o prawach rozwoju cywilizacji, Bogucki łączy obserwację obyczajową właściwą szkicom fizjologicznym z refleksją filozoficzną, w czym zamierzenie nawiązuje do Honoré de Balzaca i przypomina Thomasa Carlyle'a z *Sartora Resartusa* (1836). Według pisarza „milionerzy w perspektywie" – jak nazwał on bohaterów swojego szkicu – dopiero znalazłszy się w tarapatach, odkrywali w literaturze pięknej czy recenzjach teatralnych namiastkę uczestnictwa w wielkim świecie, a zarazem wygodne usprawiedliwienie nieobecności w nim. Leszek Dunin Borkowski podzielił z kolei dandysów na posłusznych, czyli „podobnych do człowieka", a pozbawionych własnego zdania, i tych, na których oni się wzorują. Włączył ich zatem, „przyzwyczajonych nałogowo, by inni za nich myśleli", w porządek – po części snobistycznej – podległości. Scedowanie jednostkowej suwerenności w sądzeniu na innych, oddanie jej we władzę opinii lub jej koryfeuszy ma decydujący wpływ na ukształtowanie hierarchii literackich. Wyróżnił kilka rodzajów „posłusznych literatów" i wyśmiał zwyczaj uległego stosowania się – „jak jakiś tam dandys" – do mód sprowadzanych z Zachodu zarówno w sprawach ducha, jak i stroju (L. Dunin Borkowski, *Posłuszni*, 1844).

W ciągu całego XIX w. stosunkowo najwięcej wzmianek na temat dandyzmu zawierały przedruki, korespondencje zagraniczne, szkice do portretów i portrety pisarzy praktykujących dandyzm w tej czy innej odmianie. Najsłynniejsza biografia archidandysa, a zarazem „obraz angielskiej społeczności" oraz traktat o sztuce ubierania się i oddziaływania strojem – Jules'a Barbeya d'Aurevilly'ego *Du Dandysme et de George Brummell* (1845) – doczekał się intrygującej prezentacji niedługo po ukazaniu się drugiego, powiększonego wydania tego – jak go przyporządkowano pod względem gatunkowym – „szkicu obyczajowego" ([Z. Węgierska], *Kronika z Paryża. Literacka, naukowa i artystyczna*, „Biblioteka Warszawska" 1862, t. 1). Z jednej strony przedstawiony jako wynik „głębokiego poczucia opisywanej epoki" i produkt „fantazji bujnej obok zdrowego rozsądku", z drugiej został uznany za pracę niewartą swego przedmiotu, czyli postaci „znikomej" i moralnie nędznej. Z zasady bowiem „człowiek znaczący przez elegancją nie może znaczyć trwale: dandyzm jest FAZĄ tylko, nie

profesją". W istocie, kilka stron *Kroniki paryskiej* Zofii Węgierskiej, poświęconych „studium" Brummella, stanowi błyskotliwą polemikę z tezami „pana Aurevilly'ego" i własną, pełną celnych sformułowań charakterystykę „wzgardliwego spektatora, na którego nawet aktorowie spoglądają ukradkiem". Przekład tego traktatu, dokonany przez Kazimierza Wójcickiego, został opublikowany dopiero w 1914 r. w „Literaturze i Sztuce", dodatku do „Nowej Gazety" (nr 2–11).

Dandyzm brummellowski, jakkolwiek polska → publiczność czytelnicza i o nim mogła nabrać wyobrażenia, począwszy od połowy lat 30. XIX w., pozostawał w cieniu dandyzmu bajronowskiego tudzież innych mniej rygorystycznych wersji dandyzmu: Eugène'a Sue, Théophile'a Gautiera, a zwłaszcza Alfreda de Musseta. W 1834 r. artykuł z „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode" przedrukowały lwowskie „Rozmaitości", tak odmalowując tę postać: „W mistrzowskim obrazie don Juana, czyli raczej w zupełnym systemacie tego charakteru, młody Francuz wytrzyma porównanie z Byronem. P. Musset jest to prawdziwy literacki *dandy* (elegant)" („Rozmaitości" 1834, nr 13). Wizerunek pisarza dandysa utrwalił się tak mocno, że korespondent *Kroniki paryskiej* („Biblioteka Warszawska" 1868, t. 3) uznał za właściwe zaprzeczyć stereotypowi i przeciwstawić dandysowską powierzchowność autentyczności uczuć wyrażonych w pismach Musseta, w szczególności w *Spowiedzi dziecięcia wieku* (*Confession d'un enfant du siècle*, 1836). W 1875 r. kolejne wydanie tego dzieła zostało odnotowane z pewną przychylnością mimo „pozy" jej autora i jego osławionego dandyzmu, który stanowił wyraz desperacji („ów jego dandyzm rozpaczy", „Niwa" 1875, t. 9). Na ogół ignorowany, bagatelizowany lub dyskredytowany, dandyzm bardzo rzadko był uznawany za istotne zjawisko czy ważne odniesienie. W swojej *Filozofii sztuki* Hippolyte Taine wymienił wprawdzie dandysa w szeregu innych typów modnych ostatniego stulecia, ale jako przykład wyraziciela cech „najbardziej powierzchownych i najmniej stałych", czyli o nikłym stopniu ważności (przekład Antoniego Sygietyńskiego, 1896). Znaczenie dandyzmu, zwłaszcza w europejskim → romantyzmie, uwidocznił natomiast inny wpływowy przedstawiciel myśli pozytywnej, Georg Brandes, w *Głównych prądach literatury XIX stulecia*, czyli *Prelekcjach wykładanych na uniwersytecie Kopenhaskim* (polskie wydanie tych wykładów, zainicjowane przez „Prawdę", ukazywało się w latach 1882–1885). Duński krytyk wspomina w nich Brummella, zwraca uwagę na rolę dandyzmu w biografiach Byrona i Musseta, jak też w powieściach Balzaca i Gautiera. Ostatni z tych autorów zostaje zresztą zrównany ze swoim bohaterem: „W *Mademoiselle de Maupin* wynurza się młody dandys, posiadający umiejętność należytego kułakowania, a zarazem wytworny artysta, którego przenośnie wiążą się ze sobą, tj. który wyrazów w przenośnym znaczeniu w taki tylko sposób używa, iż zdanie przedstawia obraz. […] Gautier sam siebie odmalował w książce, gdy każe bohaterowi przedstawiać swój charakter" (*Szkoła romantyczna we Francji*, 1885).

Dandyzm modernistyczny. Oba przykłady: wpływowego filozofa oraz podziwianego krytyka i historyka literatury pokazują, że w ostatnich dziesięcioleciach XIX w. dandyzm zaczął wchodzić w obręb naukowej refleksji humanistycznej: pomagał zilustrować pewne prawa estetyczne, zarysować tło biograficzne, kontekst twórczości, wyznaczyć determinanty budowy dzieła. Ten sposób rozumienia „życia i dzieła" znalazł odzwierciedlenie w szkicu Włodzimierza Spasowicza o Byronie (*Jerzy Noel Gordon lord Byron*, „Prawda" 1888, nr 3).

Ówcześni polscy badacze, coraz częściej i wnikliwej zajmujący się rosnącą w cenie spuścizną Juliusza Słowackiego, a przy tym – zgodnie z genetyczną tendencją biografistyczną – kolejami jego losów, nie omieszkali dostrzec zamiłowania poety do dandyzmu, które-

mu folgował on w latach 30. Zauważył je i w duchu moralistycznym napiętnował Marian Zdziechowski w *Mesjanistach i słowianofilach* (1888), z aprobatą opisał Ferdynand Hoesick w „biografii psychologicznej" *Juliusz Słowacki* (1897). Głębiej do tego zagadnienia odniósł się dopiero docent Wszechnicy Jagiellońskiej, Tadeusz Grabowski, w eseju *Kilka lat z życia Słowackiego. 1837–1842* („Biblioteka Warszawska" 1907, t. 1). Pisze on tam o poecie jako o „dyletancie w miłości", którego dużo bardziej roznamiętniała sztuka. Romantyk ten, zdaniem Grabowskiego, „igrał z jedną i z drugą, pocieszał się sam i rozpędzał nudę twórczością. Wrażenia przyrody, sztuki plastycznej, lektury, potem pewien rodzaj dandyzmu, ułatwiającego mu znosić cierpienia serca, tamto i to podsuwały mu pod pióro ustępy najświetniejsze". Krytyk, tak jak i jego poprzednicy, odnosi dandyzm przede wszystkim do życia, zarazem jednak dostrzega jego oddziaływanie duchowe, odzwierciedlające się w takich właściwościach → stylu Słowackiego, jak wytworność czy kapryśność. Mimo pewnej słabości dla tych cech Grabowski od dandyzmu, będącego „dandyzmem Childe Harolda", wyżej stawiał pierwiastek altruistyczny, który według niego dawał o sobie znać już we wczesnych dziełach poety, by w późniejszych latach przerodzić się w tytanizm. Grabowski, pojmując zjawisko według znaczenia ukształtowanego pod wpływem Byrona, używał również słowa „dandyzm" w swoich pracach o literaturze współczesnej. W rozprawie *Poezja polska po roku 1863. Zarys jej rozwoju w ciągu ostatniego czterdziestolecia* (1903) odnalazł dandyzm w erotykach Adama Asnyka, z tym że pozbawiony „młodości" i „mniej swobodny niż Mussetowski, choć ironia jest naturalna i błyskotliwa". Podobne rozumienie dandyzmu towarzyszyło też Wiktorowi Gomulickiemu, kiedy ocalając od zapomnienia poetów postyczniowych, sportretował Aleksandra Michaux (Mirona). Wizerunek poety – „przystojnego i wykwintnego dandysa", który nosił długie włosy, „szeroko rozwiane fontazie bajronowskiej krawatki i spinki u mankietów w kształcie główek trupich" (W. Gomulicki, *Miron (Aleksander Michaux). Portret literacki*, „Tygodnik Ilustrowany" 1895, nr 17).

Większość tych prac ukazywała się w kilkunastu ostatnich latach XIX w., co niewątpliwie wiąże się z diametralnie odmiennym od wcześniejszego stosunkiem do sztuki, artysty i stylów jego zachowań. Najpoważniejszym wyrazem dążności do przedmiotowego ujęcia, usystematyzowania wiedzy o dandyzmie i usytuowania jej w porządku uniwersalnym było znakomite hasło Adama Pługa w *Wielkiej encyklopedii powszechnej ilustrowanej* (t. 15, 1895), inspirowane w dużej mierze przemyśleniami Barbeya d'Aurevilly'ego.

Nieporównanie przychylniejszy klimat dandyzm odnalazł dla siebie w Młodej Polsce, choć i wówczas nie rozwinął się szczególnie bujnie. Niekiedy jednak przypominał o sobie w sposób oryginalny i powabny, stanowiąc niedający się zbagatelizować element artystycznego pejzażu epoki. Znamienne, że już w 1890 r. Antoni Lange, ukazując analityczne podłoże epoki i jej dążność do stworzenia idealnego, wszechogarniającego dzieła, dał w nim udział także dandysom: „Na tle tak szerokiego programu, około Ewy-Astarty, głównej postaci eposu, snuje się cała czereda ludzi najrozmaitszych: finansistów i marzycieli, uczonych i dandysów, karciarzy i meklerów, artystów, gazeciarzy i gałganiarzy, arlekinów i manfredów… Wszystko to w jaskrawych, mieniących się barwach, porusza się nerwowo, konwulsyjnie, w trupich blaskach światła elektrycznego, wśród turkotu machin i świstu lokomotyw, wrzawy giełdowej i reklamy dziennikarskiej, strzelania korków szampana i trzasku biczów dżokejskich, rozpaczliwego jęku nędzarzy, *Danse macabre* potępionych i wydziedziczonych, krwawych przepowiedni jakiegoś *Dies irae* grozy apokaliptycznej, strachu wobec mogiły w nicestwo prowadzącej, cynicznego śmiechu wobec jej nicestwa, żądzy tego nicestwa, fi-

lozofii rozpaczy i kankanowych tonów muzyki operetkowej…" (*Modernizm*, „Tygodnik Ilustrowany" 1890, nr 13). Wprawdzie w młodopolskiej krytyce literackiej dość rzadko *expressis verbis* podejmowano kwestię związków dandyzmu z twórczością, ale wskutek uznania „ustroju paradoksalnego" (M. Komornicka, *Przejściowi*, 1895; zob. także: W. Feldman, *Paradoks w krytyce*, „Kurier Warszawski" 1903, nr 320) za synonim nowej wrażliwości stał się on ważnym, choć nieeksponowanym składnikiem → modernizmu. Ponieważ należał do najbardziej ekskluzywnych form indywidualizmu, nie trzeba było koniecznie wymieniać go z nazwy, żeby mógł być rozpoznawany przez wtajemniczonych. Bez wątpienia cechy dandysowskie, zgodnie zresztą z autorską intencją, dostrzegano w Leonie Płoszowskim i Petroniuszu, ale w żadnym bodaj wystąpieniu krytycznym nie określono bohaterów *Bez dogmatu* i *Quo vadis?* Henryka Sienkiewicza jako dandysów. Zwłaszcza w wypadku Petroniusza taka milcząca identyfikacja była jak najbardziej możliwa, ponieważ w końcu XIX w. ów starorzymski pisarz i epikurejczyk, ulubieniec bohatera Huysmansowskiego *À Rebours*, był uważany za prekursora dandysowskiego wyrafinowania. Związek autora *Satiriconu*, „analityka subtelnego", z modelowym przedstawicielem wrażliwości schyłkowej, jakim był diuk Jan, podkreśliła też Cezaryna Wanda Wojnarowska w wartościowej, choć nieprzychylnej relacji o *Najnowszej literaturze francuskiej* („Ateneum" 1891, t. 3, z. 3). *Na opak* – taki przekład tytułu zaproponowała korespondentka – zostało przez nią omówione i po części zinterpretowane, a upodobania bohatera tej ubóstwianej w wielu kręgach powieści, łączącego w sobie cechy dandysa i → dekadenta, szczegółowo scharakteryzowane. Stamtąd również można było się dowiedzieć, że „z pisarzy świeckich jednym z najwyżej cenionych przez ks. Jana jest – poeta Baudelaire". O zamiłowaniu tego autora do dandyzmu wspomniał u progu Młodej Polski Leon Winiarski, wiążąc je m.in. ze skłonnościami analitycznymi jego umysłu, neurozą i szczególnego rodzaju „szatańskwem" (*Literatura i sztuka. Stronica psychologii współczesnej*, „Prawda" 1892, nr 10). O Baudelairze pisał także Teodor Jeske-Choiński, akcentując dandyzm poety („Ideałem jego był tzw. *dandy*, chłodny, obojętny na całe otoczenie światowiec") i cytując przy tym ustęp z *Dzienników intymnych* (*Rozkład w życiu i literaturze. Studium*, 1895). Głębsza refleksja na temat dandyzmu pojawiła się dopiero w „Krokwiach", organie Klubu Konstrukcjonalistów, zainspirowanym myślą Baudelaire'owską już przed pierwszą wojną światową. W tym ekskluzywnym magazynie, kierowanym przez Romana Zrębowicza przy współudziale Romana Jaworskiego, najbardziej konsekwentnego dandysa polskiego, Kazimierz Błeszyński wyeksponował nieoczywisty sąd, że „dandyzm obowiązuje i w pojedynku z pięknem" jako wyraz „potężnej i wytrwałej woli artystycznej", przeciwnej w istocie swej dekadencji (*Karol Baudelaire i zagadnienie dekadencji w sztuce*, „Krokwie" 1921, nr 2). Równolegle Stanisław Ignacy Witkiewicz dał prześmiewczy wyraz swemu skądinąd całkiem poważnemu zainteresowaniu dandyzmem, zwłaszcza w stylu „Barebeja Dorewili" (*Dandyzm zakopiański*, „Gazeta Zakopiańska" 1921, nr 2).

Spośród autorów znaczących w historii dandyzmu oprócz Charles'a Baudelaire'a i Joris-Karla Huysmansa sporo uwagi poświęcono Maurice'owi Barrèsowi, najwięcej zaś Oscarowi Wilde'owi. O Francuzie, nie odnosząc się wprost do jego fascynacji sztuką ubóstwiania i pielęgnacji „ja", pisała Wojnarowska (*Najnowsza literatura francuska*), a także Jeske-Choiński. Nie używał określenia „dandyzm", tylko „radykalny dyletantyzm intelektualny i uczuciowy", „dyletantyzm metodyczny" Władysław Jabłonowski, kiedy charakteryzował jeden z etapów biografii twórczej Barrèsa we wprowadzeniu do powieści *Wyrwani z gruntu ojczystego* (1904, org. franc. *Les Déracinés*, 1897), powołując się zresztą na „piękne studium" Jana Loren-

towicza (*Maurycy Barrès*, „Ateneum" 1903, z. 6). Lorentowicz, nazywając francuskiego pisarza „bałwochwalcą własnej indywidualności", odnotował, że jego trylogia *Kult jaźni* (*Le Culte du Moi*, 1888–1891) rozwija Baudelaire'owskie rozumienie dandyzmu jako „kultu dla samego siebie". Krytyk widział w Barrèsie „entuzjastycznego sceptyka" i „ironicznego dandysa", mającego swoje wątpliwej jakości dopełnienie w człowieku czynu (*Nowa Francja literacka. Portrety i wrażenia*, 1911).

Oscar Wilde z kolei, jakkolwiek z punktu widzenia ortodoksyjnego dandyzmu budził wiele zastrzeżeń ze względu na nieumiarkowanie w jedzeniu i inne wykroczenia przeciwko surowej regule, w tym minoderię, to właśnie dzięki umiejętności zjednywania sobie sympatii szerokiego audytorium zyskał ogromną popularność. Uchodził za wcielenie elitaryzmu, przykład duchowej wyższości, pociągający wybranych. Adolf Nowaczyński wiedział, że Wilde sprzeniewierzył się „wielkim tradycjom angielskiego dandyzmu" i nie zbył milczeniem tak wątpliwych przymiotów Lorda Paradoksa, jak „zalotność i żądza podobania się" (zastąpiły one właściwą dandysom arogancję i sztukę niepodobania się), mimo to jednak żywił uwielbienie dla pisarza, który ma – jak pisał nie tylko w swoim imieniu – „dla nas niewielu prymordialne znaczenie, walor i wab, przede wszystkim jako archetyp umysłowości celtyckiej". W estetyzmie tego „*viveura* w wielkim stylu" rozpoznawał mimo wszystko postawę godną „prawnuka lorda Lyttona Bulwera, Bryan Brummella, Thomasa Winewrighta, hrabiego d'Orsay czy Disraelego". W „studium" wstępnym do wyboru maksym i opowiadań (*Oscar Wilde. Studium. Aforyzmy. Nowele*, 1906) krytyk interpretował skłonność Wilde'a do „sofistycznej dialektyki i paradoksów" jako pochodną jego „dwupłciowej" fizjologii, „najwygodniejszą pozę dla przyrodzonej zniewieściałości" pisarza. Jego „przemyślany wyrafinowany dandyzm" został tam określony jako zewnętrzna, tj. „fizyczno-eksterna paralela światopoglądu", stanowiącego niejako dziedzictwo tego, co najcenniejsze w kulturze, śmiertelnie zagrożonej przez trywialną współczesność, „demokratyzację i socjalizację sztuki". Nowaczyński wdał się w rozważania na temat przeszłości i współczesności dandyzmu, przypominał postać Alcybiadesa, szukał poprzedników Brummella na angielskich i francuskich dworach królewskich, przywoływał Edwarda Lytton-Bulwera (wraz z bohaterami powieści tego autora), Benjamina Disraeliego, Honoré de Balzaca, Barbey d'Aurevilly'ego, „tego przemiłego Donkiszota romantycznego feudalizmu", a wreszcie postaci Marcela Schwoba, Stuarta Merrilla, Maurice'a Barrèsa. Wspomniał też dandysów występujących na kartach utworów Wilde'a, by koniec końców przypisać go do „kultury flaubertowskiej obok profesora poezji Mallarmégo i czarodziejskiego rapsoda metafizycznego Laforgue'a". Wobec tak rozległej znajomości arkanów dandyzmu i jego paryskich odmian może dziwić, że Barrèsa uznał Nowaczyński za naśladowcę Wilde'a, podczas gdy to raczej ten ostatni podążał za wzorami francuskimi.

Bez sporej wiedzy o dandyzmie nie byłaby do pomyślenia pogłębiona interpretacja kariery Wilde'a, jaką dała Maria Komornicka (*Oskar Wilde. Apokryf idealny*, „Chimera" 1905, z. 27), ani też portret tego autora, sporządzony przez Bolesława Ostrowskiego i dopełniony zdjęciem w „nieskazitelnym stroju" dandysa („Nasz Kraj" 1907, z. 2), nikt jednak nie popisał się tak rozległą znajomością dandysowskich paranteli ulubieńca londyńskich salonów jak Nowaczyński. Jego śladem poszedł najpierw Tadeusz Jaroszyński we wstępie do *Portretu Doriana Graya* (t. 1, [1916]), uwypuklając zalety pisarza „o umyśle olśniewającym otoczenie niespodziewaną, pełną szczególniejszego wdzięku paradoksalnością", a później jeszcze Jan Parandowski w książkowym portrecie *Antinous w aksamitnym berecie. Rzecz o Oskarze Wildzie* (1921).

Nowaczyński swoją rozległą znajomość przedmiotu w sposób najbardziej spektakularny odsłonił w recenzji *Żywota i myśli Zygmunta Podfilipskiego* (1898) Józefa Weyssenhoffa, autora skądinąd również bardzo dobrze obeznanego z życiem literackim i towarzyskim we Francji, o czym świadczy zwłaszcza pierwsza część artykułu o Maeterlincku (*Nowy fenomen literacki. Maurycy Maeterlinck i dekadentyzm symboliczny*, „Biblioteka Warszawska" 1891, t. 2). Recenzja Nowaczyńskiego zaczyna się od rozróżnienia „dwóch typów konsekwentnego dandyzmu". Pierwszy z nich, którego zwolennicy swoją duchową niepodległość raz po raz uzewnętrzniają w zaskakujących gestach i twórczych eskapadach, zasługuje na miano „istotnego dandyzmu myślących i wolnych »natur władczych«", co „może nigdzie lepiej nie jest uchwycone, jak w salonach komedyj Oskara Wilde'a" (*Pan Weyssenhoff*, „Ateneum" 1904, nr 9). Natomiast przedstawiciele „dandyzmu oficjalnego, popularnego" ściśle przestrzegają etykiety, wskutek czego w najlepszym wypadku zostają dżentelmenami, w najgorszym snobami, snobizm bowiem – referuje Nowaczyński Williama Thackeraya – to „podziwianie marnych rzeczy w niski sposób…" „Dandyzm w wielkim stylu" ma swoją antytezę w płaskim wydaniu doktryny elegancji, prezentowanym przez Podfilipskiego oraz jego otoczenie, a poniekąd też i Weyssenhoffa. Świat „nieciekawych margrabiów", sfatygowanych modnisiów, graczy karcianych i giełdowych, „już w samej swej istności jest przeważnie satyrą" i wtórne „satyryzowanie" go w powieści nie przynosi chwały autorowi. Nowaczyński ma mu za złe „pobłażliwe lekceważenie dla *Pijanego statku* Rimbauda" i innych przejawów wyrafinowania w kulturze i choć zamiast obrazu prowincji życzyłby sobie historii upadku polskiej arystokracji na tle europejskiego *high-life*'u, to jednak *Żywot i myśli Zygmunta Podfilipskiego* chwali, w szczególności za trafną charakterystykę różnych okazów życia powiatowego.

Stanisław Brzozowski, kontynuując i ujednoznaczniając myśl Nowaczyńskiego, nie mógł mu wybaczyć ambiwalentnej oceny powieści Weyssenhoffa. Uznał nawet krytyka za ofiarę tego samego snobizmu, który ukształtował bohatera powieści, ponieważ, „starając się dowieść, że dandyzm Podfilipskiego jest bardzo parafiański", nie omieszkał pokazać, że „na dystynkcji zna się nie gorzej, a może lepiej od światowego satyryka" (*Współczesna powieść polska*, 1906). Tymczasem nawet wzgarda to za duży honor dla oderwanych od życia bywalców salonowych. Brzozowski jednak też nie zdecydował się na wyniosłe milczenie w tym względzie i wracał parokrotnie do obserwacji Nowaczyńskiego w kwestii dandyzmu. Posiłkując się dodatkowo spostrzeżeniami Wilhelma Feldmana, który zbliżył do siebie Płoszowskiego i Podfilipskiego jako następne wydanie „w negatywie" modnego światowca i kolejny „wykładnik naszej ewolucji ostatniego dwudziestolecia" (*Piśmiennictwo polskie ostatnich lat dwudziestu*, t. 2, 1902; zob. też A. Nowaczyński, *Jerzy Meredith*, „Głos" 1904, nr 50), Brzozowski w artykule *Zygmunt Podfilipski, Henryka Sienkiewicza apologeta pośmiertny* („Głos" 1903, nr 18; z dedykacją „*À Son Impertinence* Neuwert-Nowaczyński") nadał Podfilipskiemu cechy dandysa-upiora i kazał mu wychwalać dorobek myślowy Sienkiewicza.

Uzasadniając przyczyny swojego ataku na Zenona Przesmyckiego (m.in. w artykułach *W odpowiedzi na protest*, „Głos" 1904, nr 34; *„Miriam" – zagadnienie kultury*, „Głos" 1904, nr 41; *Zagadnienie metody*, „Głos" 1904, nr 44–45; *Przełom w filozofii*, „Głos" 1904, nr 48; *Kilka słów o sztuce*, „Głos" 1904, nr 49; *Same płaskie koncepty*, „Głos" 1905, nr 24), Brzozowski z pewnością miał w pamięci szkic o Miriamie, w którym Nowaczyński dał niemal zupełnie pozbawiony złośliwości, wysoce pochlebny wizerunek autora *Z czary młodości* (1893); nazwał go tam poetą gentlemanem, „magistrem *elegantiarum* i archontem *atrium*", zestawił z pierwowzorem Huysmansowskiego diuka Jana, hrabią Robertem Montesquiou, tudzież Petroniu-

szem – na korzyść Polaka (*Miriam*, „Słowo" 1901, nr 101–103). Wyraźnie przeciwstawił jego poglądy zapatrywaniom ciasnych i snobistycznych „podfilipskich sfer kultury", podczas gdy Brzozowski arystokratyzm Przesmyckiego osądzał jako fałszywy, tzn. sztucznie wykreowany, parweniuszowski. Bardziej autentyczny był dla niego „paradoksalizm à la Oscar Wilde" jako przejaw „felietonowej lekkomyślności". Za symbol nowoczesnej kultury uważał „dandysa, klepiącego laską z kości słoniowej Platona po ramieniu" (*„Miriam" – zagadnienie kultury*).

Brzozowski, przejmując milcząco niektóre koncepty od Nowaczyńskiego, poniekąd wypłacał się, uznając go „za pisarza bardzo wielkiej miary" (*Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910). Podziwiał w nim żywiołowy temperament demaskatora kłamstw współczesności, ale zarazem nie rozumiał, dlaczego, pozbawiony intelektualnej stałości, ulega on „dziwnie dezorientującym impulsom" (*Współczesna powieść polska*). Tymczasem w utworach krytycznych Nowaczyńskiego, paradoksisty i żonglera słownego, ujawnia się – czytelniej niż u takich autorów, jak Leon Choromański czy Jan Topass, których można podejrzewać o podobne natchnienia – fascynacja pisarstwem dandysów, przede wszystkim Wilde'a. Niemniej osobnego nurtu dandysowskiego w krytyce nie da się wyodrębnić.

Radosław Okulicz-Kozaryn

Źródła: [b.a.], *Chateaubriand i literatura angielska*, „Tygodnik Petersburski" 1837, nr 33 i 37; [b.a.], *Rozmaitości*, „Gazeta Warszawska" 1838, nr 282; K.P. [K. Podwysocki], [rec.] *Amerykanka w Polsce*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 48 i 50; [b.a.], *Najpóźniejsze wiadomości*, „Tygodnik Petersburski" 1840, nr 34; J. König, *O dandyzmie warszawskim*, „Gazeta Warszawska" 1841, nr 120, 124, 128 i 132; K. Witte, *List do redakcji „Gazety Warszawskiej"*, „Gazeta Warszawska" 1841, nr 141, 152 i 165; L. [A. Lesznowski], [rec.] *Cecylia, czyli Dandy rozkochany*, „Gazeta Warszawska" 1841, nr 186; [b.a.], *Jeszcze jeden i ostatni egzemplarz Dandych*, „Dziennik Krajowy" 1843, nr 159; J.S. Bogucki, *Milionerzy w perspektywie*, „Gazeta Warszawska" 1843, nr 184 i 185, przedruk w: tegoż, *Wizerunki społeczeństwa warszawskiego*, 1844; L. Dunin Borkowski, *Posłuszni*, w: *Album na korzyść pogorzelców*, wyd. J. Dunin Borkowski, 1844; Mazur z Płockiego [J. Majorkiewicz], *Rzuty filozoficzne*, „Przegląd Naukowy, Literaturze, Wiedzy i Umnictwu Poświęcony" 1845, t. 4, nr 34; M. Gliszczyński, *Znaczenie i wewnętrzne życie Zaporoża*, „Biblioteka Warszawska" 1849, t. 1–2, wyd. osob. 1852; W.A. Maciejowski, *Piśmiennictwo polskie od czasów najdawniejszych aż do roku 1830*, 1851; [Z. Węgierska], *Kronika paryska. Literacka, naukowa i artystyczna*, „Biblioteka Warszawska" 1862, t. 1; W. Spasowicz, *Jerzy Noel Gordon lord Byron*, „Prawda" 1888, nr 3; M. Zdziechowski, *Mesjaniści i słowianofile*, 1888; A. Lange, *Modernizm*, „Tygodnik Ilustrowany" 1890, nr 13, przedruk w: tegoż, *Studia z literatury francuskiej*, 1897; Cz. Jankowski, *Józef Kenig*, „Kraj" 1891, nr 52, przedruk w: tegoż, *Na marginesie literatury. Szkice i wrażenia*, 1906; C.W. Wojnarowska, *Najnowsza literatura francuska*, „Ateneum" 1891, t. 3, z. 3; L.W. [L. Winiarski], *Literatura i sztuka. Stronica psychologii współczesnej*, „Prawda" 1892, nr 10; W. Gomulicki, *Miron (Aleksander Michaux). Portret literacki*, „Tygodnik Ilustrowany" 1895, nr 17, przedruk w: tegoż, *Sylwety i miniatury literackie*, 1916; T. Jeske-Choiński, *Rozkład w życiu i literaturze. Studium*, 1895; M. Komornicka, *Przejściowi*, w: W. Nałkowski, M. Komornicka, C. Jellenta, *Forpoczty*, 1895; F. Hoesick, *Juliusz Słowacki*, 1897; A. Nowaczyński, *Miriam*, „Słowo" 1901, nr 101–103, przedruk w: tegoż, *Studia i szkice*, 1901; S. Brzozowski, *Zygmunt Podfilipski, Henryka Sienkiewicza apologeta pośmiertny*, „Głos" 1903, nr 18, przedruk w: tegoż, *Widma moich współczesnych*, 1914; W. Feldman, *Paradoks w krytyce*, „Kurier Warszawski" 1903, nr 320; T. Grabowski, *Poezja polska po roku 1863. Zarys jej rozwoju w ciągu ostatniego czterdziestolecia*, 1903; J. Lorentowicz, *Maurycy Barrès*, „Ateneum" 1903, z. 6; W. Jabłonowski, *Przedmowa*, w: M. Barrès, *Wyrwani z gruntu ojczystego*, przekł. J.P., 1904; A. Nowaczyński, *Jerzy Meredith*, „Głos" 1904, nr 50, przedruk w: jw.; A. Nowaczyński, *Pan Weyssenhoff*, „Ateneum" 1904, nr 9, przedruk w: tegoż, *Wczasy literackie*, 1906; M. Komornicka, *Oskar Wilde. Apokryf idealny*, „Chimera" 1905, t. 9, z. 27; S. Brzozowski, *Współczesna powieść polska*, 1906; A. Nowaczyński, *Oscar Wilde. Studium, Aforyzmy, Nowele*, 1906; T. Grabowski, *Kilka lat z życia Słowackiego. 1837–1842*, „Biblioteka Warszawska" 1907, t. 1; B. Ostrowski, *Oscar Wilde*, „Nasz Kraj" 1907, z. 2; S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910; J. Lorentowicz, *Nowa Francja literacka. Portrety i wra-*

żenia, 1911; W. Rzymowski, *J. Barbey d'Aurevilly w Polsce*, „Prawda" 1912, nr 33; J. Barbey-d'Aurevilly, *O dandyzmie i Jerzym Brummellu*, przeł. K. Woźnicki, „Literatura i Sztuka. Dodatek do »Nowej Gazety«" 1914, nr 2–11; T. Jaroszyński, *Słowo wstępne*, w: O. Wilde, *Portret Doriana Graya*, przekł. i wstęp T. Jaroszyński, 1916; K. Bleszyński, *Karol Baudelaire i zagadnienie dekadencji w sztuce*, „Krokwie" 1921, nr 2; J. Parandowski, *Antinous w aksamitnym berecie. Rzecz o Oskarze Wildzie*, 1921.

Opracowania: T. Carlyle, *Sartor resartus. Życie i zdania pana Teufelsdröckha*, przeł. S. Wiśniowski, 1882; E. Moers, *The Dandy. Brummell to Beerbohm*, 1960; Ch. Baudelaire, *Malarz życia współczesnego*, w: *O sztuce*, wyb. i przekł. J. Guze, wstęp J. Starzyński, 1961; E. Carassus, *Le Myth du dandy*, 1971; *Moderniści o sztuce*, wyb., oprac. i wstęp E. Grabska, 1971; B. Sadkowska, *Homo dandys*, „Miesięcznik Literacki" 1972, nr 8; M. Piwińska, *Dandys i upiór*, w: *Legenda romantyczna i szydercy*, 1973; T. Gautier, *Pisarze i artyści romantyczni*, wyb., przekł. i komentarz J. Guze, 1974; J. Kamionka-Straszakowa, *Nasz naród jak lawa. Studia z literatury i obyczaju doby romantyzmu*, 1974; E. Alexander, *Szatan i dandys, czyli rodowód bohatera romantycznego*, „Literatura na Świecie" 1978, nr 3; M. Podraza-Kwiatkowska, *Wieża z kości słoniowej i kazalnica, czyli między Des Esseintesem a Piotrem Skargą*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, 1979; J.-P. Sartre, *O dandyzmie*, przeł. A. Wasilewski, „Literatura na Świecie" 1982, nr 7; R. Przybylski, *Gentelman i dandys*, w: *Style zachowań romantycznych*, red. M. Janion i M. Zielińska, 1986; L. Boüexire, P. Favardin, *Le Dandysme*, 1988; R. Przybylski, *Strój arystokraty ducha*, „Zeszyty Literackie" 1990, nr 4; A. Camus, *Bunt dandysów*, w: tegoż, *Człowiek zbuntowany*, przeł. J. Guze, 1991; R.B. Pynset, *Question of Identity. Czech and Slovak Ideas of Nationality and Personality*, 1994; J. Zawadzka, *Dandyzm*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1994; R. Okulicz-Kozaryn, *Mała historia dandyzmu*, 1995; B. Bobrowska, *„Na wspak" J.K. Huysmansa i „Bez dogmatu" H. Sienkiewicza – dwie powieści o „skomplikowanych durniach"*, w: *Sienkiewicz i epoki. Powinowactwa*, red. E. Ihnatowicz, 1999; G. Mędykowski, *Dandysowski feblik pana Sienkiewicza*, w: jw.; R. Okulicz-Kozaryn, *Gest pięknoducha. Roman Jaworski i jego estetyka brzydoty*, 2003.

Zob. też: Bohater literacki, Charakter, Dekadentyzm, Dyletantyzm, Literatura angielska w polskiej krytyce literackiej, Modernizm

DARWINIZM

Pojęcie i światopogląd. „Darwinizm" to ogólny i wieloznaczny termin utworzony od nazwiska Charlesa Darwina (1809–1882), twórcy teorii ewolucji. W podstawowym zakresie był używany jako potoczny synonim ewolucjonizmu, tj. prawa regulującego pochodzenie, rozwój i przekształcenia organizmów biologicznych, którego sednem jest zasada selekcji i adaptacji, opisana przez Darwina w dziele *On The Origin of Species by Means of Natural Selection* (*O powstawaniu gatunków drogą doboru naturalnego*, 1859). Od lat 60. XIX w. termin funkcjonował w o wiele szerszym znaczeniu i był określeniem używanym dla oznaczenia idei i postaw światopoglądowych wywiedzionych z ewolucjonizmu, jednak obejmujących zjawiska i procesy, które tradycyjnie nie były obiektem dociekań → nauk przyrodniczych, ale należały do filozofii, historii, geografii, ekonomii, prawa, psychologii, etnografii, pedagogiki, teologii.

Wpływ na polskie życie umysłowe. Darwinizm jako kluczowy, często utajony w biologistycznych peryfrazach składnik scjentycznego postrzegania świata przenikał do wszystkich dyscyplin, także do krytyki literackiej, gdzie był tyleż modelem teoretycznym rozwoju i sukcesu dzieł literackich, co oznaką poglądów konkretnego krytyka, który wcale nie musiał być → czytelnikiem pism Darwina, a jedynie zwolennikiem determinizmu przyrodniczego, który oznaczał, ogólnie rzecz ujmując: wpływ środowiska, agoniczną wizję społeczeństwa, dziedziczność, fizjologiczny fundament → uczuć, walkę o byt. W publicystyce i krytyce literackiej

po powstaniu styczniowym darwinizm był uznawany za stały komponent → pozytywizmu oraz za naukowe uzasadnienie determinizmu w prozie → realistycznej i → naturalistycznej. Aleksander Świętochowski twierdził po latach, że dla „młodych" ewolucjonista i pozytywista to były synonimy, a dla niego było to wyznanie wiary: „Nie był to pozytywizm Comte'a i Littrégo, ale ewolucjonizm Darwina, Milla, Spencera. Jest on do tej chwili moim wyznaniem filozoficznym. W dziedzinie spraw i zagadnień praktycznych doświadczenia życiowe prostowały, poprawiły i uzupełniły niejedno z moich poglądów i przekonań, ewolucjonistą pozostałem niezmiennie" (*Wspomnienia*, wyd. 1966).

Również podstawowe kategorie darwinizmu pojawiające się w omówieniach i → polemikach prasowych (walka o byt, przetrwanie najlepiej przystosowanych, ewolucja, dobór płciowy, pochodzenie człowieka) funkcjonowały jak → metafory naukowe lub emblematy światopoglądowe, a nie jak pojęcia biologiczne, którym Darwin starał się nadać naukową precyzję. Stąd wpływ darwinizmu na krytykę literacką nie daje się sprowadzić do inspiracji metodologicznej w zakresie analizy i oceny wartości dzieła literackiego. Krytyka literacka drugiej połowy XIX w. pragnie nie tylko informować, ale bardziej jeszcze oddziaływać na → odbiorcę, a do tego darwinizm nadawał się znakomicie. Teoria ewolucji stanowiła dla → pokolenia pozytywistów źródło sugestywnej i porywającej analogii między prawami przyrody i człowieka, co pozwalało tworzyć mocną argumentację na rzecz koniecznej przebudowy społeczeństwa według wzoru doskonalącej się bezwzględnie natury. Publicyści i pisarze mieli świadomość wpływu odkrycia Darwina zarówno na rozumienie procesów naturalnych, jak i całokształt kultury. Epoka miała skłonności do „analogii biotycznych", ale za sprawą odkrycia Darwina podobieństwa między gatunkowymi walkami zwierząt a konfliktami ludzkimi zyskały uzasadnienie w postaci prawa naukowego.

Zasięg zjawiska. Swoją popularność darwinizm od początku zawdzięczał komentarzom przedstawicieli innych dyscyplin niż przyrodoznawstwo – przede wszystkim humanistyki i nauk społecznych. Piotr Chmielowski pisał z przekąsem o recepcji teorii ewolucji w Polsce, że „najwięcej wyznawców literackich liczyła ona w gronie filologów i prawników. Samego dzieła Darwina zwolennicy ówcześni prawie nie czytali" (*Zarys najnowszej literatury polskiej (1864–1897)*, 1898). Prowadziło to do nieuniknionych, czasem kuriozalnych uproszczeń, ale przyczyniało się do błyskawicznej dystrybucji pojęcia. Dla przedstawicieli młodej prasy darwinizm uzasadniał konieczność zaangażowania się w nowoczesną walkę o byt, w której wygrana oznaczała → postęp. Wszystko, co sprzyjało postępowi społeczeństwa, było efektem działania praw ewolucji. Do końca lat 60. darwinizm jest znany z → przekładów zagranicznych publikacji na temat ewolucji, głównie francuskich i niemieckich. Ważnym źródłem wiedzy o darwinizmie była prasa rosyjskojęzyczna. Pierwsza popularna, ale rzeczowa publikacja na temat teorii Darwina ukazała się w 1868 r. i był to dokonany przez wielkiego popularyzatora Darwina, Bronisława Rejchmana (v. Rajchmana, Reichmana), → przekład broszury *Teoria Darwina według popularnej prelekcji Ludwika Büchnera*.

Bo też pierwsza, najgorętsza dekada sporów o Darwina obywała się bez przekładów jego najważniejszych dzieł na język polski. Daty polskich edycji: *Wyraz uczuć u człowieka i zwierząt* (1873, przeł. K. Dobrski), *O pochodzeniu człowieka* (1873–1874, przeł. L. Masłowski), *Dobór płciowy* (1875, przeł. L. Masłowski), *O powstawaniu gatunków drogą doboru naturalnego, czyli o utrzymywaniu się doskonalszych ras w walce o byt* (1884–1885, przeł. Sz. Dickstein i J. Nusbaum). Skutkiem tego darwinizm funkcjonował we wczesnej publicystyce pozytywizmu jako ewolucjonizm ideologicznie i polemicznie zinterpretowany: bądź to jako

popularna wersja darwinizmu społecznego, bądź jako klerykalna reakcja na materializm i ateizm pozytywizmu. Jak pisał Bronisław Rejchman: „[…] zbito wszystkie idee lub to, co uważano za idee młodej prasy, w jeden konglomerat. »Przegląd Tygodniowy«, tendencyjność i realizm w powieści, emancypacja kobiet, pozytywizm, materializm, utylitaryzm, ba nawet komunizm i petroleizm, pisownię nową i wiele innych rzeczy połączono wraz z teorią Darwina i swoimi z niej wnioskami w jedną wieżę Babel, do której szturmowano insynuacjami i wymysłami" (*Teoria Darwina w stosunku do nauki i życia. Szkic ogólny*, „Ateneum" 1882, t. 3). Nie sposób zatem ograniczyć się do wskazywania na wpływ lub ślady darwinizmu w obrębie publicystyki literackiej, ponieważ przenikanie pojęć ewolucjonistycznych do literatury pozytywistycznej następowało przez wielorakie omówienia, komentarze i polemiki w sprawie darwinizmu.

Ekspansywność tej kategorii w obrębie dyskursów pozabiologicznych tłumaczył Bronisław Rejchman, twierdząc, że „wszędzie, gdzie się ma do czynienia ze zbiorowiskiem istot organicznych, czy to jednokomórkowych, czy ludzkich, wszędzie teoria Darwina ma zastosowanie, wszystko przenika i wszędzie stosunki rozjaśnia, sprowadzając rzeczy skomplikowane do formy jak najprostszej, do procesów niemal mechanicznych" (tamże). Nie inaczej uważał Henryk Sienkiewicz: „Jest to cecha naszego wieku, w którym zasada przyrodnicza stała się podstawą takich nawet gałęzi wiedzy, które w dawniejszych czasach nie stały z nią w żadnym związku. […] Wprowadzenie zatem fizjologii do romansu było faktem analogicznym do kierunku, w którym poszła cała umysłowość ludzka" (*O naturalizmie w powieści. Dwa odczyty*, „Niwa" 1881, t. 20). Cyprian Norwid, ironizując, potwierdzał tę zadziwiającą uniwersalność teorii ewolucji, pisząc zadziwiający, profetyczny szkic *Fabulizm Darwina* (powst. 1882). Przeczuł w nim niesamowity potencjał narracyjny teorii ewolucji, która chce podporządkować prawom historii naturalnej dzieje świata, także dzieła i zdarzenia będące tworem człowieka, tak że nie istnieje żadna inna zewnętrzna wobec niej → narracja. Obiektem → ironii Norwida była literackość teorii ewolucji, ów „fabulizm Darwina", który oznacza konieczność użycia przez naukę narracji literackiej → „romansu", aby okiełznać ogrom zmian w dziejach Ziemi. Choć w sferze praw tryumfuje nauka, to chcąc je objaśnić, trzeba sięgnąć po jakąś postać literatury, a wtedy – pisze Norwid – „romans rozszerzy się na taką rozległość estetyczną, iż świat przykryje bibułą swoją" (tamże).

Początki recepcji. Tak subtelnych refleksji o darwinizmie próżno jednak szukać zwłaszcza w początkowych omówieniach prasowych, choć zanim zaczęła się prasowa kariera pojęcia, wiedza o teorii ewolucji pojawiła się już w 1862 r. w Szkole Głównej na wykładach zoologii i anatomii porównawczej Benedykta Dybowskiego i jego następcy – Augusta Wrześniowskiego, a także związanych z tą uczelnią lekarzy, zoologów i botaników, m.in.: Wacława Mayzla (autora pierwszego nieukończonego przekładu *O powstawaniu gatunków*), Leona Cienkowskiego, Edwarda Strasburgera. Warszawska Szkoła Główna była trzecią uczelnią na świecie (obok uniwersytetów w Jenie i Petersburgu), gdzie wykładano teorię ewolucji. Również profesorowie wydziału filologicznego, Henryk Struve i Józef Plebański, omawiali ewolucjonizm na swoich wykładach.

Dla rozprzestrzeniania się darwinizmu jako kategorii światopoglądowej o wiele większe znaczenie niż wykłady akademickie miała publicystyka prasowa oraz ścisłe połączenie darwinizmu z wstępującym pozytywizmem. Już w 1860 r. pojawiła się w „Gazecie Rolniczej, Przemysłowej i Handlowej" wzmianka o dyspucie Thomasa Henry'ego Huxleya z biskupem Oxfordu Samuelem Wilberforcem, zainicjowana publikacją dzieła Darwina, ale słynna deba-

ta nie znalazła w Polsce większego oddźwięku ([L. Kąkolewski], *Przegląd periodycznej literatury rolniczej z ostatnich czasów*, „Gazeta Rolnicza, Przemysłowa i Handlowa" 1860, nr 50–51). Na opóźnienie, a następnie szybkie przeniesienie ewolucjonizmu na myślenie o historii i społeczeństwie, silnie wpłynął upadek powstania styczniowego. Opóźniło ono kilka lat recepcję ewolucjonizmu, ponieważ – jak pisał Stefan Pawlicki – „przechodziliśmy przez długi szereg strasznych wstrząśnień politycznych, wśród których trudno zachować potrzebną swobodę myśli, aby zajmować się hipotezą jakiegoś zamorskiego zoologa" (*Człowiek i małpa. Ostatnie słowo Darwina*, 1872). Dla młodego pokolenia pozytywistów powstanie stało się natomiast tragicznym argumentem za przyjęciem teorii o przetrwaniu najlepiej przystosowanych, czyli zasadniczej zmiany myślenia o czynnikach trwania narodowego. Bolesław Prus w bilansie ideowym pokolenia, jaką jest jedna z ostatnich kronik (nr 8 z 25 lutego 1911 r.), na pierwszym miejscu wśród autorów „najmodniejszych książek" wymieniał Darwina obok Herberta Spencera i Johna Stuarta Milla, „dzięki którym otworzyły się nam nieco oczy na stosunki realne. Zaczęliśmy trochę rozumieć, że poezja nie uratuje nas od zagłady i że »wiedza jest potęgą« – naprawdę" (*Nagroda Carnegiego. Zamiast kroniki*, „Tygodnik Ilustrowany" 1911, nr 8). Wcześniej przypominał zaś koszty walki o darwinizm: „[…] nie było miesiąca, ażeby redakcja nie robiła mi dopisków i nie wykreślała ustępów, a nie było kwartału, ażeby nie wyrzucano mi całych *Kronik*. Lata walki upłynęły, zanim pozwolono mi swobodnie wymieniać nazwiska: Darwin, Comte, albo wygłaszać zdania niezbyt licujące z konserwatywnym kierunkiem pisma" (*Słówko o krytyce pozytywnej. (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)*, „Kurier Codzienny" 1890, nr 308 i 310–316).

Analogie ewolucjonistyczne. Brutalnie użył analogii ewolucjonistycznej Ludwik Powidaj w głośnym artykule *Polacy i Indianie*, który ukazał się w 1864 r. w „Dzienniku Literackim" (nr 53 i 56 z → cenzorskimi skrótami) oraz w „Gazecie Narodowej" (w całości, nr 285 i 293). Autor użył sugestywnego obrazu losu ginących Indian północnoamerykańskich dla zilustrowania prawdopodobnej przyszłości Polaków, zwłaszcza w zaborze pruskim. Środki przetrwania to już nie walka zbrojna, ale praca, handel, gospodarność, oszczędność. Przełomowe było jednak stwierdzenie Powidaja, że utrata bytu państwowego, rozbiory, polityka germanizacyjna Prus to efekt praw naturalnych. „Postępowanie tych ostatnich względem naszego narodu budzi w nas żółć i gorycz, a jednak jest ono naturalne". Również Kazimierz Chłędowski pisał, że „człowiek jest tylko starszym bratem zwierzęcego rodu" i „rozwija się według tych samych praw co roślina i zwierzę", a z walki o byt czynił zasadę polityki. „Siła jest ostatnim wyrazem dziejów, a kto tłumacząc powstanie, stosunki i upadek państw i narodów, pojęcie siły mieć będzie na względzie, ten z pewnością najkrótszą drogą rozwiąże mniemane zagadki o rozwoju ludzkości, o ukrytych jej dziejowych torach" (*Siła w historii*, „Dziennik Literacki" 1866, nr 41–42).

Artykuł Powidaja był często komentowany, zwłaszcza w prasie zaboru pruskiego, zarówno aprobatywnie, jak i polemicznie. Spierał się z autorem m.in. Norwid, ironizując gorzko w wierszu *Praca*: „Spustoszonemu mów ty narodowi, / Niech się wzbogaci jak można najprędzej, / A mając posag resztę postanowi, / Do-rychtowawszy do onych pieniędzy: / / Naucz, by jednym krokiem się przerzucał / Z historii-jatek krwawych do warsztatów, / / Nauczysz, by się tak śmiał, jak zasmucał, / Wybawisz naród… lecz automatów!" (*Praca*, powst. 1864, „Czas" 1865, nr 1).

Orędownicy darwinizmu. Wśród admiratorów lub apologetów darwinizmu rysuje się pewna prawidłowość, mianowicie początkowo najbardziej radykalni wydają się jego orędownicy

z Galicji, nawet konserwatywni, jak Powidaj czy Chłędowski. W zaborze rosyjskim i pruskim od początku widać próby oswojenia darwinizmu przez uspołecznienie rywalizacji o przetrwanie i teleologię postępu. Darwinizm okazywał się pożytecznym instrumentem konserwatywnej publicystyki galicyjskich pozytywistów, rodzajem straszaka na przedstawicieli idei niepodległościowych. Antropologiczne konsekwencje darwinizmu ulegały natomiast wytłumieniu. Również pozytywizm Bolesława Prusa został oczyszczony z elementów materialistycznych i antyklerykalnych. Potwierdza to w swoich wspomnieniach Ludwik Krzywicki, pisząc, że „młodzież ówczesna dałaby się porąbać za Milla i Buckle'a, wierzyła w Darwina i Herberta Spencera. Ale była nad wyraz lojalna, jak i całe społeczeństwo ówczesne. Widziała w »pracy organicznej« jedyne zbawienie kraju" (*Wspomnienia*, wyd. 1959). Nawet Bronisław Rejchman stwierdzał z rezygnacją po dziesięciu latach walk o Darwina, że „trzeba się zająć wykształceniem elementarnym mas, że lepiej mówić im o tym, co to jest ogień i ogrzewanie, machina parowa i roślina, spółka i przestrzeganie praw; że może bardzo jest to przykrym, iż nie mamy dość znaczącego pocztu mogących i chcących słuchać o Darwinie i samorództwie, o logice Milla i psychologii Spencera, ale niepodobna muru przebić głową. Trzeba przyłożyć swych cegiełek, aby przyszłość do tego poziomu umysły doprowadziła, trzeba pracować u podstaw" (*Teoria Darwina w stosunku do nauki i życia. Szkic ogólny*). Pesymizm tkwiący zwłaszcza w bezcelowości ewolucji eksponował już Świętochowski w *Dumaniach pesymisty* (1876), pisząc, że „chociażby natura zmieniła całkowicie obecne swoje formy, nigdy nie będzie miała końca, tak jak nie miała początku".

Pozytywiści i spór o darwinizm. Właściwy spór o darwinizm toczył się od początku lat 70., stając się istotnym składnikiem polemik starej i młodej prasy. Zwiększała się też znacząco wiedza o teorii ewolucji. Propagatorem darwinizmu był przede wszystkim „Przegląd Tygodniowy", w którym nie była to teoria przyrodoznawcza, ale instrument w walce o nowy światopogląd, wedle którego wiedza i praca są siłami dającymi szansę przetrwania w nowoczesnej „walce o byt". Dla „Przeglądu" darwinizm był argumentem w debacie o nową koncepcję społeczeństwa w dobie postyczniowej. Traktowano go jako teorię wielofunkcyjną: nadawał się zarówno do propagowania autorytetu nauki, jak i pozytywistycznego światopoglądu, a także do zwalczania kreacjonizmu i teleologii. Zwierzęce pochodzenie człowieka, konieczność walki o byt oraz ewolucjonizm to trzy fundamenty przebudowy społeczeństwa według zasad równości, szacunku dla pracy i wiedzy, których stopniowy rozwój gwarantuje postęp.

Począwszy od 1872 r., darwinizm był traktowany przez młodą prasę jak teoria rozwoju cywilizacyjnego. Z tym że choć biologiczny charakter mają mechanizmy społeczne, ale już postęp jako efekt walki o byt był pojmowany humanistycznie, jego sedno stanowiła zaś wiedza pozwalająca opanować naturę. Darwinizm jako teoria natury stał się w tym rozumieniu teorią humanistyczną, tzn. wywiedzioną z metodologii badań historycznych. Darwinizm w publicystyce pozytywistycznej oznacza innymi słowy humanistyczne konsekwencje teorii biologicznej Darwina, a w tym przede wszystkim: 1) tryumf podejścia empirycznego w nauce, także w socjologii, psychologii czy historii; 2) ostateczny argument dla uznania wiedzy jako głównego motoru postępu; 3) odrzucenie antropocentryzmu na rzecz praw działających na człowieka bez udziału jego wiedzy i woli, co oznaczało odkrycie wspólnej metodologii badań zarówno bytów naturalnych, jak i tworów ludzkich.

Darwinizm nie oznaczał jedynie poglądów Darwina, ale stawał się w omówieniach i polemikach amalgamatem tez autora *O powstawaniu gatunków* z pracami przyrodoznaw-

ców niemieckich, przede wszystkim Georga Büchnera, Ernsta Haeckela, Jakoba Moleschotta, Carla Vogta. Spory na temat ich prac toczone w prasie niemieckiej omawiali m.in. Henryk Elzenberg, Bronisław Rejchman i Julian Ochorowicz, a także wielu niepodpisanych autorów recenzji i → felietonów. Trzeba jednak podkreślić, że łatwość analogii ludzko-zwierzęcych budziła sceptycyzm, m.in. Juliana Ochorowicza, który określał takie spekulacje mianem „filozoficznych harców na naukowym pegazie". Mimo to nie wahał się wyciągać radykalnych konsekwencji antropologicznych, uznając, że prawa ewolucji kwestionują: uprzywilejowane miejsce człowieka w kosmosie, stworzenie świata przez Boga i celowość porządku świata, powiązanie postępu z koniecznością walki o byt (*Przegląd literacko-naukowy*, „Przegląd Tygodniowy" 1869, nr 7; recenzja rozprawy Camille'a Flammariona *Wielość światów zamieszkiwanych. Studium, w którym wykładają się warunki zamieszkalności ziem niebieskich, roztrząsane ze stanowiska astronomii, fizjologii i filozofii naturalnej*, 1869). Leopold Mikulski, relacjonując w 1870 r. niemieckie piśmiennictwo na temat ewolucji, pisał: „Wszystko, czym się dziś szczycimy, jak kultura, cywilizacja, sztuka, umiejętności, moralność, postęp itd., wszystko to nie jest niczym innym, jak wytworem nieskończenie powolnego i trudnego rozwoju i stopniowej samopomocy, od szczebla do szczebla, od wiadomości do wiadomości, ze stanu całkiem dzikiego i zwierzęcego, w ciągu niezmiernych obszarów czasu w porównaniu z którymi nasz własny byt podobny jest do błyskawicy chwilkę trwającej" (*Literatura niemiecka*, „Przegląd Tygodniowy" 1870, nr 7).

Darwinizm był nie tylko kryterium polaryzacji ideologicznej ówczesnej prasy, ale także argumentem na rzecz koniecznych przemian społecznych, które miały doprowadzić do zajęcia kluczowej roli społecznej przez liberalną inteligencję mieszczańską. Zmiana ta jest konieczna i nieunikniona, podobnie jak ewolucja gatunków w biologii. Wreszcie darwinizm był też dla nowej klasy społecznej podstawą formułowania świeckiej genealogii moralności, która kształtuje się w efekcie przystosowywania się człowieka do warunków społecznych. Ochorowicz określi ten proces jako „wkorzenienie moralności w instynktowną sferę działań psychicznych" (*Miłość i zbrodnia. Szkic psychologiczny*, „Przegląd Tygodniowy" 1869, nr 39–44). W podobnym tonie Ochorowicz omawiał zjazd przyrodników niemieckich w 1868 r., akcentując pozytywne konsekwencje darwinizmu dla filozofii społecznej, mianowicie, że zwierzęce pochodzenie człowieka prowadzi do tezy o powszechnej równości ludzi, których wartość różnicuje jedynie praca na rzecz społeczeństwa, a nie urodzenie czy zasługi poprzednich pokoleń. Tak też pisał o ewolucji Feliks Bogacki w artykule *O różnicy człowieka od zwierząt* („Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 14–15, 21–22 i 25–28): „Prawda, prawa przyrody są obowiązujące – faktycznie – i dla człowieka, jednakże wie on o nich i dlatego używa ich na swoją korzyść. Odgadnąć prawa przyrody znaczy to zwyciężyć przyrodę. Zwierzęta przysposabiają się do otoczenia, człowiek przysposabia otoczenie do siebie – to właśnie stanowi różnicę człowieka od zwierząt" („Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 27). Świadome wykorzystanie praw ewolucji stanowiło fundament pozytywistycznego organicyzmu, co eksponował zwłaszcza Bolesław Limanowski: „Wiedza wykształca nasze zdolności umysłowe, więc czyni myśl sprężystszą, wzbogaca uzbieranym doświadczeniem, rozszerza widnokrąg, ujaśnia stosunki nasze i oświeca widownię, na której zapasy odbywać się mają. Stojąc pod jej chorągwią, śmiało można spojrzeć w oczy przyszłości" (*Przegląd życia społecznego II*, „Przegląd Tygodniowy" 1869, nr 44). Świadomość i wiedza pozwala zmodyfikować czysto biologiczną wykładnię walki o byt i dostrzec korzyść społeczną także np. w opiece nad słabszymi.

Od końca lat 70. w publicystyce „Przeglądu Tygodniowego" darwinizm stał się argumentem na rzecz pracy u podstaw. Skoro walka o byt zachodzi między jednostkami, grupami społecznymi i narodami, to należy przygotować warstwy niższe do aktywnego udziału w tych konfliktach. Szczególną uwagę niemal cała prasa poświęcała ideom organicystycznym opartym na socjologii Spencera, co sprawiło, że biologistyczny model społeczeństwa był bardziej wpływowy niż ten oparty na modelu ekonomicznym. Zdecydowanymi krytykami socjaldarwinizmu byli Ludwik Krzywicki, Stanisław Kramsztyk czy Bronisław Rejchman. Choć rozbieżności nie znikały, na koniec lat 80. przypada przesilenie zainteresowania darwinizmem. Uznaje się ewolucjonizm za teorię klasyczną, która nie budzi już tak silnych emocji światopoglądowych, a więc przestaje być publicystyczną modą.

Wkrótce do pism promujących darwinizm dołączyły „Przyroda i Przemysł", „Niwa", „Nowiny" oraz „Prawda". Chmielowski w „Niwie" (1876, t. 9) opublikował studium, w którym zwraca uwagę, że język jako funkcja biologiczna „związany jest najściślej z rozwojem człowieka i z tymi przemianami, którym tenże ulega. Stąd też nie można rozważać mowy w oderwaniu od historii ludzkości i narodu […]" (*Teoria Darwina i językoznawstwo. A. Schleicher – Maks Müller – Whitney – Jerzy Darwin – Ferrière – G. de Rialle*). W „Prawdzie" poświęcano wiele miejsca popularyzacji teorii ewolucji, zwłaszcza związkom humanistyki z przyrodoznawstwem na gruncie antropologii i etnologii. Podejmowali te zagadnienia m.in. Jan Karłowicz, Adam Kryński, Bruno Abakanowicz, Teodor Tomasz Jeż, Ludwik Gumplowicz. Między 1881 a 1890 r. w „Prawdzie" ukazało się prawie sto osiemdziesiąt mniejszych i większych różnych tekstów poświęconych problematyce darwinizmu. Według Świętochowskiego rola Darwina dla pozytywizmu była fundamentalna. Po śmierci uczonego pisał: „Chociaż niezmordowanie sypano u nas groble dla zatamowania potoków darwinizmu, przedostały się one do naszej literatury tak obficie, że nie umiałbym nawet w przybliżeniu powiedzieć, ile wieńców umysłowość polska na mogiłę tego genialnego badacza ponieść winna" (*Liberum veto*, „Prawda" 1882, nr 17).

Przeciwnicy darwinizmu. Część gazet zajmowała stanowisko kompromisowe, usiłując ograniczyć darwinizm do jego walorów naukowych („Ateneum", „Kłosy", „Biblioteka Warszawska"). Zwłaszcza „Ateneum" dążyło do zaprezentowania darwinizmu jako teorii możliwej do przyjęcia zarówno przez materialistów, jak i idealistów. Inaczej niż w „Przeglądzie Tygodniowym" nie traktowano tam darwinizmu jako instrumentu walki ideowej. Prezentowano rozmaite, często przeciwstawne interpretacje darwinizmu, np. materialistyczne Józefa Nusbauma i antydarwinowskie Władysława Kozłowskiego, kreacjonistyczne Bronisława Rejchmana i ateistyczne Sygurda Wiśniowskiego. Większość prasy codziennej i periodyków zwalczała darwinizm. Główny opór budziła teza o zwierzęcym pochodzeniu człowieka, zwłaszcza kiedy ukazał się przekład pracy *O pochodzeniu człowieka*. Czyniły to nieustannie „Gazeta Warszawska", „Gazeta Polska", „Kurier Świąteczny", „Tygodnik Lwowski", nie licząc pism religijnych. W → retoryce starej prasy darwinizm był inwektywą używaną wobec każdego niemal działania młodych.

Wśród odpowiedzi przeciwników darwinizmu wyróżniała się broszura ks. Mścisława Wartenberga *O teorii Darwina* (1866), gdzie określił teorię jako „przeciwspołeczną, bo rozwiązuje społeczność ludzi w hordy niemalże dzikie, w tabuny, gromady zwierzęcych, małpich, kangurowatych, jaszczurowych wyrodków". Nieco bardziej powściągliwa retorycznie jest broszura ks. Stefana Pawlickiego *Człowiek i małpa. Ostatnie słowo Darwina* (1872). Była to odpowiedź na dzieło Darwina *O pochodzeniu człowieka*, ale także pośrednio na książkę

La Création Edgara Quineta, której obszerny rozdział *Małpa i człowiek* ukazał się w „Przeglądzie Tygodniowym" (1870, nr 38–45). Prasa konserwatywna, z „Gazetą Warszawską", „Gazetą Polską" i „Tygodnikiem Lwowskim" na czele, akcentowała luki w teorii oraz niebezpieczeństwo dla światopoglądu religijnego i norm moralnych. Pośrednie stanowisko reprezentowały np. „Kłosy", gdzie próbowano pogodzić płaszczyznę naukową darwinizmu ze światopoglądem religijnym. Z czasem jednak „Kłosy" zaczęły zwalczać tezy Darwina, publikując przekłady prac antydarwinowskich i upowszechniając kreacjonistyczny światopogląd. Po ukazaniu się przekładu *O pochodzeniu człowieka i doborze płciowym* przeciwstawiały zaś Darwinowi Alfreda Russela Wallace'a, który optował za uwzględnieniem ingerencji „siły wyższej" w rozwój ludzkiej inteligencji. Eksponowano też związek darwinizmu z → realizmem i w konsekwencji obniżenie smaku odbiorców tej literatury.

Osłabienie sporu przyszło na początku lat 80., kiedy zaczyna dominować problematyka społeczna, przede wszystkim program pracy u podstaw, niemniej trwał on aż do końca stulecia w złagodzonej formie. Prasa konserwatywna również zmieniła front, nie kwestionując naukowej wartości darwinizmu, obstawała natomiast przy ograniczeniu jej wyłącznie do zjawisk biologicznych. Zwalczano próby używania darwinizmu do zakwestionowania: celowości świata, nadprzyrodzonego pochodzenia człowieka, nieśmiertelności duszy, nadprzyrodzonego źródła moralności, a także religii objawionej człowiekowi przez Boga. Dzięki tym polemikom darwinizm stał się tematem powszechnie dyskutowanym w miastach i na prowincji, co dobrze ilustruje drukowana w „Kłosach" w 1883 r. powieść Teodora Jeske-Choińskiego *Straż przednia. Zarys do obrazu społecznego* (w 1885 r. przerobiona na „powieść społeczną" *Trzeźwi*).

Darwinizm w świadomości literackiej pozytywistów. Krytyka literacka i literatura przyjmowała darwinizm już oswojony, głównie w postaci zapośredniczonej przez Henry'ego Thomasa Buckle'a, Herberta Spencera i Hippolyte'a Taine'a. Dobrze ilustruje to zapośredniczenie debiut krytyczny Elizy Orzeszkowej, w którym autorka omawia *Historię cywilizacji w Anglii* (1864–1866, przeł. W. Zawadzki). „Nic tam nie ma ciemnego, nic zawikłanego, splątane i brzmiące frazesa nie tworzą ciągłych trudności, niepochwyconych metafizycznych zaciekań się tam nie [da] znaleźć. Ale nauka jasna, głęboka, pełna miłości dla ludzi, tryska tam z każdej karty, jak z ożywczego zdroju" (*O „Historii cywilizacji angielskiej" przez Henryka Tomasza Buckl[e]'a*, „Gazeta Polska" 1866, nr 157). Naturalistyczny determinizm nie przeraża jej też w odniesieniu do własnego życia i twórczości. Zamiast ograniczającego wolność wpływu środowiska widzi pozytywną stymulację i wzajemną korzyść: „[…] ogół tworzy autora; a on jako silny pomaga dźwiganiu się tego, co go stworzyło". Podkreśla konieczność dostosowania się do nowej roli literatury, gdyż inaczej dzieła autora „okryje anatema lub co najmniej zapomnienie" (*Kilka uwag nad powieścią*, „Gazeta Polska" 1866, nr 285–286 i 288). Gatunki literackie także toczą walkę o przetrwanie, istnieje zatem niebezpieczeństwo, że „znicestwieniu ulegnie poezja" (*Listy o literaturze. List I. Wiek XIX i tegocześni poeci*, „Niwa" 1873, t. 4). Podobnie Świętochowski podkreślał symbiotyczny związek literatury i społeczeństwa, stąd „dwa te organizmy swoimi wpływami na siebie oddziaływają, że postęp w literaturze musi mieć swoje wytłumaczenie w postępie społeczeństwa" (*Pleśń społeczna i literacka*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 33). I ostrzegał romantycznych epigonów: „Każdy organizm ma swoją chwilę, od której przestaje być czynnym" (*My i wy*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 44) i pokrywa się „pleśnią". Rola pisarza przypomina hodowcę, który za pomocą literatury troszczy się o rozwój i trwanie duchowe społeczeństwa. „Otóż celem literatury jest podtrzymy-

wać istnienie i rozwój ducha jednostek i społeczeństw" (B. Prus, „*Farys*", „Kraj" 1885, nr 46). Kluczowy dla rozumienia darwinizmu w polskiej myśli organicystycznej jest *Szkic programu w warunkach obecnego rozwoju społeczeństwa* Bolesława Prusa („Nowiny", od 23 do 30 marca 1883 r.). A ponieważ był to zarazem koniec funkcjonowania pisma, Prus dokonywał w nim ideowego podsumowania pozytywizmu. Stwierdza tam m.in., że moralność i religia są efektem ewolucji, „organem przystosowawczym" dla lepszego funkcjonowania jednostki i społeczeństwa. Nie ulega wątpliwości, że darwinizm był istotnym składnikiem jego programu „pracy wewnętrznej, organicznej", opartego na prawach „naturalnego rozwoju społeczeństwa". W artykułach Prusa darwinizm pojawia się dziesiątki razy w rozmaitych tonacjach, często ironiczno-komicznych. Przykładem kpiny z lublinian: „Dla Lublina stałość gatunków już jest dowiedzioną: lublinianie tylko od lublinian pochodzą, w Lublinie się chowają, w siebie tylko wierzą, a o żadnych teoriach nowych słyszeć nie chcą. Nowe teorie są wprawdzie warunkiem postępu, no! Ale co za związek może być między Lublinem a postępem? O, błogosławione miasto, któremu w głowie mąci samo nawet nazwisko Darwina! O miasto, które sądzisz dzieła z okładek, a teorie z odczytów, o miasto! O miasto!…" (*Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski" 1875, nr 84). Z czasem w jego uwagach o darwinizmie pojawia się obawa o uzasadnianie nim przewagi silnego nad słabszym. Ten ciemny ton darwinizmu zdominuje *Lalkę*.

Przenikliwy krytyk pozytywizmu, Teodor Jeske-Choiński, nie dał się nabrać na próbę zharmonizowania nieuniknionych konfliktów społecznych wywołanych uwolnionymi siłami rozwoju i wolnej konkurencji. Pisał w pracy *Typy i ideały pozytywnej beletrystyki polskiej* (1888): „Prus stoi na przełomie dwóch skrajnych odcieni liberalizmu, jego początku optymistycznego i pesymistycznego końca. W głębi jego serca drży skarga na przewrotność ludzką, ale wrodzona dobroć wstrzymuje go od wygłoszenia stanowczego wyroku". Znakomicie uchwycił też etyczną pułapkę przyrodoznawczego wzorca kultury: „Gdyby zapytano, kto zawinił? trzeba by odpowiedzieć, że nikt, bo to, co się stało, było tylko… faktyczną koniecznością".

Darwinizm a taine'izm. Szczególnie prace Hippolyte'a Taine'a (→ taine'izm) pozwalały na asymilację darwinizmu do rozumienia literatury, zwłaszcza w krytyce o nachyleniu historycznoliterackim. Dla przykładu, Bronisław Chlebowski postulował „zaprowadzenie zamiast dzielenia literatury na okresy i tych na prozaików i poetów – przyjęcie w przedstawieniu dziejów literatury przedstawienia odrębnych organizmów niejako literacko-umysłowych, tak jak one się wytwarzały historycznie" (*Znaczenie różnic terytorialnych, etnograficznych i związanej z nimi odrębności ekonomiczno-społecznych, politycznych i umysłowych stosunków dla naukowego badania dziejów literatury polskiej*, 1884). Maksymilian Kawczyński, przeciwnik Taine'a, twierdził, że zadaniem badania literatury jest wykrycie prawa, „na mocy którego tworzą się dzieła i kierunki literackie"; ale nie objaśnią tego czynniki zewnętrzne. To raczej z literatury dowiemy się czegoś o środowisku, rasie czy momencie historycznym. Dodawał zarazem wizjonersko, że źródłem tych praw jest zarówno środowisko przyrodniczo-społeczne pisarza, jak i „fizjologia mózgu" (*Determinizm a literatura*, „Przewodnik Naukowy i Literacki" 1884, t. 12). Omówienia i przykładowych adaptacji metody Taine'a do historii literatury polskiej dokonał Piotr Chmielowski w pracy *Metodyka historii literatury polskiej* (1899). Przyjmuje tam kluczową zasadę Taine'a o konieczności umieszczania każdego zjawiska artystycznego w trójkącie zależności od: rasy, środowiska i momentu dziejowego. Fundamentem tej metody jest darwinistyczny pogląd, że „człowiek jest dalszym ciągiem świata organiczne-

go; dlaczegóż by więc nie miały się do niego stosować prawa biologiczne zarówno co do tych czynności, które mu są wspólne ze zwierzętami, jak i co do tych, które jemu tylko są właściwe?" Wpływy taine'izmu zaznaczyły się ponadto w pracach takich autorów, jak Stanisław Pilat, Józef Tretiak, Józef Wiślicki, Kazimierz Kaszewski, Henryk Struve, Józef Kotarbiński, Piotr Chmielowski, Julian Ochorowicz, Włodzimierz Spasowicz.

Darwinizm a naturalizm. Znamiennym epizodem w długim procesie asymilacji darwinizmu w Polsce był spór o → naturalizm w latach 80., zwłaszcza ten prowadzony na łamach „Wędrowca". I choć była to kampania artystyczna, która na sztandarach miała przede wszystkim nazwiska Émile'a Zoli, Gustave'a Flauberta, Edmonda i Jules'a Goncourtów, Guy de Maupassanta, to wcześniejsza dekada gorących sporów o darwinizm wpłynęła znacząco na tę debatę. Wystąpienia Adolfa Dygasińskiego, Artura Gruszeckiego, Józefa Kotarbińskiego, Antoniego Sygietyńskiego, Stanisława Witkiewicza, Gabrieli Zapolskiej, w których domagali się nowej sztuki wolnej od akademickich konwencji i tyranii wzniosłych tematów, opierały się na wspólnym założeniu, że właściwym modelem sztuki jest „natura" możliwa do ujęcia przede wszystkim jako rzeczywistość świata materialnego. Nie chodziło jednak o ciasno pojmowany → mimetyzm, ale o „studia z natury", a więc całościową obserwację i wiedzę o przedstawianym fragmencie rzeczywistości. Wbrew zarzutom polemistów, zwłaszcza słynnym → odczytom Sienkiewicza *O naturalizmie w powieści*, polscy naturaliści nie sprowadzali natury do synonimu przyrody, ale widzieli w niej prawdę rzeczywistości przeciwną konwencji, najważniejsze odniesienie sztuki i parametr jej wiarygodności. To był m.in. efekt lekcji darwinowskiej, z której wynikało dla człowieka nowoczesnego, że mimo cywilizacyjnego rozwoju nadal pozostaje częścią naturalnego środowiska i jego praw oraz że jest ono pierwotne w stosunku do społeczeństwa, narodu czy historii. Krytycy naturalizmu (m.in. Teodor Jeske-Choiński, Józef Tretiak, Stanisław Tarnowski, Henryk Sienkiewicz) akcentowali głównie niemoralność, redukcjonistyczny biologizm oraz pesymizm, jaki powstawał z obcowania z takimi obrazami świata i człowieka. Szczególnie wymowny jest Stanisław Tarnowski: „Człowiek nieodczłowieczony jeszcze lub zezwierzęcony na nowo, we wszystkich swoich dzikich lub zepsutych żądzach i zawiściach, wściekłościach i umizgach, w rozkoszach najniższej szynkowni lub zamtuzu albo w ohydach zbezczeszczonego życia rodzinnego, ciało przepojone alkoholem, a dusza cynizmem – oto strona poetyczna i obrazowa tej realistycznej powieści, którą poeta dowcipnie nazwał »romansem dwóch komórek«" (*Z najnowszych powieści polskich*, „Przegląd Polski" 1881, t. 15). Co ciekawe, podobną ocenę znajdujemy u ideowych przeciwników Tarnowskiego. Chmielowski odmawia naturalizmowi pojęcia sztuki, gdyż polubił „błoto społeczne" (*Młode siły. „Z różnych sfer": nowele i obrazki Elizy Orzeszkowej*, „Ateneum" 1880, t. 1). Sienkiewicz oskarżał naturalizm o niszczenie sztuki: „[…] rzuciwszy się na powieść, zaciemnił ją, poplamił, obniżył, zapowietrzył, zwichrzył, rozłajdaczył" (*O naturalizmie w powieści*). Nie ufał wiarygodności tych przedstawień; twierdził, że odbierają „odwagę i ochotę do życia", ponieważ zostały przejęte z dyskursu nauk szczegółowych, które kierując się poznawczym minimalizmem, nie są zainteresowane budowaniem ogólnej refleksji o życiu, a więc czynienie tego przez sztukę na tak szczątkowym fundamencie jest nieuprawnione. „Życie i indywidualne, i zbiorowe musi być brane bardziej *en bloc* – inaczej zawsze przedstawi się wstrętnie" – pisał w liście do Marii Radziejewskiej 11 maja 1903 r. Ważne są też niepokoje historiozoficzne Sienkiewicza. W odczytach o naturalizmie jako patrona archeologicznej pracy pisarza historycznego wybiera Georges'a Cuviera, a nie Darwina. „Cuvier powiedział w swoim czasie: »Dajcie mi ząb zaginionego zwierzęcia, a ja potrafię odtworzyć jego

całokształt«". Wybrał Cuviera jako twórcę teorii katastrof, ponieważ jego model, choć straszny, był akceptowalny. Dla darwinisty przeszłość to świadectwo szeregu klęsk jako wynik nieprzystosowania. Wszystko, co było, a nie trwa, jest świadectwem własnej nieistotności. W katastrofach Cuviera kryje się natomiast przyczółek konstruktywny. Otóż mimo wyrwy, braku, nieistnienia, coś może się pojawić, jakby znikąd. Także Polska niepodległa. „Głoszono ją umarłą, a oto jeden z tysięcznych dowodów, że żyje. Głoszono ją podbitą, a oto nowy dowód, że umie zwyciężać" – powie Sienkiewicz po otrzymaniu Nagrody Nobla.

Nawet Prus (podziwiający Zolę i sympatyzujący z „Wędrowcem", a to tam drukował *Placówkę*), który miał wiele powodów do wstąpienia w szeregi naturalistów, nigdy nie złożył deklaracji poparcia dla nich. Uważał naturalizm za nieakceptowalne ekstremum realizmu.

Patronat Zoli zaszkodził sporowi o polski naturalizm, sprawił bowiem, po pierwsze, że najważniejsi prozaicy epoki – Orzeszkowa, Prus i Sienkiewicz – u których bez trudu można znaleźć realizacje tej poetyki, nigdy nie uznali tej inspiracji; po drugie, stłumił optymistyczny i witalistyczny wymiar promowania naturalizmu widoczny w kampanii „Wędrowca".

Światopogląd literatury pozytywizmu. Mimo że w oczach krytyki literackiej, pisarzy i → publiczności darwinizm zlał się w jedno z pozytywizmem, realizmem i naturalizmem, tworząc atmosferę światopoglądową literatury drugiej połowy XIX w., to żaden z ważnych pisarzy ani krytyków nie zadeklarował się jako zwolennik postrzegania literatury jako efektu procesów ewolucyjnych opisanych przez Darwina. Tę ambiwalencję świetnie uchwycił i złośliwie zdemaskował Cezary Jellenta w artykule *Zakapturzony idealizm* („Prawda" 1888, nr 35–36). Kpił tam m.in. z Dygasińskiego, który na pozór poszerzył granice poezji, wpuszczając „weń świnie, krowy, kury, gęsi, indyki, konie, barany", ale – zauważył w konkluzji – zrobił z tego „cykl epopej i sielanek". Krytyka i publiczność – zdaniem Jellenty – nabrały się, biorąc „działalność czynnego członka towarzystwa opieki nad zwierzętami za dalszy rozwój idei pesymistycznej Zoli, za wizerunki walki o byt". Jellenta przenikliwie uchwycił metafizyczną („idealistyczną") zasłonę nałożoną na darwinizm: „Cywilizacja darwinistycznie bada siebie, uczy się, obserwuje, ze sztuki, zwłaszcza powieściopisarskiej, robi pracownię analizy dla celów praktycznych, wypełnia ją po brzegi IDEĄ społeczną, co bynajmniej realizmu nie dowodzi, ale jej ujmy żadnej nie przynosi: oto przyczyna błędnego mniemania, że typ i fotografia jest wszystkim".

Rozbieżność co do rangi sporu o Darwina dla krytyki literackiej i literatury dobrze ilustrują dwa głosy podsumowujące. Piotr Chmielowski w *Zarysie literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu* (1881) przyznaje tej dyskusji rolę formowania nowego pokolenia krytyków i pisarzy. Sienkiewicz w ostrej polemice z Chmielowskim odmówił natomiast sporom o darwinizm jakiegokolwiek istotnego wpływu na twórczość literacką. „Gdyby owa polemika wcale nie miała miejsca, każdy z piszących robiłby toż samo do dziś, o tyle tylko lepiej, o ile nie zmarnowałby więcej sił i talentu na spory, kłótnie, przycinki i napaści, które sam Chmielowski […] nazywa w innym miejscu »bezowocną polemiką«" (*Szkice literackie. „Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu" przez doktora Piotra Chmielowskiego*, „Gazeta Polska" 1881, nr 211–213).

Modernistyczne reinterpretacje. Przełom antypozytywistyczny nie spowodował odrzucenia darwinizmu i jego inspiracji filozoficznych. Przejęcie darwinistycznego spadku pozytywistów było wspólnym doświadczeniem wstępującego → modernizmu. Stanisław Przybyszewski wspominał typowy proces zachłyśnięcia się młodych umysłów materializmem przyrodniczym za sprawą lektur Davida Straussa, Carla Vogta czy Georga Büchnera. Zwłaszcza ten

ostatni autor był terapią na problemy, „które mózg chłopaków, udręczonych rozwiązywaniem najzawilszych zagadek, bezustannie zaprzątały, umiał Büchner szczęśliwie doprowadzić do jednego mianownika: *Kraft und Stoff*" (*Moi współcześni*, t. 1, 1926). Artur Górski w → programowym wystąpieniu napisał o swoim pokoleniu: „Umysłowo wychowaliśmy się na Spencerze, Millu, Taine'ie i Renanie" (*Młoda Polska. Fejleton nieposłany na konkurs „Słowa Polskiego"*, „Życie" 1898, nr 15–16, 18–19 i 24–25), a Stanisław Brzozowski w → przedmowie do *Idei* wyliczał młodzieńcze fascynacje: „[…] literatura rosyjska, Buckle, darwinizm, biologiczne uogólnienia podarwinowskiej epoki, studia »socjologiczne«, […] utylitaryzm i etyka ewolucjonistyczna" (*Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*, 1910).

Mimo przejęcia przez → krytykę młodopolską dziedzictwa przyrodoznawczego pozytywizmu, darwinizm uległ znaczącej reinterpretacji. Było to według słów Wacława Nałkowskiego „stanowisko ewolucyjne na polu reakcji idealnej" (*„Chimera" wobec ewolucji*, „Głos" 1901, nr 10). Po pierwsze, nastąpiło załamanie pozytywnego, doskonalącego, a więc optymistycznie interpretowanego darwinizmu, także w odniesieniu do zjawisk kultury. Dominuje pesymistyczny, antyjednostkowy, konfliktogenny mechanizm ewolucji, co jasno ujął Wacław Berent: „Z piekielnego kotła, jakim pod tym kątem jest dzisiejsze plenienie się ludzi, można dobyć nie ideał, lecz najczarniejszą grozę przyszłości. Zdawał sobie z tego sprawę i Darwin pod koniec życia; było to, jak sam powiada, zgryzotą jego starości" (*Źródła i ujścia nietzscheanizmu*, 1906). Zasada, że zwycięży najlepiej przystosowany, powoduje, jak pisał Berent, „przeżycie miernego". Stąd wartością dla ludzkiej ewolucji są jednostki działające i myślące, „którym na wspak działa układ wszystkich sił społeczno-ekonomicznego rozwoju". Ewolucja kultury idzie pod prąd zarówno doborowi naturalnemu, jak i „utopii sztucznego chowu". Po drugie, powolny, mechanicystycznie pojmowany tryb przemian ewolucyjnych nie opisuje dynamiki twórczości, nagłego pojawiania się artystów i dzieł wybitnych, które zmieniają → historię literatury. Po trzecie, następuje reinterpretacja darwinizmu kulturowego. Miejsce naturalizmu jako doktryny najbardziej związanej z ewolucyjnym przyrodoznawstwem zajmuje teraz swoisty „idealizm ewolucyjny", w świetle którego wartością w ewolucji gatunku jest nie tylko biologiczna siła, ale refleksyjność, indywidualizm, → metafizyka piękna.

Wzorcową, wczesną próbą idealizującej rewizji darwinizmu przez krytykę literacką jest rozprawa Zenona Przesmyckiego (Miriama) *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej* („Świat" 1891, nr 3–12, 14, 18 i 21–24). W tym komentarzu → symbolizm jest rozszerzeniem naturalizmu na sferę duchową, która także podlega determinacji natury, jako że „wszystko w naturze oddziaływa na wszystko, wszystko na nas i my na wszystko". Pochwała → mistycyzmu przyrodniczego wynika z jego naukowych podstaw. Autor *Ślepców*, zdaniem Miriama, widzi w zjawiskach tajemniczych i niezrozumiałych „objawy praw, których jeszcze nie znamy, żąda badania, obserwacji, analizy". Odwołując się bezpośrednio do darwinowskiej teorii ewolucji, Przesmycki zakłada, że wobec kresu ewolucji fizycznej człowieka „należy przypuszczać dalszą ewolucję […] psychiczną, a za prorocze, wskazujące przyszły jej kierunek zarodki uważać owe ukryte, przesłonięte, w wyjątkowych dziś najczęściej stanach na jaw wychodzące »mistyczne objawy natury ludzkiej«" (tamże).

Okazuje się, że mimo zmiany paradygmatu myślenia o sztuce, darwinizm i jego pojęciowe synonimy zachowują krytyczną poręczność, np. w diagnozowaniu społecznej funkcji sztuki i artysty. Ciągłość darwinistycznej metaforyki w krytyce literackiej modernizmu zapowiadają już *Forpoczty* (1895) Cezarego Jellenty, Marii Komornickiej i Wacława Nałkowskiego. Zwłaszcza Nałkowski i Komornicka głoszą apoteozę gatunkową jednostek nad-

wrażliwych, „nerwowców", którzy przez twórcze samozniszczenie dostarczają społeczeństwu nowych idei. Ich przeciwieństwem jest tłum, „który – pisze Nałkowski – ze stanowiska fizjologicznego można by nazwać BEZNERWOWYM, ZWIERZĘCYM, ze stanowiska zaś psychologiczno-ewolucyjnego – TROGLODYTYCZNYM […]". Ludzi tłumu dzieli na „ludzi-byki", „ludzi-świnie" i „ludzi-drewna (automaty)". Z takiego to środowiska ewoluują typy idealne, które „troglodyci" uważają za zwyrodniałe, tymczasem „to nie zwyrodnienie […], to ewolucja! Albowiem to jest oddalenie się od natury pierwotnej, byczej, świńskiej lub drewnianej" (*Forpoczty ewolucji psychicznej i troglodyci*, 1895). Komornicka w tym samym tonie i → stylu pisze o typach idealnych: „Popęd ewolucyjny w ich sumieniu staje się prawem i żądzą doskonałości. Każdy powrót do niższego typu jest dla nich męczarnią upokorzenia, wstydu…" (*Przejściowi*, 1895). Po latach, mimo zmiany poglądów, pisarka pozostała wierna darwinowskiej retoryce, a jedynie uspołeczniła elitarystyczny ewolucjonizm, kreując wizję hodowli nowej rasy wyemancypowanych proletariuszy: „[…] w światłości dnia kształtują się olbrzymie wizje heroicznej sztuki w społeczeństwie-arcydziele. […] Robotami kieruje wielki Architekt-Geniusz rasy budzącej się do życia" (*„Pogrom" sztuki*, „Chimera" 1905, t. 9, z. 25). Podobnie Nałkowski, nawołując do jedności wśród zwolenników „nowej sztuki", argumentował, że przecież wszyscy „idą do jednego ewolucyjnego celu" (*„Wyzyskiwani" a „Rodzina Połanieckich"*, „Głos" 1903, nr 21). Julian Marchlewski, w polemice z elitaryzmem „Chimery", przyznawał wielkiej sztuce przeszłości, jak i sztuce nowoczesnej rolę udoskonalania społeczeństwa. „Teraz demokracja otwarła na oścież drzwi i tysiące lubują się pięknem". Wykluczeni wcześniej z obcowania ze sztuką staną się dzięki niej „bogatsi na duszy, więksi, czyściejsi" (*Chimeryczny pogląd na stosunek społeczeństwa do sztuki*, „Prawda" 1901, nr 19–20). Wraz z rewolucją 1905 r. zanika w pisaniu o nowej roli literatury język ewolucji, a zastępuje go rewolucyjna niecierpliwość i oczekiwanie na szybkie narodziny twórczości proletariackiej. W tym celu „trzeba cały ten burżuazyjny budynek, ten przybytek podłości, ucisku i grabieży, wysadzić w powietrze i pole spod niego zaorać!" (W. Nałkowski, *Proletariat i twórcy*, „Młodość" 1905, nr 1).

Odwrócony darwinizm odmiennie niż w środowisku przyrodniczym ujmował mechanizmy adaptacyjne kultury wzmacniającej trwanie społeczeństwa w zmiennych warunkach historycznych. Jednostki nieprzystosowane i fizycznie słabe uznano za wyższe pod względem ewolucyjnym. Tę odwróconą teorię ewolucji szczególnie mocno eksponuje eseistyka Przybyszewskiego, począwszy od pracy *Zur Psychologie des Individuums. I. Chopin und Nietzsche* (*Z psychologii jednostki twórczej*, 1892), w której krytyk stara się opisać na przykładach → biografii twórczych Fryderyka Chopina, Friedricha Nietzschego i Oli Hanssona „pojęcie jednostki twórczej jako czynnika podtrzymującego i doskonalącego gatunek". Jednostka wybitna znajduje się w konflikcie ze społeczeństwem, które ją niszczy, choć jej nadwrażliwość i nieprzystosowanie jest właśnie ofiarą na rzecz społeczeństwa i gatunku. Polemizując z tezami książki Maxa Nordaua *Entartung* (*Zwyrodnienie*, 1893), Przybyszewski pisze, że to, co bywa nazywane przez ignorantów degeneracją, to „tylko regularnie powracający i konieczny fenomen ewolucyjny" (*Na drogach duszy*, 1900). Również genealogia płci w *Requiem aeternam* ma wyraźnie ewolucjonistyczną proweniencję i stanowi model rozwoju kultury na podłożu biologicznym, z którego wynika tryumf popędowo-intuicyjnej → „duszy" nad sferą intelektualną reprezentowaną przez „mózg". Autor podkreślał fizjologiczny rodowód duszy w polemicznym autokomentarzu: „Moja »naga dusza« to produkt »ścisłej wiedzy« przyrodniczej […]" (*De profundis*, wyd. niem. 1895; wyd. pol. 1900 jako manuskrypt). Nie chciał dostrzec tego rodowodu Świętochowski, dla którego, w porównaniu z Darwinem, Auguste'em

Comte'em czy Charlesem Lyellem, „wszystkie naturalizmy, impresjonizmy, dekadentyzmy, spirytyzmy, mediumizmy" wydawały się „tylko niedołężnymi podrygami bezsilnych lub chorych mózgów" (*Liberum veto*, „Prawda" 1894, nr 3).

Antagoniści modernistów przejmowali szyderczo darwinistyczną metaforykę, przyczyniając się do jej utrwalania. „Na widok świata zjawił się »nowy gatunek« ludzi, gatunek wyższy, tzw. »mózgowców« […]" – pisze Antoni Złotnicki. Pyta przy tym drwiąco: „Jeżeli rodzi się potwór o dwóch głowach, to dowodzi tylko, że istniały przyczyny, które na jego powstanie się złożyły; lecz czyż potwór taki jest potrzebny dla szczęścia matki, która go zrodziła?". I konkluduje, że „nowożytni Hamleci" są „wytworem nienormalnym" (*Arystokracja „mózgowców"*, „Przegląd Tygodniowy" 1895, nr 43). W słynnym wystąpieniu Stanisław Szczepanowski atakuje naturalizm nowej sztuki spod znaku Zoli i Maupassanta, „których zasłużonym przeznaczeniem jest albo zginąć na barłogu, albo dostać się do czubków" (*Dezynfekcja prądów europejskich*, „Słowo Polskie" 1898, nr 40). Krytyk nie adaptuje do swej napaści modelu ewolucyjnego, ale argumentacja o zagrożeniu, jakim jest modernizm dla kultury polskiej, opiera się na biologicznych wyobrażeniach. „Nie możemy marzyć kiedykolwiek o wyższości materialnej. Starajmy się przynajmniej o wyższość duchową". Co ciekawe, wychodząc z przesłanek materialistycznych, inspirowany ewolucjonizmem społecznym Ludwiga Büchnera, Prus konkluduje, podobnie jak Szczepanowski, mianowicie, że ten model kultury, jaki upowszechnia → Młoda Polska, osłabia nas w walce o przetrwanie: „A jednocześnie naszemu hasłu – marzenie dla marzenia!… odpowiada straszliwy pomruk ducha czasu: »walka – i biada zwyciężonym«!" (*Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny" 1901, nr 145).

Zwolennicy autonomii sztuki i artysty (→ autotelizm, „sztuka dla sztuki") używali także darwinizmu na dowód amoralności przemian ewolucyjnych, co w konsekwencji prowadziło do tezy o rozłączności etyki i estetyki. Dla adwersarzy było zaś dowodem niemoralności sztuki, która afirmuje popędowo-instynktowną sferę człowieczeństwa. Jak to obrazowo Sienkiewicz wyraził w słynnej ankiecie „Kuriera Teatralnego" na temat repertuaru Teatru Rozmaitości: nieprzerwaną skłonność do „rui i porubstwa". Sienkiewiczowi nie chodziło jednak wyłącznie o zgorszenie moralne, ale o zgubny pesymizm nowej sztuki, która potęguje jeszcze kryzys woli życia w społeczeństwie zniewolonym – „osłabia energię, […] krępuje usiłowania, wiedzie do niewiary, wiedzie do znienawidzenia ludzi, siebie i życia" (*Ankieta „Kuriera Teatralnego"*, „Kurier Teatralny" 1903, nr 12).

W poważnej rozprawie Edwarda Abramowskiego *Co to jest sztuka? Z powodu rozprawy L. Tołstoja „Czto takoje isskustwo?"* („Przegląd Filozoficzny" 1898, z. 3) znajdujemy silne przekonanie o koniecznej autonomii sztuki, prawie artysty do indywidualizmu, swobody tematycznej i formalnej, braku zobowiązań społecznych w rodzaju utylitaryzmu czy uprawiania sztuki naśladowczej lub zaangażowanej. Przemiany w sztuce są – zdaniem Abramowskiego – efektem ewolucji społeczeństwa, dla którego „jest to interes walki o byt". Inaczej jednak pojmowany niż w przyrodzie. Sztuka wyzwala człowieka od ślepego determinizmu natury, jak również od zniewalających norm społecznych. Ewolucja i emancypacja społeczeństwa dzięki sztuce będzie „zastępować miejsce schodzącego z widowni historycznej środowiska walki o byt codzienny".

W tym kontekście autonomia sztuki nie jest czymś odrębnym od powszechnej użyteczności natury, ale jej analogią w świetle niepojmowalnego celu ewolucji, „a ponieważ – pisał Ignacy Matuszewski – celu tego poznać i określić nie umiemy, możemy powiedzieć, że natura jest sama sobie celem" (*Sztuka i społeczeństwo*, „Tygodnik Ilustrowany" 1899,

nr 10–12). W innym miejscu zauważał: „Materializm, tak popularny wśród półwykształconych tłumów, nie był nigdy, nawet w epoce najwyższego rozwoju, doktryną prawdziwych filozofów i uczonych, lecz ewangelią dyletantów i niedouczków. Żaden z koryfeuszów pozytywizmu, ani Comte, ani Mill, ani Taine, Darwin, Herbert Spencer, ani zmarły niedawno Helmholtz, żaden z nich, powtarzamy, nie był materialistą, a niektórych można wprost nazwać idealistami najczystszej wody" (*Czarnoksięstwo i mediumizm. Studium historyczno-porównawcze*, 1896). W podobnym tonie pisał Wilhelm Feldman, głosząc apologię monizmu przyrodniczego Ernsta Haeckla, który „ujmuje wszechświat jednolitym łańcuchem przyczynowości", i wskazywał spójność nauki i literatury tam, gdzie panteizm poetycki „zlewając się z pozytywną nauką, równocześnie boskością, uświęca całą naturę" (*Filozofia Haeckla*, „Krytyka" 1900, t. 1).

Być może najambitniejszą ekwilibrystyką myślową jest próba połączenia wyrafinowanej i spekulatywnej poezji z teorią ewolucji autorstwa Wincentego Lutosławskiego, który dokonał zestawienia teorii Darwina i poetyckiej wizji ewolucji zawartej w *Genezis z Ducha* Juliusza Słowackiego (zob. edycję Lutosławskiego *Genezis z Ducha* z 1903 r. oraz studium *Darwin i Słowacki. Według pierwszego wykładu wygłoszonego w Filharmonii Warszawskiej d. 23 listopada 1908 r.*, 1909). Darwina i Słowackiego łączą – zdaniem Lutosławskiego – liczne podobieństwa mimo oczywistych różnic. Ten sam rok urodzenia, zakwestionowanie teologii stworzenia świata, wywiedzionej z dosłownej lektury Biblii, transformizm, którego koncepcję Słowacki sformułował dziesięć lat przed Darwinem. Słowacki miał przekroczyć ograniczenia Darwina, mianowicie nieuwzględnienie ewolucji duchowej i twórczej człowieka, która odgrywa prymarną wobec ciała rolę w ludzkiej ewolucji, oraz twierdząc, że mocą ewoluującej jaźni „nowy gatunek zjawia się nagle i bez form przejściowych". I konkluduje: „Genezis Darwina jest to genezis z ciała, zaś genezis Słowackiego jest to Genezis z Ducha". Ponadto, według Lutosławskiego, koncepcja Słowackiego nie przeczy istnieniu Boga, gdyż „nowy gatunek wtedy dopiero się zjawia, gdy jakaś jaźń, dotąd poprzestająca na niższej formie, zapragnie nowej cechy i otrzyma ją od Boga". Stąd konieczność uwzględnienia np. roli modlitwy w doświadczeniach biologicznych. „Niestety, większość tych, co się modlą, nie wierzy w ewolucję, a większość darwinistów zaniedbywa modlitwy". Koncepcję ewolucji duchowej Lutosławski zawdzięcza częściowo Henriemu Bergsonowi (→ bergsonizm), którego poglądy przywołuje jako potwierdzenie trafności poglądów Słowackiego. Obaj twierdzą – zdaniem Lutosławskiego – że „twórczość jest życiem świata, ciągłym nieustannym cudem, przekraczającym istniejące przyczyny, nieprowadzącym do jednego jakiegoś określonego celu, gdyż w każdej chwili życia wszechświata zawarty już jest cel, sobie zupełnie wystarczający". Od Bergsona też pochodzi m.in. teza o dwóch kierunkach ewolucji, której jedna droga „transformacji jaźni" prowadzi do „form człowieka, a inne jaźnie znów wydały wysoce zorganizowane społeczeństwo mrówek lub pszczół".

Jedynym krytykiem i filozofem epoki zdolnym, aby przemyśleć i zrewidować fenomen darwinizmu w odniesieniu do kultury, był Stanisław Brzozowski. Darwin był dla niego jednym z gigantów XIX w., jego teoria – wyzwaniem dla każdego myślącego człowieka, a dla Polaków wciąż nieodrobioną lekcją. Studia Brzozowskiego na wydziale przyrodniczym Uniwersytetu Warszawskiego dały mu systematyczne podstawy wiedzy biologicznej, ewolucjonizm zajmuje zaś stałe miejsce w refleksji krytycznej Brzozowskiego, początkowo jako myśliciel, którego używa do rozbijania zastałych koncepcji kultury i atakowania zwolenników „bytu gotowego". „Darwinizm, ewolucjonizm […] uczynił ludzi zdolnymi do pojmowania wszel-

kich prawd jako historycznie wytwarzanych" (*Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*). W jego zmiennych interpretacjach darwinizmu dominuje jednak perspektywa antropologiczna, w której człowiek wyrywa się ograniczeniom natury; świadom jej praw, zaczyna je kwestionować i narzucać własne. „Człowiek nie jest dalszym ciągiem ewolucji, lecz przeciwnie, zerwaniem wątka, przeciwstawieniem się mu" (*Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910).

Dwa wystąpienia można uznać za symboliczne podsumowanie niebywale bogatej obecności teorii Darwina w myśleniu o kulturze na przełomie XIX i XX w. Pierwszym wystąpieniem jest systematyczne i naukowo rzetelne opracowanie teorii Darwina i jej rodzima recepcja, czyli monografia ewolucjonizmu Józefa Nusbauma *Idea ewolucji w biologii. Przeszłość, stan obecny i wpływ na rozwój wiedzy ludzkiej* (1910). Zawiera ona także wątki humanistycznej reakcji na ewolucjonizm. Drugim jest zaś odczyt Stefana Żeromskiego *Literatura a życie polskie* (wygł. 1915, wyd. 1916). Choć nie używa się tam ani razu terminologii ewolucjonistycznej, to syntetyczne ujęcie wpływu polskiej literatury nowoczesnej na trwanie i samoorganizację życia polskiego w niewoli ma wyraźnie darwinistyczny charakter. U progu niepodległości Żeromski diagnozuje skok ewolucyjny, swoistą mutację ewolucji literatury polskiej, która nareszcie może być wolna od tych powinności społecznych, za które są odpowiedzialne instytucje państwowe. Jakby już przystosowywała się do funkcjonowania w środowisku wolności politycznej suwerennego państwa. „Może ona już teraz zapuszczać się w tajne głębie ducha ludzkiego czy plemiennego, uciekać od świata w kraje tajemnicy i zmyślenia, lub, jeżeli jej wola, żyć w gwarze walk i prac, wśród rozpaczy lub śmiechu. Swoboda nada jej cechę i piętno sztuki samoistnej, indywidualnej, charakterystycznej, a więc narodowej".

Ryszard Koziołek

Źródła: L.P. [L. Powidaj], *Polacy i Indianie*, „Dziennik Literacki" 1864, nr 53 i 56; „Gazeta Narodowa" 1864, nr 285 i 293; K. Chłędowski, *Siła w historii*, „Dziennik Literacki" 1866, nr 41–42; E. Orzeszkowa, *O „Historii cywilizacji angielskiej" przez Henryka Tomasza Buckl[e]'a*, „Gazeta Polska" 1866, nr 157–158; B.L. [B. Limanowski], *Przegląd życia społecznego II*, „Przegląd Tygodniowy" 1869, nr 44; J. Ochorowicz, *Przegląd literacko-naukowy*, „Przegląd Tygodniowy" 1869, nr 7; J. Ochorowicz, *Miłość i zbrodnia. Szkic psychologiczny*, „Przegląd Tygodniowy" 1869, nr 39–44; L. Mikulski, *Literatura niemiecka*, „Przegląd Tygodniowy" 1870, nr 7; J. Ochorowicz, *Nowsze postępy zoologii*, „Przegląd Tygodniowy" 1870, nr 34–36; A. Świętochowski, *Pleśń społeczna i literacka*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 33; F. Bogacki, *O różnicy człowieka od zwierząt*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 14–15, 21–22 i 25–28; S. Pawlicki, *Człowiek i małpa. Ostatnie słowo Darwina. Studium*, 1872; P. Chmielowski, *Teoria Darwina i językoznawstwo. A. Schleicher – Maks Müller – Whitney – Jerzy Darwin – Ferrière – G. de Rialle*, „Niwa" 1876, t. 9; C. Norwid, *Fabulizm Darwina* [1882], w: tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 6, oprac. J.W. Gomulicki, 1971; Poseł Prawdy [A. Świętochowski], *Liberum veto*, „Prawda" 1882, nr 17; B. Rejchman, *Teoria Darwina w literaturze polskiej*, „Ateneum" 1882, t. 3; B. Rejchman, *Teoria Darwina w stosunku do nauki i życia. Szkic ogólny*, „Ateneum" 1882, t. 3; Miriam [Z. Przesmycki], *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*, „Świat" 1891, nr 3–12, 14, 18 i 21–24; W.M. Kozłowski, *Postęp i wsteczność*, „Ateneum" 1894, t. 1; C. Jellenta, M. Komornicka, W. Nałkowski, *Forpoczty*, 1895; A. Złotnicki, *Arystokracja „mózgowców"*, „Przegląd Tygodniowy" 1895, nr 43; P. Chmielowski, *Zarys najnowszej literatury polskiej (1864–1897)*, 1898; Piast [S. Szczepanowski], *Dezynfekcja prądów europejskich*, „Słowo Polskie" 1898, nr 40; W. Nałkowski, *„Chimera" wobec ewolucji*, „Głos" 1901, nr 10; W. Berent, *Źródła i ujścia nietzscheanizmu*, 1906; W. Lutosławski, *Darwin i Słowacki. Według pierwszego wykładu wygłoszonego w Filharmonii Warszawskiej d. 23 listopada 1908 r.*, 1909; S. Brzozowski, *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*, 1910; S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910; J. Nusbaum, *Idea ewolucji w biologii. Przeszłość, stan obecny i wpływ na rozwój wiedzy ludzkiej*, 1910; B. Prus, *Nagroda Carnegiego. Zamiast kroniki*, „Ty-

godnik Ilustrowany" 1911, nr 8; S. Żeromski, *Literatura a życie polskie*, „Kurier Lwowski" 1916, nr 99–138, przedruk w: tegoż, *Sen o szpadzie i sen o chlebie*, 1916.

Opracowania: H. Höffding i in., *Darwinizm a wiedza współczesna*, przeł. L. Silberstein i in., wstęp L. Krzywicki, 1910; J. Feliksiakowa, *Bibliografia dzieł Darwina w języku polskim oraz wybór opracowań z zakresu darwinizmu*, „Biologia w Szkole" 1960, nr 2–3; *Recepcja darwinizmu w drugiej połowie XIX wieku w Królestwie Polskim*, oprac. zespół T. Długokęcka i in., „Studia i Materiały z Dziejów Nauki Polskiej" 1961, seria B, z. 5; *Materiały do dziejów myśli ewolucyjnej w Polsce*, red. K. Pietrusiewicz i A. Straszewicz, 1963, z. 1 – zwłaszcza T. Długokęcka, *Miejsce darwinizmu w działalności „Przeglądu Tygodniowego" (1866–1890)*; I. Lipińska-Zubkiewicz, *Problematyka ewolucyjna na łamach „Ateneum" (1876–1901)*; Z. Kępa, *Recepcja darwinizmu na ziemiach polskich w latach od 1859 do 1884*, „Zagadnienia Filozoficzne w Nauce" 1996, R. 18; B. Porter, *When Nationalism Began to Hate. Imagining Modern Politics in Nineteenth Century Poland*, 2000; T. Budrewicz, *Wartości i antywartości. Myśl pozytywistyczna między Darwinem a amboną* i *Karol Darwin i Herbert Spencer. Pozgonne oceny wielkich myślicieli*, w: *Pozytywizm i negatywizm. „My i wy" po stu latach*, red. B. Mazan, 2005; P. Polak, *Spór wokół teorii ewolucji przed stu laty*, „Zagadnienia Filozoficzne w Nauce" 2007, R. 41; B. Popławski, *Recepcja darwinizmu w Królestwie Polskim. „Głos" (1886–1894)*, „Przegląd Humanistyczny" 2007, nr 2; D. Schümann, *Struggle for or against Participation? How Darwinism Came to Partitioned Poland in the 1860s and early 1870s*, w: *The Reception of Charles Darwin in Europe*, Vol. 1, eds. E.-M. Engels and T.F. Glick, 2008; J. Jakubowski, *Recepcja wydawnicza dzieł Karola Darwina w Polsce w XIX wieku*, „Roczniki Biblioteczne" 2009, R. 53; L. Kuźnicki, *Percepcja darwinizmu na ziemiach polskich w latach 1860–1881*, „Kosmos" 2009, nr 3–4; O. Szkonter, *Próba rekonstrukcji poglądów Benedykta Dybowskiego w kwestii teorii ewolucji Darwina*, „Semina Scientiarum" 2010, nr 9; *Zmagania z Darwinem*, „Świat i Słowo" 2010, nr 1 (tam m.in.: I. Gielata, *Piętno darwinizmu*; S. Karpowicz-Słowikowska, *Mesjasz czy Antychryst? Bolesława Prusa czytanie Darwina*; K. Fiołek, *Darwinizm wyznaniem filozoficznym Aleksandra Świętochowskiego?*); R. Koziołek, *Kompleks Darwina*, „Teksty Drugie" 2011, nr 3; T. Sobieraj, *Pozytywiści wobec Darwina i ewolucjonizmu*, w: tegoż, *Przekroje pozytywizmu polskiego. W kręgu idei, metody i estetyki*, 2012; R. Okulicz-Kozaryn, *Naukowość utajona? Konsekwencje scjentyzmu w literaturze Młodej Polski*, 2013; T. Sobieraj, *Brzozowski a Darwin*, w: *Stanisław Brzozowski. Powroty*, red. D. Trześniowski, 2013. Zob. kolekcję „wokół Darwina" w e-bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego: http://ebuw.uw.edu.pl/dlibra/collectiondescription?dirids=30 oraz http://darwin-online.org.uk/.

Zob. też: Krytyka literacka a nauka, Naturalizm, Postęp, Pozytywizm

DEKADENTYZM

Termin. Słowo „dekadentyzm" weszło do publicystyki polskiej – nie tylko literackiej – w latach 80. XIX w. (S. Rzewuski, *Młoda Francja. Paul Bourget*, „Przegląd Tygodniowy" 1885, dod., t. 1). Posługiwano się nim zazwyczaj z dużą dowolnością, obejmując tą nazwą wszystko, co pozostawało w sprzeczności ze zdroworozsądkowym, tradycyjnym, powszechnie akceptowanym sposobem myślenia i wzorcami obyczajowymi odwołującymi się do podobnych standardów, a także z ustalonym wartościowaniem estetycznym. Z dekadentyzmem identyfikowano zarówno deklarowany przez młode pokolenie brak woli, apatię i poczucie bankructwa wszelkich wartości, jak i wybujały indywidualizm spod znaku Friedricha Nietzschego (→ nietzscheanizm) czy estetyzm modernistów przeciwstawiający się utylitaryzmowi oraz wzory zachowań właściwe cyganerii artystycznej, acz upowszechniające się w szerszych kręgach społecznych. Potocznie przez „dekadentyzm" rozumiano więc w drugiej połowie XIX w. ogólny pesymizm spowodowany popozytywistycznym kryzysem wartości: brak wiary w sens ludzkiego życia i w celowość zmian społecznych, dostrzeganą powszechnie „chorobę woli", wszelkie przejawy „niemoralności" w życiu i sztuce (C. Jellenta, *Epidemia pesymizmu*, „Prawda" 1887, nr 3–5). „Dekadentyzm" miał tu zdecydowanie pejoratywne znaczenie, co sprawia-

ło, że rzadko można spotkać to pojęcie w wypowiedziach zawierających autocharakterystykę pokoleniową czy literacką, pojawia się ono natomiast z dużą częstotliwością w tekstach polemicznych, niekiedy przybierając postać inwektywy, również w artykułach czy rozprawach syntetycznych, przedstawiających obraz epoki. „Zdziwiłby się bardzo przeciętny śmiertelnik, gdyby wiedział, co o nim sądzą dekadenci-symboliści. On widzi w ich dziwacznych elukubracjach chore twory osłabionego mózgu, oni zaś gardzą filistrem, który »nie potrafi się wznieść do wyżyn najwyższej formy sztuki«" – pisał Teodor Jeske-Choiński (*Rozkład w życiu i literaturze. Studium*, 1895). Zakres użycia terminu bywa też na ogół szerszy niż dające się wyróżnić zjawisko historyczne, które mu można przypisać.

Definicje. Dekadentyzm traktowany jako pojęcie ogólne (od franc. *décadence*, to zaś od łac. *decadentia*, *cadere*) jest powiązany bezpośrednio z ideą dekadencji, pojawiającą się przy opisie kultur, społeczeństw czy cywilizacji, a wskazującą na ich stopniową degenerację, rozpad lub schyłek. Idea ta aktualizuje zazwyczaj takie wyobrażenie o całości (rozumianej jako kultura czy forma życia społecznego), które pozwala na uruchomienie analogii organicznych i umożliwia ujmowanie rozwoju tej całości jako rozwoju finalnie ograniczonego. Ma on charakteryzować się fazowością i przebiegać analogicznie do rytmów natury: od narodzin przez fazę wzrostu, dojrzałość, starzenie się i śmierć. Myślenie oparte na tej analogii pozwala znajdować w dziejach kultur, społeczeństw, cywilizacji, narodów czy ustrojów fazę nieuniknionego wyczerpywania się ich energii – rozkładu żywych wcześniej wartości, degeneracji form życia zbiorowego i norm estetycznych. Ta właśnie faza bywa określana jako stan dekadencji; przez dekadentyzm rozumie się zaś konkretne jej (dekadencji) przejawy, dające się historycznie wyodrębnić i tworzące wyraźnie zarysowany zespół postaw, przeświadczeń i literackich praktyk. Z perspektywy lat Stanisław Brzozowski pisał w *Legendzie Młodej Polski* (1910): „Dekadentyzmem nazywamy świadomość kulturalną, zdającą sobie sprawę, że na jej podstawie zbiorowe życie oprzeć się nie da, czującą, że treść dostarczana jej przez proces dziejowy jest symptomatem rozkładu, ale pomimo to niezdolną ani odczuwać co innego, niż to, co odczuwa, ani zawładnąć procesem społecznym, stwarzającym te odczucia".

Idea dekadencji pojawia się już w starożytności (Hezjod) i powraca u wielu późniejszych myślicieli (św. Augustyn, Giambattista Vico, Charles-Louis Montesquieu, Edward Gibbon, Friedrich Nietzsche, Oswald Spengler); ze szczególną wyrazistością zostaje zaktualizowana właśnie w drugiej połowie XIX w. Podłożem tej aktualizacji było z jednej strony charakterystyczne dla → pozytywizmu myślenie za pomocą analogii przy zachowaniu przyrodniczych jej odniesień, z drugiej – wzrastający z biegiem czasu pesymizm, znajdujący swój wyraz i swoje ugruntowanie w ówczesnych koncepcjach historycznych i społecznych. Pozwoliło to dotychczasową ideę postępującej ewolucji najpierw uzupełnić, a potem zastąpić wyobrażeniem obserwowanego w przyrodzie rozwoju organicznego, w konsekwencji zaś – postawić pesymistyczną diagnozę współczesności. Takie właśnie jej rozpoznanie jako stanu dekadencji, opisywanie symptomów tego stanu i wyjaśnianie jego przyczyn oraz świadome jego przeżywanie stanowiło jeden z istotnych wątków myślowych i uczuciowych drugiej połowy XIX w. Rozpoznanie to mogło obejmować szeroki horyzont czasowy (mówiło się wtedy o dekadencji cywilizacji europejskiej czy kultury łacińskiej) lub węższy, gdy diagnozowano upadek rasy romańskiej bądź rozkład mieszczańskiej kultury. Co ciekawe, od połowy XIX w. słowo „dekadentyzm" zaczyna też uzyskiwać sens pozytywny, zarówno gdy idzie o treść pojęcia, jak i o emocjonalny stosunek do stanu dekadencji, traktowanej teraz również jako bolesna, ale i uprzywilejowana forma dojrzałości – tak w perspektywie historycznej, jak jednostkowej.

Ten sens pozytywny sformułował Charles Baudelaire w *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (1857), a myśl jego rozwinął Théophile Gautier w przedmowie do *Les Fleurs du Mal* (1868) oraz Paul Bourget w słynnym *Essais de psychologie contemporaine* (1883) (zob. też W.M. Kozłowski, *Dekadentyzm współczesny i jego filozofowie (Paweł Bourget i Fryderyk Nietzsche)*, 1893).

Dekadentyzm może być więc rozumiany wąsko jako pewna postawa psychiczna właściwa stanowi dekadencji i przyjmowana w obliczu rozpoznania tego stanu lub – szerzej – jako zjawisko światopoglądowo-artystyczne tak modelowane, by pozwoliło się umiejscowić pośród prądów i kierunków uwidocznionych w myśli i sztuce drugiej połowy XIX w., a często stanowiących też ogniwa pośrednie w stosunku do zjawisk kultury dwudziestowiecznej. Możliwe jest również inne, nie historyczne, lecz typologiczne rozumienie dekadentyzmu: jako pewnej powtarzalnej konfiguracji światopoglądowej i w nią włączonego nastawienia psychicznego, której podstawowymi składnikami są: sceptycyzm, hedonizm oraz subiektywizm. Dla historyka literatury najpłodniejszy poznawczo i operacyjnie najskuteczniejszy wydaje się drugi, najobszerniejszy wariant rozumienia dekadentyzmu: jako zjawiska (a także – konstruktu) najbardziej zbliżonego w swej postaci do prądu literackiego.

Dekadentyzm w Europie. W postaci najpełniejszej rozwinął się dekadentyzm w literaturze francuskiej, w której ideę dekadencji (przede wszystkim jako upadku „rasy romańskiej") ożywiła przegrana wojna z Prusami i następujący po niej, skądinąd krótkotrwały, kryzys polityczny i społeczny. Początkowo nazwa ta była związana z ruchem artystycznym o na pół satyrycznym charakterze, nastawionym antymieszczańsko, wyrosłym w kręgu bohemy. Do spopularyzowania tej nazwy przyczyniło się wydawane przez Anatole'a Baju pismo „Le Décadent" (1886–1889), a w 1885 r. pojawiła się już parodia stylu dekadenckiego *Les Déliquescences d'Adoré Floupette* autorstwa Louis-Gabriela Vicaire'a i Henriego Beauclaira. Przedstawiciele francuskiego dekadentyzmu nawiązywali do późnego romantyzmu, przede wszystkim do Baudelaire'a i Gautiera, wkrótce jednak duża ich część zyskała miano symbolistów. Analizę zjawiska dekadencji przeprowadzali wówczas m.in. Paul Bourget (*Théorie de la décadence*, 1881), Joséphin Peladan (*Études passionnelles de décadence*, 1884), Baju (*L'École décadente*, 1887). Poeci w jakiejś mierze – dłużej lub krócej – z dekadentyzmem wiązani to: Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Maurice Rollinat, Robert de Montesquiou, Henri de Régnier; epizod dekadencki można też wskazać w twórczości poetyckiej Renégo Ghila, Paula Augusta Mariego Adama, Jeana Moréasa. W prozie fabularnej pozycję centralną zajmuje powieść Joris-Karla Huysmansa *À Rebours*, skupiająca w sobie większość dekadenckich wątków. Do prozaików francuskich w różnych okresach swej pisarskiej aktywności związanych z dekadentyzmem należą: Maurice Barrès (cykl powieściowy *Le Culte du moi*), Paul Bourget (powieść *Le Disciple*), Joséphin Peladan (cykl powieściowy *La Décadence latine*), Élémir Bourges (powieść *Le Crépuscule des dieux*), Jean Richepin, Jean Lorrain, Octave Mirbeau, Catulle Mendés, Remy de Gourmont, Rachilde. W malarstwie bliscy dekadentyzmowi byli Odilon Redon i Gustave Moreau.

Do przedstawicieli dekadentyzmu angielskiego, w którym najsilniej zaznaczył się nurt estetyzmu, zalicza się zazwyczaj: Oscara Wilde'a, Waltera Patera (powieść *Marius the Epicurean*; ostatni rozdział jego *Studiów z historii renesansu* bywa uznawany za manifest dekadenckiego estetyzmu), ponadto Algernona Charlesa Swinburne'a, Aubreya Beardsleya, Ernesta Dowsona, Lionela Johnsona. W obszarze języka niemieckiego kierunek ten reprezentowali: Hermann Bahr, Richard Beer-Hofmann, Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke, Thomas Mann. Wśród pisarzy rosyjskich do dekadentyzmu są zaliczani prze-

de wszystkim: Fiodor Sołogub, Konstantin Balmont, Walerij Briusow, Dmitrij Mereżkowski (wczesny okres twórczości); wpływ tego kierunku można również dostrzec u Iwana Turgieniewa.

Wyznaczniki. Jednym z najistotniejszych elementów składowych dekadentyzmu jest diagnozowana w horyzoncie tamtej współczesności sytuacja kryzysu filozoficznego, społecznego i kulturowego. Wyznaczają go przede wszystkim: załamanie się światopoglądu pozytywistycznego, społeczne skutki realizacji mieszczańskiej ideologii, zmiany w modelu życia społeczno-ekonomicznego związane z postępującym uprzemysłowieniem. O prekursorach dekadentyzmu pisał Tadeusz Grabowski: „To już poeci pokrewni Baudelaire'owi, dekadenci w każdym calu, znużeni w walce z materializmem, rosnącym dzięki wpływowi Moleschotta, Vogta, Büchnera, przepojeni goryczą na widok upadającego entuzjazmu, wychłodnienia serc, odrzucenia wszelkiej metafizyki i marzycielstwa" (*Poezja polska po roku 1863. Zarys jej rozwoju w ciągu ostatniego czterdziestolecia*, 1903).

Kryzys światopoglądowy daje się opisać jako rezultat uświadomienia sobie niedostatków pozytywizmu (deficyt → metafizyki, jałowość utylitaryzmu, ograniczenia scjentyzmu itd.) w chwili, gdy wyznaczany przez myśl pozytywistyczną horyzont intelektualny wydawał się trudny czy nawet niemożliwy do zakwestionowania i przekroczenia, a poza jego obrębem nie pojawił się jeszcze żaden w pełni uformowany, konkurencyjny zespół przekonań, pozwalający przeciwstawić się pozytywizmowi, dostatecznie silny, by podważyć lub znieść jego racje. Za bezpośredni punkt odniesienia dekadentyzmu i zarazem ogniwo pośredniczące między nim a pozytywizmem można uznać → naturalizm, który w części kontynuuje myśl pozytywistyczną, potęgując niektóre jej wątki (scjentyzm, przyrodniczy model człowieka), w części opacznie ją interpretuje, w części zaś zawiera twierdzenia z pozytywizmem sprzeczne, choć oparte na podobnych przesłankach wyjściowych (przeciwstawne wnioski – np. społeczna walka o byt zamiast organicznego współdziałania – formułowane są na mocy przyjęcia tej samej co w pozytywizmie zasady analogii, zezwalającej na wyprowadzanie praw społecznych z aktualnie akceptowanych praw przyrodniczych). Ten historycznie wyodrębniony dekadentyzm pozwala więc opisać się jako ostateczna konsekwencja zbitki pozytywizm–naturalizm (przy czym elementy naturalistyczne są wyolbrzymione i lepiej widoczne) i zarazem jako negatywna reakcja na światopoglądową głównie, choć nie jedynie, treść tej zbitki.

W ramach tak ogólnie zarysowanego układu można wskazać zespół przeświadczeń stanowiących centrum dekadentyzmu. Ideą nadrzędną, wiążącą mitologią tego zespołu jest koncepcja dekadencji, która uprawomocnia historyczny pesymizm wynikający z negatywnej oceny dotychczasowego rozwoju społecznego i gatunkowego. Przyjmuje się, z jednej strony, pogląd, że nic nie wskazuje na to, by formy życia społecznego uzyskiwały coraz wyższy stopień doskonałości, przeciwnie – że raczej wyrodnieją, zniekształcane przez prawo siły i walki o byt; z drugiej – że ewolucja, produkując organizmy coraz bardziej skomplikowane i udoskonalone, doprowadza do wyłonienia się jednostek ludzkich tak wrażliwych i wysubtelnionych, że niezdolnych do przetrwania, skłonnych do chorobliwości i degeneracji. Wytworzone więc na drodze ewolucji społeczeństwo stanowi organizm dysfunkcjonalny: to, co wartościowe, ewolucyjnie wyższe, jest skazane na zagładę; to, co wykazuje siłę i zdolność przetrwania, jest prymitywne i wyzbyte wartości. Z czego łatwo wysnuć wniosek, że ludzkość (a na pewno cywilizacja europejska) przechodzi z fazy wzrostu i rozwoju w fazę rozkładu i upadku.

Drugim ważnym komponentem dekadentyzmu, z ideą dekadencji bezpośrednio powiązanym i częściowo w niej zawartym, jest wieloraki determinizm: przyrodniczy, historyczny, społeczny, a także relatywizm poznawczy i moralny. Trzeci zaś składnik, najpełniej rozwinięty, najbardziej wyrazisty i najpodatniejszy na upowszechnienie, to projekt osobowości dekadenckiej. Wieloraki determinizm, niepodważalny w ramach naukowego horyzontu końca wieku, uzyskuje w obrębie dekadentyzmu szczególną odpowiedź w postaci pozytywnego zespołu zachowań i wartości: jest to dyrektywa oporu, wskazująca różne sposoby sabotowania praw natury i reguł rządzących społeczeństwem, oraz waloryzująca wszystko, co obce naturze lub z nią sprzeczne, również – społecznie niefunkcjonalne, a co stwarza obszar względnej, „ciemnej" wolności. Instynktowi przeciwstawia się tedy intelekt, spontaniczności – wyrafinowanie często przybierające postać perwersji, naturze – wszelkie formy sztuczności, płodności – jałowość (wcieloną w kurtyzanę lub homoseksualistę), użyteczności – bezużyteczność, sztuce przedstawiającej – sztukę niezwiązaną regułami naśladownictwa itd.

Poczucie kryzysu poznawczego i moralnego, wynikłe z uświadomienia sobie relatywizmu, wiązanego z pozytywistycznym → historyzmem i rozwojem nauk społecznych, rodzi charakterystyczny dla dekadentyzmu sceptycyzm, któremu często towarzyszy przeświadczenie (ugruntowane w skrajnej wersji pozytywizmu, jaką był empiriokrytycyzm Ernsta Macha i Richarda Avenariusa), że jedyną dającą się potwierdzić realnością jest realność subiektywnych przeżyć. Konsekwencję tego przeświadczenia stanowiła dekadencka praktyka kalkulowanej („zimnej") intensyfikacji i stymulacji wrażeń, wprowadzona w miejsce etyki wartości i dostarczająca dodatkowego filozoficznego uzasadnienia zarówno dla właściwego temu kierunkowi immoralizmu (każde doświadczenie może być uznane za wartościowe, jeśli wzmaga doznanie jednostkowej subiektywności), jak i dla świeckiego, pozbawionego związków z transcendencją estetyzmu, przez który należy rozumieć nie tylko szczególną waloryzację sztuki, ale i sposób kształtowania życia.

Zenon Przesmycki (Miriam), odpowiadając na krytykę Teodora Jeske-Choińskiego, próbował scharakteryzować specyfikę zjawiska: „Dowiedz-że się pan nareszcie, że dekadentyzm jako szkoła czy kierunek nie istniał nigdy i nigdzie! Dekadentyzm jest to nieobecność wszelkiego pragnienia, wszelkiego dążenia, wszelkiej twórczości, wszelkiego talentu, jeśli pan chcesz. Tak więc, gdzie się do czegoś dąży, czegoś pragnie, coś wciela, coś tworzy, coś daje nowego, o dekadentyzmie nie może być mowy" (*Varia*, „Chimera" 1901, t. 1, nr 1).

Dekadenci. Osobowość dekadencką („dekadentyzm" występuje najczęściej w formie spersonalizowanej – jako „dekadent") cechuje przede wszystkim ewolucyjny pesymizm – historyczny i „gatunkowy", którego skutkiem jest poczucie „starości" cywilizacyjnej przy równoczesnym uświadamianiu sobie wysokiego stopnia własnego ewolucyjnego zaawansowania, czemu towarzyszy z jednej strony psychiczna wrażliwość i wysubtelnienie zmysłów, z drugiej – niemoc, bierność i degeneracja.

Dekadent jest jednostką cierpiącą na „chorobę woli", odmawiającą zwykłej życiowej aktywności, społecznie wyizolowaną, rozpoznającą w sobie formę życia paradoksalną, bo jednocześnie „forpocztę" ewolucji i jej ostatnie ogniwo (W. Nałkowski, *Forpoczty ewolucji psychicznej i troglodyci*, 1895). Społeczeństwo (zwłaszcza społeczeństwo mieszczańskie) napełnia go odrazą, toteż manifestacyjnie odwraca się od jego trywialnej postaci, szukając ucieczki w tym, co egzotyczne, nieużyteczne, transgresywne. Zaakceptowawszy sceptycyzm poznawczy, podważający zasadność wszelkich wartości absolutnych i wspartych na nich konstrukcji myślowych, jedyny punkt oparcia widzi we własnej rozproszonej na wrażenia jaźni;

środkiem i sposobem jej umocnienia, jej iluzorycznej substancjalizacji może być tylko nieustanne mnożenie i intensyfikacja doznań – tak psychicznych, jak zmysłowych, co prowadzi go do immoralizmu i estetyzmu, często zresztą ze sobą w jeden węzeł zespolonych. Dekadent nie buntuje się przeciw determinizmowi, zwłaszcza determinizmowi biologicznemu tak wyrazistemu w koncepcjach naturalistycznych, bo bunt jest sprzeczny z postawą bierności, jaką wybiera i akceptuje, ale stara się mu wymknąć przez życie w anty-naturze: przez kult sztuczności i bezpłodności (od pochwały szminki i sztucznego światła po miłość homoerotyczną), przez praktykowanie chłodnej perwersji, przez doświadczenie estetyczne – intensywne, „czyste", niezmącone społecznym pragmatyzmem, ani bezpośrednim wglądem w transcendencję. Metafizyczny głód – jeśli go odczuwa, zaspokaja w formach granicznych i niezinstytucjonalizowanych: w mediumizmie, okultyzmie, satanizmie.

Za szczególną odmianę osobowości dekadenckiej uznaje się często → dandysa; ponieważ jednak jego pojawienie się bywa wiązane zazwyczaj z późnym → romantyzmem, należałoby raczej widzieć w nim jej prototyp. Obie te figury łączy zakwestionowanie wartości moralnych i zastąpienie etycznej skali ocen skalą estetyczną, co znalazło swój wyraz nie tylko w poglądach na sztukę (antyutylitaryzm), ale i w sposobie kształtowania codziennych zachowań: ideał estetyczny wypiera wszelkie inne zasady, to prowadzi zaś do postępowania ocenianego z zewnątrz jako amoralne i naruszające reguły społecznej doxy. Można przyjąć, że dandysa i dekadenta wiąże bliskie pokrewieństwo, światopoglądowa jednak genealogia tego drugiego wydaje się znacznie bardziej rozbudowana.

Estetyka. Niełatwo jest zidentyfikować i wyodrębnić estetykę dekadencką zarówno dlatego, że nie została ona jasno określona, jak i z tego względu, że w wielu punktach wykazuje ona podobieństwo z współbieżnymi prądami artystycznymi, takimi jak → symbolizm czy → impresjonizm (synkretyzm kulturowy, egzotyka, nastrojowość). Przez dekadentyzm w literaturze rozumie się więc zazwyczaj raczej literacki wyraz światopoglądu czy postawy dekadenckiej niż szczególny rodzaj poetyki. Jeśli jednak estetykę tę chcieć wyizolować, za jej cechę istotną trzeba by uznać bez wątpienia programowy pluralizm, wynikający z jednej strony z zaakceptowanego relatywizmu estetycznego o hedonistycznym niekiedy odcieniu, z drugiej – z dążenia do efektywnej stymulacji wrażeń. Zdobycze dekadentyzmu próbowała podsumować z własnej, szczególnej perspektywy Maria Krzymuska: „Co po nich zostanie? Naprzód złamanie wyłącznego i tyrańskiego wpływu naturalistów i powieści fizjologicznej, potem spojrzenie w niebo, pogłębienie analizy, wysubtylizowanie człowieka. Pozostaną po nich nowe zamiłowania estetyczne, ukochanie sztuki chrześcijańskiej, sztuki, w której duch panuje nad ciałem… i cześć św. Franciszka z Asyżu" (*Objawy chrześcijańskiego odrodzenia w najnowszej literaturze francuskiej*, „Biblioteka Warszawska" 1896, t. 3).

Skoro wartość dzieła sztuki mierzy się jego zdatnością do wywoływania doznań intensywnych i nowych, nie sposób estetyczny wzorzec ujednolicić; ponieważ jednak typ wrażliwości dekadenckiej jest dość określony, da się w przybliżeniu wyprowadzić z niej taki wzorzec. Będzie on zawierał w sobie dyrektywę antynaturalizmu (niekiedy – antymimetyzmu) oraz takie elementy, jak egzotyzm, → fantastyka, wyrafinowanie, ozdobność. Wzorzec ten sytuowałby się więc w opozycji do ogólnie rozumianego → klasycyzmu; jeśli jednak brać pod uwagę historycznie właściwą konstelację tendencji, w której obrębie występuje, wchodziłby w spór z dwoma wyrazistymi, a przeciwstawnymi sobie zespołami wartości estetycznych. Jednym byłby akademicki idealizm, przynależący do wysokiego mieszczaństwa, drugi tworzyłyby jakości trywialne, dochodzące do głosu wraz z kształtowaniem się kultury masowej.

Płaskiemu idealizmowi sztuki salonowej i pompatycznego muzeum dekadentyzm przeciwstawia idealizm fantastyki i dziwności, graniczący z doświadczeniem metafizycznym; w miejsce pospolitości kiczu wprowadza jakości mocne i dewiacyjne: brzydotę, chorobliwość, potworność, horror.

Styl dekadencki. Określeniem, które często pojawia się w krytyce literackiej tamtego czasu, jest „styl dekadencki", porównywany często ze stylem okresu upadku Cesarstwa Rzymskiego. (Jednym z haseł wyznaczających ten kierunek myślenia stał się początek słynnego wiersza Paula Verlaine'a *Langueur*: „Je suis L'Empire à la fin de la décadence…", co w przekładzie Zenona Przesmyckiego (Miriama) brzmi: „Jam Cesarstwo u schyłku wielkiego konania…"). Styl ten daje się sprowadzić do następujących wyznaczników: oryginalność bliska konceptyzmowi, wyrafinowanie formalne często ciążące ku „zepsuciu" i świadomej niekongruencji środków wyrazu, synkretyzm kulturowy, dziwaczność, statyczność, hieratyczność, dysharmonia, dążenie do granic ekspresji słownej. W karykaturalnym ujęciu przedstawił go np. Józef Weyssenhoff: „Sensualizm, zmysłowe uzasadnienie wrażeń intelektualnych, estetyka budowana z okruchów teorii Baudelaire'a, apoteoza newrozy – nie nowe to ani ponętne kierunki zasadnicze. […] Bojąc się w ogóle prostoty, uwłaczającej niby sztuce, mają zawsze dekadenci na zawołanie kunsztowną jakąś oryginalność stylową. Są oni w ciągłej pogoni za »Słowem«, o którym piszą traktaty, cześć mają dla wyrazów, »które istnieją, i to wystarcza«, i za reformę poetyckiego języka spodziewają się zapewne laurów u potomności" (*Nowy fenomen literacki. Maurycy Maeterlinck i dekadentyzm symboliczny*, „Biblioteka Warszawska" 1891, t. 2).

Katalog motywów. Najlepszą wyrazistość i spoistość ujawnia dekadentyzm w warstwie powtarzających się tematów i motywów. Należą do nich motywy bezpośrednio ewokujące dekadenckość, jak starość, wyczerpanie, znużenie, abulia, śmierć, melancholia, samotność, izolacja, pustka, próżnia, jałowość, degeneracja, perwersja, choroba, nienasycenie, zimny i przewrotny często intelektualizm („mózgowość" w słowniku epoki), grzech itp., oraz wszelkie ich obrazowe odpowiedniki i warianty (martwy ogród, pustynia, krajobraz jesienny itp.), często tworzące łańcuchy i układające się w większe całości. W literaturze fabularnej pojawia się wzorzec bohatera-dekadenta, którego paradygmatycznym wcieleniem jest arystokrata żyjący w odosobnieniu, społecznie bierny, pozbawiony sił witalnych, naznaczony chorobą, wykazujący skłonność do perwersji lub ją praktykujący, wyrafinowany, otoczony zbytkiem i rozsmakowany w arcydziełach (J.-K. Huysmans, *À Rebours*, 1884, pol. *Na wspak*, przeł. J. Rogoziński, 1976).

Dekadentyzm w literaturze polskiej. W literaturze polskiej dekadentyzm uwidocznił się głównie w latach 90. XIX w. i w początkowych XX w. W zależności od przyjętych zasad segmentacji dziejów literatury oraz ogólnego poglądu na ich dynamikę dekadentyzm można traktować jako wczesną fazę literatury → Młodej Polski (gdy tą nazwą tradycyjnie obejmować lata 1890–1918) lub uznać go za część składową → modernizmu, jeśli to modernizm utożsamiać z jej pierwszą fazą. Współczesne tendencje badawcze rozszerzające granice modernizmu na lata 1890–1960 i traktujące go jako masywną jednostkę periodyzacji (Ryszard Nycz) także pozwalają usytuować dekadentyzm w jego wyjściowym układzie (lub w systemie opozycji) i widzieć w nim reakcję (negatywną) na pierwszą falę modernizacyjną, jaką był w Polsce pozytywizm.

Dekadentyzm polski był zjawiskiem o charakterze bardziej światopoglądowym niż artystycznym, przy czym filozoficzne fundamenty tego światopoglądu były dość wątłe i częściej sprowadzały się do odczuć potocznych, niż wykazywały intelektualną solidność (wspomi-

na o tym już Cezary Jellenta w artykule *Dekadenci*, „Prawda" 1894, nr 2). Źródła dekadentyzmu doszukiwano się przede wszystkim w załamaniu się pozytywizmu jako filozofii i jako projektu praktyki społecznej, a kryzysowi temu nadawano postać zmitologizowaną, traktując go jako absolutny kryzys prawdy, nauki, moralności i ideologii. Dominujące na Zachodzie poczucie schyłku cywilizacji czy zmierzchu kultury łacińskiej w polskim dekadentyzmie zostało zastąpione przez świadomość metafizycznej pustki, poczucie bankructwa wszelkich idei i przekonanie o starości duchowej i niezdolności do czynu bądź spontanicznych uczuć. Oryginalne rozwiązanie wybrał Henryk Sienkiewicz w *Bez dogmatu* (1891), wprowadzając w miejsce cywilizacyjnego schyłku „słowiańską bezpłodność" – *l'improductivité slave*. Na plan pierwszy w polskim dekadentyzmie wysunęło się samotne „ja" egzystencjalne, najczęściej ucieleśnione w „ja" lirycznym, pozbawione wsparcia w wierze (zniszczonej przez materializm) i zaufania do rozumu, opuszczone przez filozofię odżegnującą się od metafizyki, ograniczone przez prawa przyrody, nadmiernie wrażliwe, napełnione trwogą w obliczu bezsensu swojego istnienia. W liryce mamy więc do czynienia z charakterystycznym nagromadzeniem takich motywów, jak: melancholia, smutek, bezruch, martwota, pustka, zniszczenie, nirwana, śmierć, oraz ich obrazowych odpowiedników (jesień, zmrok, noc, zmierzch, zgliszcza, martwy krajobraz, uschnięte drzewo, pustynia, spalona słońcem ziemia itp.). Niezbyt często występują tematy i motywy egzotyczne, odwołujące się do przepychu i sztuczności; jeszcze rzadziej – obrazy erotycznej perwersji, czy takie, które w sposób jednoznaczny i jaskrawy naruszałyby normy moralne, co łatwo wyjaśnić surowością moralnej → cenzury tak instytucjonalnej, jak obywatelskiej.

W powieściach pojawia się → bohater, któremu pozytywizm odebrał wiarę religijną, pozbawiając jego życie metafizycznej sankcji, którego zawiodła nauka i który, nie mogąc znaleźć żadnego punktu oparcia – ani w sobie samym, ani w społeczeństwie, popada w egzystencjalną rozpacz lub przez nadmiernie wyostrzoną autoanalizę niszczy swoje szczęście, a w konsekwencji życie (E. Orzeszkowa, *Melancholicy*, 1896; H. Sienkiewicz, *Bez dogmatu*; I. Dąbrowski, *Śmierć*, 1893; K. Przerwa-Tetmajer, *Otchłań*, 1900). Wątek „choroby wieku", czyli psychicznego rozprzężenia jednostki poddanej naciskom nowoczesnego społeczeństwa oraz wpływom relatywistycznej filozofii, można znaleźć u Leo Belmonta (*W wieku nerwowym*, 1888), na „chorobę woli", wynikłą z „mózgowości", cierpi bohater *Bez dogmatu*; potem obie te choroby stają się już obiegowymi wątkami prozy obyczajowej i psychologicznej, także drugo- i trzeciorzędnej. Większości „klasycznych" powieści dekadenckich nie przetłumaczono we właściwym czasie na język polski i szerszej publiczności mogły być znane głównie z omówień w artykułach krytycznych, zakres ich wpływu był więc stosunkowo wąski. Pominięto w przekładach nie tylko powieści „niemoralne" (Rachilde); nie ma pochodzącego z epoki przekładu *À Rebours*, ani *Là Bas* Huysmansa, nie ukazał się także po polsku cykl powieści Barrèsa.

Najpełniej i najwyraziściej zarysowaną postać dekadenta w literaturze polskiej stworzył (niezależnie od deklarowanej polemicznej intencji utworu) Sienkiewicz w *Bez dogmatu*. Wilhelm Feldman zauważał: „Nie byłoby to możliwe, gdyby Sienkiewicz nie był przy swym dziele sercem; trzeba samemu być dekadentem bodaj trochę, aby tak odczuć dekadentyzm. Sienkiewicz nie stoi ponad swoim bohaterem; tłumaczy go nam, wykazuje, że innym być nie mógł; nasuwa mu pod pióro smakoszostwo sybaryckiej analizy, porównania, obrazy czysto dekadenckie. Kocha się w Płoszowskim, roztacza przed nami obraz inteligencji niemęskiej, wytwornej, bogatej, daje mu najpiękniejsze tła, o jakich może marzyć artysta-sybaryta" (*Piśmiennictwo polskie ostatnich lat dwudziestu*, 1902).

Za bliskiego dekadentyzmowi można uznać Stanisława Przybyszewskiego ze względu na jego pesymizm, amoralizm i ewolucyjny fatalizm, dotyczy to jednak jedynie pierwszego okresu jego twórczości (*Zur Psychologie des Individuums*, 1892; *Totenmesse*, 1893; *Homo sapiens* – niem. 1895–1896, pol. 1901; *Satanas Kinder*, 1897 – pol. *Dzieci szatana*, 1899; *Androgyne*, 1900; *Die Synagoge des Satan*, 1987, pol. *Synagoga szatana*, 1902). Portret konsekwentnego dekadenta najbardziej zbliżony do wzorca europejskiego dał Wacław Berent w powieści *Próchno* (1903). Cechy → wyobraźni dekadenckiej łatwo wskazać u Tadeusza Micińskiego, ponieważ jednak przesłanie filozoficzne jego utworów od dekadentyzmu odbiega, można o nim mówić raczej jako o użytkowniku rekwizytów dekadenckich niż jako o reprezentancie tego kierunku. Wyraz najbardziej bezpośredni postawa dekadencka znalazła w liryce Przerwy-Tetmajera (*Poezje*, seria 1, 1891; seria 2, 1894), będącego skądinąd współautorem parodystycznych publikacji Wydawnictwa Dekadentów Polskich. Motywy dekadenckie uwidaczniają się, niekiedy z dużą wyrazistością, również u innych poetów tego okresu: Antoniego Langego, Ludwika Szczepańskiego, Przesmyckiego (Miriama), Jana Stena, Wacława Wolskiego, Kazimiery Zawistowskiej, we wczesnych wierszach Leopolda Staffa; później powracają u epigonów Młodej Polski.

Około 1903 r. dekadentyzm w swej postaci w miarę spójnej powoli zanika, wypierany przez postawy heroiczne, witalistyczne i aktywistyczne, aczkolwiek właściwy temu kierunkowi pesymizm oraz poczucie nieodłącznego od ewolucji → tragizmu charakteryzowały całą szeroko rozumianą kulturę modernistyczną, dojrzałe bowiem doświadczenie nowoczesności zawierało w sobie „zawsze już" w nie wpisaną bolesność. Także immoralizm artysty, jednej z głównych figur modernizmu, choć inaczej umotywowany, wykazywał zbieżność z dekadencką pochwałą perwersji. Na przełomie wieków tyleż więc można mówić o przezwyciężeniu dekadentyzmu, co o przenikaniu jego składników w nową konfigurację. „Jesteśmy na schyłku wieku, o którego znużeniu powiadają nam ci, co najwyższą kulturą zachodnią żyli, potomkowie starej rasy, moralnie i umysłowo przesubtelizowani dekadenci. Jesteśmy u progu nowego życia i nowej sztuki, która z wielką mocą spycha w przeszłość tych delikatnych, »mających umrzeć« albo żyć dzień tylko jeden, a daje sztandar w rękę silnym, bezwzględnym, szczerym, a szczerym aż do okrucieństwa […]" – pisała Julia Krzymuska (*Z psychologii kobiecej. Typy i charaktery w życiu i powieści*, „Ateneum" 1899, t. 3, z. 1). Wyraźne echo dekadentyzmu daje się dostrzec jeszcze po 1905 r., gdy klęska rewolucji spowoduje odżycie nastrojów pesymistycznych i odpowiadającego im obrazowania.

Przykładem dekadentyzmu przesuniętego chronologicznie i przekształconego estetycznie będzie twórczość Stanisława Ignacego Witkiewicza, w którego utworach łatwo odnaleźć wiele dekadenckich tematów i motywów, ujętych wszakże w formy groteskowe, zaś jego katastrofizm, podobnie jak cały ujawniający się w różnych momentach katastrofizm modernistyczny, jest repetycją, przetworzeniem i kontynuacją dekadenckiej idei kresu i upadku.

Teresa Walas

Źródła: B. Mańkowski, *O psychicznych zboczeniach fantazji. Szkic psychologiczno-pedagogiczny*, 1880; A. Dygasiński, *Pesymizm w życiu i książce*, „Wędrowiec" 1886, nr 20; C. Jellenta, *Epidemia pesymizmu*, „Prawda" 1887, nr 3–5, przedruk pt. *Epidemia rozpaczy*, w: tegoż, *Studia i szkice filozoficzne*, 1891; S. Rzewuski, *Młoda Francja. Studia literackie*, 1888; B. Lutomski, *Pesymizm literacki*, „Ateneum" 1891, t. 4; Miriam [Z. Przesmycki], *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej i powszechnej*, „Świat" 1891, nr 3–24,

z przerw., przedruk pod nieco zmienionym tytułem jako wstęp do: M. Maeterlinck, *Wybór pism dramatycznych*, 1894; J. Weyssenhoff, *Nowy fenomen literacki (Maurycy Maeterlinck i dekadentyzm symboliczny)*, „Biblioteka Warszawska" 1891, t. 2; B. Chrzanowski, *Ignacy Dąbrowski: „Śmierć". Studium*, „Prawda" 1893, nr 2; W.M. Kozłowski, *Dekadentyzm współczesny i jego filozofowie (Paweł Bourget i Fryderyk Nietzsche)*, 1893; C. Jellenta, *O dekadentach*, „Prawda" 1894, nr 2; T. Jeske-Choiński, *Na schyłku wieku. Studium*, 1894; I. Suesser, *Z poezji najświeższej doby* ([rec.] Miriam, *Z czary młodości. Liryczny pamiętnik duszy*), „Przegląd Poznański" 1894, nr 20; T. Jeske-Choiński, *Rozkład w życiu i literaturze. Studium*, 1895; W. Nałkowski, *Forpoczty ewolucji psychicznej i troglodyci. Studium*, w: W. Nałkowski, M. Komornicka, C. Jellenta, *Forpoczty*, 1895; K. Bartoszewicz, *Pesymiści i melancholicy*, „Wędrowiec" 1896, nr 49–52; M. Krzymuska, *Objawy chrześcijańskiego odrodzenia w najnowszej literaturze francuskiej*, „Biblioteka Warszawska" 1896, t. 3, przedruk w: tejże, *Studia literackie*, 1903; Piast [S. Szczepanowski], *Dezynfekcja prądów europejskich*, „Słowo Polskie" 1898, nr 40; W. Feldman, *Nasi dekadenci*, „Krytyka" 1901, z. 4, przedruk w: tegoż, *Na posterunku. (Szkice publicystyczne)*, 1902; W. Feldman, *Piśmiennictwo polskie ostatnich lat dwudziestu*, 1902; T. Jeske-Choiński, *Dekadentyzm*, 1905; W. Feldman, *Współczesna literatura polska*, 1908; S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910.

Opracowania: M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej* [1930], przeł. K. Żaboklicki, 1974; C.E.M. Joad, *Decadence. A Philosophical Inquiry*, 1949; A.E. Carter, *The Idea of Decadence in French Literature (1830–1900)*, 1958; K.W. Swart, *The Sense of Decadence in Nineteenth-Century France*, 1964; R. Zimand, *„Dekadentyzm" warszawski*, 1964; B.B. Charlesworth, *Dark Passages. The Decadent Consciousness in Victorian Literature*, 1965; H. Markiewicz, *Młoda Polska i „izmy"*, w: tegoż, *Przekroje i zbliżenia. Rozprawy i szkice historycznoliterackie*, 1967; N. Richard, *Le Mouvement décadent. Dandys. Esthètes et Qintessents*, 1968; K. Wyka, *Modernizm polski*, wyd. 2, 1968; A.Z. Makowiecki, *Młodopolski portret artysty*, 1971; H. Markiewicz, *Bezdogmatowcy i melancholicy* [1972], w: tegoż, *Nowe przekroje i zbliżenia*, 1974; J. Pierrot, *L'Imaginaire décadent (1880–1900)*, 1977; R. Gilman, *Decadence. A Strong Life of an Epithet*, 1979; J. Smaga, *Dekadentyzm w Rosji*, 1980; *La Décadence. Réalité, mythe ou idéologie? Actes du Colloque 28 et 29 avril 1983*, 1983; M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, 1985; T. Walas, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, 1986; M. Sadlik, *„Konfesje samotnych": w kręgu prozy spowiedniczej 1884–1914*, 2004; A. Pastuszek, *Dekadentyzm Stanisława Przybyszewskiego: estetyczne kontrowersje źródeł polskiego modernizmu*, t. 3, 2007.

Zob. też: Dandyzm, Młoda Polska, Modernizm, Naturalizm, Nietzscheanizm, Pozytywizm

DIALOG (I)

Terminologia. Termin „dialog" funkcjonuje w piśmiennictwie fachowym omawianych epok w dwu znaczeniach: jako nazwa gatunku (dialog I) i jako nazwa stosowanej w wypowiedziach literackich formy podawczej (→ dialog II).

Dialog – jako gatunek wywodzący się z ustnej tradycji sporów, debat, dyskusji, funkcjonuje również pod innymi nazwami: rozmowa, dyskurs, rozprawa. Dialog literacki nawiązywał przede wszystkim do dialogów rozpowszechnionych w starożytności – Platona, Cycerona i Lukiana z Samosat, a także do dialogów średniowiecznych i renesansowych, przedstawiających debaty teologiczne, filozoficzne, polityczne. Szczególnie bogatych wzorów dostarczyła europejska tradycja oświeceniowa – Voltaire, Denis Diderot, François Fénelon, Bernard Fontenelle. Ten ostatni pisarz, jako autor nawiązujących do Lukiana *Dialogues des morts* (1683, pol. przekł. J. German, 1911), był bezpośrednim inspiratorem najsłynniejszego dzieła tego rodzaju napisanego w języku polskim – *Rozmów zmarłych* Ignacego Krasickiego (fragm. 1798–1799 „Co tydzień", całość 1804).

Oświecenie. Oświecenie, jako epoka wstrząsów historycznych, wielkich debat filozoficznych i rozbudzonej świadomości obywatelskiej, sprzyjało realizacji dialogu jako gatunku. W tym

czasie dialog stał się też przedmiotem refleksji teoretycznej i krytycznoliterackiej, choć szczytowa fala zainteresowania tą formą gatunkową przypada na lata poprzedzające wypowiedzi teoretyczne. O dialogu – zarówno jako gatunku, jak i dialogu jako formie podawczej → dialog (II), funkcjonującej w innych gatunkach i rodzajach literackich – pisał m.in. Jean-François Marmontel (*Encyklopedia* Diderota) oraz Charles Batteux. W Polsce oświeceniowa refleksja na ten temat odnosi się do różnych sposobów rozumienia terminu oraz różnych zakresów znaczeniowych, nawet w obrębie tego samego użycia, i toczy się raczej na gruncie teoretycznym niż krytycznym. Dokonując porównań, należy pamiętać o tej niedogodności i o tym ograniczeniu. Filip Nereusz Golański jedynie wspominał o dialogu jako odmianie poezji dramatycznej w rozprawie *O wymowie i poezji* (1786), przeciwstawiając „dialogi z rzeczy świętych i nieświętych, żartobliwych i śmiesznych, sklecone bez gustu, bez składu, udawane po kościołach i teatrach szkolnych", „prawdziwym" dramatom, tj. greckim i łacińskim, a przede wszystkim francuskiej twórczości dramatycznej okresu klasycyzmu (Pierre Corneille, Jean-Baptiste Racine, Molière). Można więc powiedzieć, że wychodził on od ujęcia gatunkowego, traktując dialog jako anachroniczną i nieudaną postać formy dramatycznej. W tej samej rozprawie zmieniał jednak perspektywę, pisząc o dialogu jako formie podawczej, by w końcowej formule uznać, że rozbudowanie rozmów (dialogów) grozi popadnięciem w dawną, krytykowaną postać sztuki dramatycznej: „Gdyby się w dramatach bardziej na rozmowy osób aniżeli na ciągłość układu uważać miało, nic by może nad nie łatwiejszego nie było. Bo ludzie nie widzą pospolicie żadnej trudności w rozmowach z sobą i lubią je nawet długo przeciągać. Ale by też takie dramata znowu na dawne dialogi wychodziły". Na pierwszy rzut oka wolty Golańskiego podważają zasadność decyzji o rozdzieleniu sensów terminu „dialog" i omawianiu go w odrębnych hasłach słownikowych – w niektórych wypowiedziach, szczególnie tych dawniejszych, oba plany znaczeniowe występują łącznie. Wynika to – jak można sądzić – z żywej pamięci o dialogach szkolnych, kościelnych, traktowanych jako przejaw złego gustu i mechanicznego powielania tradycyjnych wzorów. Dalej wskażemy konkretny moment, w którym te dwie perspektywy – gatunkowa i podawcza – zostają rozdzielone, co można uznać za ostateczną próbę przełamania wpływu poetyk klasycystycznych.

Obszerniejszą refleksję na temat dialogu podjął Grzegorz Piramowicz w *Wymowie i poezji dla szkół narodowych* (1792). W drugiej części rozdziału osiemnastego *Listy, rozmowy (dialogi)* autor odnosił się do używanej terminologii i zaznaczał, że rozmowy prowadzone w „uczonych pismach" noszą miano dialogów. Jednocześnie dodawał, że wobec licznych błędów popełnianych przeciwko rozumowi i cnocie udzielenie wskazówek służących prowadzeniu potocznej rozmowy ustnej byłoby pożyteczne, niemniej jednak poprzestał na omówieniu dialogów pisanych. Powinny one przypominać zwykłą rozmowę (w jej wersji idealnej), tzn. poszczególne kwestie winny łączyć się ze sobą, dążąc do zwięzłości i unikając rozwlekłości. Powtarzanie jednak tych samych replik – „tak jest" lub „nie" – stanowi skazę świadczącą o poważnych niedoskonałościach intelektualnych piszącego, takich jak oschłość rozumu i niedostatek dowcipu. Kto chciałby uniknąć tych wad, powinien sięgnąć po dawne wzory dysput, np. pisane przez Platona dialogi Sokratesa, w których filozof przekazuje nauki służące cnocie i zbiorowości ludzkiej, a sofistów i przedstawicieli innych szkół filozoficznych zapędza w „kozi róg", wykazując krok po kroku błędność ich rozumowania. Najlepszych wzorów rzymskich dostarcza Cyceron, który imponuje zakresem wiedzy, „słusznością myśli", czystością języka, gładkością stylu, logiką wywodu, dowcipem i tą specyficzną inteligencją, którą Rzymianie nazywają „solą attycką" (*attici sales*). Piramowicz przywołał jeszcze

jeden wzór – dialogi Lukiana, czyniąc wszakże zastrzeżenie, że filozof ten stworzył również dzieła, które człowiek cnotliwy i pobożny musi odrzucić. Chwalił umiarkowanie *Rozmowy zmarłych* (*Rozmowy Umarłych*), podkreślając, że więcej jest tutaj „bystrego i żywego dowcipu niż naturalności i pięknej prostoty". Zwracał uwagę na te rozmowy, w których ujawnia się paradoksalność myśli filozofa. Do jednego z dialogów wprowadził np. swoich przeciwników, narzekających na Lukianowski, czyli jego własny, sposób wynoszenia Filozofii kosztem Retoryki, a do innego – samego siebie, kryjącego się pod imieniem Syrus, i prowadzącego spór sądowy z Retoryką, domagającą się – niczym zdradzona z Dialogiem małżonka – powrotu niewdzięcznika na jej łono. W mowie końcowej Syrus tłumaczył powody, dla których opuścił Retorykę na rzecz filozoficznego Dialogu: małżonka była nieskromna, „wydana na zbytki", sztucznie utrefniona i umalowana, otoczona rzeszą zalotników, którzy garnęli się do niej, oczekując wymiernych korzyści. Nic dziwnego, że czterdziestoletni małżonek zapragnął spokoju, sięgnął więc po Dialog, z którym mógł spokojnie przechadzać się po Akademii i Lyceum. Syrus wygrał proces, ale głos zabrał również Dialog; skarżył się, że Syrus ściągnął go z niebios na ziemię, każąc powagę łączyć ze śmiechem, tematy wzniosłe z przyziemnymi, co czyni z niego postać dziwaczną, przypominającą centaura. Skargi Dialoga Syrus przyjął ze zdziwieniem: obniżenie rejestru retorycznego w dialogach sprawiło, że ludzie chętniej sięgają po treści dotąd zbyt trudne i przez to niedostępne ogółowi czytających. Sąd i tym razem przyznał mu rację. Piramowicz kończył rozdział przywołaniem jeszcze jednego odniesienia – do Fénelona, jego dwu dialogów, które – w przeciwieństwie do innych rozmów tego autora – uznał za wzorcowe, do *Rozmów Umarłych* i *Rozmowy o wymowie.*

Na temat dialogów (rozmów) wypowiedział się też Stanisław Kostka Potocki w dziele *O wymowie i stylu* (1815 i wyd. nast.). Poświęcił dialogowi rozdział dwudziesty szósty swego dzieła *Rozmowy i ich wzory*. Autor rozróżniał dwie odmiany dialogu; repliki postaci mogą być prezentowane *in extenso*, jak u Platona, lub w streszczeniu (w mowie zależnej, powiedzielibyśmy), jak u Cycerona. Niezależnie od przyjętych rozwiązań autor uznał dialog za gatunek trudny, wymagający od piszącego umiejętności przedstawiania odrębnych postaw, charakterów, sposobów myślenia i mówienia. Niewielu autorów potrafi sprostać tej sztuce: gdy brakuje takich umiejętności, dialog staje się tylko z pozoru → polemiką, w istocie – „na jedno to wychodzi, jak gdyby pisarz sam zawsze mówił". Potocki chwalił geniusz Platona, ale dostrzegał również drobne wady szpecące jego sztukę: „zbytek obfitości", rozbudowywanie alegorii, poetyzowanie, wchodzenie na „nieznane szlaki teologicznych tajemnic". Zdaniem Potockiego rozmowy Cycerona nie były tak żywe jak u Platona, ale dialog dotyczący mówcy można uznać za najprzyjemniejszy w tonie. Także Lukian wsławił się znakomitymi dialogami, choć trudno je nazwać filozoficznymi. Były to raczej lekkie i żartobliwe rozmowy, wyszydzające zabobonność i drobiazgowość filozofii; do najlepszych Potocki zaliczał „rozmowy zmarłych", w których przenikliwy dowcip łączył się z uszczypliwą satyrą. Ten „podgatunek" (określenie moje – G.B.) udatnie naśladowali potem m.in. Fontenelle i Fénelon. Następnie autor przytoczył i bardzo zwięźle skomentował cztery dialogi. Pierwszym był dialog Fénelona porównujący Demokryta z Heraklitem. Obaj filozofowie widzą ludzkie wady i to, że świat idzie w złą stronę. Demokryt chciałby wyśmiewać cudze przywary, Heraklit wolałby nad nimi zapłakać. Jak komentował Potocki, „słodki umysł" Fénelona dał przewagę temu ostatniemu myślicielowi. W innym dialogu Fénelona (drugim z cytowanych), toczącym się między Bourbonem a Bayardem, filozof opowiada się po stronie obrońcy ojczyzny, a nie tego, który szukając osobistej pomsty, podnosi na nią rękę. W trzecim z omawianych dialo-

gów, dialogu Fontenelle'a, rozmawiają Herostrates i Demetriusz. Pierwszy z nich uzasadnia swoją niszczycielską moc tym, że ludzie są próżni i że czasami trzeba przywoływać ich do porządku nawet w sposób irracjonalny, gwałtowny. Swoją prezentację Potocki kończył przytoczeniem dialogu Lukiana, w którym Diogenes rozmawia z Polluksem na temat ludzkiej doli i niedoli, które śmierć zrównuje.

Obszerniejszą wypowiedź na temat dialogu dał Euzebiusz Słowacki w dziele *Prawidła wymowy i poezji* (wyd. 1826 i wyd. nast.). W rozdziale *Rozmowa albo dialog* rozróżnia dialog jako element poezji dramatycznej (dramatu), a więc dialog (II), i dialog jako gatunek obejmujący utwory, które zajmują się wykładem „prawd lub postrzeżeń". Dialogowi, rozpatrywanemu w tym drugim znaczeniu, zaleca dokładność, precyzję, dobitność, jasność, jedność i prostotę, przestrzegając przed nieuzasadnionymi dygresjami. Autor pisał, że żywość dialogu zależy od umiejętności dawania prędkich i trafnych odpowiedzi oraz znajomości przedmiotu dysputy, które będą służyć wynajdywaniu argumentów „za" i „przeciw". W zależności od przedmiotu debaty wyróżniał dialog filozoficzny, satyryczny. Wśród mistrzów gatunku wymienił Platona, Eschinesa, Lukiana i Cycerona. Przepełniony satyrycznym duchem Lukian wyśmiewał wady obyczajowe i przesadę. Traktaty Cycerona nazwał najpiękniejszymi wzorami. Wśród polskich mistrzów gatunku wskazał: Łukasza Górnickiego, Jana Kochanowskiego, Józefa Załuskiego, Stanisława Konarskiego, Samuela Chrościńskiego, Franciszka Zabłockiego, Teodora Ostrowskiego, którzy tworzyli dzieła oryginalne lub tłumaczyli cudze dialogi. Miarą dla siebie pozostali Franciszek Karpiński i – przede wszystkim – Ignacy Krasicki jako autor *Rozmów zmarłych*, które będąc naśladowaniem Lukiana, uformowały polski styl dialogiczny, oparty na naturalności, lekkości i trafności dowcipu.

Kwestia dialogu pojawia się w pismach Alojzego Felińskiego, który charakteryzując dawną obcą i polską tradycję dialogu, wymienił m.in. Platona, Lukiana, Voltaire'a, Fénelona oraz Marcina Kromera, Stanisława Orzechowskiego, Hieronima Krzyżanowskiego, Stanisława Wiśniowskiego, Piotra Zbylitowskiego (*Dialogi, czyli rodzaj rozmów*, wyd. pośm. 1825).

Epoki późniejsze. Do pierwotnego, przedteoretycznego znaczenia pojęcia dialogu odwoływał się Kazimierz Brodziński w jednym z odczytów wygłoszonych na forum Towarzystwa Przyjaciół Nauk, *O romansach historycznych* (tytuł narzucony przez edytora, 1827), w którym apelował do Polek, by szlifowały w rozmowie język ojczysty, bowiem: „Są dziś Polki, które po polsku więcej piszą, niż mówią, i dlatego piszą tak, jakby nigdy mówić nie śmiały, jak gdyby język polski doskonalił się wzorem francuskim, równo przez pismo, jak przez obcowanie". W popularnym wykładzie poetyki Józef Franciszek Królikowski wymienił rozmowę poetycką jako „podgatunek" poezji dramatycznej, czyli dramatu (obok heroid, kantat, komedii, tragedii i opery). Głównie jednak zajmował się dialogiem jako formą podawczą w dramacie → dialog (II) (*Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, 1828). Na podręczniku Królikowskiego kończy się właściwie homonimia terminu „dialog" w polskiej teorii i krytyce literatury; odniesienia gatunkowe zanikają, a jeśli pojawiają się, to śladowo w odniesieniu do dialogów dawnych (J.I. Kraszewski, *Dramat*, 1842) lub małych form scenicznych, noszących tylko „zewnętrzne" znamiona gatunkowe dramatu (P. Chmielowski, *Aleksander Świętochowski [Władysław Okoński]*, 1898); od tego mniej więcej czasu dialog jest rozumiany prawie wyłącznie jako forma podawcza, występująca w sztukach dramatycznych, a – potem – w powieści.

Grażyna Borkowska

Źródła: Ch. Batteux, *Principes de la littérature*, 1746; F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; J.-F. Marmontel, *Éléments de littérature*, 1787; G. Piramowicz, *Wymowa i poezja dla szkół narodowych*, 1792 (rozdz. 18); S.K. Potocki, *O wymowie i stylu*, t. 1–4, 1815–1816; A. Feliński, *Dialogi, czyli rodzaj rozmów* [powst. przed 1820 r.; pierw. „Dziennik Wileński" 1825, nr 11], w: tegoż, *Dzieła. Wydanie nowe*, t. 2, 1840; E. Słowacki, *Prawidła wymowy i poezji*, 1826 (rozdz. 26); K. Brodziński, [*O romansach historycznych*], 1827, w: tegoż, *Pisma estetyczno-krytyczne*, t. 2, oprac. Z.J. Nowak, 1964; J.F. Królikowski, *Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, 1828; A. Mickiewicz, *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*, w: tegoż, *Poezje*, 1829; J.I. Kraszewski, *Dramat*, w: tegoż, *Studia literackie*, 1842; P. Chmielowski, *Aleksander Świętochowski [Władysław Okoński]*, w: tegoż, *Nasza literatura dramatyczna. Szkice*, t. 2, 1898.

Opracowania: Z. Leśnodorski, *Lucjan w Polsce*, 1933; J.S. Egilsrud, *Le « Dialogue des morts » dans les littératures française, allemande et anglaise (1644–1789)*, 1934; Z. Sinko, *Oświeceni wśród Pól Elizejskich. Rozmowy zmarłych: recepcja – twórczość oryginalna*, 1976; Z. Sinko, *Rozmowa*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, 1991; V. Cox, *The Renaissance Dialogue. Literary Dialogue in Its Social and Political Contexts. Castiglione to Galileo*, 1992.

Zob. też: Gatunek literacki

DIALOG (II)

Dialog rozumiany jako forma podawcza występuje w różnych rodzajach i gatunkach literackich.

Oświecenie i preromantyzm. W czasach klasycyzmu dialog w znaczeniu formy podawczej rzadko zajmował uwagę teoretyków i krytyków literatury. Zainteresowaniu mową postaci literackich nie sprzyjały: uniwersalistyczny model poprawności językowej, obligujący do podporządkowania się skodyfikowanym wzorom literackiej polszczyzny, prymat retorycznych sposobów budowania wypowiedzi, początkowy etap rozwoju powieści jako gatunku. Pierwszą istotniejszą wzmiankę znajdziemy w drugim tomie edycji dzieł Franciszka Karpińskiego *Zabawki wierszem i prozą* (1782), w którym autor, nawiązując do ustawy Komisji Edukacji Narodowej, nakładającej obowiązek nauczania w klasie szóstej wymowy i poezji, zamieścił rozprawę *O wymowie w prozie albo wierszu*. Jako twórca sentymentalny miał on swobodniejszy stosunek do poetyk klasycznych niż jego koledzy po piórze, interesował się dialogiem postaci, widząc w nim narzędzie dodatkowej ekspresji. W rozprawie zajął się przede wszystkim elokwencją (wymową), czyli sposobem budowania wypowiedzi. Dzieła poetyckie pojawiają się tam w roli rezerwuaru przykładów, które można naśladować, ucząc się dobrego smaku. Autor wymienił wśród nich epickie i dramatyczne rozmowy: pożegnanie Andromachy z Hektorem z *Iliady* Homera, prośbę Priama błagającego Achillesa o wydanie ciała Hektora (*Iliada*), lament Dydony wyrzucającej Ulissesowi jego niestałość w *Eneidzie* Wergiliusza, mowy Cycerona, Demostenesa, repliki tragedii Ajschylosa i Eurypidesa (a także dzieła Horacego, Owidiusza i Plutarcha). Uważał, że znajomość tych mów (i tych utworów) może dokonywać się nawet przez tłumaczenie greckiego lub łacińskiego wiersza na prozatorski tekst polski. O rozbudowanych, „przegadanych" dialogach podejmowanych przez postaci dramatu wspominał również Filip Nereusz Golański w traktacie *O wymowie i poezji* (1786; zob. też → dialog I).

Poglądy Kazimierza Brodzińskiego na sprawę normy stylistycznej w polszczyźnie niewiele odbiegają od poglądów klasyków; w drobnych rozprawach, m.in. *Cudzoziemszczyzna*, *O czystości języka w stylu* (wyd. pośm. 1844), autor odnosił się do kwestii pośrednio związanej z dialogiem rozumianym jako mowa postaci: karcił galicyzmy i wszelkie prowincjo-

nalizmy, które jego zdaniem rażą ucho i tylko wyjątkowo mogą być używane w języku ogólnym. Poglądy te wypracował prawdopodobnie w latach 20., co potwierdza jego opinia na temat przygotowywanej przez Klementynę Tańską powieści o Janie Kochanowskim ([*Uwagi nad planem powieści Klementyny Tańskiej pt. „Jan Kochanowski w Czarnolesie"*], 1826, wyd. 1897), w której pisał o niestosowności wkładania wyrazów kolokwialnych w usta postaci szesnastowiecznych i właściwie niemożności wykonania takiego zamiaru, ale dopuszczał ich „oszczędne użycie". Józef Franciszek Królikowski wymieniał rozmowę poetycką jako „podgatunek" poezji dramatycznej (→ dialog I), odróżniając ją od dialogu filozoficznego, zajmował się głównie dialogiem jako elementem sztuki dramatycznej, określając wzajemne relacje rozmów scenicznych i działania: „Ton mowy w dialogu różnić się powinien od opowiadania; w tym bowiem jest doniesienie o zmianie stanu, która już nastąpiła, gdy rozmowy przedmiotem jest zmiana, która się w tej chwili staje i upływa. Dlatego też osoba na scenie nic takiego mówić nie powinna. Co by się do głównej akcji nie ściągało" (*Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, 1828). Podporządkowując dialog akcji scenicznej, autor dodatkowo formułował zalecenia stylistyczne: „Każda osoba powinna mówić podług swojego stanu i położenia, w którym się znajduje" (tamże). Późniejszy o rok podręcznik Józefa Korzeniowskiego przynosił ważną zmianę: brak w nim refleksji o dialogu jako gatunku, a zatem – uogólniając – można powiedzieć, że w około 1830 r. następuje zmiana świadomości teoretycznej, termin „dialog" przestaje odsyłać do znaczeń gatunkowych. Pozostałe uwagi Korzeniowskiego na temat dialogu jako formy podawczej są właściwie powtórzeniem ujęcia Królikowskiego. Autor podkreślał nadrzędność akcji; wartość dialogu zależy więc nie od celnych tyrad, ale od stopnia stosowności dialogu względem scenicznych działań. Używał pojęcia „dykcja dialogowa" na oznaczenie indywidualnych sposobów mówienia poszczególnych postaci. Zdaniem autora dykcja ta powinna być naturalna i prosta, unikająca sztucznych deklamacji, okresów i figur retorycznych, sentencji. W stanowisku Korzeniowskiego widać szczególne wyczulenie na naturalność mowy scenicznej.

Epoka międzypowstaniowa. W epoce międzypowstaniowej dialog powieściowy interesował krytyków właściwie pod jednym kątem – jako narzędzie potencjalnej archaizacji języka. To szczególne sprofilowanie dyskursu krytycznego miało związek z dominacją narracji gawędowej i romansu historycznego, nawiązujących do mowy dawnych Polaków. Opinie teoretyków i krytyków powieści były w tej materii bardzo powściągliwe. Na przełomie lat 30. i 40. stanowisko Józefa Ignacego Kraszewskiego niewiele różniło się od poglądów Brodzińskiego; Kraszewski ograniczał użycie wyrazów dawnych w dialogach do przypadków szczególnych: „Utrzymują niektórzy, że archaizmy koniecznie potrzebne i tolerowane być powinny w rozmowach powieści, gdy w nich wystawują się osoby zeszłych wieków. To tylko w części. Ducha wieku można pochwycić i wydać nowymi wyrazy i wszelką mową. Gdyby tylko archaizmów środkiem przychodzono do malowania prawdopodobnego pewnego czasu, szłoby zatem, że nie można pisać o cudzoziemcach, ani ich wystawiać, chyba kładnąc im w usta rozmowy w ich właściwym języku. Taki proceder doprowadziłby do najśmielszych nadużyć. W rozmowach więcej niż gdzie indziej dozwolić można archaizmów, ale utrzymywać, że się bez nich obejść nie można, niepodobna" (*Archaizmy*, 1842). Wydaje się jednak, że Kraszewski – wbrew temu, co napisał – wiązał archaizację nie tyle z dialogiem postaci, ile z oddaniem kolorytu historycznego. Z dalszych wywodów wynika, że w jego przypadku użycie archaizmów uzasadniała zasada prawdopodobieństwa i pragnienie odtworzenia obrazu przeszłości, np. bitwy starożytnej nie można rozgrywać rapierami

(tamże). Podobne, jeśli nie identyczne, jest w tej materii zdanie Michała Grabowskiego, który dopuszcza jedynie bardzo wstrzemięźliwe używanie archaizmów w rozmowach (*Literatura romansu w Polsce*, 1840); ponadto krytyk ten traktuje dążność do odtworzenia języka dawnego, szczególnie w jego wersji mówionej, za z góry chybioną (*Korespondencja literacka*, 1842–1843). Grabowski w korespondencji literackiej z Henrykiem Rzewuskim rozważał wzajemny stosunek dialogu i epiki. Uznał za nieepickie te dialogi, które nie są (jak dialogi w *Witoloraudzie* i *Mindowsie* Kraszewskiego) „wsnute w opowiadanie". Także w poemacie i romansie dialog postaci powinien być częścią „obrazu" (całości). Wydaje się, że stanowisko młodego Kraszewskiego, a szczególnie poglądy Grabowskiego, wynikają w jakiejś mierze z przywiązania do zasad tradycyjnej poetyki i powolnego emancypowania się sztuki powieściowej. Potwierdza to nawet Grabowski: „Wszystko to wypływa może z zasadniczego prawa, które przeczuwam, lubo nie śmiem jeszcze za nim obstawać, że oddzielnych sztuk poezji dramatycznej a narracyjnej nie można mieszać bez sodomy estetycznej" (*Korespondencja literacka*). Dialog jako konstytutywny element dramatu („poezji dramatycznej", jak wówczas mówiono) i – dopiero wtórnie – powieści szukał dla siebie w latach 40. odpowiedniego kształtu i formy.

Druga połowa wieku i modernizm. Nawet dojrzała działalność krytyczna Kraszewskiego nosi ślady wcześniejszych uprzedzeń wobec dialogu; krytyk wytykał np. Zygmuntowi Kaczkowskiemu nadmierne, prowadzące do znudzenia, rozwijanie dialogu w powieści *Sodalis Marianus* (*Listy J.I. Kraszewskiego do redakcji „Gazety Warszawskiej"*, „Gazeta Warszawska" 1859, nr 114–115). Wydaje się, że już od połowy XIX stulecia dla zwolenników poetyki realistycznej wzorcowym dialogiem jest ten, który „umiejętnie" posługuje się mową potoczną; anonimowy krytyk podkreślał „naturalność" i „łatwość" dialogu w powieści Korzeniowskiego (L.E., *„Wędrówki oryginała" Józefa Korzeniowskiego*, „Biblioteka Warszawska" 1849, t. 1); inny ganił sztuczność miłosnych eksklamacji Zosi, bohaterki *Listopada* Henryka Rzewuskiego (*List VI*, „Gwiazda" 1847, t. 2). Dobrze napisany dialog, oddający mowę potoczną i codzienną konwersację, krytycy odnajdywali często w dziełach drugorzędnych (opinia Piotra Chmielowskiego o dramacie Stefanii Laudynowej *Zmarnowane życie*, 1898). Pozytywnie jest oceniana indywidualizacja replik dialogowych, np. nasycenie ich przysłowiami, formułami gnomicznymi, sugerującymi przywiązanie do tradycji staropolskiej (P. Chmielowski, *Przegląd najnowszych powieści*, 1890; m.in. o *Nad Niemnem*). Chmielowski okazał się najwytrwalszym badaczem dialogu w XIX w., m.in. wyróżniał – ze względu na pełnione funkcje – cztery odmiany dialogu (powieściowego): dialog charakterystyczny, dialog epiczny, dialog dramatyczny, dialog dydaktyczny (*Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej*, 1903).

Dalsza emancypacja powieści jako gatunku i rozwój realizmu powieściowego, opartego w pozytywizmie na rozmaitych koncepcjach naukowych, nadają dialogowi nową wartość; staje się on nie tylko czynnikiem ogólnego prawdopodobieństwa psychologicznego postaci, ale przede wszystkim miernikiem zgodności z konwencją realizmu. Krytycy domagali się od dialogu już nie tylko prawdopodobieństwa (jak autorzy poetyk klasycystycznych i postklasycznych, którzy zresztą swoje dezyderaty kierowali w stronę dialogu w dramacie), ale prawdy, absolutnej zgodności z rzeczywistością historyczną, psychologiczną, językową. Śladem tych nowych oczekiwań była np. recenzja Chmielowskiego z *Ogniem i mieczem* Henryka Sienkiewicza, w której krytyk zarzucał pisarzowi nieznajomość języka małoruskiego i zastępowanie go w dialogach melanżem polsko-rosyjskim (*Powieść Henryka Sienkiewicza*, „Ate-

neum" 1884, t. 2, z. 2). Czterdzieści lat wcześniej powieściowe mówienie Rusina po rusińsku wydawało się krytykom horrendalne i śmieszne!

Konwencja realistyczna – jak każda inna – ma swoje ograniczenia. Dobrze to widać przy ocenie języka powieści młodopolskiej; ocenie dokonywanej przez krytyków epoki poprzedniej. Bronili się oni przed rozszerzaniem gwary ludowej na narrację, zalecając w stosowaniu dialektyzmów umiar i ostrożność: „Dzisiaj są wprawdzie zapaleni jej [gwary ludowej] zwolennicy, którzy by radzi widzieć całe utwory taką gwarą pisane (nie dla ludu, lecz dla warstw wyżej ogładzonych), a przetykania mowy literackiej zwrotami najmniej nawet ogółowi znanymi uważają za brylanciki artystyczne – ja wszakże, pomimo całego demokratyzmu, nie podzielam tego przekonania i sądzę, że ze skarbca gwarowego czerpać należy ostrożnie, po rzeczywiście tylko klejnoty sięgając" (P. Chmielowski, *Stanisław Wyspiański*, 1902). Sprzeciw Chmielowskiego nie dotyczył wyłącznie gwary, odnosił się także do kwestii archaizacji języka i do wszelkich neologizmów, umieszczanych zarówno w narracji, jak i w replikach postaci; krytyk przestrzegał przed ich nadmiarem i dowolnością form, niepotwierdzonych przez żadne słowniki (P. Chmielowski, *„Popioły". Powieść Stefana Żeromskiego*, 1904).

Większa tolerancja wobec rozwiązań niestereotypowych cechowała Marię Konopnicką, która niejednoznacznie oceniała eksperyment rozszerzenia stosowanej w dialogach mowy gwarowej na narrację w opowiadaniu Adolfa Dygasińskiego, zdając sobie sprawę i z nowatorstwa towarzyszącego takiemu rozwiązaniu, i z artystycznego ryzyka: „Zaznaczam to z naciskiem, gdyż kwestia bynajmniej nie jest błahą. Gdyby partacz jakiś napisał w ten sposób książkę, śmieszność by go sama zabiła. Ale gdy autor tej miary co p. Dygasiński omyłkę taką popełnia, obawiać się można powstania nowej estetycznej zasady, przeciw czemu wcześnie i z góry zastrzec się należy" ([rec.] *Adolf Dygasiński, „Beldonek"*, „Gazeta Polska" 1888, nr 259).

Zupełnie inaczej kwestię językowego wyposażenia dialogów postaci postrzegali krytycy młodopolscy, np. Antoni Potocki. Nie zajmuje go sprawa zgodności języka z naturalnymi dyspozycjami bohaterów mówiących, ale stosunek twórcy do języka, zgodność jego wizji artystycznej z nośnością zaproponowanych rozwiązań językowych. Pisząc o autorze *Wesela*, Potocki stwierdzał: „Otóż Wyspiański wziął się za słowo bez tych przesądów, ale właśnie z malarską, nawykłą do urabiania farby podług woli, zamaszystością. Bierze tedy słowa, skąd chce: z kantyczek czy z Bronowic pod Krakowem, a jeśli mu którego brak, to je sam sobie dorobi – ustawia je, mięsza, urabia z zupełną swobodą – mocne słowo, pieszczone słowo, dostojne słowo – to dla niego zawsze tylko materiał – taki sam jak ultramaryna, cynober lub sjena" (*Wyspiański*, „Melitele. Noworocznik Literacki" 1902). Zdaje się jednak, że tą „malarską" wolnością dysponują według Potockiego tylko poeci (także dramatyczni).

Wyjątkową, można powiedzieć: bachtinowską, wrażliwością na dialogowość słowa i dramatyczność dialogu odznaczał się Stanisław Brzozowski: „Nie będzie to dla nikogo odkryciem, gdy powiem, że powieści Dostojewskiego są zamaskowanymi dramatami, a on, choć ani jednego dramatu nie napisał – największym może dramaturgicznym geniuszem stulecia. Kto chce się o tym przekonać, niech przeczyta tylko jakikolwiek jego dialog w jednej z jego powieści. Tu znajdzie on, jak u nikogo, te związki każdego słowa z całym życiem mówiącej osoby, o których mówiłem wyżej" (*Teatr współczesny i jego dążności rozwojowe*, „Głos" 1903, nr 41).

Grażyna Borkowska

Źródła: F. Karpiński, *Zabawki wierszem i prozą*, t. 2, 1782; J.F. Królikowski, *Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, 1828; J. Korzeniowski, *Kurs poezji przez J… K… nauczyciela wymowy i poezji w Liceum Wołyńskim*, 1829; K. Brodziński, *Cudzoziemszczyzna*, *O czystości języka w stylu* [przed 1835 r.], w: tegoż, *Dzieła K… B… wydanie zupełne i pomnożone pismami dotąd drukiem nieogłoszonymi*, t. 8, 1844; M. Grabowski, *Literatura romansu w Polsce*, 1840; M. Grabowski, *Korespondencja literacka*, t. 1–2, 1842–1843; J.I. Kraszewski, *Archaizmy*, w: tegoż, *Studia literackie przez J.I. K…*, 1842; [A. Marcinkowski?], *List VI*, „Gwiazda" 1847, t. 2; L.E., *„Wędrówki Oryginała" Józefa Korzeniowskiego*, „Biblioteka Warszawska" 1849, t. 1; [J.I. Kraszewski], *Listy J.I. Kraszewskiego do redakcji „Gazety Warszawskiej"*, „Gazeta Warszawska" 1859, nr 114–115; P. Chmielowski, *Powieść H. Sienkiewicza*, „Ateneum" 1884, t. 2, z. 2; M. Konopnicka, [rec.] *Adolf Dygasiński, „Beldonek"*, „Gazeta Polska" 1888, nr 259; P. Chmielowski, *Przegląd najnowszych powieści*, „Nowa Biblioteka Rodzinna" 1890; P. Chmielowski, *Nasza literatura dramatyczna – szkice*, t. 2, 1898; P. Chmielowski, *Stanisław Wyspiański*, w: *Charakterystyki literackie*, 1902; A. Potocki, *Wyspiański*, „Melitele. Noworocznik Literacki" 1902; S. Brzozowski, *Teatr współczesny i jego dążności rozwojowe*, „Głos" 1903, nr 39 i 41–43; P. Chmielowski, *Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej*, 1903; P. Chmielowski, *„Popioły". Powieść Stefana Żeromskiego*, „Słowo Polskie" 1904, nr 18 i 20–22.

Opracowania: W. Borowy, *Ignacy Chodźko (Artyzm i umysłowość)*, 1914; Z. Szweykowski, *Powieści historyczne Henryka Rzewuskiego*, 1922; A. Bar, *Charakterystyka i źródła powieści J.I. Kraszewskiego w latach 1830–1850*, 1923; M.R. Mayenowa, *Wstęp*, w: *Ludzie Oświecenia o języku i stylu*, t. 1, 1958; J. Bartmiński, *Problem archaizacji językowej w powieści*, w: *Styl i kompozycja. Konferencje teoretycznoliterackie w Toruniu i Ustroniu*, red. J. Trzynadlowski, 1965; H. Cieślakowa, *Charakteryzacja językowa postaci w powieści polskiej w latach 1800–1831*, 1969; J. Bachórz, *Realizm bez „chmurnej jazdy". Studia o powieściach Józefa Korzeniowskiego*, 1979; G. Borkowska, *Dialog powieściowy i jego konteksty (na podstawie powieści Elizy Orzeszkowej)*, 1988.

Zob. też: Dyskusja/ Polemika literacka

DRAMAT

Termin i pojęcie. „Drama, wyraz pochodzący od słowa greckiego δραω, działam, właściwie oznacza działanie. Stąd się więc jasno wywodzi, że przedmiotem dramatycznej poezji są czynności, czyli działania. […] Jak czyny ludzkie dzielą się na domowe i te, które do powszechnego życia należą, tak poezja tych czynów dwa przypuszcza rodzaje. Stąd komedia, która pierwsze wystawia, stąd tragedia, która wyższego rzędu osoby i czyny wprowadza na scenę. […] Lecz jest nadto z wynalazku dzisiejszych wieków trzeci rodzaj, pośredni, z dwóch pierwszych zmieszany, a tego hermafrodytę nowego imieniem dramatu ochrzczono. Wszakże drama (jak się już wyżej rzekło) jest ogólnym nazwiskiem, równie tragedii, jak i komedii właściwym". Powyższa typologia, sporządzona przez Franciszka Wężyka w rozprawie *O poezji dramatycznej* (powst. 1811, wyd. 1878), najtrafniej bodaj charakteryzuje terminologiczny bezład w refleksji krytycznej o dramacie z przełomu XVIII i XIX w. Mimo wyraźnej aprobaty dla klasycystycznych reguł Williama Shakespeare'a Wężyk nazwał „jednym z największych geniuszów dramatycznej poezji", który przy ukierunkowaniu lektury na „harmonię uczuć i charakterów" oraz „niepojętą zdolność malowania" niezawodnie „pomiędzy dramatycznymi poety pierwsze miejsce otrzyma". Odwaga wygłoszenia tak nowatorskiego poglądu kosztowała krytyka utratę poparcia komisji Towarzystwa Przyjaciół Nauk i wstrzymanie druku zamówionej przez nią rozprawy.

Zakres znaczeniowy pojęcia „dramat" i jego obocznej formy „drama" (podział na „dramat" jako rodzaj i „dramę" jako gatunek wykrystalizował się później) rozszerzał się wtedy i zwężał, obsługując najpierw system ogólnych zasad budowy utworu przeznaczone-

go dla sceny i cały historyczny dorobek ludzkości w tej dziedzinie, później też konkretny wzór gatunkowy, a niejako po drodze – wszystkie formalne eksperymenty, które doprowadziły do wykrystalizowania się postaci gatunku mieszanego, nigdy ostatecznie precyzyjnie niedookreślonego. W tym ostatnim znaczeniu termin mógł obejmować właściwie już francuskie modele → komedii zaangażowanej Philippe'a Néricaulta Destouches'a (*Zarozumiały hrabia*, 1732) i Pierre'a de Marivaux (*Przesąd przezwyciężony*, 1746) oraz „komedii łzawej" Nivelle'a de La Chausségo (*Modny przesąd*, 1735), a także angielskie wzory patetycznej i sentymentalnej „tragedii augustowskiej" Nicholasa Rowe'a, podejmującej tematy historyczne z udziałem bohaterów stanu niższego niż stan monarszy (*Lady Jane Gray*, 1715), oraz „tragedii domowej" George'a Lilla (*Kupiec londyński*, 1731, osnuty na motywie miłości do prostytutki, zawierający wątek zabójstwa) i Edwarda Moore'a (*Gracz*, 1753).

Teorie klasycystyczne. Teoretyczny program gatunku sformułował Denis Diderot w *Rozmowach o „Synu naturalnym"* (1757) i rozprawce *O poezji dramatycznej* (1758). Manifest dramatyczny Diderota – *Syn naturalny* – prezentował w intencji autora „pomysł dramatu, będącego czymś pośrednim między komedią i tragedią" (*O poezji dramatycznej*).

Do Polski ta konwencja przeniknęła wraz ze „smutnym dramatem" Randona de Boisseta *Obraz nędzy ludzkiej*, spolszczonym w 1768 r. przez biskupa Józefa Andrzeja Załuskiego. Załuski, choć w twórczości dramatycznej wyzyskiwał zdobycze nienazwanej jeszcze oficjalnie dramy i nieklasycznych modeli → tragedii, w teoretycznych wystąpieniach – w *Przedmowie* do tragedii *Edward III* (1752) i we wstępie do *Tragedii nad wszystkie, co ich było, jest i będzie tragedii, najokropniejszej o Sądzie Ostatecznym* (1749) Stefana Tucciego – posługiwał się terminologią klasycystyczną, zachowując dla pojęcia „dramatu" zasięg rodzajowy, a nazwy „melodramat" używając w znaczeniu etymologicznym jako synonim → „opery". „Tragedia" została dookreślona w jego pracach przymiotnikiem „duchowna", który jednak nie wydzielał w ramach gatunku osobnego podtypu. Duchowność Załuski postrzegał najwyraźniej jako cechę wszelkiej tragedii, skoro tej ogólnej formule przeciwstawiał „świeckie komedie" i dodawał, że najwięksi „dwaj francuscy autorowie, Piotr Corneille i Jan Racine, pisali tragedie duchowne".

Oficjalna refleksja teoretyczna – towarzysząca początkom działalności Teatru Narodowego, otwartego w 1765 r. – pielęgnowała klasyczny dwugatunkowy podział form dramatycznych. Misja teatru, kreowana na łamach „Monitora" w latach 1765–1766 najprawdopodobniej przez Ignacego Krasickiego w cyklu artykułów ([*Pochwała teatru*], „Monitor" 1765, nr 27 i 50, oraz 1766, nr 63 i 64) – misja edukacyjna i wychowawcza – miała realizować się w dramatycznych fabułach podporządkowanych celowi utylitarnemu, wpisywanych w sprawdzoną strukturę gatunkową, opartą na systemie reguł klasycystycznych.

Polemikę z programem Krasickiego podjął krytyk podpisany pseudonimem Teatralski (dopatrywano się w nim Adama Kazimierza Czartoryskiego, a także króla Stanisława Augusta Poniatowskiego), który za pomocą argumentów czerpanych z przedmowy Samuela Johnsona do angielskiego wydania dzieł Williama Shakespeare'a kwestionował obligatoryjność zasady trzech jedności (Teatralski, [*O iluzji i wyobraźni*], „Monitor" 1766, nr 65). W ten sposób pośrednio podważał monopol normatywnej estetyki → klasycyzmu jako programu i kryterium oceny, choć spór dotyczył głównie iluzji scenicznej, a Teatralski nie nazywał ani nie definiował alternatywnych → gatunków nowoczesnego dramatu, w Polsce właściwie jeszcze nieobecnych.

W pierwszych latach działalności Teatru Narodowego królowały na jego scenie schematyczne komedie Franciszka Bohomolca, mianowanego w 1766 r. „polskim Molierem"

w polskojęzycznym wydaniu *Historii nauk wyzwolonych* Jouvenela de Carlencasa, przygotowanym prawdopodobnie przez księcia Adama Kazimierza Czartoryskiego, który niebawem – dzięki swemu obyciu ze scenami zagranicznymi i oczytaniu w europejskiej literaturze teoretycznej – osiągnął pozycję największej krytycznej powagi i najwyższego autorytetu w sprawach teatru. Zasługą Bohomolca, przemawiającą za przyznaniem mu tego zaszczytnego tytułu, miało być to, że autor *Małżeństwa z kalendarza* „pierwszy w narodzie swym pisał podług reguł komedie". Wkrótce też jego metodę przystosowywania sztuk obcych do realiów krajowych przy zachowaniu „planty i intrygi" (gwarantującym podporządkowanie formalnym regułom) spopularyzował Czartoryski w → przedmowie do komedii *Panna na wydaniu* (1771). Zaraz w pierwszym zdaniu rozprawy, która stała się biblią dramaturgów stanisławowskich, Czartoryski zadeklarował się jako zwolennik czystości gatunkowej, podkreślając dobitnie, że „drama jest to dzieło każde do udawania teatralnego przysposobione; tego są dwa gatunki: tragedia i komedia".

Kolejne, późniejsze o kilka lat pisma teoretyczne Czartoryskiego – *List o dramatyce* (1779) i *Kalendarz teatrowy, dla powszechnej narodu polskiego przysługi, dany na rok przestępny 1780* – poświadczają rosnące trudności z utrzymaniem tak radykalnego stanowiska w zmieniającej się rzeczywistości teatralnej. W latach 70. wkroczyły na polską scenę mieszczańskie dramy – w 1776 r. *Zbieg z miłości ku rodzicom* Gottlieba Stephaniego i *Nędznik* Louis-Sébastiena Merciera, w 1777 r. *Bewerlej, czyli Gracz angielski* Edwarda Moore'a, a także *Minna von Barnhelm* Gottholda Ephraima Lessinga w 1778 r.; z miast Europy Zachodniej docierały wieści o przedstawieniach dramatów Diderota i komedii łzawych de La Chaussée'go. W klasycystycznej teorii Czartoryskiego pod naporem nowego nurtu pojawiły się szczeliny. *Kalendarz teatrowy* rejestrował już we wstępnej definicji trzy dramatyczne gatunki – obok tradycyjnych form tragedii i komedii też „tragikomedię", która „z obuch własności i przymiotów coś sobie przywłaszcza". Co dokładnie, trudno powiedzieć, gdyż omówione w części trzeciej „prawidła sztuk dramatycznych" dotyczyły głównie tragedii, a „tragikomedia" została tam jedynie wymieniona jako jedna z odmian komedii. W części ostatniej, praktycznej, Czartoryski próbował rozbudować klasyfikację, zachowując jednocześnie metody analizy i kryteria oceny stworzone dla tradycyjnego kanonu dwóch gatunków. W *Liście o dramatyce* Czartoryski cytował z aprobatą prace teoretyczne Diderota, aczkolwiek z wyeksponowaniem raczej aspektu skuteczności oddziaływania na widza, przy pominięciu przesłanek ideowych.

Teoria mieszanego gatunku wyrastała w pismach Diderota z pragnienia dowartościowania stanu mieszczańskiego i spełniała się w postulacie motywacji wynikającej z kondycji społecznej, zawodowej i rodzinnej bohatera. Bliższy swej podstawie odzew znalazła w Niemczech, gdzie Lessing w *Dramaturgii hamburskiej* (1767–1769) rozwijał koncepcję mieszczańskiej tragedii zachowującej moc tragiczną nawet przy szczęśliwym zakończeniu. Na gruncie francuskim teoretyczną pracę Diderota kontynuował Mercier, w *Szkicu o sztuce dramatycznej* (1773) domagając się wprost pokazywania na scenie konfliktów plebejskich.

Niemal równocześnie kampanię na rzecz mieszczańskiego repertuaru prowadził w Polsce Wawrzyniec Mitzler de Kolof – w niemieckojęzycznych „Listach o warszawskim teatrze" („Briefe eines Gelehrten aus Wilna an einen bekannten Schriftsteller in Warschau die polnische Schaubühne betreffend", 1775–1776). Mitzler głosił śmiały program teatru użytecznego, moralizującego i kształcącego, a podporządkowanego etyce mieszczańskiej. Pojęciom kultury szlacheckiej (takim jak rodowy honor), skojarzonym z wadami rozwiniętymi w wyniku stanowego uprzywilejowania – prywatą, próżniactwem i pasożytnictwem – przeciwstawiał

etos chłopa i rzemieślnika jako właściwych sprawców rozwoju gospodarczego. Z tych pojęć Mitzler uformował osobowy wzorzec świadomego obywatela, oparty zarówno na poszanowaniu rozumu, jak i na umiłowaniu cnoty. Projektowany w „Listach" artystyczny wyraz tego surowego programu opierał się na tradycyjnym podziale gatunkowym, w którym jednak zatarto właściwie różnice między komedią (*Lustspiel*) i tragedią (*Trauerspiel*).

Program opozycyjny wobec programu Mitzlerowskiego głosił „Journal littéraire de Varsovie". Najpełniejszym jego wyrazem stała się recenzja książki niezidentyfikowanego autora, Misteleta, *De la sensibilité par rapport aux drames, romans et à l'éducation* (1777), atakującej klasycystyczny kanon gatunków w imię kulturalnych ambicji mieszczaństwa. Znamienna była też reakcja pisma na oszałamiający sukces *Bewerleja* w 1777 r. Redakcja przełknęła gorzką pigułkę, ale ironiczny ton wypowiedzi świadczył o sceptycznym przyjęciu zarówno sztuki, jak i reakcji widowni. Ponadto na łamach „Journal littéraire de Varsovie" po raz pierwszy bodaj użyto w Polsce pojęcia dramy do nazwania gatunku przeciwstawnego klasycystycznej tragedii.

Nazwa wraz z gatunkiem nie przyjęła się w ogłoszonych niebawem klasycyzujących poetykach Filipa Nereusza Golańskiego (*O wymowie i poezji*, 1786) i Franciszka Ksawerego Dmochowskiego (*Sztuka rymotwórcza. Poema we czterech pieśniach*, 1788). Obie jednak – każda na swój sposób – osłabiały monopol form klasycznych. W poetyce Golańskiego – który wprawdzie już w dziedzictwie starożytnej Grecji wskazał dramaty „poważniejsze, mniej poważne i śmieszne", ale swojemu wykładowi narzucił ostatecznie porządek wyznaczony przez tradycyjny podział dwugatunkowy z dodaniem opery – doszło mimo wszystko do znamiennego odwrócenia proporcji. Oto reguły konstrukcyjne rodzaju obejmującego tragedie i komedie „pod ogólnym nazwiskiem dramatu" zostały omówione w rozdziale *O poezji dramatycznej*, wskutek czego „tragedia" i „komedia" mogły być dalej dookreślane przez zespół cech wymaganych w tych formach klasycznych, ale w ogólnie rozumianym „dramacie" właściwie niekoniecznych. Z tej pułapki Golański chyba nie zdawał sobie sprawy. Co innego Dmochowski – ten, mimo ujęcia swej poetyki w bardzo klasycystyczną formę wierszowanego traktatu, w pełni świadomie zaakceptował w tragedii (!) typową tematykę wczesnej mieszczańskiej dramy: „Błądzi ten, który mniema, że traicznej scenie / Wielkich imion potrzeba i te tylko role / Mogą na nas wycisnąć łzy, gdzie wchodzą krole. / […] / A ludzie pospolici są w tym upodleni? / Nie krzywdźmy przyrodzenia przesądem zaćmieni. / […] / Wydaj dobrze ich nędzę; za tak piękną pracę, / Cny pisarzu! tysiącem łez ci się wypłacę" (*Pieśń trzecia*). Jeszcze w 1823 r. Wojciech Bogusławski posłużył się pojęciem „miejskiej tragedii" (która „pod względem klasycznej uważaną być nie powinna") dla określenia formuły gatunkowej *Eleonory* Friedricha Zieglera, chcąc w ten sposób zagwarantować sztuce większą wyrozumiałość krytyki, a zarazem pozycję wyższą od – opartej na podobnym konflikcie – wcześniejszej „dramy" Augusta Kotzebuego *Nienawiść ludzi i żal* (1796), która wraz z innymi utworami popularnego niemieckiego dostawcy repertuaru rozpoczęła w latach 90. XVIII w. prawdziwą inwazję gatunków nieklasycznych na polską scenę.

Równolegle postępował rozwój krytyki teatralnej. Pierwszą stałą rubrykę stworzyła w 1802 r. „Gazeta Warszawska". Zapełniali ją tekstami drukowanymi anonimowo zatwardziali klasycyści (m.in. Ludwik Osiński, Antoni Lesznowski, Wojciech Pękalski, Gerard Maurycy Witowski), z wyjątkową zaciekłością piętnujący odstępstwa od uświęconych reguł w sztukach Kotzebuego w szczególności, a innych autorów dram przy okazji. Teatr pod dyrekcją Wojciecha Bogusławskiego dostarczał tych okazji wiele, a oczekiwania publiczno-

ści zwięźle ujął w 1812 r. Franciszek Wężyk w wierszowanej rozmowie upersonifikowanych utworów dramatycznych – właściwie był to spuentowany krótkim westchnieniem wykład, jakiego musiał wysłuchać sponiewierany *Syn marnotrawny* Voltaire'a, odegrany w tym czasie przy pustej widowni, ze strony dramy Augustina (Jeana Augustina Hapdégo) *Głowa brązowa, czyli Zbieg węgierski*: „Lecz, gdy mnie zadumiała zobaczy stolica, / Jaki tryumf, oklaski, jak wielka różnica! / […] / A gdy już, już, chwytają węgierskiego zbiega, / Strach i litość na każdej maluje się twarzy; / Jęk okropnej żałości zewsząd się rozlega / I przez sufit płaczących słychać kominiarzy" („*Syn marnotrawny" i „Głowa brązowa". Z okoliczności pustej prawie reprezentacji pierwszego dzieła 1812 roku w Warszawie*, w: F. Wężyk, *Poezje*, 1878).

Toteż gdy w 1814 r. Ludwik Osiński przejął od Bogusławskiego antrepryzę teatralną, a w artykule Stanisława Okraszewskiego (*Uwagi nad aktorami i widzami warszawskimi*, „Pamiętnik Warszawski" 1815, t. 2) padło stwierdzenie, że „publiczność tworzy po większej części autorów i aktorów" – pisarze należący do grupy towarzyskiej, którego znakiem rozpoznawczym stał się kryptonim X w podpisie drukowanych recenzji, zwrócili się w stronę krytyki teatralnej z zamiarem oddziaływania na jakość literatury dramatycznej, na program teatru i w konsekwencji na postawę publiczności o stosownie wykształconym guście. Mimo ustępstw czynionych w następnych latach – motywowanych troską o przetrwanie Teatru Narodowego w Królestwie Polskim – przeważały w programie Iksów elementy estetyki klasycystycznej, przede wszystkim upowszechnianie regularnych tragedii, tępienie scenicznych efektów dramy, poparcie dla deklamacyjnego stylu gry. Aktywność grona klasycystycznych recenzentów wygasła w 1819 r., wszakże i wcześniej towarzystwo doświadczało kryzysów, gdy klasycystyczna ofensywa Osińskiego w Teatrze Narodowym załamywała się pod naporem popularności dramy i pokrewnych jej gatunków mieszanych.

Satyryczną charakterystykę gatunku, rozbudowaną już o jego nowsze odmiany, zaprezentował Tomasz Kantorbery Tymowski w parodystycznej odzie *Do dramy* (1812). Krytykował w niej dekoracyjny przepych i sceniczne efekciarstwo dram („Zaledwie ujrzy scenę oko zadumione, / widzi skały, przepaści, zamki rozwalone, / grom za gromem uderza, burza ściga burzę – / tu się człowiek opiera losom i naturze. / […] / w gotyckiej wieży wspartej na stu kolumn rzędzie / albo jęczy już piękność, albo jęczeć będzie"), odwracające uwagę od akcji pośpiesznie kleconej z szeregu sensacyjnych zdarzeń niepowiązanych ciągiem przyczynowo-skutkowym („Nieszczęścia i przypadki przypadki goniące, / tysiące niebezpieczeństw, wypadków tysiące, / które tym więcej dziwią, tym milej widziane, / im mniej były podobne, im mniej spodziewane"). Opis ten nie odnosi się już do pierwotnej DRAMY MIESZCZAŃSKIEJ, odpowiada raczej tym jej odmianom, które pasożytowały na konwencjach bliższych już romantyzmowi. DRAMA RYCERSKA np. (*Klara z Hoheneimu* Christiana Heinricha Spiessa, *Elfryda* Friedricha Johanna Bertucha i in.), rozgrywana w zamkowych komnatach lub na murach obronnych z udziałem rycerza w czarnej zbroi, naśladowała *Goetza von Berlichingen* Johanna Wolfganga Goethego; DRAMA ZBÓJECKA (np. *Robert i jego towarzysze* Jean-Henri-Ferdinanda Lamartellière'a) – przyznawała sobie patronat *Zbójców* Friedricha Schillera. DRAMA GROZY (*Die Anfrau* Franza Grillparzera, spolszczona przez Stanisława Doliwę Starzyńskiego jako *Matka rodu Dobratyńskich*) wyprowadzała na cmentarz lub do kaplicy bądź jaskini postaci duchów i upiorów w księżycowej poświacie (*Upiór* lub *Wampir* Charles'a Nodiera, oparty na motywach opowiadania niesłusznie przypisywanego Byronowi). Efekty świetlne i dźwiękowe, towarzyszące zdarzeniom cudownym, stosowano też w inscenizacjach DRAM BIBLIJNYCH (*Machabeusze, czyli wzięcie Jerozolimy* i *Ofia-*

ra Abrahama Léopolda Chandezona), oczarowujących widokiem oaz i piramid. Pstrokatą mieszaniną konwencji w dekoracjach, kostiumach i efektach scenicznych epatowały DRAMY CZARODZIEJSKIE, w których → orientalizm sąsiadował z gotycyzmem, opera z moralitetem, a o pierwszeństwo w gmatwaniu ludzkich losów bili się mitologiczni bogowie z biblijnymi diabłami i postaci baśniowe z figurami alegorycznymi – tak było chociażby w słynnej dramie Ferdinanda Raimunda *Chłop milionowy*, której warszawska premiera z 1829 r. wyznacza umowną datę przełomu romantycznego w dziejach polskiego teatru. Wcześniej z obroną i zarysem historii „dzieł […], w których razem muzykę, balety, śpiew, pantomimę i wszelkiego rodzaju okazałości zgromadzano", wystąpił Wojciech Bogusławski w *Uwagach nad melodramą „Izkahar"* (1823), gdzie w syntetycznym skrócie przedstawił proces formowania się melodramatu z pantomimy, trafnie wiążąc go z ograniczeniami repertuarowymi, jakie rząd francuski narzucał teatrom bulwarowym w trosce o utrzymanie uprzywilejowanej pozycji Comédie Française, realizującej oficjalny program kulturalny nowej monarchii, oparty na klasycystycznej doktrynie.

W Polsce tymczasem krzyżujące się w jednym teatrze wpływy przeciwstawnych sobie nurtów wywołały sytuację paradoksalną, by nie rzec: schizofreniczną. Afisze teatralne i prasowe anonse reklamowały różnoraki repertuar szeroką paletą gatunków, podsumowania sezonów w „Rocznikach Teatru Narodowego" porządkowały zamknięte już programy za pomocą sześciu genologicznych kwalifikatorów: skrót T oznaczał tragedię, K – komedię, obok nich na równych prawach figurowały oznaczenia gatunków nieklasycznych: D (drama), M (melodramat), O (opera) i KO (komedioopera). A jednocześnie oficjalna nauka o literaturze – popularyzowana w formie publicznych prelekcji, a także w formie kursów retoryki i z natury zachowawczych podręczników szkolnych – pielęgnowała klasycystyczną klasyfikację gatunkową, przy wyraźnym braku zdecydowania w kwestii zakresu pojęcia „dramat" i uznania form mieszanych.

Euzebiusz Słowacki w *Prawidłach wymowy i poezji* z lat 1807–1814 (wyd. 1826) pod nazwą „dramatu" omówił najpierw – podobnie jak wcześniej Golański – ogólne zasady budowy dzieła literackiego w rodzaju dramatycznym, a na koniec, po obszernych charakterystykach komedii, tragedii i opery, wspomniał jeszcze „O DRAMATACH I SCENACH LIRYCZNYCH". Ostatni z wymienionych gatunków narodził się w postaci *Pigmaliona* (wyst. 1770) w pracowni Jean-Jacques'a Rousseau i był muzycznie inkrustowanym monodramem, w którym – wedle trafnej charakterystyki Słowackiego-ojca – „jedna osoba, gwałtowną namiętnością miotana, […] uczucia swoje tłumaczy" (użył tej formy Adam Mickiewicz do wyrażenia uczuciowych porywów Gustawa w czwartej części *Dziadów*). „Dramat", czyli dramę, Słowacki opisał przez temat „z życia publicznego lub prywatnego wzięty, gdzie obok wypadków poważnych i wielkich stawią się zdarzenia błahe i małe", a w podsumowaniu zaakcentował „łatwość pisania dramatów w tym rodzaju", która przesądza, że „mimo zalety, jakie ten rodzaj mieć może, zawsze nadeń przenosić należy właściwe tragedie lub komedie".

Większą jeszcze odporność na rzeczywistość okazał w swoich wykładach *O poezji dramatycznej* (wygłaszanych w latach 1822–1830, drukowanych w 1861 r.) Ludwik Osiński, który ogólnikowo zaledwie nadmienił z nieskrywanym wstrętem o „owych płodach dramatycznych, gdzie cała osnowa, według upodobania autora prowadzona, od losu i dowolności zawisa" – i potraktował je historycznie, jako wyraz zdegenerowania współczesnej kultury. Niespełniające formalnych wymogów klasycyzmu dramaty Calderona i Shakespeare'a omówił przeto w dziale „tragedii".

Wartość już nie historyczną, a typologiczną nadał pojęciu „dramat" Józef Korzeniowski w *Kursie poezji* (1829), a zawierającym wykłady z 1823 r. (nie wiadomo, czy drukowane bez zmian). Zasięg „tragedii" został w podręczniku Korzeniowskiego zawężony do formy greckiej i francuskiej, a twórczość dramaturgów angielskich i hiszpańskich dowartościowała znaczenie „dramatu".

W krytyce romantycznej. Mimo wielości sąsiadujących w teatrze estetyk dość późno w polskiej krytyce romantycznej doszła do głosu świadomość konieczności określenia własnej wizji literatury dramatycznej z jednej strony wobec tradycji klasycystycznej, z drugiej – wobec teatralnej komercji, która, kojarzona z romantyzmem, mogła służyć za narzędzie deprecjacji nowego prądu. Zresztą nawet wtedy ów akt samookreślenia nie dokonał się w formie precyzyjnie wyłożonej teorii (jaką francuskiemu romantyzmowi teatralnemu dała w 1827 r. *Przedmowa* Victora Hugo do *Cromwella*) – raczej mógł być wydedukowany z wartościujących komentarzy rozproszonych w recenzjach przedstawień lub w rozprawach poświęconych ogólnie literaturze i sztuce, a więc obejmujących także zagadnienia związane z dramatem i teatrem. Początkowo polski romantyzm nie zdradzał nawet ambicji w zakresie dramaturgicznego nowatorstwa, a echa zagranicznych teorii estetycznych zrodzonych w łonie nowego prądu odzywały się przygodnie, ułamkowo, niekoniecznie świadcząc o świadomym i pełnym akcesie pisarzy do nowej szkoły.

Wiedeńskie wykłady Augusta Wilhelma Schlegla, wygłoszone w 1808 r., a opublikowane w latach 1809–1811 pt. *Über die dramatische Kunst und Literatur* (*O literaturze i sztuce dramatycznej*) – prezentujące szkic teorii dramatu romantycznego w szerokiej perspektywie rozwoju form dramatycznych z wyeksponowaniem roli Shakespeare'a i romantycznej interpretacji jego twórczości – znalazły oddźwięk już w rozprawie Wężyka *O poezji dramatycznej* (powst. 1811, wyd. 1878).

Słabo w uniwersalistycznej koncepcji Schlegla zaznaczony aspekt narodowościowy – na którym opierała się teoria kultury Johanna Gottfrieda Herdera, głosząca konieczność wywodzenia przez narody oryginalnej sztuki dramatycznej z rodzimej → pieśni ludowej – odezwał się w programie Kazimierza Brodzińskiego, sformułowanym najpierw z myślą o całej polskiej literaturze w rozprawie *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* („Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11), a z wyszczególnieniem rodzaju dramatycznego w szkicu *O „Barbarze", tragedii Felińskiego* („Pamiętnik Warszawski" 1821, t. 19, kwiecień). W obu swych krytycznych wystąpieniach Brodziński usiłował powiązać indywidualizującą zasadę Herdera z zasadą generalizującą, zaczerpniętą z pism Friedricha Schillera, poddaną założeniu dychotomicznego podziału poezji na poezję „sentymentalną" i „naiwną". W ujęciu polskiego teoretyka Schillerowskie kategorie przybrały miana „klasyczności" i „romantyczności", a projektowana poezja narodowa miała wyrazić się w kompromisowym połączeniu klasycznej formy z „wewnętrznymi zaletami czucia i imaginacji". *Myśli o dramatyce polskiej* zawierały wskazanie na „wielkość prostoty greckiej poezji" i na potrzebę „znajomości serca ludzkiego, bez której nie można po mistrzowsku charakterów odznaczać".

Dramaturgiczną „szkołę uczuć" stanowiła dla romantyków opera, w pierwszych dziesięcioleciach XIX w. postrzegana jeszcze przez pryzmat raczej literatury niż → muzyki, a jeśli muzyki, to przede wszystkim wokalnej, służącej wyrażaniu emocji (muzyce instrumentalnej przypisywano funkcję ewokowania jakości metafizycznych). Ów liryczny aspekt opery wyeksponował Adam Mickiewicz w pierwszym swym krytycznym wystąpieniu na temat dramatu – pochodzącej jeszcze z czasów filomackich recenzji operetki Jana Czeczota *Małgorzata*

z Zębocina. Operetka w jednym akcie (1819). Poeta-recenzent chwalił emocjonalne arie i recytatywy, ganił retoryczne → dialogi, a pomijał konstrukcję czasu i przestrzeni oraz sentymentalno-sensacyjno-gotycki sztafaż teatralny utworu Czeczota (*Recenzja operetki w 1 akcie pt. „Małgorzata z Zębocina"*, 1819, wyd. 1910). Z oryginalnym projektem, bliskim w założeniu Herderowskiej koncepcji dramaturgii narodowej, Mickiewicz wystąpił w *Dziadach* kowieńsko-wileńskich i dołączonej do nich programowej przedmowie z 1823 r. W przedstawionej tam charakterystyce tytułowego obrzędu zaryzykował fałszywą etymologię nazwy „guślarz" od wyrazu „koźlarz", by od święta dziadów przez staropruski i starolitewski obrzęd zwany ucztą kozła przerzucić pomost w kierunku pochodu greckich satyrów i kojarzonego z nim „śpiewu kozła", stanowiącego słowotwórczą podstawę nazwy tragedii. W ten sposób poeta proklamował ponowny akt narodzin teatru z rodzimego, pogańskiego obrzędu religijnego. Pod piórem Mickiewicza zrodził się on z gotowych, acz zmodyfikowanych form: dramy mieszczańskiej (scenograficzne szczegóły części czwartej) i gotyckiej (sceneria części drugiej), średniowiecznego → misterium (symultaniczna scena w części pierwszej), a także opery (śpiewane partie części drugiej) i sceny lirycznej (ekspresja namiętności w monologach Gustawa).

Zdecydowanie wyeliminował dramę z programu narodowej dramaturgii Maurycy Mochnacki. *Chłopa milionowego* – wystawionego w Warszawie 26 listopada 1829 r. z ogromnym przepychem dekoracyjnym – krytyk sprowadził do poziomu kultury popularnej, z pobłażaniem przyjmując na deskach Teatru Narodowego „rzecz w guście owej KOMICZNO-SATYRYCZNO-ARLEKINOWSKIEJ cudowności romantycznej", która „zachwyca […] pewną klasę miłośników teatru za granicą" – klasę, której gust określa zapotrzebowanie na „dobrą *dozys* dowcipu" i „pełno […] odmian, pełno dekoracji" („*Chłop milionowy*", „Kurier Polski" 1829, nr 1). Przy innej okazji nazwał czarodziejską dramę Raimunda „olbrzymem gminu", składając jednocześnie deklarację programową: „Nie opera, nie to, co zmysłom pochlebia, co bawi oko i słuch pieści, ale trajedia powinna być podstawą sceny" (*Szekspir*, „Kurier Polski" 1830, nr 206) – tytuł i główny temat cytowanego artykułu wskazywały jednoznacznie na tragedię w stylu szekspirowskim. Z jej klasycystycznymi przeróbkami krytyk rozprawił się stanowczo w recenzji przedstawienia, którego nawet wielbiciele klasycyzmu francuskiego nie chcieli już bronić („*Makbet" Szekspira i Ducisa*, „Gazeta Polska" 1829, nr 125). Precyzyjnie skonstruowany program pozytywny przedstawił natomiast Mochnacki w recenzji *Mnicha* Korzeniowskiego, gdzie zaprojektował dramat podporządkowany zasadom romantycznego historyzmu oraz Schellingiańskiej koncepcji → tragizmu walki „wolnej woli" jednostki z historyczną „koniecznością" („*Mnich". Tragedia Korzeniowskiego*, „Kurier Polski" 1830, nr 244).

Mickiewiczowski program dramatu z lat 20., podporządkowany romantycznej zasadzie myślenia w kategoriach tragizmu historycznego, pojawił się tylko w prywatnej korespondencji z Antonim Edwardem Odyńcem, sprowokowanej prośbą o recenzję napisanej przezeń w 1828 r. *Izory*, mieszczącej się w gatunkowej formule dramy rycerskiej. Mogło utrwalić się zaś mniemanie, wyrażone przez poetę w rozprawie *O krytykach i recenzentach warszawskich* (przedmowa do *Poezji*, 1829), że w Polsce „wielka kompozycja historyczna, epopeja lub drama, na długie czasy zostanie przedsięwzięciem nad siły poetów". Pisany już z innej pozycji – po powstaniu listopadowym i przede wszystkim po wydaniu trzeciej części *Dziadów*, których ostateczny kształt sam w sobie już był wyrazem rewizji niektórych poglądów – niewielki wstęp do francuskiego wydania dramatu z 1834 r. został z kolei wykorzystany w druku jedynie częściowo. Co ciekawe, Mickiewicz, przedstawiając francuskiemu czytelnikowi zale-

dwie wybrane fragmenty (część druga i trzecia) dzieła nazywanego „poematem" „dziwnym" i „nieukończonym", który „przedstawia się w oryginale jako szereg luźnych części", w dodatku stylistycznie niejednolitych („hymny liryczne" obok „pieśni przy kielichu") – zarazem eksponował ciągłość fabuły widoczną w szczątkowym streszczeniu, spójność zapewnianą przez powtarzający się motyw obrzędu ludowego i obecną we wszystkich częściach „tajemniczą osobistość", a także stałość praw historii i warunków egzystencji określonych przez „wpływ świata niewidzialnego […] na sferę ludzkich myśli i działań", wreszcie dążenie do zamknięcia i pełni, wyrażone przez zapowiadane „dalsze rozwinięcia, mające powiązać te fragmenty i utworzyć z nich całość organiczną". Ostatecznie, zamiast rozwinięcia dramatu, następne lata przyniosły rozwinięcie jego teorii, sformułowanej wszakże przez Mickiewicza dopiero w cyklu wykładów w Collège de France z lat 40.

Jak potężny zastój zapanował w pierwszych latach popowstaniowych w krytyce krajowej, uświadamia to, że Dominik Magnuszewski, publikując *Uwagi nad dramatem polskim* („Ziewonia" 1839, t. 2, dat. 1834), na wstępie podjął polemikę z tezami Mickiewicza z 1829 r., a dalej w niepotrzebnej już walce z klasycyzmem rozwijał bliski ideom znanym z przedmowy do *Cromwella* Hugo projekt poetyckiego → dramatu historycznego. Jednak to za sprawą Magnuszewskiego po raz pierwszy bodaj w polskiej krytyce i teorii dramatu tak wyraźnie wybrzmiało przekonanie, że dramat jest „szczytem poezji" – przekonanie w europejskiej refleksji teoretycznej dość dobrze już zadomowione, utrwalane przez Herdera, Friedricha Wilhelma Schellinga, Schillera i innych filozofów. Na gruncie polskim miał je wkrótce podjąć i rozwinąć Mickiewicz w prelekcjach paryskich.

Wcześniej jednak na emigracji przetoczył się krytyczny dialog poetów na temat formy dramatycznej, ale postrzeganej w optyce historiozoficznej i egzystencjalnej. W publicznym wymiarze dyskusja między Juliuszem Słowackim i Zygmuntem Krasińskim – kontynuowana w ich prywatnej korespondencji – przebiegała w drukowanych listach dedykacyjnych do *Balladyny* (powstałej w 1834 r., wydanej w 1839) i *Lilli Wenedy* (1840) oraz w rozprawie *Kilka słów o Juliuszu Słowackim* („Tygodnik Literacki" 1841, nr 21–23), w której Krasiński bronił już dramatów przyjaciela przed złośliwymi atakami krytyków, przede wszystkim Stanisława Ropelewskiego (*„Trzy poemata" Juliusza Słowackiego, „Bajki i poezje" Antoniego Goreckiego, „Poemat o piekle" Dantyszka*, „Młoda Polska" 1839, dod. do nr. 8). Słowacki w liście dedykacyjnym do *Balladyny*, obdarzonej na wstępie ironicznym „ariostycznym uśmiechem", prowokacyjnie eksponował w ujęciu tematu historycznego „tysiące anachronizmów" stopionych „w głowie poety podług praw boskich" w jedność mającą „wnętrzną siłę żywota". Krasiński, który widzenie ironiczne i „formę ariostyczną" wiązał ze stanem rozpadu i chaosu, w *Balladynie* dostrzegł „dwie epoki, z których dawniejsza ciągle pragnie objawić się majestatycznie, a późniejsza zrywa jej koronę z czoła i sądzi ją sądem potomnych", w *Lilli Wenedzie* zaś – „Antygonę sławiańską" w świecie form groteskowych i dysonansowych. W liście do Słowackiego z 1840 r. przeciwstawił rozbitej formie „ariostycznej" harmonię i pełnię formy „homerycznej" i „eschylowskiej", wyrażających odczucie mitycznej prajedni kosmosu. W artykule krytycznym wyłowił „tajemnicę nieskończoności", odkrywaną „wnętrzną energią sztuki" przez „wysnucie i wyprowadzenie [*Balladyny*] z kilku wierszy pieśni gminnej", dzięki czemu ocalił tragedię Słowackiego dla romantycznej idei kształtowania w świecie współczesnym żywego → mitu przez sztukę.

Aspekt romantycznego mitotwórstwa – i to w wariancie podpartym naukowym autorytetem romantycznego mitoznawstwa – naznaczył też teorię czy może raczej wizję dramatu

zaprezentowaną w szesnastym wykładzie trzeciego kursu prelekcji Mickiewicza w Collège de France, zwanym w skrócie *Lekcją XVI*, a wygłoszonym 14 kwietnia 1843 r. Poprzedziły *Lekcję XVI* wykłady poświęcone *Nie-Boskiej komedii* (wykłady ósmy–jedenasty) i mitologii słowiańskiej (dwunasty–piętnasty). Rozbiór dramatu Krasińskiego miał przekonać słuchaczy, że duch słowiański właśnie zaczął przez usta poetów wypowiadać się w dramacie – gatunku, który „zapowiada niemal zawsze kres jednej, a początek innej epoki". Kurs mitoznawstwa został podporządkowany tezie mówiącej, że kultura Słowian nie wytworzyła mitologii ujętej w formę sfabularyzowanych i zsekularyzowanych opowieści, dzięki czemu przechowała „przyrodzone uczucie bóstwa" i gotowość przyjęcia nowego objawienia. Słowiański świat żywego mitu nie zna też – według Mickiewicza – pojęcia → „fantastyki", gdyż odczuwa jedność świata widzialnego i nadprzyrodzonego, czego dowodzi wiara w upiory i żywotność obrzędu dziadów. W poszukiwaniu sceny odpowiedniej dla przyszłego misterium słowiańskiego dramatu Mickiewicz lawirował między bardzo nieraz odległymi od siebie konwencjami, angażując do swego projektu inscenizacyjnego zarówno estetykę barwnej widowiskowości paryskich teatrów bulwarowych, jak i teatr wyobraźni, „reżyserowany" w chłopskiej chacie przez słowiańskiego bajarza. Kreowana zgodnie z poetyką proroctwa *Lekcja XVI* unikała precyzyjnych określeń, narzucała natomiast przekonanie o niepodważalności prawdy w niej zawartej, a właściwie – prawdy objawionej.

O ile Mickiewicz na siłę „słowianizował" i „mesjanizował" *Nie-Boską komedię*, o tyle Edward Dembowski trafnie odnalazł w niej najcelniejsze, organiczne spełnienie własnej koncepcji dramatu jako „obrazu walki zdań i stronnictw", rozgrywanej między postaciami, które „są samymi żyjącymi ideami społecznymi" – jak to sformułował w rozprawie *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim* („Rok" 1843, t. 6), zastrzegając od razu, że nie chodzi o „abstrakcje" i → „alegorie". Zagorzały demokrata i rewolucjonista cenił utwór konserwatywnego poety za „wszechstronność namiętności i dzielnego zapału, i tajni najgłębszej serca człowieczego". Łączyła obu twórców romantyczna wrażliwość i romantyczne postrzeganie misji → poety – duchowego przywódcy narodu. Taki wzorzec kreował Dembowski w *Kilku słowach o pojęciu poezji* („Rok 1843", t. 6). Toteż i jego wizję koronnego już wtedy gatunku polskiego romantyzmu – opartą na entuzjastycznej ocenie osiągnięć dramaturgii emigracyjnej – można nazwać ostatnią w polskim piśmiennictwie krajowym romantyczną teorią dramatu.

W drugiej połowie XIX stulecia. Jeszcze przed ogłoszeniem prac Dembowskiego Józef Ignacy Kraszewski – w rozprawie *Dramat* (w: J.I. Kraszewski, *Studia literackie*, 1842) – zaczął przekładać na formę dramatyczną zasady historycznego → realizmu w takim mniej więcej wariancie, jaki stosował w powieści. Program fotograficznej wierności scenicznego obrazu przeszłości wobec historycznych przekazów zapowiadał jeden z głównych nurtów krytycznej refleksji o dramacie w nadchodzących latach.

Drugi nurt zaznaczył się w dyskusji o węźle dramatycznym, jaką z Aleksandrem Przezdzieckim (*Słówko o węźle dramatycznym*, „Biblioteka Warszawska" 1844, t. 3) podjął Karol Witte (*Jeszcze o tym węźle dramatycznym*, „Biblioteka Warszawska" 1844, t. 3). Znaczeniowy zakres kategorii spornej w ujęciu Wittego ogarniał całość dzieła dramatycznego i wiązał się z kwestią spójności jego konstrukcji. W znaczeniu węższym, w argumentacji Przezdzieckiego, węzeł był „podstawą akcji, czyli ruchu scenicznego, tego głównego pierwiastku dramatycznego". W praktyce chodziło o to, czy utwory najpopularniejszego krajowego dramaturga, Józefa Korzeniowskiego, mają ów „węzeł" (jak zapewniał Witte), czy też nie (jak twierdził Przezdziecki).

Korzeniowski – postrzegany przez pryzmat komediowej twórczości Aleksandra Fredry, jej klasycznej (choć zmodernizowanej) formy, tradycyjnie (choć z uwzględnieniem nowych warunków) budowanych konfliktów i skontrastowanych postaci – uchodził za twórcę nowoczesnej odmiany polskiej komedii, skupionej na geograficznie i czasowo uwarunkowanych kwestiach społecznych, formalnie zaś bliskiej temu wariantowi, który w Europie rozpowszechnił Eugène Scribe. Legendarna sceniczność dramatów Scribe'a zasadzała się na niezmiennych, a skutecznie utrzymujących uwagę widzów zasadach budowania akcji wokół losów głównej postaci, co doprowadziło do ukucia formuły „sztuki dobrze zrobionej" – *pièce bien faite*.

Popularność efektownego schematu akcji zaowocowała powstaniem i rozkwitem instruktażowych podręczników sztuki dramatopisarstwa, a także wpłynęła na recepcję *Poetyki* Arystotelesa, którą z drogi dociekań warunków tragizmu zawrócono w stronę rekonstrukcji reguł budowania akcji. Reprezentatywnym i najgłośniejszym wyrazem zainteresowań epoki stała się wielokrotnie wznawiana i tłumaczona rozprawa teoretyczna Gustava Freytaga *Technika dramatu* (*Die Technik des Dramas*, 1863), zawierająca wykład teorii piramidalnego rozwoju akcji od ekspozycji przez „moment pobudzający" i „wzrost" w kierunku punktu kulminacyjnego, przypadającego mniej więcej w połowie trzeciego aktu, a stamtąd „spadek" akcji po przekroczeniu „momentu tragicznego" prosto ku końcowej katastrofie. Po polsku teoria Freytaga została zaprezentowana w obszernym omówieniu Teodora Jeske-Choińskiego (*Technika dramatu*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1887, nr 211). Co ciekawe, jako ilustrację tez przywoływano tam nie dramaty Scribe'a i jego naśladowców, lecz tragedie Shakespeare'a. Cały wywód naprowadzał tam zaś na wniosek, że gdyby Shakespeare znał architekturę dziewiętnastowiecznej sceny pudełkowej, z pewnością pisałby równie sprawnie jak Scribe.

Recepcja dramatów Shakespeare'a w tej epoce najlepiej wskazuje na krytyczny nawyk myślenia schematem *pièce bien faite*. Już Józef Korzeniowski, charakteryzując w *Kursie poezji* (powst. 1823, wyd. 1829) tragedie Shakespeare'a w opozycji do jego kronik dramatycznych, nie skupiał się na warunkach tragizmu, lecz akcentował to, że w kronikach występuje „intryga tylko taka, jaką historyczne następowanie po sobie […] wydarzeń […] naturalnie zawiązuje", podczas gdy w tragediach „rzecz cała prowadzona jest tak, iż interes coraz bardziej wzrasta i na jednę lub dwie osoby się skupia". Apollo Nałęcz Korzeniowski w *Studiach nad dramatycznością w utworach Szekspira* („Biblioteka Warszawska" 1868, t. 2) sugerował, że *Ryszard III*, komponowany według założeń historycznej kroniki dramatycznej, niejako uformował się w „tragedię" dzięki temu, że stanowiące podstawę fabuły tego dramatu wydarzenia historyczne układały się w schemat akcji pozwalający „poddać wydarzenia dziejowe pod wpływ jednego człowieka, występującego ciągle twórczo".

Tak warsztatowo ukierunkowane studia szekspirowskie stanowią podstawowy kontekst dla dramaturgicznego manifestu Józefa Szujskiego – *Samuela Zborowskiego*, przygotowanego do wydania w 1856 r. wraz z programową *Przedmową*. Autor jako właściwy kierunek rozwoju polskiej dramaturgii wskazywał jej nurt „oparty na studiach Szekspira i historii" (zaliczał doń Magnuszewskiego i Korzeniowskiego, wykluczał Krasińskiego i Słowackiego). W ujęciu Szujskiego elżbietański dramaturg osiągnął mistrzostwo w dramacie ery chrześcijańskiej, ponieważ w jego utworach „każda osobistość ma w sobie całą skalę nieba i ziemi", a w przebiegu akcji „z starcia się osobowości wypływa sprawiedliwość Boska". Przewidywany w przyszłości dramat polski miał przekroczyć Szekspirowską doskonałość. Wobec przeko-

nania, że polska historia jest „pełna tego indywidualizmu", znaczonego tchnieniem Bożym, sprawą drugorzędną mógł się wydawać walor dramatyczności pojmowanej czysto technicznie. W rezultacie Szujski stał się patronem teatralnego „archeologizmu", aczkolwiek raczej za sprawą swej późniejszej dramatopisarskiej praktyki niż wczesnej teorii, której nawet nie ogłosił. *Samuel Zborowski* wraz z przedmową został wydany dopiero w 1886 r., już po śmierci autora. Wcześniej, w 1867 r., ukazał się – traktowany przez autora jak swoiste podsumowanie pierwszej, zamkniętej już fazy twórczości – tom zawierający wczesne dramaty Szujskiego i kolejną przedmowę z wizją dramatu przyszłości, który w odniesieniu do narodowej świadomości uformowanej dzięki racjonalnej ocenie przeszłości pozbędzie się zarówno lirycznej uczuciowości, jak i epickiej obrazowości.

Temat historyczny w dramacie poważnym usankcjonował na podstawie aktualnego stanu wiedzy o Szekspirowskim teatrze (na który to stan oprócz dawnych wykładów Schlegla i podstawowej w tym zakresie rozprawy Georga Gottfrieda Gervinusa złożyły się w tym czasie także tezy wykładów Friedricha Kreyssiga) Adam Pajgert w rozprawie *Słowo o dramacie* („Dziennik Literacki" 1862, nr 67), który wbrew końcowej deklaracji głoszącej, że nie było zamiarem autora układanie reguł dla poetów, konstruował on pewien wzorcowy schemat nowoczesnej tragedii. Wykładał, że „przedmiot wzięty […] z codziennego domowego pożycia" nie zapewnia „owej perspektywy artystycznej, która czytelnika lub widza, od osób działających, w pewnym, bardzo korzystnym trzyma oddaleniu", więc tragedia „do osiągnienia wrażenia wzniosłości, wymaga historyczności zdarzenia i wysokiej pozycji społecznej osób działających".

Ten odświeżony dogmat klasycyzmu spróbowali wkrótce potem obalić pozytywiści, pragnący wynieść do godności tragedii współczesny dramat społeczny.

Na własną rękę i własnym sposobem dowartościowywał tematykę współczesną w dramacie Cyprian Norwid. Jego *Wstęp* do *Pierścienia Wielkiej-Damy* (1872) zawierał opis „nowego Tragedii rodzaju", będącego wynikiem kilkuletnich eksperymentów z formą dramatyczną. Wskazane przez Norwida cechy proklamowanego gatunku to przede wszystkim „tragiczność", która „nie dochodząc do zgonów i do wylania krwie", daje „Tragedię-Białą", oraz porządek wartości sprawiający, że „cywilizacyjna całość społeczna, jakoby ogólnego sumienia-zwrotem, pogląda na się", czyli – innymi słowy – dawna „strona ŚWIĘTA, BUDUJĄCA, RELIGIJNA starożytnej Tragedii" przełożona niejako na niepisany świecki kodeks moralności ogólnospołecznej. Mimo że poeta bardzo stanowczo umieszczał swój projekt w ciągu rozwojowym tragedii – eliminując z tej tradycji „fantastyczno-filozoficzne dramata" romantyzmu – przywoływał jednak w jego opisie także „komedie-wysokie", odmienne od „komedii buffo" („które po mistrzowsku kreślone są przez hr. Fredrę") i nazywane komediami „jedynie dlatego, dlaczego Dante zwie KOMEDIĄ swój utwór, czyli z przyczyny nie groźnego, ale WESOŁEGO RZECZY ZAMKNIĘCIA". Problemy z terminologią tłumaczył Norwid niewystępowaniem w zasobie leksykalnym polszczyzny nazwy adekwatnej dla „rzeczy", której w polskiej rzeczywistości „jeszcze nie ma". Przywoływał zastępczo francuską nazwę *la haute-comédie*, której istnienie winno zatem analogicznie świadczyć o występowaniu zbliżonego przynajmniej gatunku w literaturze francuskiej. W tym wypadku Norwid nie wskazał przykładów, a trudno rozstrzygnąć, czy były istotnie po myśli autora pokrewieństwa, na które naprowadza jego dramatopisarska praktyka – ze zmiennym szczęściem poświadczająca oryginalność autorskiego zamysłu, a w konstrukcji postaci, w rysunku świata przedstawionego i w układzie konfliktów często nieodbiegająca od konwencjonalnych ujęć dramaturgii o założeniach realistycznych.

W tym samym 1872 r. w recenzji z przedstawienia *Powieści królowej Nawarry* Edward Lubowski ogłosił upadek teatru w stylu Eugène'a Scribe'a (*Przegląd teatralny*, „Biblioteka Warszawska" 1872, t. 1). Miał on nastąpić za sprawą Alexandre'a Dumasa-syna, który „postawił na scenie osoby żyjące, a nie […] automaty nadzwyczajną mechaniką zbudowane". Radość była o tyle przedwczesna, że z perspektywy czasu teatr Scribe'a i Victoriena Sardou, a później Émile'a Augiera i Dumasa-syna zlały się w jednolitą formułę teatru Drugiego Cesarstwa. Wszakże współcześnie była jeszcze odczuwalna – jak widać – korekta wniesiona przez młodszych autorów do sztuk z rodzaju *pièce bien faite*, polegająca na nadaniu im wymiaru moralizatorskiego i przekształcająca „sztukę dobrze zrobioną" w dramat idei, czyli po prostu dramat z tezą – *la pièce à thèse*. Wzrost zainteresowania dla społecznych motywacji działań mógł istotnie przydawać postaciom wiarygodności, wywołując wrażenie patrzenia na „osoby żyjące", ale detale realistyczne bladły pod naporem → dydaktyzmu nałożonego na stereotypową intrygę. Co więcej, moralizatorski naddatek nie uchronił francuskiej „komedii społecznej" przed oskarżeniem o niemoralność, które Henryk Struve przemycił w 1871 r. w odczycie *O teatrze i jego znaczeniu dla życia społecznego* („Biblioteka Warszawska" 1871, t. 2 i wyd. osob.), uznanym za manifest krytyki idealistycznej.

Stanowczą rozprawę ze zwyczajem piętnowania sztuk francuskich znamieniem „niemoralności" podjął w tym czasie Józef Narzymski w artykule *Słówko o teatrze, znaczeniu tegoż i o moralności scenicznej* („Tygodnik Wielkopolski" 1871, nr 15–17). Demaskował w nim obłudę propagandowej pruderii repertuarowej, służącej wygodnemu omijaniu niebezpiecznych tematów współczesnych – obyczajowych, społecznych i politycznych. Narzymski sformułował program sztuki zaangażowanej, realizowanej w teatrze przez dramat nieunikający bezpośredniego wartościowania. Prowadził on prosto do dramatu → tendencyjnego, w tym konkretnym przypadku oddanego w służbę ideom pozytywistycznym. Dramaty Narzymskiego – *Epidemia* i *Pozytywni* – upowszechniały program pracy organicznej, a propagowana w *Słówku o teatrze* zasada scenicznego utylitaryzmu, którego tradycje sięgały wszak w Polsce oświecenia, przeniknęła do pozytywistycznej teorii teatru.

Zarysowany wyraźnie na początku lat 70. dychotomiczny podział krytyki teatralnej na krytykę idealistyczną i pozytywistyczną na dłuższą metę nie utrzymał się. W kwestiach szczegółowych rysowały się między krytykami zbieżności poglądów zachodzące niejako w poprzek owych fundamentalnych podziałów ideowych. W sprawie społecznych zadań teatru Narzymski np. wychodził z założeń bliskich również Struvemu, a i uznający większą autonomię sztuki teatru pozytywista Józef Kotarbiński nie różnił się znacząco w swych poglądach od konserwatysty Stanisława Koźmiana. Najwybitniejszy i najbardziej niezależny krytyk drugiej połowy XIX w. – Władysław Bogusławski – zdradzał powiązania swej myśli z tradycją romantyczną przede wszystkim przez przywiązanie do ideału sztuki wysokiej, które tkwiło u źródeł jego niechęci do utylitaryzmu komedii pozytywistycznej, co jednak nie przeszkadzało mu oceniać dzieł dramatycznych wedle kryteriów odpowiadających normom budowy popularnych „sztuk dobrze skrojonych", a więc w sposób jakoś zbliżony do podporządkowania przepisom klasycystycznych poetyk normatywnych.

Ów kult sztuki wysokiej znalazł sugestywny wyraz w omówieniach dramatu muzycznego Richarda Wagnera. Bogusławski doceniał znaczenie zespolenia sztuk: poezji i muzyki, nawiązującego do ideału greckiej *musiké*: „Stąd – jak pisał w artykule *„Tannhäuser", opera romantyczna w trzech aktach przez Ryszarda Wagnera* („Kurier Warszawski" 1883, nr 103) – powstaje melodyjny rysunek charakterów działających postaci i ich górujących namiętno-

ści, a te melodie wplecione bądź w śpiew, bądź w akompaniament powracają ilekroć bieg akcji wyprowadza na jaw streszczone w nich uczucia i namiętności – jest to kompletna psychologia wewnętrzna dramatu, odgrywającego się zewnętrznie przed naszymi oczami". Wypowiedź Bogusławskiego, eksponująca świat wewnętrzny bohaterów: namiętności, emocje i aspiracje, antycypowała młodopolskie pojmowanie dramatu; uświadamiała powiązania dramatu z teatrem. Płynność terminologiczna, zamazująca rozróżnienie między dramatem a teatrem, wynikała z niewłączenia – zwłaszcza w początkowej fazie Młodej Polski – do refleksji o dramacie zagadnień struktury widowiskowej. Wprawdzie Kotarbiński wyrokował: „Niepodobna już oddzielać sceny od literatury dramatycznej […]. Stosunek ich do siebie jest ciągłym i nieustannym oddziaływaniem 2 symetrycznych połówek jednego organizmu, z których żadna sama przez się zdrowo istnieć by nie mogła", to jednak w Młodej Polsce uznanie pierwszeństwa literatury wobec kategorii sceniczności nie podlegało raczej dyskusji, co mogło wynikać z tego, że jeszcze nie powoływano się wówczas na idee reformy teatru, a jego rola polegała przede wszystkim na konkretyzacji tekstu.

W krytyce młodopolskiej. Wedle poglądów Stanisława Przybyszewskiego, wyrażonych w artykule *O dramacie i scenie* („Kurier Teatralny" 1902, nr 1–3), dramat powinien przenosić środek ciężkości z konfliktów zewnętrznych na „szamotania się z samym sobą". Tym samym dokonała się proklamacja „sztuki przyszłości": → symbolizmu w dramacie. Antyscjentystyczny zwrot w postrzeganiu człowieka nastąpił już na początku lat 90. XIX w., skutkował pochwałą poetyki symbolizmu: oto „dramat nastrojowy" zaczął dominować nad „dramatem charakterów" czy „dramatem intrygi". Odkrycie dwoistości natury ludzkiej – pierwiastka transcendentnego i zmysłowego jako źródła konfliktu dramatycznego – wskazał Zenon Przesmycki w studium *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej* („Świt" 1891, nr 3–24). Konflikt świadomości zmysłowej ze świadomością nadzmysłową został w dramatach Maurice'a Maeterlincka zilustrowany działaniami natury. Maeterlinck – wedle Miriama – każe naturze „współdziałać czynnie w akcji dramatu", „stawia człowieka w związku i zależności najgłębszej z przyrodą". Przesmycki był admiratorem belgijskiego pisarza, jednak w 1891 r. twórczość autora *Maleny* podlegała zróżnicowanym ocenom. Ignacy Matuszewski podawał w wątpliwość zastosowanie nastrojowości w dramacie, uważał, że w odróżnieniu od Shakespeare'a i Słowackiego Maeterlinck nie motywuje wiarygodnie działań natury „na deskach scenicznych": „[…] grzmi on, huczy i błyska, kiedy mu się podoba, a właściwie, kiedy mu to jest potrzebne do spotęgowania efektu". W opozycji do „anachronizmów" *pièce bien faite* Maeterlinck proklamował „teatr somnambuliczny", teatr statyczny. Według Matuszewskiego talent Maeterlincka opiera się na scenicznym sprycie, wiążącym „mgliste teorie symbolistów" z „psychofizjologią ultranaturalistów", zdaniem Miriama dramaty Belga oddają natomiast wszechstronny obraz istoty ludzkiej.

Przybyszewski jako moment przełomowy w rozwoju dramatu wskazał jednak sztuki Henrika Ibsena. Pierwszym dramatem Ibsena wydanym po polsku w 1880 r. był *Dom lalki*, przedrukowany pod tytułem *Nora*. Z dystansem wypowiadał się o „przybyszu z Północy" Władysław Bogusławski (*Skandynawizm w literaturze. Henryk Ibsen*, „Biblioteka Warszawska" 1891, t. 4). Zarzuty Bogusławskiego wobec „skandynawizmu" dotyczyły „doktrynerstwa" Ibsena i jego „zaprogramowania" na określoną tendencję, faworyzowania w tekstach wyolbrzymiających sytuacje dramatyczne uogólnień kosztem indywidualizowania, a co za tym idzie – uniwersalizowania bohaterów. W ten sposób – według krytyka – dramatopisarz „odebrał siłę najlepszym sytuacjom", a postaciom wdzięk. Dominacja sfery ideowo-światо-

poglądowej w dramatach Ibsena przełożyła się na płaszczyznę teatralną, nawet kwestie, które można by uznać za „arcydzieło oratorskiego kunsztu" uległy trywializacji, skarlały do wymiarów truizmu, „gazeciarskich aforyzmów". Przyczyny owej niechęci do dramaturgii Ibsena trafnie uchwycił z perspektywy zaledwie kilku lat Ostap Ortwin, wskazując na instrumentalny, pozaartystyczny i przeideologizowany odbiór jego dzieł: „[…] szliśmy na lep kilku bez związku wyrwanych cytatów […], kruszyliśmy kopie w obronie przeróżnych »kwestyj«, których szermierzem miał być rzekomo Ibsen […]" (*Ibsen w rozwoju dramatu*, „Promień" 1900, nr 5 i 7).

Jednak krytycy reprezentatywni dla Młodej Polski zasadniczo traktowali Ibsena jako prawodawcę nowego dramatu. Według Ortwina ocena twórczości Ibsena zaczęła ewoluować, gdy uwaga odbiorców skupiła się na kształcie artystycznym jego dzieł. Ibsen – jak zauważył Ortwin (*Ibsen w rozwoju dramatu*) – „dramaty zmieniał na tragiczne monografie dusz", stworzył pełnokrwiste postaci: „typy i symbole współczesnego człowieczeństwa", ukazując je z różnych punktów widzenia. „Węzeł dramatyczny" skupia istotę tragizmu postaci Ibsena: „Rządzi nimi […] zasadnicza nieuchronność fatalizmu ludzkiego, jego fundamentalna niezdolność przekroczenia ciasnych granic, wytkniętych duszy ludzkiej […]". Opierając się na cechach twórczości Ibsena Ortwin sformułował definicję współczesnego dramatu: „Jest to bohaterski dramat codziennego życia. Jest to lessingowskie Bürgerdrama podniesione na wyżyny ogólnoludzkiego ideału, […] prometejski pierwiastek pod surdutem i żakietem" (tamże). Autor *Prób przekrojów* wyeksponował znaczenie efektu wiązania przeciwieństw: „najszczytniejszego" idealizmu z → naturalizmem, „romantycznej, bajecznej wielkości pragnień" z realizmem, obserwacji świata zewnętrznego z funkcją dramatu jako „trybunału prawdy absolutnej". Paradoksalnie w dramatach „przybysza z Północy" dokonał się – zdaniem Ortwina – „powrót do religijności treści dramatycznej". Ortwin przywołał narodziny dramatu „z obrzędów religijnych i mitologicznych festynów"; zdefiniował dramat jako „najbardziej społeczną ze wszystkich gałęzi sztuki"; nowy dramat przyszłości nazwał „dramatem tragicznym". Równocześnie wskazał on charakterystyczny dla kultury mieszczańskiej rozdźwięk między wysoką sztuką dramatyczną a kierującym się względami komercyjnymi teatrem, na którego potrzeby nierzadko zręcznie przerabiano powieści; na scenie królowały farsy, komedie, sztuki z tezą. Odżegnując się od przyznania tym gatunkom scenicznym kwalifikacji dramatycznych, poddał zarazem krytyce hołubiony przez estetyków niemieckich dramat historyczny. Zarzuty dotyczyły zarówno antykwaryzmu, jak i anachroniczności „zamierzchłych tragedii", nieoddających nerwu współczesności. Ortwin odnotował: „Całą siłę swą wkładają tragicy nasi w gwałtowność przedstawionej fabuły, w mniemaniu, że zdołają nas zająć tym samym rodzajem akcji, którą się cieszyli barbarzyńcy, przodkowie nasi, dla których zamachy, mordy, zdrady były codzienną strawą – kiedy większa część naszego życia odgrywa się bez krwi […]" (tamże). Ortwin pisał także: „Dramat nie wymaga już akcji", a struktura dramatu jest tylko zewnętrznym kształtem wewnętrznych treści. Toteż rewolucyjne znaczenie twórczości Ibsena dla poezji dramatycznej polegało – zdaniem autora *Prób przekrojów* – na rezygnacji z akcji na rzecz oddziaływania na emocje i wywoływania „wzruszeń duchowych" odbiorcy.

Stanisław Brzozowski swoje stanowisko na rolę sztuki w życiu społecznym przedstawił m.in. w artykułach: *Sztuka i społeczeństwo* („Głos" 1903, nr 25, 28 i 132), *Teatr współczesny i jego dążności rozwojowe* („Głos" 1903, nr 39 i 41–43), w serii szkiców poświęconych Miriamowi („*Miriam*" – *zagadnienie kultury*, „Głos" 1904, nr 41–52, z przerw.), w *Legendzie Młodej Polski. Studiach o strukturze duszy kulturalnej* (1910). Brzozowski podjął pró-

bę sprecyzowania kryteriów oceny dzieła, istotnym ich elementem były: „zgodność utworu ze światopoglądem pisarza", umiejętność kreowania postaci łączących reprezentatywność z indywidualizmem, adekwatność środków wyrazu do pomysłu twórczego, szczerość artystyczna wykluczająca ucieczkę w stronę abstrakcji. Autor manifestu *My, młodzi* („Głos" 1902, nr 50) nie przeciwstawiał młodych starym. Akceptował pozytywistyczną tradycję myśli aktywistycznej oraz literaturę modernistyczną, będącą wyrazem konfliktu artysty ze światem mieszczańskim. W pełni tragiczną sytuację współczesnego artysty polskiego pokazuje – zdaniem Brzozowskiego – *Wyzwolenie* Stanisława Wyspiańskiego. Wśród dramaturgów wyróżniał dwa typy temperamentów twórczych: „dośrodkowy", dla którego źródłem inspiracji jest obserwacja życia, znajdująca literacki wyraz w umiłowaniu szczegółów i predylekcji do wielowątkowości (Shakespeare, Jan August Kisielewski), i „odśrodkowy", obudowujący treścią – mające charakter prymarny – myśli, emocje i konflikty psychiczne. Dramaty odśrodkowe charakteryzują się precyzyjną, spójną kompozycją i „ubogą" treścią (Jean-Baptiste Racine, Przybyszewski). W tym dwubiegunowym porządku nie mieściła się twórczość Wyspiańskiego, u którego punktem wyjścia jest obraz. Brzozowski cenił Ibsena za demaskację wmówień i pozornych wartości, ale uważał zarazem, że nie udało się Ibsenowi napisać utworu wzorcowego, będącego ideałem nowego dramatu. Brzozowski sceptycznie podchodził do symbolizmu, pojmowanego jako metoda twórcza, skazującego sztukę na hieratyczność, manieryzm i skonwencjonalizowanie. Z punktu widzenia estetyki dramatu fałszem artystycznym jest także nastrój.

Brzozowski krytycznie odniósł się zatem do dzieł Maeterlincka (*Maurycy Maeterlinck. Z powodu wystawienia „Monny Vanny" w Warszawie*, „Głos" 1903, nr 23), zarzucając im pozorną → głębię, mistycyzm werbalny i spetryfikowanie; jako zbędny balast potraktował odwołania do symbolizmu w dramatach Stanisława Przybyszewskiego (*Śnieg* – „Głos" 1904, nr 2, 7 i 10; *Matka* – „Głos" 1903, nr 35; *Złote runo*), surowo ocenił *Axela* Auguste'a Villiers de L'Isle-Adama oraz *Skarb* Leopolda Staffa („Głos" 1905, nr 14), operowanie alegorią i abstrakcją w utworze Staffa nazwał „kazuistyczną dialektyką". Dramatowi *Ijola* Jerzego Żuławskiego i *Smoczemu gniazdu* Adolfa Nowaczyńskiego odmówił przynależności do rodzaju. Poza szeroko pojętą kategorię sztuki wyrzucił dramaty poślednich pisarzy: Tadeusza Konczyńskiego, Mieczysława Hertza; krytykował schematyzm dramatów starej szkoły, któremu poddają się również pisarze młodszego pokolenia; stał w opozycji do warszawskiego kanonu literatury, przeciwstawiał się komercjalizacji i banalizowaniu sztuki. Wymagał od dzieła literackiego przenikliwości, perspektywy metafizycznej; orzekł, że „powieści Dostojewskiego są zamaskowanymi dramatami, a on, choć ani jednego dramatu nie napisał – największym może dramaturgicznym geniuszem stulecia" (*Teatr współczesny i jego dążności rozwojowe*). Wybór formy powieściowej był – zdaniem Brzozowskiego – dowodem ucieczki Dostojewskiego przed mogącą pełnić funkcję terapeutyczną formą dramatyczną, umożliwiającą rozstrzyganie wewnętrznych konfliktów. Zadaniem dramatu jest niwelowanie dystansu między tekstem a odbiorcą, problem utworu powinien stać się problemem widza. Za niedramatyczne uważał utwory nieprzynoszące jasnego wyjaśnienia konfliktu (Anton Czechow, Maksym Gorki, Siergiej Najdienow). Brzozowski wyodrębnił i opisał trzy typy utworów dramatycznych: w tragedii dokonuje się „samounicestwienie wartości przez ich własny rozwój", „komedia pokazuje człowieka już osądzonego", dramat pokazuje natomiast starcie równoprawnych wartości, sądów, postaci. Zadaniem dramatu, według Brzozowskiego, jest wyrażanie „życia duszy" współczesnego człowieka, jednak jego poglądy w odróżnieniu od refleksji Przyby-

szewskiego miały charakter bardziej precyzyjny. Brzozowski formułował założenia dramatu psychologicznego i dramatu społecznego; wskazał twórców, którzy wyznaczają miarę epoki. Są to Ibsen, Przybyszewski i Wyspiański.

Na przełomie XIX i XX w. teatr i literaturę traktowano w recenzjach jako zjawiska rozłączne – „teatr był instrumentem do realizowania literatury". Autor *Legendy Młodej Polski* nie odwołał się też do modnych koncepcji reformy teatru ani do idei teatru autonomicznego, Wagnerowskiego. Skoro zasadniczym elementem kompozycyjnym dramatu jest bohater, to istotę teatru stanowią słowo i jego medium – aktor, a nie widowiskowość. Ortwin również pisał: „Żadnych kompromisów ze sceną, z tym, co się scenicznością nazywa" (*O teatrze tragicznym*, „Tygodnik Słowa Polskiego" 1902, nr 20), odnotował także: „Dramaturg tworzy żywego człowieka z tą tylko odrobiną duszy, która mu na usta w słowach się dobywa" (tamże). Podobne poglądy można odnaleźć nie tylko w recenzjach, ale i ówczesnych syntezach literackich. „Intuicja duszoznawcza" i „zmysł głębi życia" charakteryzują nowego dramatopisarza. Dla Antoniego Potockiego słowo pozostaje osią widowiska, „świetna obserwacja i dar sceniczności nie stanowią same geniusza dramatycznego" (*Polska literatura współczesna*, cz. 2, 1912). W ujęciu Przybyszewskiego autor powinien swój dramat „uważać za rodzaj stenogramu", pozostawić niedomówienia, które dointerpretuje na scenie aktor. Nawet w przypadku *Wyzwolenia*, dramatu odsłaniającego machinę teatralną i rezygnującego z iluzji, Stanisław Lack pisał o mocy słowa: „Konrad wypowiada słowa, w których tkwią fakty" („*Wyzwolenie*", „Nowe Słowo" 1903, nr 4), artysta przez język i nazywanie zdobywa świadomość; Lack skonstatował – podobnie jak Ortwin – że *Wyzwolenie* charakteryzuje podwójność znaczeń, gra twierdzeń i przeczeń.

Twórczość Wyspiańskiego spotkała się z niezrozumieniem – z jednej strony przedstawicieli starszego pokolenia: Aleksandra Świętochowskiego i Bolesława Prusa, z drugiej zaś – pokolenia młodszego: Stanisława Brzozowskiego, Karola Irzykowskiego. Kłopot z Wyspiańskim sugestywnie ilustrują perypetie interpretacyjne jednej sceny *Wyzwolenia*, rozmowy Konrada z Maskami. Feliks Koneczny, skądinąd doceniający artyzm dramatu Wyspiańskiego, ogłosił: „Wszystkie te z Maskami mimiczne dialogi, poprzedzone zastrzeżeniami, żeby tego nie brać na serio, są tylko próżnym marnotrawieniem słów" (*Teatr krakowski*, „Przegląd Polski" 1903, t. 148). Akt drugi *Wyzwolenia* wywołał konsternację Władysława Bukowińskiego (*„Wyzwolenie", dramat w trzech aktach, przez Stanisława Wyspiańskiego*, „Książka" 1903, nr 9, a warto odnotować, że krytyk ten posłużył się kategorią scenariusza), Józefa Kotarbińskiego (*Pogrobowiec romantyzmu. Rzecz o Stanisławie Wyspiańskim*, 1909), Jana Stena (*„O Wyspiańskim" i inne szkice krytyczne*, 1905), Adama Grzymały-Siedleckiego (*Wyspiański na tle swego pokolenia*, „Ateneum Polskie" 1908, t. 1).

Znany fakt: po premierze *Wesela* Wyspiański został uznany za twórcę dramatu współczesnego. Zarówno Lack, Ortwin, jak i Feldman przywołali *Lekcję XVI* Mickiewicza jako materiał dowodowy na spójność treści i formy w twórczości Wyspiańskiego. U Lacka czytamy: „*Wesele* ułożone jest na kształt świata, w którym opasują się wzajemnie pierścienie, mniejszy wchodzi do większego i w ten sposób w jedno łączy się ziemia i niebo […]. Jest to zatem dramat, jakiego pragnął dla literatury polskiej Mickiewicz" (*O hipokryzji. „Wesele"*, „Nowe Słowo" 1902, nr 7). Wyspiański realizował syntetyczną formułę dramatu, los jednostkowy splótł się z losem zbiorowości. Ortwin wpisał Wyspiańskiego w ideę dramatu liturgicznego, obrzędowego, wspólnotowego. W *Utopiach o dramacie* („Krytyka" 1901, t. 1) odnotował: „Rolę orkiestry wobec dramatu nieoperowego […] spełnia zbiorowa dusza publiczności. Rzeczą

dramaturga jest odpowiednią muzyką słów, symbolów, gestów i mimiki poruszyć tę duszę w harmonizujący, współbieżny rytm i tempo". Twórczość Wyspiańskiego potwierdzała możliwość urzeczywistnienia koncepcji „teatru ogromnego", „Teatru-Świątyni". Wymaganie takie wobec teatru wysunął Tadeusz Miciński (*Teatr-Świątynia*, „Słowo Polskie" 1905, nr 207)

Młodopolscy krytycy literaccy podjęli próbę opisu modernistycznej literatury, wychwycili jej cechy: fragmentaryczną → kompozycję, mnogość epizodów, synkretyzm gatunkowy, emocjonalizm i nastrojowość, także wciąganie czytelnika do współpracy przez operowanie aluzjami, niedopowiedzeniami, onirycznością. Odbiorca miał włączyć się „w krąg podobnego sposobu myślenia", w krąg nastroju. Zmniejszenie znaczenia akcji dramatycznej spowodowało, że w wypowiedziach recenzentów zacierała się granica między dramatem a poematem dramatycznym, ale były też zamazane granice między dramatem a teatrem, dramatem a tragedią. Wyspiański wprowadził do swoich dramatów nowe rozumienie akcji, dialogu i postaci, eksponując jednocześnie znaczenie przestrzeni scenicznej.

W wypowiedziach Karola Irzykowskiego, uznającego wprawdzie wartość eksperymentu dramatycznego Wyspiańskiego i urodę warstwy plastycznej oraz muzycznej jego dzieł, dominowała jednak krytyczna i ekscentryczna tonacja, autor *Czynu i słowa* uważał, że pod wpływem poetyki twórczości Wyspiańskiego dramat polski „stacza się w stronę opery i kina".

Marek Dybizbański, Sabina Brzozowska

Źródła: [I. Krasicki], [*Pochwała teatru*], „Monitor" 1765, nr 27 i 50; [I. Krasicki], [*Reguły pisania komedii*], „Monitor" 1766, nr 63–64; Teatralski, [*O iluzji i wyobraźni*], „Monitor" 1766, nr 65; [A.K. Czartoryski], *List o dramatyce*, w: tegoż, *Kawa*, 1779; F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza. Poema we czterech pieśniach*, 1788; E. Słowacki, *Prawidła wymowy i poezji* [1811–1814], w: tegoż, *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. 1, 1826; [F. Wężyk], *O poezji dramatycznej* [powst. 1811], „Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce" 1878, t. 1; S.O. [S. Okraszewski], *Uwagi nad aktorami i widzami warszawskimi*, „Pamiętnik Warszawski" 1815, t. 2; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; A. Mickiewicz, *Recenzja operetki w 1 akcie pt. „Małgorzata z Zębocina"* [1819], w: *Nieznane pisma Adama Mickiewicza*, oprac. J. Kallenbach, 1910; K. Brodziński, *O „Barbarze", tragedii Felińskiego*, „Pamiętnik Warszawski" 1821, t. 19; J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, 1829; M. Mochnacki, *Chłop milionowy*, „Kurier Polski" 1829, nr 1; M. Mochnacki, *„Makbet" Szekspira i Ducisa*, „Gazeta Polska" 1829, nr 125; [M. Mochnacki], *„Mnich". Tragedia Korzeniowskiego*, „Kurier Polski" 1830, nr 244; M. Mochnacki, *Szekspir*, „Kurier Polski" 1830, nr 206; D.M. [D. Magnuszewski], *Uwagi nad dramatem polskim*, „Ziewonia" 1839, t. 2; Z.K. [S. Ropelewski], *„Trzy poemata" Juliusza Słowackiego, „Bajki" Antoniego Goreckiego, „Poemat o piekle" Dantyszka*, „Młoda Polska" 1839, dod. do nr. 8; Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, „Tygodnik Literacki" 1841, nr 21–23; J.I. Kraszewski, *Dramat*, w: tegoż, *Studia literackie*, 1842; A. Mickiewicz, *Lekcja szesnasta* (kurs trzeci), w: tegoż, *Literatura słowiańska*, przeł. L. Płoszewski, 1955; D*** [E. Dembowski], *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*, „Rok" 1843, t. 6; A. Przezdziecki, *Słówko o węźle dramatycznym*, „Biblioteka Warszawska" 1844, t. 3; Kl. [K. Witte], *Jeszcze o tym węźle dramatycznym*, „Biblioteka Warszawska" 1844, t. 3; A. Pajgert, *Słowo o dramacie*, „Dziennik Literacki" 1862, nr 67; A. Nałęcz Korzeniowski, *Studia nad dramatycznością w utworach Szekspira*, „Biblioteka Warszawska" 1868, t. 2; J. Narzymski, *Słówko o teatrze, znaczeniu tegoż i o moralności scenicznej*, „Tygodnik Wielkopolski" 1871, nr 15–17; H. Struve, *O teatrze i jego znaczeniu dla życia społecznego*, „Biblioteka Warszawska" 1871, t. 2 i wyd. osob.; Nemo [E. Lubowski], *Przegląd teatralny*, „Biblioteka Warszawska" 1872, t. 1; Wł.B. [W. Bogusławski], *„Tannhäuser", opera romantyczna w trzech aktach przez Ryszarda Wagnera*, „Kurier Warszawski" 1883, nr 103; T. Jeske-Choiński, *Technika dramatu*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1887, nr 211; W. Bogusławski, *Skandynawizm w literaturze. Henryk Ibsen*, „Biblioteka Warszawska" 1891, t. 4; P. Chmielowski, *Nasza literatura dramatyczna*, t. 1–2, 1898; O. Ortwin, *Ibsen w rozwoju dramatu*, „Promień" 1900, nr 5 i 7; O. Ortwin, *Utopie o dramacie*, „Krytyka" 1901, t. 1; S. Przybyszewski, *O dramacie i scenie*, „Kurier Teatralny" 1902, nr 1–3; S. Brzozowski, *Sztuka i społeczeństwo*, „Głos" 1903,

nr 25, 28 i 132; S. Brzozowski, *Teatr współczesny i jego dążności rozwojowe*, „Głos" 1903, nr 39 i 41–43; S. Lack, *„Wyzwolenie"*, „Nowe Słowo" 1903, nr 4, w: tegoż, *Studia o Stanisławie Wyspiańskim*, 1924; T. Miciński, *Teatr-Świątynia*, „Słowo Polskie" 1905, nr 207; J. Sten, *„O Wyspiańskim" i inne szkice krytyczne*, 1905; A. Grzymała-Siedlecki, *Wyspiański na tle swego pokolenia*, „Ateneum Polskie" 1908, t. 1; J. Kotarbiński, *Pogrobowiec romantyzmu. Rzecz o Stanisławie Wyspiańskim*, 1909; S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910; A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, cz. 2, 1912; *Polska krytyka teatralna w XIX wieku*, red. E. Udalska, 1994.

Opracowania: M. Prussak, *Krytyka teatralna Stanisława Brzozowskiego*, 1987; J. Pawłowiczowa, *Drama*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, 1991; Z. Wołoszyńska, *Komedia*, *Tragedia*, w: jw.; J. Skuczyński, *Odmiany form dramatycznych w okresie romantyzmu. Słowacki – Mickiewicz – Krasiński*, 1993; A. Kowalczykowa, *Dramat. Dyskusje i refleksje*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1994; W. Szturc, *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*, 1998; D. Ratajczakowa, *W kryształe i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 1–2, 2006; M. Rutkowska, *Terminologia dramatu i teatru w polskim oświeceniu*, 2007; P. Żbikowski, *Teatr i początki krytyki teatralnej w Polsce*, „Pamiętnik Literacki" 2011, z. 4; T. Sobieraj, *Polska krytyka i myśl teatralna w drugiej połowie XIX wieku. Studia i szkice*, 2014; D. Ratajczakowa, *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, 2015.

Zob. też: Dramat historyczny, Gatunek literacki, Komedia, Komizm, Misterium, Opera, Tragedia, Tragizm

DRAMAT HISTORYCZNY

Dzieje gatunku. Termin „dramat historyczny" (jako bujnie rozwijająca się w XVIII i XIX w. odmiana gatunkowa → dramatu, czerpiącego materiał fabularny z zasobu wiedzy historycznej: dziejów danego narodu, dziejów powszechnych, a także z → mitologii, → podań i legend) nie był wyodrębniany w wypowiedziach krytycznoliterackich XVIII w., a w XIX w. wchodził w zakres pól semantycznych następujących terminów: → dramat narodowy, → tragedia neoklasycystyczna, poezja dramatyczna, dramat dziejowy, drama, → komedia historyczna, komedioopera, oraz młodopolskich odmian dramatu, takich jak kronika dramatyczna, dramat syntetyzujący, dramat poetycki i dramat rekonstruujący. Gatunek ten podlegał znaczącym przemianom i fluktuacjom, na co miały wpływ zarówno postrzeganie historii jako dziedziny badań naukowych, jak i rozmaite literackie oraz ideowe prądy reinterpretujące dzieje. Dla → klasyków z przełomu XVIII i XIX w. dramat historyczny musiał wyrażać treści ogólne, ale nie mógł formułować ich wprost z uwagi na → cenzurę, był więc często politycznym dramatem maski. W romantyzmie zajmował stanowisko eksponowane, twórcy tej epoki uznawali bowiem, że reprezentuje najwyższe wartości ideowe i artystyczne. Pozycja tej odmiany gatunkowej została zachwiana w epoce postyczniowej, by w hierarchii gatunków młodopolskich znów wysunąć się na wyznaczone przez → wieszczów pozycje. Owe przemiany, zarówno pojęcia → historyczności, jak i gatunku, odzwierciedla krytyka literacka tych okresów. Wypowiedzi krytyczne na temat dramatu historycznego przybierają kilka form, np. rozprawy teoretyczno-programowej, → dyskusji nad modelem i założeniami teoretycznymi, szukającej odpowiedzi na pytania, czym ma być ta odmiana gatunkowa, jakimi wyróżnikami ma się cechować, jaki winien być stopień wierności faktom dziejowym, czy możliwe są od nich odstępstwa. Drugi typ wypowiedzi krytycznej to obszerne rozprawy, rozbiory dzieła bądź analizy twórczości konkretnych pisarzy. Najbardziej popularne są wypowiedzi sprawozdawczo-prezentujące, → recenzje teatralne zawierające streszczenie dzieła oraz uwagi o charakterze teatralnym.

Klasycyzm postanisławowski o sztuce dramatycznej. W początku XIX w. Towarzystwo Przyjaciół Nauk podjęło działania na rzecz utrwalenia historii narodowej, ogłaszając m.in. konkurs na dzieło dramatyczne o treści zaczerpniętej z dziejów polskich. W rezultacie powstało wiele dramatów, przedstawiających różne postaci i wydarzenia historyczne, a także w odrębny sposób rozumiejących historyczność. Były one przedmiotem rozważań krytyki teatralnej, wypowiedzi teoretycznych zawartych często w → przedmowach do tych utworów, również dyskusji. Na ten temat wypowiadali się m.in. Franciszek Wężyk w rozprawie *O poezji dramatycznej* (powst. 1811, wyd. 1878), Kazimierz Brodziński w eseju *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* („Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11) oraz w *Myślach o dramatyce polskiej* (pierwodruk pt. *O „Barbarze", tragedii Felińskiego*, „Pamiętnik Warszawski" 1821, t. 19), Ludwik Osiński w rozprawie *Poezja dramatyczna* z *Wykładu literatury porównawczej, czytanej w Uniwersytecie Warszawskim* (1818–1830, wyd. 1861). Krytycy literaccy epoki, pisząc o dramacie klasycystycznym, którego tematyka skupiała się przede wszystkim na wydarzeniach z → narodowej historii, nie odnajdywali ani znamion oryginalności w dorobku pisarzy tego okresu, ani wielkiej ich wartości artystycznej, stąd jedynym kryterium oceny stało się śledzenie bądź określenie stopnia przestrzegania wzorców i → prawideł obowiązujących w sztukach francuskich. Porządkujący charakter miała wspomniana rozprawa Wężyka, uznana wówczas za rozprawę zbyt nowoczesną. Zawiera ona wiele uwag natury teoretycznej w zakresie budowy udatnej sztuki scenicznej, skupia się na regule stosowności (*bienséance*), by wskazać sposób doboru tematu, → stylu wypowiedzi, języka charakterystycznego dla komedii oraz dla tragedii. Przykładem typowej wypowiedzi krytycznej epoki jest rozbiór komedii historycznej Ludwika Adama Dmuszewskiego *Klaryssa, czyli żołnierz spod Raszyna. Komedia w pięciu aktach* (wyst. 1809), dokonany przez Ludwika Osińskiego ([rec.] *Klaryssa, czyli żołnierz spod Raszyna*, „Pamiętnik Warszawski" 1809, nr 10). Krytyk występuje w roli doradcy podpowiadającego, jak udoskonalić utwór: należałoby skrócić go do trzech aktów, usunąć postaci dziewczyny i fircyka, a wtedy „zostanie się dzieło może mniej komiczne, ale prostsze, ciąglejsze i z prawidłami sztuki zgodniejsze". W rozprawie *Sztuka dramatyczna w Polsce do końca wieku XVIII* („Sybilla Nadwiślańska" 1821, nr 1) Osiński podjął się omówienia dotychczasowych sztuk o tematyce narodowej. Podnosił walory *Odprawy posłów greckich* (1578) Jana Kochanowskiego, podkreślając, że jest to pierwsza nasza tragedia narodowa, zauważył także jej → kompozycyjne usterki, polegające na braku węzła dramatycznego. Próby stworzenia narodowej tragedii w XVIII w. – zdaniem krytyka – nie powiodły się, bardziej docenił on udatne komedie historyczne. Zarzucił Wacławowi Rzewuskiemu – autorowi tragedii *Żółkiewski* (1758) i *Władysław pod Warną* (1760) – nieudolność w ich konstrukcji: nikłość akcji historycznej, szczupłość „osnowy", której niedostatek pokrywa wątek miłosny, zbyt mały udział głównych → bohaterów w akcji oraz takie samo zakończenie poszczególnych aktów. Podobne wady dostrzegł w *Bolesławie III* (1790) Franciszka Karpińskiego, dla którego obrany materiał historyczny miał być zbyt szczupły jak na pięć aktów. Chwalił natomiast *Gwidona Hrabiego Blezu* (1770) Adama Naruszewicza jako tragedię wyrażającą uniwersalność myśli i losów, łączącą się ze stosownym, pięknym językiem. Wypowiedzi tego typu – pretendujących do syntezującego ujęcia zjawiska dramatopisarstwa z narodowych dziejów bądź tekstów o charakterze → programowym – było w tej epoce niewiele. Liczebniejsze, a często i ciekawsze, są wypowiedzi *stricte* teatralne, recenzje teatralne z wystawień sztuk o tematyce narodowej, co miało związek z powstaniem sceny narodowej i dużym rezonansem społecznym tego wydarzenia. Dopiero na początku XIX w. za sprawą

czynnego na tym polu Towarzystwa Iksów zaczęto wypracowywać formę recenzji teatralnych. Kształtując gust literacki → odbiorców, jego członkowie wskazywali na dobre sztuki, a zatem z entuzjazmem pisali o tragediach narodowych: *Ludgardzie* (1816) Ludwika Kropińskiego ([T. Mostowski], [rec.] *Ludgarda*, „Gazeta Warszawska" 1816, nr 35) i o szczególnie dobrze przyjętej oraz ogłoszonej najpiękniejszą tragedią narodową *Barbarze Radziwiłłównie* (1817) Alojzego Felińskiego (X, [rec.] *Barbara Radziwiłłówna*, „Gazeta Warszawska" 1817, nr 16). Odnosili się też do pojęcia historyczności, dowodząc, że autor dla potrzeb dzieła może dokonać komprymacji wypadków dziejowych. W ich recenzjach odnajdujemy uwagi poświęcone elementom teatralnym widowiska: wychodzeniu aktorów na scenę, ocenę gry aktorskiej, a także omówienia dekoracji i strojów. Przedmiotem licznych recenzji i dyskusji prasowych („Gazeta Warszawska", „Gazeta Korespondenta Warszawskiego") było pisarstwo historyczne Aleksandra Chodkiewicza: zwłaszcza jego *Katon* (1817, poprzedzony teoretycznymi rozważaniami autora w przedmowie *Do czytelnika*) oraz *Małgorzata z Andegawenii* (1811) i *Wirginia* (1813), które były krytykowane za braki konstrukcyjne i niedbałość językową, z czym polemizował autor w prasie. Dużą rolę odegrały również tragedie Antoniego Hoffmanna *Heligunda* (1812) i *Bolesław Śmiały* (1815). W *Przedmowie* do tego drugiego utworu autor przedstawił swe założenia artystyczne, nawiązujące do praktyki teatralnej Vittorio Alfieriego i tradycji szekspirowskiej. Zaproponowany przezeń nowy sposób przedstawiania tematu narodowego był przedmiotem dyskusji i krytyki; recenzent „Gazety Warszawskiej" potraktował utwór jako sprzeniewierzenie się powadze historii i wzorcowi bohatera tragicznego ([F. Morawski?], [rec.] *Bolesław Wtóry*, „Gazeta Warszawska" 1816, nr 102–103).

Dyskusje romantyczne. Romantycy dokonali zamachu na dogmat poprzedniej epoki – trzy jedności. Klasyczne wymogi kompozycyjne zostały uznane za zbyt restrykcyjne i krępujące, a dramaty oceniano, stosując odmienne od dotychczasowych kryteria. Wysuwano postulat podjęcia tematu z narodowych dziejów, którego dramatyczne ukształtowanie oddawałoby prawdę o epoce, ale też przekazywało uniwersalną naukę. Zwracano także uwagę na odpowiedni dla epoki język. Wypowiedzi z czasów romantyzmu mają najczęściej charakter programowy, jest to dyskusja nad dramatem historycznym w jego nowoczesnym kształcie, z uwzględnieniem m.in. wiedzy historycznej, → kolorytu lokalnego. Żądania stworzenia tak pojmowanego dramatu historycznego będzie wysuwać wielu krytyków i pisarzy epoki.

Refleksja Józefa Korzeniowskiego (*Kurs poezji*, powst. 1823, wyd. 1829) wyrasta z tradycji → klasycystycznej, ale ciąży już ku → romantyzmowi. Autor wprowadza kategorię „kostiumu narodowego", którego użycie staje się przejawem kolorytu epoki i odzwierciedlenia w utworze cech narodowych. Korzeniowski pragnął także zastąpić wyszukaną → retorykę naturalną mową i podobnie jak romantycy dopuszczał możliwość występowania czynników nadprzyrodzonych.

Maurycy Mochnacki, dokonując rozbioru *Mnicha* (1830) Korzeniowskiego, wskazuje na elementy składające się na dobrze zbudowany dramat narodowy: tragedia ma przedstawiać proces historyczny jako wytwór działania człowieka, dokonujący się w starciu mas ludzkich, zatem wypadki dziejowe należy ukazać w literaturze i pokazywać na scenie, zamiast je relacjonować („*Mnich*". *Tragedia Korzeniowskiego*, „Kurier Polski" 1830, nr 244). Krytyk operuje aparatem pojęciowym romantyzmu, czerpiąc zeń zaplecze ideowe, używając ważnych dla epoki kategorii: „historia", jej „dzianie się", „rozwój", „masy ludzkie". Zarzuca Korzeniowskiemu, że zbyt wąsko potraktował konflikt dramatyczny, dając mu znamiona jednostkowej walki między dwiema postaciami historycznymi, zamiast pokazać dwie wiel-

kie, średniowieczne siły w starciu o władzę. Mochnacki w wielu recenzjach teatralnych z lat 1827–1830 podnosi kwestię tragedii i dramatu narodowego, który w jego rozumieniu jest dramatem o historii. Wskazuje tam właściwe – jego zdaniem – rozwiązania ideowe i kompozycyjne, obecne w dramaturgii → niemieckiej i → angielskiej, które mają służyć jako przykłady dla rodzimych pisarzy i inscenizatorów w myśl nadrzędnego postulatu, że wszelkie piśmiennictwo narodowe powinno być „pochodnią historii" (*O tragedii „Harald"*, „Gazeta Polska" 1827, nr 280 i 351; *Otello*, „Gazeta Polska" 1828, nr 164; *„Makbet" Szekspira i Ducisa*, „Gazeta Polska" 1829, nr 125; [*„Wallenstein" Friedricha Schillera*], „Kurier Polski" 1830, nr 124).

Rezonujący charakter miała jedna z ważniejszych rozpraw programowych epoki – *Uwagi nad dramatem polskim* („Ziewonia" 1839, t. 2) Dominika Magnuszewskiego, w której autor przeszczepił na grunt rodzimy i rozszerzył teorię Victora Hugo, wyłożoną w przedmowie do dramatu *Cromwell* (1827). Magnuszewski występuje przeciwko klasycystycznej regule trzech jedności, nazywając ją „pięcioaktową szubienicą". Dramat historyczny, aby mógł prezentować wypadki zgodnie z wiedzą historyczną i z kategorią prawdopodobieństwa, nie powinien ulegać tym dyrektywom. Podporządkowanie materiału faktograficznego klasycystycznej poetyce fałszuje historię, która staje się karykaturalna przez zaprzeczenie życiowemu → realizmowi. Trudno bowiem znaleźć w dziejach taki konflikt, który można by rozwiązać w ciągu doby. Kolejnym postulatem jest odtworzenie „tła wieków". Autor wnosi o studiowanie historii i stosowanie zasady prawdopodobieństwa w zachowaniu postaci oraz w odzwierciedlaniu przeżywania stanów emocjonalnych zgodnie z duchem epoki. Innym ważnym elementem współtworzącym bądź jaskrawo ujawniającym nieudolność dramatopisarza jest język, jakim przemawiają jego postaci. Magnuszewski proponuje odejście od oratorskich popisów i długich tyrad krasomówczych jako zasady ukonstytuowanej w tego typu pisarstwie na rzecz oddania naturalnej mowy „szlacheckich swarów" i dostosowania języka do przedstawianej epoki – „szorstki wiek, szorstki język".

Podobne poglądy głosił Józef Ignacy Kraszewski w rozprawie *Dramat*, zawartej w *Studiach literackich* (1842). Zwraca on uwagę, że gatunek winien odtwarzać epokę, dając o niej jak najszersze wyobrażenie, co ma służyć historycznemu → dydaktyzmowi. Przyjmując stanowisko pedagogizacji przez literaturę, pragnie ukazywać historię selektywnie, ograniczoną do najchwalebniejszych i najjaśniejszych momentów, dobranych w taki sposób, by z dziejów wyłaniała się nauka moralna. Kraszewski krytykuje dotychczasowe dokonania dramatopisarzy historycznych. Zarzuca im, że dzieje były dla nich tylko pretekstem, dostarczycielami ciekawej fabuły o szybkich zwrotach akcji, co sprzyjało widowiskowości. Występuje przeciwko klasycystycznej schematyzacji i ślepemu czerpaniu z obcych wzorców, odbierającym autentyzm dramatowi historycznemu: „Nie dość było nazwać jaką Elwirę Wandą, a Cyda jakiego Bolesławem, gdy prócz nazwisk nic polskiego w sztukach nie było, ani charakteru, ani ducha, ani obyczajów". Krytyk darzył wielkim uznaniem komedie Aleksandra Fredry, chwalone za autentyzm, którego brakowało – jego zdaniem – dramatom historycznym Alojzego Felińskiego, Ludwika Kropińskiego i Józefa Korzeniowskiego.

W wykładzie szesnastym *Prelekcyj paryskich* (kurs trzeci, 1843) Adam Mickiewicz stawia postulat stworzenia dramatu historycznego z narodowych dziejów: „nowożytnego dramatu dziejowego". Dramat najlepiej ukazuje bowiem swoją epokę, a jednocześnie jest on wspaniałym ukoronowaniem poezji. *Nie-Boska komedia* Zygmunta Krasińskiego została uznana przez autora *Dziadów* za utwór reprezentujący kierunek przyszłości, tzn. dramat słowiański („który by obejmował wszystkie żywioły poezji narodowej"), a przy tym pozwoli-

ła na sformułowanie refleksji historiozoficznych i wizji odnowy teatru przez wzmocnienie w nim pierwiastków narodowych. Mickiewicz przywołuje również wysoko oceniony dramat *Obylicz* serbskiego poety, Symeona Milutinovića: „Wszędzie styl jego przypomina dźwięk stylu rapsodów naddunajskich. W samym wstępie już napotykamy wzmiankę o duchach przodków, sceny później odbywają się i w niebie, i na ziemi; ale świat niebieski wyobrażony jest podług gminnych pojęć serbskich". Jest to pewien wzór rozwojowy dla dramatu słowiańskiego, który czerpie z historii oraz z wyobrażeń ludowych, stając się „poważny, wywołujący niejako z grobów postaci bohaterów i świętych".

W tym samym 1843 r. powstało obszerne studium Edwarda Dembowskiego *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim* („Rok" 1843, t. 6). Krytyk przedstawia postulaty dotyczące dramatu historycznego: przede wszystkim ma w nim koegzystować przeszłość z teraźniejszością. Ukazywanie historii jako tego, co minęło, jest błędem, toteż dramat ma aktualizować treści i ukazywać przemiany polityczno-społeczne. Zgodnie z lewicującymi poglądami autora istotne treści dramatu powinny przedstawiać „obraz walki zdań i stronnictw". Ideały dramatu nowej odmiany, którym ma być dramat polityczny bądź też dramat idei, najlepiej wyrażają – zdaniem krytyka – dzieła Zygmunta Krasińskiego, dobrze ukazujące tło społeczne, polityczne i historyczne przedstawianych zdarzeń, programując → wyobraźnię → czytelnika na odkrywanie relacji z czasem współczesnym, albowiem wszelka poezja, także poezja dramatyczna i dramat z historią w tle, powinna przyczyniać się do rozwoju narodowego: „*Nie-Boska komedia* i *Irydion*, te słońca dzisiejszej dramatyki polskiej, spełniają żądania, jakeśmy dla dramatu założyli". Dembowski domaga się przedstawiania wypadków historycznych na scenie jako „czynu" wskazującego narodowi sposoby działania w świecie współczesnym. Negatywnie ocenia więc dramat historyczny Magnuszewskiego *Niewiasta polska w trzech wiekach*, osnuty na kanwie losów Barbary Radziwiłłówny, jako utwór statyczny, „obrazowy", nie zaś zachęcający do działania.

Aleksander Tyszyński przedstawił obszerny rozbiór dramatu *Felicyta, czyli męczennicy kartagińscy* reprezentanta – wyróżnionej przezeń – „szkoły litewskiej", Antoniego Edwarda Odyńca („*Felicyta", dramat A.E. Odyńca*, „Biblioteka Warszawska" 1850, t. 2). W pochlebnym tonie omawiał utwór, wskazując na dobry rys historyczny epoki, konstrukcję postaci dramatu, zwłaszcza tytułowej Felicyty. Za wadę uznał natomiast niedostatek węzłów dramatycznych i kolizji oraz brak umiejętności budowania dobrych → dialogów zastąpionych przez liryczne monologi.

W drugiej połowie XIX stulecia. W krytyce literackiej po 1831 r. wysuwa się na czoło zagadnienie odzwierciedlenia w utworze prawdy historycznej, co jest wynikiem podejścia dokumentarnego do dzieła i wymogu pełnienia przez nie funkcji dydaktycznej. Interesujące uwagi dotyczące dramatu historycznego tej epoki wyszły spod pióra Józefa Szujskiego. Zostały one wyłożone w *Przedmowie* do jego *Samuela Zborowskiego* (1857) oraz w *Przedmowie* do dzieł zebranych (*Dramata*, 1867). Historyczno-teoretyczne konstatacje Szujskiego nie są w pełni oryginalne, ale jednak ważne ze względu na uporządkowanie najważniejszych ówczesnych sądów. Rewizjonizm i krytycyzm Szujskiego, charakteryzujący jego prace historyczne, uwidocznił się także w twórczości krytycznoliterackiej w postulacie „odidealizowania" dziejów. Rolę dramatopisarza Szujski widzi następująco: „[…] z[e] świętym uszanowaniem zbliża się do trumien i słucha wyznania zmarłych, aby im z duszy zdjąć ciężar, że synowie nie wiedzą o nich prawdy, że synowie patrzą na nich jak na świętych, a oni nie byli świętymi, że synowie nie wyciągnęli z ich trumny morału, który przymarł w chwili

zgonu do ich czoła" (*Przedmowa* do dramatu *Samuel Zborowski*). Przełamując dotychczasowe romantyczne ujęcie zagadnień związanych z przeszłością, autor zakłada, że prawda dzieła literackiego i historii ma służyć popularyzacji wiedzy oraz wychowaniu. Młode → pokolenie powinno uczyć się na błędach popełnionych przez ojców. Idealistyczne pojmowanie wiedzy, formowane na pozytywistyczno-scjentystycznych przesłankach, każe krytykowi powiązać intelektualizm z etyką i wierzyć, że zło w ludzkim świecie jest skutkiem braku jego świadomości. Opis i ocena niechlubnych momentów dziejowych nie są jednoznaczne z odbrązawianiem, z dyskredytowaniem osiągnięć oraz z deheroizacją postaci, a jedynie próbą pokazania pełniejszego obrazu przeszłości niewolnej od błędów. Szujski dokonał również oceny dotychczasowych osiągnięć swych poprzedników w zakresie stworzenia dramatu historycznego. Wyróżnia dwie linie jego rozwoju: pierwszą, wyznaczoną przez Słowackiego i Krasińskiego – skazaną na niepowodzenie – oraz drugą, nazwaną „kierunkiem rzeczywistym", na której polu pracowali Magnuszewski i Korzeniowski. Dzieła wieszczów są genialną miarą ich talentu – „mrzonki wielkiej poetycznej duszy", jednak ten kierunek nie jest możliwy do kontynuowania przez dramatopisarzy pośledniejszego talentu. Wzorem dla dramatu z narodowych dziejów winien stać się William Shakespeare i jego dokonania.

Propozycje teoretyczne Szujskiego, korespondujące z założeniami Mickiewicza, sformułowanymi w prelekcjach paryskich, są opozycyjne wobec poglądów Cypriana Norwida, który we *Wstępie* do *Kleopatry i Cezara* (powst. ok. 1870) wątpił w zasadność użycia terminu „tragedia narodowa", pisząc: „[…] dramat narodowym być może – tragedia arcyrzadko lub nigdy". Odmienny punkt widzenia reprezentowała Elżbieta Bośniacka (autorka nagrodzonego i wielokrotnie wystawianego dramatu historycznego *Przeor paulinów*, 1872). Dramatopisarka odróżniała prawdę historii od prawdy dzieła literackiego, dowodząc, że wydarzenie dziejowe winno zostać poddane poetyckiej kreacji. Jej pojmowanie literatury nie w kategoriach → mimetycznych, a z zachowaniem swobody twórczej i umowności świata przedstawionego, uchylało także postulat dydaktyzmu. Podobne poglądy formułował Lucjan Siemieński (*Dramat historyczny*, wyd. pośm. 1881). Postulował on, by z jednego zdarzenia dziejowego budować spójną akcję dramatyczną („Rodzaj historyczny nie zwalnia od kompozycji. Romantyzm zburzył formy. Luźne obrazki nie są dramatem"), dopełnioną → wyobraźnią autora i stanowiącą o kunszcie jego dzieła. Krytyce poddał z kolei nadmierne przeładowanie dramatów materiałem historycznym, powodujące epizację gatunku i utrudniony odbiór dzieła przez widza-czytelnika.

Studia z czasów pozytywizmu. Oprócz wypowiedzi programowych w pozytywizmie powstawały rozbudowane studia, rozbiory dzieł, pretendujące do stworzenia portretu literackiego danego twórcy. Taki charakter mają poświęcone Szujskiemu rozprawy Tadeusza Konczyńskiego *Józef Szujski jako teoretyk i twórca dramatyczny* („Ateneum" 1900, t. 1) oraz Ludomiła Germana *O dramatach Józefa Szujskiego* (1889). Z podobnym zamysłem powstały prace poświęcone Adamowi Bełcikowskiemu autorstwa Józefa Kotarbińskiego (*Adam Bełcikowski jako dramaturg*, „Przegląd Literacki" 1898, nr 8–9) czy Bronisławowi Grabowskiemu – pióra Henryka Ułaszyna (*Bronisław Grabowski 1841–1900*, „Przegląd Polski" 1901, t. 139).

Wiele recenzji i szkiców poświęcili dramatowi historycznemu Stanisław Tarnowski i Piotr Chmielowski. Tarnowski w swojej *Historii literatury polskiej*, dotyczącej lat 1863––1900 (1907), omawia dramaty historyczne Bośniackiej, Bełcikowskiego i Szujskiego.

O tym ostatnim autorze napisał także książkę *Szujskiego młodość* (1892). Podobny charakter ma dwutomowe opracowanie Chmielowskiego *Nasza literatura dramatyczna* (1898). Jakkolwiek znane są jej niedostatki, należy podkreślić, że jest to pierwsze syntetyczne opracowanie utworów dramatopisarskich, które przynosi dokładny rozbiór wielu, dziś już zapomnianych, dramatów historycznych.

Polemiki i programy modernistów. Młoda Polska wystąpiła z ostrą krytyką dramatu historycznego z okresu pozytywistycznego, odżegnując się od tradycji poprzedników, a wchodząc na drogę kontynuacji osiągnięć romantyków. Wyrażała przekonanie o koegzystencji trzech płaszczyzn czasowych i dążyła do zniesienia opozycji między mitem, legendą a historią rozumianą jako prawda udokumentowana. Dziewiętnastowieczna krytyka literacka zatoczyła koło: najpierw dramatowi historycznemu zarzucano niehistoryczność i to miało być przyczyną nieudolności dramatów należących do tej odmiany gatunkowej. Pozytywiści, stosując się do wymogu dokumentaryzmu, „przeładowali" dramaty historią, co zarzuciła im krytyka następnej epoki. Wilhelm Feldman, oceniając dorobek pozytywistów, ich niepowodzenia skwitował następująco: „[…] nie rozwinął się dramat historyczny, gdyż musi mieć walory ogólnoludzkie, nie dydaktykę, musi mieć poezję, nie erudycję" (*Współczesna literatura polska 1864–1917*, t. 1, 1918). Ostap Ortwin wystąpił z krytyką postromantycznego, epigońskiego dramatu z narodowych dziejów (*Kampania jesienna w teatrze lwowskim*, „Krytyka" 1901, z. 11). Rozpatrując zagadnienie na przykładzie dramatu Mieczysława Romanowskiego *Popiel i Piast* (1862), zarzucał mu nadmierną liczbę trupów, a także ujęcie dziejowego tematu, rodzaj → tragizmu, zbyt wielki pietyzm w oddaniu → ducha dziejów i stworzeniu iluzji dawności. Istotną wadą dramatu jest też brak historiozoficznych rozważań oraz pogłębienia ideowego. Tego typu pisarstwo Ortwin nazywa formą antykwarsko-archeologiczną. Podobnej krytyki dokonał Adolf Nowaczyński w dwóch artykułach poświęconych omawianemu zjawisku: *Dramat polski XIX wieku. Studium impresjonistyczne* („Ateneum" 1900, t. 3, z. 1) i *O dramacie z przeszłości* („Krytyka" 1906, z. 10–11). Zarzucił on dotychczasowym płodom dramatopisarstwa historycznego oraz ich twórcom ograniczoną liczbę tematów-motywów, nadmierny dokumentaryzm, eklektyczność w zakresie budowy i brak twórczej wyobraźni. Zdaniem pisarza jego poprzednicy przyczynili się do zepsucia literackiego smaku: „W ten sposób suchymi, nudnymi wytworami nauką przesyconych mózgów zdyskredytowali literacko jedną z najciekawszych, kopalnianych, niezużytych historii narodu i odstręczyli następców od chwytania się tematów zbanalizowanych i zepsutych" (*Dramat polski XIX wieku*). Pisarz sformułował też własny pogląd na kształt przyszłego dramatu historycznego. W rozprawie *O dramacie z przeszłości* zwraca uwagę na odbiorcę oraz widza teatralnego i z tej perspektywy podkreśla doniosłość oraz należne miejsce obu odmian dramatu dziejowego, przeznaczonego dla niewyrobionego odbiorcy, ale i inteligenta. Podkreśla dużą rolę wychowawczą utworów pierwszego typu, jakkolwiek ich kunszt artystyczny był niewielki („ideały częstochowskie"); zwraca przy tym uwagę na odmienny gust literacki inteligencji, na której potrzeby odpowiedzią było pisarstwo Stanisława Wyspiańskiego. Nowaczyński postuluje, by dramat historyczny ukazywał epokowe fazy polskiej egzystencji narodowej, uwzględniał wady i zalety charakteru narodowego, do opisu używał języka odzwierciedlającego przedstawianą epokę. Autor rozprawy preferuje odmienny od dotychczasowego zestaw tematów historycznych. Optuje za historią nieheroiczną, pozostającą na uboczu tej wielkiej historii. Również zdaniem innych krytyków tej epoki utwór o narodowych dziejach winien sytuować się w kręgu dramatu → symbolicznego i zawierać autorską wizję przeszłości. Twórca ma

prawo do kreowania świata przedstawionego, nie powinien ograniczać się tylko do jego rekonstruowania. Taki pogląd wyrażało wielu autorów: Jan Lorentowicz ([rec.] *„Car Samozwaniec" Nowaczyńskiego*, „Nowa Gazeta" 1910, nr 293 i 295), Stanisław Lack (*Dwa zasadnicze motywy muzyki Wyspiańskiego*, „Krytyka" 1908, z. 1; *Uwagi o „Skałce"*, „Nowe Słowo" 1906, s. 139–152), Ostap Ortwin (*O „Skałce" Wyspiańskiego*, „Krytyka" 1907, z. 1) i Tadeusz Konczyński (*Józef Szujski jako teoretyk i jako twórca dramatyczny*).

Na progu XX w. wielu wybitnych krytyków zabierało głos w sprawie dramatu historycznego, a najwięcej zainteresowania okazano Stanisławowi Wyspiańskiemu; dość wymienić m.in. Ostapa Ortwina (rozprawy dotyczące najważniejszych dramatów zamieszczono w zbiorze *Próby przekrojów. Ze studiów nad teatrem, liryką i powieścią 1900–1935*, 1936), Adama Grzymałę-Siedleckiego (zarys monograficzny *Wyspiański. Cechy i elementy twórczości*, 1909). Twórcą oryginalnych odczytań, które składają się na metodę zwaną → mitograficzną, był Stanisław Lack. Jakkolwiek uważał *Bolesława Śmiałego* za dramat historyczny, to historia przedstawiona w dramacie, według niego, nie zakończyła się, lecz wciąż się rozgrywa ([rec.] *Bolesław Śmiały*, „Nowe Słowo" 1903, nr 10–12).

Dużym zainteresowaniem ze strony krytyki literackiej tego czasu cieszyła się też twórczość dramatyczna Juliusza Słowackiego, rozprawy poświęcili mu m.in. Cezary Jellenta (*Juliusz Słowacki dzisiaj. Szkic koturnowy*, 1900; *Druid Juliusz Słowacki*, 1911) oraz Ignacy Matuszewski (*Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902). Jellenta w studium *Słowacki dzisiaj*, zajmując stanowisko estetyczne, nie zaleca wystawiania *Balladyny* na scenie, by nie zatraciła swych walorów poetyckich, a tragedie Słowackiego poleca „czytać wzrokiem duszy, nie wzrokiem widza teatralnego". Matuszewski w studium o *Słowackim i nowej sztuce* pisze o „zmyśle historycznym", który pozwala wczuć się w „ducha cywilizacji", dać jej obraz wielostronny i pogłębiony, nie tylko jeśli chodzi o idee, lecz również estetykę wiążącą się z danym momentem historycznym.

Iwona Gosik-Kapelińska

Źródła: [F. Wężyk], *O poezji dramatycznej* [powst. 1811], wyd. „Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce" 1878, t. 1; L. Osiński, *Sztuka dramatyczna w Polsce do końca wieku XVIII* [powst. 1818–1830], w: tegoż, *Dzieła*, t. 3, 1861; [M. Mochnacki], *„Mnich". Tragedia Korzeniowskiego*, „Kurier Polski" 1830, nr 244; D.M. [D. Magnuszewski], *Uwagi nad dramatem polskim*, „Ziewonia" 1839, t. 2; J.I. Kraszewski, *Dramat*, w: tegoż, *Studia literackie*, 1842; D*** [E. Dembowski], *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*, „Rok" 1843, t. 6; A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska wykładana w Kolegium Francuskim* [kurs trzeci, 1843], przeł. F. Wrotnowski, 1865; K.W. Wójcicki, *Spojrzenie na literaturę dramatyczną polską*, „Biblioteka Warszawska" 1843, t. 2; A. Tyszyński, [rec.] *„Felicyta", dramat A.E. Odyńca*, „Biblioteka Warszawska" 1850, t. 2, przedruk w: tegoż, *Rozbiory i krytyki*, t. 3, 1854; B. Czerwieński, *Kilka słów o naszej poezji dramatycznej*, „Ateneum" 1878, t. 4, z. 11; L. Siemieński, *Dramat historyczny*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 2, 1881; M. Gawalewicz, *Nasz współczesny dramat i komedia*, „Przegląd Powszechny" 1884, nr 26–30; J. Szujski, *Przedmowa* do dramatu *Samuel Zborowski*, w: tegoż, *Dzieła*, seria 1, t. 2: *Dramata*, t. 1, 1886; L. German, *O dramatach Józefa Szujskiego*, 1889; P. Chmielowski, *Twórczość dramatyczna Józefa Szujskiego*, „Ateneum" 1897, t. 3; P. Chmielowski, *Nasza literatura dramatyczna*, t. 1–2, 1898; J. Kotarbiński, *Adam Bełcikowski jako dramaturg*, „Przegląd Literacki" 1898, nr 8–9; A. Grzymała-Siedlecki, *Nowy dramat historyczny*, „Słowo" 1900, nr 182–183; C. Jellenta, *Juliusz Słowacki dzisiaj. Szkic koturnowy*, 1900; T. Konczyński, *Józef Szujski jako teoretyk i jako twórca dramatyczny*, „Ateneum" 1900, t. 1; A. Nowaczyński, *Dramat polski XIX wieku. Studium impresjonistyczne*, „Ateneum" 1900, t. 3, z. 1; O. Ortwin, *Kampania jesienna w teatrze lwowskim*, „Krytyka" 1901, z. 2; P. Chmielowski, *Dramat polski doby najnow-*

szej, 1902; P. Chmielowski, *Znaczniejsze teorie dramatu w literaturze polskiej*, „Pamiętnik Literacki" 1902, z. 1; W. Feldman, *Piśmiennictwo polskie ostatnich lat dwudziestu*, 1902; S. Przybyszewski, *O dramacie i scenie*, 1905; A. Nowaczyński, *O dramacie z przeszłości*, „Krytyka" 1906, z. 10–11; A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, cz. 1: *Kult zbiorowości 1860–1890*, 1911; S. Tarnowski, *Rozwój poezji dramatycznej w Polsce*, cz. 2: *Poezja dramatyczna XIX wieku*, w: *Dzieje literatury pięknej w Polsce*, cz. 2, oprac. S. Tarnowski, 1918; S. Lack, *Studia o St. Wyspiańskim*, oprac. S. Pazurkiewicz, 1924; J. Lorentowicz, *Dwadzieścia lat teatru*, 1929; O. Ortwin, *Próby przekrojów. Ze studiów nad teatrem, liryką i powieścią 1900–1935*, oprac. J. Kleiner i W. Kozicki, 1936; *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów 1815–1819*, oprac. J. Lipiński, 1956.

Opracowania: T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce realizmu i modernizmu (1863–1933)*, 1934; J. Degler, *Problem dramatu historycznego w polskiej krytyce literackiej lat 1830–1848*, „Acta Universitatis Wratislaviensis" 1963; S. Sawicki, *Początki syntezy historycznoliterackiej w Polsce*, 1969; J. Waligóra, *Krytyka i twórcy Młodej Polski o dramacie historycznym*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP. Prace Historycznoliterackie" 1986, z. 10; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1988; D. Ratajczak, *Wstęp*, w: *Polska tragedia neoklasycystyczna*, oprac. D. Ratajczak, 1988; J. Skuczyński, *Odmiany form dramatycznych w okresie romantyzmu. Słowacki, Mickiewicz, Krasiński*, 1993; D. Ratajczakowa, *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, 1994; J. Skuczyński, *Misterium teatralne: Mickiewicz i inni. Studia i szkice z dziejów dramatu i teatru XIX i XX wieku*, 2000; A. Tytkowska, *W kręgu piękna, prawdy i polityki. Krakowska krytyka teatralna w latach 1865–1885*, 2000; E. Nowicka, *Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, 2003; K. Gajda, *„Bolesław Śmiały" w krytyce Stanisława Lacka*, w: *Dramat w historii, historia w dramacie*, red. K. Latawiec, R. Stachura-Lupa i J. Waligóra, współpr. E. Łubieniewska, 2009; I. Gosik-Kapelińska, *Historia dramatem pisana. Dramat historyczny w epoce pozytywizmu*, 2011; M. Chachaj, *Dramatopisarstwo Aleksandra Chodkiewicza*, 2013.

Zob. też: Dramat, Historyzm w dyskursie krytycznoliterackim, Program literacki/ Manifest, Tragedia

DUCH/ DUSZA/ DUCHOWOŚĆ

W myśli oświeceniowej. W teoriach literackich i wypowiedziach krytycznych polskiego → oświecenia pojęcie ducha (duszy, duchowości) pojawia się rzadko, co jest związane z właściwym tej epoce pojmowaniem twórczości jako sztuki opartej głównie na znajomości reguł (→ prawidła) oraz na imitacji doskonałych wzorów, podlegającej przede wszystkim czynnikom racjonalnym. Rzadkie w tym czasie zainteresowania myślą platońską nie wpłynęły na szersze podjęcie kwestii ducha w refleksji literackiej i antropologii filozoficznej, która pojmowała człowieka jako istotę wyposażoną w zmysły i umysł, a rzeczywistość rozpatrywała głównie w jej materialności. Mimo to jednak → antyczne teorie *genius loci*, → geniuszu i → natchnienia dochodziły czasem do głosu w refleksji na temat źródeł twórczości, a niekiedy także w teorii odbioru dzieła. Wacław Rzewuski w poemacie dydaktycznym *O nauce wierszopiskiej* (1762) radził: „Wierszopiskiego kto z was nie ma ducha / Z Minerwą w próżne niech nie wchodzi spory". Joachim Litawor Chreptowicz w haśle *Poezja*, przygotowanym do *Zbioru potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych* (t. 2, 1781) Ignacego Krasickiego, wymagał od → poezji, aby była „poetyckim duchem i językiem śpiewana". O pisarzu „poetyckim duchem natchnionym" pisał również Filip Nereusz Golański w traktacie *O wymowie i poezji* (1786), Marcin Fijałkowski w rozprawie *O geniuszu, guście, wymowie i tłumaczeniu* (1790) domagał się zaś, aby mówca wiedział, jakie są „rzeczy poruszające duszę" → odbiorcy. Pewne możliwości odniesienia do sfery niematerialnej pojawiły się w myśli Charles'a de Montesquieu i krystalizującej się w jego pismach teorii klimatów, rozumianej jako nieokreślony bliżej czynnik (nie tylko przyrodniczy), przejawiający się w ja-

kimś obszarze geograficznym przez wpływ na ludzką twórczość i dzieje. Do takiego pojmowania uwarunkowań jakości, cech i rozwoju kultury, zależnej od klimatu rozumianego jako swoisty „duch" miejsca, nawiązała też pani de Staël, której pisma były znane polskim krytykom początku XIX w.

W estetyce romantyzmu. Duch stał się natomiast kluczowym pojęciem myśli estetyczno-literackiej w → romantyzmie. Rozumiany był najczęściej jako przeciwstawny materii, niezłożony składnik i budulec rzeczywistości. Ducha uważano za rządzącą, porządkującą, ożywiającą rzeczywistość substancję, która nadaje jej cechy → nieskończoności, wieczności, a także celowości w jej wymiarze historycznym, doczesnym (historiozofia spirytualistyczna) i eschatologicznym. Z pojęciem ducha wiązało się ściśle pojmowanie duszy ludzkiej, która ma dla romantyka charakter wieczny, niezniszczalny, boski, jest więc najważniejszym narzędziem odkrywania świata duchowego. Podkreślano szczególnie, że ducha nie można sprowadzić do płaszczyzny → psychologicznej, umysłowej, ale procesy psychiczne należy rozważać jako rodzaj odnoszących do wiecznej, niezmiennej jaźni duchowej prowadzącej w toku rozwoju, zarówno jednostkowego, jak i zbiorowego, do poznania swojego duchowego podłoża, miejsca i przeznaczenia najpierw w naturze, potem w historii ludzkości, dalej w kosmosie i w końcu dochodzącej bądź do zjednoczenia z Bogiem – Duchem Absolutnym, bądź częściej do poznania Boga bez zatracania indywidualności duchowej. Romantyzm wprowadził także pojęcie DUCHA ZBIOROWEGO jako emanacji duchów pojedynczych świadomie zlewających się we wspólnym celu i działaniu. Takie zbiory duchów, uzyskujące stopniowo świadomość w historycznym procesie „uznawania własnego jestestwa" (Maurycy Mochnacki), najczęściej identyfikowano z poszczególnymi → narodami i ich rolą w planie powszechnego zbawienia oraz budowania Królestwa Bożego na ziemi czy też w zaświatach.

Przekonanie o prymacie ducha nad materią miało najróżnorodniejsze źródła filozoficzne i religijne: na to przekonanie składały się więc głównie → tradycje platońska, chrześcijańska oraz gnostycka, przefiltrowane często przez wpływy → niemieckiej filozofii idealistycznej. Na polską myśl krytyczną oddziałała silnie przede wszystkim filozofia Immanuela Kanta, Johanna Gottlieba Fichtego, romantyczna szkoła niemiecka reprezentowana przez Friedricha i Augusta Wilhelma Schleglów, myśl Friedricha Wilhelma Josepha Schellinga oraz Novalisa. Trzeba też wskazać Anioła Ślązaka i Jakoba Böhmego, a także francuskiego teozofa Louisa Claude'a de Saint-Martina, którzy szczególnie inspirowali Adama Mickiewicza. Na polską filozofię dziejów wielki wpływ wywarł Georg Wilhelm Friedrich Hegel i jego pojęcie DUCHA ABSOLUTNEGO. Chociaż heglizm w czystej postaci nigdy nie został przez polskich romantyków zaakceptowany, to wiele wątków jego filozofii wpłynęło na różne koncepcje historiozoficzne i estetyczne epoki (Bronisław Trentowski, August Cieszkowski, Karol Libelt). Heglizm uważano jednak za system obciążony antypersonalistycznym panteizmem i mechaniczną logiką, w której zatraca się znaczenie jednostki i jej heroizm. Schelling utożsamił ducha z Absolutem, a jego poznanie uczynił najważniejszym celem filozofii i poezji, również popadając w panteizm. Zygmunt Krasiński i Adam Mickiewicz przeciwstawiali się teorii głoszącej konieczność powrotu duszy do Absolutu i konieczność jej rozpłynięcia się w DUCHU POWSZECHNYM. Krasiński np. podkreślał: „Poezja to bohaterska cząstka świata, duchów i myśli, jak religia jest ich cząstką Boską. Poezja to ja wobec Boga, nigdy przez Boga nie wchłonięty […]" (list do Henry'ego Reeve'a z 31 grudnia 1835 r.). Także inni romantycy z Juliuszem Słowackim na czele wielokrotnie podkreślali znaczenie indywidualnego heroizmu oraz czynu w życiu i historycznych przejawach ducha, pojmowanego zarówno indywidualnie, jak i zbio-

rowo. Na sposób rozumienia duszy wpłynął też Fichte i jego pojęcie duchowej PRAJAŹNI. Polski romantyzm ujmuje ducha w kategoriach bardziej personalistycznych, procesulanych i aktywistycznych (próbując to pojęcie uzgodnić z doktryną katolicką), a romantyzm niemiecki – raczej w kategoriach panteistycznych i kontemplacyjno-estetycznych.

W epoce romantycznej często utożsamiano estetykę z filozofią ducha, a poezję i muzykę traktowano jako najważniejsze medium i narzędzie poznawania ducha na równi z religią i filozofią. Program zbudowania nowej → mitologii, która obejmie zdobycze tych dziedzin (a także fizyki) i doprowadzi do czystego poznania Absolutu, odmłodzi wiedzę o duchu i duszy, nauczy → metafizycznego myślenia, przedstawił Friedrich Schlegel w *Mowie o mitologii* (1800). Na spirytualizm Mickiewicza w późniejszym okresie oddziałał również w pewnym stopniu transcendentalizm Ralpha Waldo Emersona i filozofia czynu Augusta Cieszkowskiego, czego dobitny wyraz znajdujemy w prelekcjach paryskich.

Romantyczność uważano za twórczy żywioł estetyczny, mający ogromny wpływ na przyszłość i przemianę ludzkości, dzięki któremu wydobywa się na jaw różne przejawy działania ducha – pomijane dotąd, co szczególnie akcentowano w twórczości klasycznej i oświeceniowej – i dociera się do istoty rzeczy. Co więcej, poezja romantyczna była rozważana jako działanie i objawianie ducha przemawiającego poprzez natchnienie przez duszę artysty jako → wieszcza, który przyjmując rolę kapłana, hierofanta czy medium, nawiązuje kontakt z rzeczywistością duchową. Sztuka była więc pojmowana przez romantyczną krytykę jako czynność sakralna oraz sfera przejawiania się Absolutu, czyli ducha stanowiącego istotę bytu.

Jako przejaw Ducha Absolutnego pojmował sztukę np. Hegel w *Wykładach o estetyce* i w *Fenomenologii ducha*. Pod jego wpływem rozwijała się polska myśl estetyczna (Karol Libelt, Józef Kremer, Bronisław Trentowski), która w jakiejś mierze zawsze zakładała, że podstawą działalności artystycznej, poetyckiej jest związek z duchem, a zasadę piękna stanowi odzwierciedlenie rzeczywistości duchowej (boskiej, idealnej, wiecznej).

Sztuka jako manifestacja ducha. Pierwszym literackim → manifestem postawy nakierowanej na poznawanie świata nadzmysłowego jest oczywiście *Romantyczność* – ballada otwierająca wydanie *Poezji* Mickiewicza z 1822 r. Na polskim gruncie sztukę romantyczną jako manifestację rzeczywistości duchowej opisywał Maurycy Mochnacki najpierw w pracy *O duchu i źródłach poezji w Polszcze* („Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2). „Udziałem sztuki nie jest rzeczywistość. […] Duch nie materia nadaje jej prawa" – pisał krytyk i stawiał wyraźną granicę między poezją klasyczną a poezją romantyczną, dodając: „Pierwsza jest pomysłem zrealizowanym, druga rzeczywistością uduchowioną" – rozumiejąc przez to, że ten pierwszy rodzaj poezji ma charakter historycznie i poznawczo skończony, martwy, może już tylko jednostajnie nawiązywać do sfery zdobyczy racjonalnych i utylitarnych, które mają wprawdzie swoje uniwersalne znaczenie użytkowe w cywilizacji, służą bowiem wszystkim narodom (jak odkrycia Euklidesa czy Isaaca Newtona), ale nigdy nie nawiążą kontaktu z duchem, ponieważ: „[…] promień doświadczenia nie przenika zjawisk wyższego rzędu". Poezja romantyczna jako „wcielanie nadzmysłowych wyobrażeń" ma natomiast charakter ściśle partykularny w sensie narodowym, jest emanacją niepowtarzalnego ducha danego kraju i ludu, na który składają się jedyna w swoim rodzaju historia, tradycja, wierzenia, zwyczaje. „Dlatego to nauki i umiejętności są wspólną własnością wszystkich wieków i narodów, gdy twory natchnień i uczuć wypływające z wielorakich, a prawie niezliczonych okoliczności, nigdy nie zakwitną w obcym wieku lub na obcej ziemi". Prawdziwa poezja to taka, „która wypływając z uczuć nieskończoności, nadaje zmysłową, dotykalną barwę wewnętrznym, spirytualnym zjawi-

skom […]". Dla Mochnackiego określenie „duch" ma dwojakie nacechowanie: ontologiczne i estetyczne, duch jest więc metafizyczną, realną zasadą rzeczywistości, której tajemnice rozświetla stopniowo poezja, a także estetyczną emanacją specyfiki narodowej, kształtującą się w toku dziejów i uzależnioną od stopnia jej zbliżenia do natury. Stopień uduchowienia poszczególnych poezji narodowych jest odwrotnie proporcjonalny do stopnia ucywilizowania, niepodlegania „sztucznemu berłu człowieka". W okresie przedlistopadowym pojęcie DUCH NARODU, głównie za sprawą wpływu Johanna Gottfrieda Herdera i pani de Staël, ma nacechowanie bardziej socjologiczne, rozumie się przez nie wpływ czynników społecznych i geograficznych warunkujących powstawanie → mitów ludowych i charakteru literatury. Widać to wyraźnie w pismach krytycznych Kazimierza Brodzińskiego, pozostającego długo pod wpływem oświeceniowego → klasycyzmu i sentymentalizmu, preferującego kategorię → „czucia". Krytyk ten po powstaniu listopadowym przechodzi jednak znamienną ewolucję, stając na stanowisku spirytualistycznego pojmowania narodu jako trwałej, wyposażonej w osobowość i misję, duchowej substancji. Trzeba tu wymienić → odczyt *O narodowości Polaków. Rozprawa czytana na sesji Towarzystwa Przyjaciół Nauk d. 3 maja 1831 r.* (1831), w którym pada słynne sformułowanie: „Bóg chciał mieć narody, jak ludzi, indywidualnymi, przez co na całą ludzkość wpływają i potrzebną tworzą harmonią".

Literatura i kultura narodu są wynikiem pracy ducha zdążającego do celów ostatecznych, finalnych. Zadaniem krytyka i → poety jest objawienie i uzmysłowienie tej misji. Przekonanie to najpełniej rozwinęli: Krasiński (np. *O stanowisku Polski z Bożych i ludzkich względów*, powst. 1846?, wyd. 1912), Słowacki w twórczości tzw. okresu → mistycznego oraz Mickiewicz w prelekcjach paryskich: „Instytucje polityczne państwa, jako wyrób ducha narodowego, dają nam miarę jego siły. Powiedzieliśmy, że instytucje te należy także uważać za zespół środków i pomocy, jakie duch narodowy wytwarza sobie na swój własny użytek, aby podnieść się stopniowo ku celowi naznaczonemu mu przez Opatrzność" (kurs trzeci, wykład dwudziesty piąty). Istnieje wyraźna ciągłość między Mochnackim a Mickiewiczem w ich myśleniu o sztuce jako emanacji ducha narodowego. Profesor-poeta w Collège de France już wyraźnie używa pojęcia „duch narodu" w kategoriach osobowych i substancjalnych: „Przez wyraz duch narodowy nie należy rozumieć jedynie zbioru wyobrażeń i mniemań ludowych, ale sam pierwiastek, z którego one wypływają. […] W tym znaczeniu duchem narodu jest to, co w narodzie najbardziej rzeczywiste i najbardziej konkretne: jego osobowość wieczna" (kurs czwarty, wykład trzynasty).

Duch a filozofia natury. Poezja – według przekonań romantycznych – jest także w dużym stopniu wynikiem zbliżenia z naturą. Umiejętność obcowania z nią staje się dla romantyka jedną z najważniejszych dróg do rozpoznania zasady duchowej rzeczywistości. Jest to ważne kryterium → wartościowania w dyskursie krytycznoliterackim epoki. Mickiewicz ukazuje więc w prelekcjach → Słowiańszczyznę jako nieskażony cywilizacją wielki rezerwuar ducha i źródło przyszłego odrodzenia Zachodu, którego kultura zatraciła kontakt z rzeczywistością duchową: „Wśród rozkładu wszystkich rzeczy ducha […] jedynie sztuka zachowuje jeszcze pewne znamię uduchowienia" (kurs czwarty, wykład szósty).

Natura, uważana przez romantyków za wielki, żyjący, uniwersalny organizm, jest symboliczną reprezentacją świata duchowego. W docieraniu do rzeczywistości duchowej były istotne rozmaite koncepcje → symbolizmu natury, powiązane z mistyczną koncepcją korespondencji zjawisk, najszerzej rozsnutą w pismach szwedzkiego mistyka Emanuela Swedenborga. „Natura jest parabolą świata duchów" – napisał Krasiński, podzielając przekonanie

Novalisa, że świat to uniwersalna → metafora i symboliczny obraz ducha (list do Henry'ego Reeve'a z 29 września 1831 r.). Duch jest siłą witalną ożywiającą naturę, nieustannie ją wzbogacającą i przekształcającą w nieskończonym procesie przemian; w odróżnieniu od martwego i mechanicznego świata materii duch jest wolny, kreatywny, niewyczerpany, a więc rozumiany w sposób bliski „filozofii życia", jak np. w artykule Wincentego Dawida: „[…] wyrazem »natura« trzeba objąć wszystko, co tylko istnieje, żyje, cały obszar życia, stworzenia; – trzeba objąć nie tylko świat widzialny, fizyczny, ludzkość całą, jej historię, jej dzieje, dążenia, cel przeznaczenie – ale i świat niewidzialny, świat ducha, świat nadprzyrodzony, wyższy. […] Bo w całym tym obszarze rozlana jest piękność, wszystko owionął duch przemawiający, żywy, potężny […]. Ale świat ducha coraz dalej rozszerza swe granice, coraz nowe nieznane roztwiera nam cuda, coraz żywiej przenika swym światłem i tchnieniem świat widzialny, do nieskończoności rozświetla się i zakwita, a to w miarę zwycięstw woli swobodnej nad koniecznością, ducha nad materią" (*Oryginalność i nowość w artystostwie – prawda estetyczna*, „Niezabudka" 1841).

Mochnacki w *Myślach o literaturze polskiej* („Gazeta Polska" 1828, nr 89–94), powołując się na filozofię natury i estetykę Schellinga, dowodził, że oświeceniowe, mechanicystyczne traktowanie przyrody było nieporozumieniem, „techniczną robotą", wypaczeniem i zawężeniem poznania, gdyż świat materialny i rzeczy w nim zawarte „są wyobrażeniami duchownymi, którym natura z rozkazu i przejrzenia boskiego zmysłowe nadaje postacie i kształty produkcyjną siłą swoją […]". Obowiązkiem poezji jako szczytu ludzkich umiejętności jest odkrywanie porządku duchowego, aby podtrzymywać ducha narodu i aby trwało „bezprzestanne objawianie się i wyrażanie tego ducha we wszystkich nawzajem umiejętnościach" (*O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830). Duch narodu może bowiem zaniknąć, jeśli nie dojdzie przez literaturę do umocnienia się i do „uznania samego siebie w jestestwie swoim".

Romantycy między duchem a materią. Refleksyjność, dążenie do samoświadomości jest uznawane za podstawową pracę wykonywaną przez ducha zmagającego się z materią i cielesnością. Dusza indywidualna to naczynie ducha, rozpoznaje swoją moc i boskie pochodzenie, by rozpoczęło się działanie, twórczość, ewolucja. Dusza swoją indywidualność manifestuje bowiem przez wolę i działanie przede wszystkim w sferze materialnej. Spirytualizm romantyczny rzadko przybiera postać ontologicznego dualizmu, ostro rozgraniczającego sferę materii i ducha, ma przeważnie charakter hylemorficzny lub holistyczny. Już romantyczna zasada *correspondences*, która akcentowała, że wszystko w naturze jest połączone „sympatycznymi uczuciami", uznawana zwłaszcza przez Mochnackiego, nakazywała postrzegać kosmos jako ciągłość duchowo-materialną. Ważną formą łączenia się świata duchowego i cielesnego jest dla romantyka również sen jako znaczący element struktury i poetyki wielu ważnych utworów epoki, z trzecią częścią *Dziadów* na czele. Świat materialny i jego formy wyłaniają się z duchowej rzeczywistości rozumianej jako materia pierwsza, na skutek pierwotnego tchnienia Bożego i postępują w rozwoju dzięki działaniom duchów wyodrębniających się w toku ewolucji kosmosu. Na takim kształcie rozważań polskich romantyków o związkach ducha z ciałem zaważył wpływ nauk Andrzeja Towiańskiego. O twórczości artystycznej wyrażał się on jednak dość sceptycznie i nakazywał podporządkowanie pracy artysty Sprawie Bożej. Według jego nauk ucieleśnienie jest aktem „zniżenia ducha", ale koniecznym w planie Bożym, aby kreować historię i → postęp oraz dać szansę upadłym duchom powrotu do Boga przez wysiłek, cierpienie, czyn. Ogniwem łączącym świat materialny i duchowy

jest czyn, który może realizować się na płaszczyźnie materialnej w formach cielesnych. Ziemia jest określana przez Towiańskiego jako „naczynie", „futerał" „pochwa" ducha, jego życie jest bowiem wątłe bez otoczki materialnej, organów cielesnych, które dają mu byt pełny, pozwalając przejść od bytu potencjalnego, biernego do bytu aktualnego, czynnego. W ludzkiej strukturze duchowej, w ujęciu Towiańskiego i Słowackiego, możemy dopatrzyć się sprzeczności między autonomią i heteronomią duchową, dusza ludzka jest zarazem narzędziem działania duchów, które uzyskały do człowieka dostęp, jak i bytem indywidualnym obdarzonym wolną wolą. Sprzeczność tę zaakcentował także Mickiewicz w trzeciej części *Dziadów*. Duch stanowi zatem naczelne pojęcie w romantycznych historiozofiach, przede wszystkim w teorii genezyjskiej Słowackiego, gdzie jest spojony z materią, którą musi nieustannie przepracowywać w cierpieniach, w szeregach nowych wcieleń. Jednak cel finalny będzie miał postać spirytualną, gdyż „wszystko przez Ducha i dla Ducha stworzone jest, a nic dla cielesnego celu nie istnieje" (*Genezis z Ducha*, powst. 1844, wyd. 1871).

Pozytywistyczne badania nad duszą. Przełom pozytywistyczny wiąże się początkowo z całkowitym odejściem od problematyki spirytualistycznej, a pojęcie ducha, jeśli już się pojawia, ma wydźwięk albo socjologistyczny, albo psychologistyczny. Pozytywiści stają bowiem na gruncie agnostycyzmu w podejściu do podstawowych kwestii metafizycznych, w tym zwłaszcza do zagadnienia istnienia duszy, jej nieśmiertelności i wolności woli. Reprezentatywne dla takiej minimalistycznej postawy są np. wczesne rozprawy Juliana Ochorowicza *Jak należy badać duszę? Czyli o metodzie badań psychologicznych* (1869), *O wolności woli* (1871) oraz *Wstęp i pogląd ogólny na filozofię pozytywną* (1872), w których dusza jest ujmowana jako zjawisko funkcjonalnie zależne od pracy mózgu, a więc od materialnej podstawy organicznej. Rozważana jako byt niezależny od zjawisk fizycznych czy fizjologicznych musi być natomiast traktowana jako urojenie, byt fikcjonalny. Jeszcze bardziej redukcjonistyczne stanowisko zajął Adolf Dygasiński, który posuwał się do stwierdzenia, że termin „dusza" należy całkowicie odrzucić jako nienaukowy i mylący (w pracy *Rzut oka na genezę duszy ludzkiej*, „Rocznik Pedagogiczny" 1882–1883, t. 2). Znamienna dla tej tendencji jest napisana przez Henryka Sienkiewicza → recenzja edycji pism mistycznych Słowackiego, wydanych z rękopisu w 1871 r. przez Antoniego Małeckiego. Dla pozytywisty *Genezis z Ducha* znamionuje „głęboki upadek tego potężnego geniuszu, bezwarunkową ruinę umysłu i wyobraźni" (*Genezis z Ducha. Modlitwa z rękopisu J. Słowackiego*, „Bluszcz" 1873, nr 18). Jednak minimalizm poznawczy kierunku pozytywistycznego będzie stopniowo naruszany przez najwybitniejszych przedstawicieli pokolenia, zwłaszcza Bolesława Prusa i Elizę Orzeszkową, co będzie wiązać się z powrotem i rozpowszechnieniem pojęcia ducha, zwłaszcza od początku lat 80. w związku z tzw. przełomem antypozytywistycznym. Nieobojętna wobec redukcjonistycznych tendencji epoki pozostała oczywiście krytyka konserwatywna i katolicka, reprezentowana przez Władysława Michała Dębickiego, Jana Gnatowskiego, ks. Mariana Morawskiego, Teodora Jeske-Choińskiego, która dopominała się konsekwentnie o wymiar duchowy literatury, wskazując na argumenty filozoficzne i naukowe, przemawiające za uznaniem pojęć ducha, duszy jako kluczowych i niezbędnych dla ludzkiej kondycji. Trzeba tu zwłaszcza wymienić wielokrotnie wznawiane publikacje z pogranicza krytyki kultury i literatury: Dębickiego *Nieśmiertelność człowieka jako postulat filozoficzny przyrodoznawstwa. Studium* (1883) i *Postęp, szczęście i przewroty społeczne. Chłodne uwagi o palących kwestiach* („Niwa" 1885, t. 27) oraz wartościowe pod względem literackim *Wieczory nad Lemanem* Morawskiego („Przegląd Powszechny" 1893–1896). W sukurs temu nurtowi będzie szedł wpływowy na polskim gruncie kieru-

nek filozoficzny ideorealizmu, reprezentowany głównie przez Henryka Struvego i Seweryna Smolikowskiego. Ważne jest także odrodzenie się neotomizmu, którego przedstawicielem był Morawski.

Pod wpływem ideorealizmu pozostaje przez cały czas refleksja krytycznoliteracka i estetyczna Prusa, w której pojęcia duszy i ducha należą do ważniejszych i bynajmniej nie są naznaczone redukcjonizmem, choć można u niego zauważyć okresowe uleganie tendencji fizjologicznej i materialistycznej w ujmowaniu zjawisk społecznych i psychologicznych. Na wiedzę psychologiczną o działaniu duszy wpłynęła silnie teoria asocjacjonistyczna rozwinięta przez Johna Stuarta Milla i Hippolyte'a Taine'a (→ taine'izm), przedstawiona w doskonale znanej polskim pozytywistom rozprawie *O inteligencji* (*De l'intelligence*, 1870). Asocjacjonizm nakazujący postrzegać duszę jako wytwór zewnętrznych, narastających wrażeń utrwalających się na organicznym podłożu, jakim są organy czuciowe człowieka, nie wyeliminował z pozytywistycznego światopoglądu pojęcia duszy i ducha. Już w *Notatkach o kompozycji* z lat 1886–1889 Prus wielokrotnie próbuje ustalić i zdefiniować pojęcie ducha jako substancji odrębnej od materii, ale przenikającej i ożywiającej rzeczywistość, np.: „Kto wie, czy cała natura nie jest przepełniona duchem, tj. świadomością mniej lub więcej czynną. Ten duch powszechny zdaje się być raczej myślą niż uczuciem, raczej wiedzą niż rozkoszą albo cierpieniem. Wszędzie należy upatrywać ducha żyjącego i samodzielne centry sił". Duch będący nośnikiem inteligencji jest traktowany u Prusa jako zalążek i warunek osoby ludzkiej, ma więc ukierunkowanie personalistyczne, aczkolwiek pisarz nie rezygnuje z rozwijania wiedzy o fizjologicznym i fizycznym podłożu zjawisk duchowych i o stosunkach między „duchem a treścią nieduchową": „W każdym razie duch szuka ducha i treści duchowej; treść nieduchowa, lubo o wiele obfitsza, jest tylko balastem, koniecznym, jak w pokarmach włóknik i inne części niepożywne". Jedną z najważniejszych kwestii staje się dla Prusa działanie duszy ludzkiej i jej władz (myśl, wola, uczucie) w relacji do trzech najogólniejszych ideałów: Doskonałości, Użyteczności i Szczęścia, uznanych za konstytuujące rozwój duszy jednostkowej, duszy społeczeństwa i narodu oraz całej rzeczywistości. Utwór literacki powinien przyczyniać się do rozwoju duszy → czytelnika i ogarniać rzeczywistość duchową wraz z prawami jej rozwoju. Prus także wielokrotnie zastanawia się nad sposobami estetycznej reprezentacji rzeczywistości duchowych w sztuce, np. w omówieniu idei (w sensie nadanym temu pojęciu przez Taine'a) obrazu Aleksandra Gierymskiego *Żydzi modlący się nad Wisłą w dzień Trąbek*, uznając autora za „kapłana światła" i konstatując w nastroju nadchodzącego już symbolizmu: „Bo na tym globie kiedyś nie będzie ani historii, ani nawet ludzkości, ale światło pozostanie światłem i będzie ożywiało puste wody, senne lasy albo ruiny ludzkiej cywilizacji. Jeżeli jest w naturze jakiś duch uniwersalny, to ciałem jego jest chyba światło, które kojarzy między sobą najodleglejsze przedmioty i nadaje myśl i sens całej naturze" (*Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny" 1888, nr 194). W notatce *Symbolika własności* pisał: „Światło – życie duchowe" (*Notatki o kompozycji*). Na notatki o kompozycji z lat późniejszych wpływały niewątpliwie opracowania z zakresu filozofii religii i życia duchowego oraz pisma mistyków, np. św. Teresy z Ávili, Emanuela Swedenborga. Prus zmierzał do ukazywania duchowego podłoża rzeczywistości oraz ludzkiej osoby, nawiązując także do doświadczeń spirytystycznych oraz rozmaitych teorii i odkryć naukowych, zwłaszcza do fizycznej teorii eteru i matematycznej teorii czwartego wymiaru. Istnienie rzeczywistości duchowej próbował ujmować, odwołując się do teorii nieświadomości, zainspirowany myślą psychologiczno-filozoficzną Wiktora Feliksa Szokalskiego.

Na coraz bardziej spirytualistyczne ukierunkowanie świadomości estetycznej Elizy Orzeszkowej spory wpływ wywarł Ernest Renan, w którego systemie filozoficznym pojęcie idei jako pierwiastka przeciwstawnego materii i napędzającego ewolucję miało charakter podobny do witalistycznych koncepcji romantycznych, jak i późniejszej filozofii Henriego Bergsona (→ bergsonizm). Koncepcje Renana zazębiały się w świadomości Orzeszkowej z myślą Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego. Autor *Żywota Jezusa* inspiruje Orzeszkową do coraz głębszych i szerszych uzasadnień metafizycznych twórczości literackiej, sprawiając, że od początku lat 90. pojęcia ducha, duchowości i duszy stają się ważne w dyskursie pisarki, która zaczyna czerpać odważniej inspiracje z tradycji filozoficznej europejskiego idealizmu, począwszy od Platona, a na utworach Thomasa Carlyle'a i Johna Ruskina skończywszy. Myślenie pisarki o kwestiach duchowych ma charakter, jak wielokrotnie podkreślała, nieprawowierny i indywidualny, jest syntezą i splotem wielu inspiracji i tradycji, zwłaszcza romantycznych (zaświadczonych wypowiedziami o twórczości Krasińskiego i Mickiewicza – E. Orzeszkowa, *O Zygmuncie Krasińskim*, powst. 1901, „Kurier Lwowski" 1912, nr 79–95, z przerw.; *Słowo* [Wariant II], „Kurier Litewski" 1909, nr 198), a także modernistycznych (np. wpływ Maurice'a Maeterlincka, którego utworze *L'Intelligence des fleurs* poświęciła szkic – „Kurier Litewski" 1907, nr 245, 247 i 249–250 – będący przejawem zachwytu nad koncepcjami belgijskiego symbolisty), choć, tak jak i w przypadku Prusa, mieści się w paradygmacie platońsko-chrześcijańskim. W liście do ks. Witolda Czeczotta z 16 maja 1895 r., obruszona zarzutem, że miałaby pomijać pierwiastek duchowy w swej twórczości, obszernie definiowała pojmowanie tego aspektu w kategoriach etycznych, ale też i w metafizycznych, deklarując m.in.: „Wierzę, że te uczucia i idee Bóg rzucił w dusze nasze jako odblaski doskonałości swojej, że one są strunami wyraźnie wskazującymi pochodzenie i cele człowieka zaziemskie […]".

Duchowość modernistów. Nadchodzący modernizm nie zaprzeczy duchowym poszukiwaniom pozytywistów, a jedynie wzmocni i rozwinie tendencje narastające w ich twórczości, związane z przełamywaniem pozytywistycznych zakazów zobowiązujących do agnostycyzmu. Pojęcie „Niepoznawalnego" (*Pierwsze zasady*, 1862; wyd. pol. 1886) Herberta Spencera i formuła Emila Du Bois-Reymonda *Ignoramus et ignorabimus* (*O granicach poznania przyrody*, 1872) wyznaczają teraz nowy horyzont, który próbują przekroczyć pisarze, co wyzwala przeróżne tendencje światopoglądowe dążące do przełamania kryzysu duchowego i wypracowania nowych dróg, pozwalających na docieranie do duchowej istoty rzeczywistości. W sukurs tym dążeniom idą koncepcje okultystyczne i ezoteryczne (czerpiące z mistyki Wschodu i Zachodu), które koncentrują się na odkrywaniu rzeczywistości duchowej i określaniu prawideł życia duszy, często przy tym nawiązując do zdobyczy najnowszej myśli naukowej (→ darwinizm) i argumentacji scjentystycznej. Rodzi się zjawisko „naukowego mistycyzmu" czy „naturalistycznego spirytualizmu". Przedstawicielem tej tendencji staje się Maurice Maeterlinck, który (jak chciał Zenon Przesmycki), ukazuje dwa oblicza natury ludzkiej: zmysłową i transcendentalną, umiejętnie wpisuje się w światopogląd monistyczny, korzystając ze zdobyczy nauk psychologicznych, fizycznych i przyrodniczych. Przesmycki jest ogarnięty tą samą dążnością poznawczą, która była charakterystyczna dla Bolesława Prusa i innych pozytywistów, aby zjawiska duchowe wyjaśniać i przedstawiać w odniesieniu do zdobyczy nauk ścisłych, odwołujących się do doświadczenia, zasady przyczynowości i pojęcia faktu. Pisał: „[…] np. myśl o TELEPSYCHII, czyli obcowaniu duchów i wzajemnym przenikaniu się umysłów bez względu na czas i przestrzeń, jest nader trafną i logiczną konsekwencją faktów, jakich nam obficie dostarczają spostrzeżenia i doświadczenia nad zjawiskami snu,

somnambulizmu, magnetyzmu itp." (*Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*, „Świat" 1891, nr 3–12, 14, 18 i 21–24).

Słowo „dusza", podobnie jak „Duch", staje się więc jednym z kluczowych pojęć, nastręczającym wiele problemów z jasnością jego rozumienia w dyskursie epoki. Różne badania z dziedziny psychopatologii (nad snem, histerią, somnambulizmem, rozdwojeniem jaźni, obłąkaniem) były interpretowane jako wskazujące na istnienie w ludzkiej psychice bliżej nieokreślonego pierwiastka duchowego. Dużą rolę odegrały pisma Gustava Theodora Fechnera i Wilhelma Wundta, którzy nie potrafili wyzbyć się w swych poglądach treści metafizycznych i mistycznych (ten pierwszy autor zresztą pozostawał pod silnym wpływem filozofii romantycznej, zwłaszcza Schellinga). Szczególną popularność zdobywają dzieła niemieckiego okultysty Carla du Prela, który świat duchowy traktował jako wyodrębniający się w toku ewolucji, a więc na sposób monistyczny, ale zarazem podkreślał, że dusza składa się z odrębnej niż materia substancji, którą kojarzono z tradycją mistyczną i określano terminami wypracowanymi zarówno przez tradycje alchemiczno-ezoteryczne, jak i przez naukę pozytywną. W rozprawie *O Eusapii Palladino i mediumizmie. Wrażenia i uwagi naocznego świadka* („Gazeta Polska" 1893, nr 291–293) Ignacy Matuszewski wyliczał terminy: „pramateria", „protyl", „fluid", „merkuriusz", „od", „aur", „światło astralne" i (najbardziej popularny) „eter". Substancja duchowa w okresie modernizmu była więc traktowana bardzo nieprecyzyjnie, raz nowocześnie w nawiązaniu do ustaleń naukowych, jako wyodrębniający się w toku ewolucji świata i zdobywający coraz większą przewagę nad materią subtelny element jednorodnej, fizykalnej rzeczywistości, raz w duchu klasycznej filozofii idealistycznej, jako dualny, niezniszczalny, wieczny, a więc przeciwstawny rozpadającej się i wiecznie przekształcającej się materii, zaświatowy czy transcendentny element stworzenia, stanowiący o istocie rzeczy. W pierwszym wypadku odkrywanie Ducha znamionuje bardziej ruch regresywny – *katodos* – prowadzący świadomość do wewnątrz, w głąb prajaźni, nieświadomości czy nadświadomości zarówno indywidualnej, jak i zbiorowej, wyobrażanej często jako podziemie, ciemność, *mare tenebrarum*, punkt węzłowy zmysłów i duszy, chaotyczne, niestałe podłoże bytu, które trzeba kształtować wysiłkiem duchowym. W drugim przypadku – *anodos* – aktywność jest skierowana raczej na zewnątrz, ku transcendencji, światłu, epifanii ducha w świecie zjawiskowym jako symbol, fenomen psychiczny lub czyn. Epifania, zachodząca w działalności artystycznej, to manifestacja Ducha, pojmowanego transcendentnie bądź immanentnie, który ukierunkowuje ludzką działalność, rozwój, świadomość. Oczywiście między tymi przeciwstawnymi nastawieniami kształtują się liczne postawy pośrednie, a nawet wewnętrznie sprzeczne czy pozornie sprzeczne. Pojęcie ducha i duszy oscyluje między monizmem a dualizmem w wielu dyskursach krytycznych (Zenon Przesmycki, Stanisław Przybyszewski, Tadeusz Miciński). Przesmycki stoi np. na stanowisku, które można określić jako „monizm idealistyczny". Tendencje monistyczno-ewolucjonistyczne stapiają się z klasycznym spirytualizmem za sprawą recepcji filozofii romantycznej, zwłaszcza filozofii genezyjskiej Juliusza Słowackiego i filozofii czynu Adama Mickiewicza. Filozofia Słowackiego nasuwa modernistom skojarzenia z odkryciami Charlesa Darwina i inspiruje do snucia różnych koncepcji mistyczno-estetycznych dotyczących rozwoju i przejawów ducha. Zjawisko to uchwycił Ignacy Matuszewski w pracy *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze* (1902) oraz Wincenty Lutosławski w odczycie *Darwin i Słowacki* (1909).

Kluczową koncepcją estetyczną wyrosłą z tego fermentu światopoglądowego staje się → symbolizm, który czerpie podstawy z wielu tradycji filozoficznych i religijno-mistycznych,

przede wszystkim z tradycji platońsko-plotyńskiej. Jego zwolennicy w Polsce (Antoni Lange, Zenon Przesmycki, Jerzy Żuławski) uznają sztukę symbolistyczną za sposób odzwierciedlania nieskończonej rzeczywistości duchowej. Za rewelatora przybliżającego nas do ogarnięcia rzeczywistości duchowej bytu moderniści uznają jednostkę twórczą, która prowadzi odwieczną walkę ducha z materią, ponieważ „Duch buntuje się ciągle przeciwko ograniczoności cielesnej" (Miriam [Z. Przesmycki], *Walka ze sztuką*, „Chimera" 1901, t. 1, z. 2). W tej walce „musi sztuka posługiwać się wyłącznie symbolem, jako jedynym środkiem ujawnienia się na zewnątrz ducha, w którym się poczęła" (J. Żuławski, *Znaczenie symbolizmu w sztuce*, 1902). Nowością wobec romantycznej koncepcji artysty-wieszcza i rewelatora prawd transcendentnych jest szeroka próba wykorzystania zdobyczy ewolucjonizmu, naukowych ustaleń psychofizjologicznych oraz parapsychologii (mediumizm, spirytyzm, hipnotyzm) w ujawnianiu sfery nieświadomości w działalności artystycznej jako istotnego pola łączności z pozazmysłową rzeczywistością duchową, co owocuje bardziej nowoczesnymi (antycypującymi w pewnych aspektach koncepcje Sigmunda Freuda, a zwłaszcza Carla Gustava Junga) teoriami jednostki twórczej jako forpoczty duchowej ewolucji, np. u Stanisława Przybyszewskiego, Zenona Przesmyckiego, Marii Komornickiej czy Tadeusza Micińskiego.

Pojęcie Ducha odgrywa też dużą rolę w projekcie ideowym Ostapa Ortwina, który dążył do odrodzenia sztuki teatralnej jako sakralnego misterium odnawiającego kontakt człowieka i narodu z metafizycznymi siłami, a także dającego poczucie „komunizmu duchowego" oraz docierania do „rdzeni narodowego ducha" (*O teatrze tragicznym*, „Tygodnik Słowa Polskiego" 1902, nr 15). W tym wysiłku nawiązywał do myśli estetycznej Mickiewicza, która miała na celu – jak podkreślał – ukazanie życia ducha w związku z życiem realnym. Ten neoromantyczny, aktywistyczny nurt modernizmu reprezentował również Lutosławski, a po części Miciński. Romantyzm powracał w ich twórczości i myśli jako przekonanie o istotnej potędze Ducha i jego kluczowym wpływie na rzeczywistość, która dzięki jego działalności przybiera z wolna nowe kształty odsłaniane futurologicznie czy profetycznie w utopijnych projektach przyszłego życia, np. w → utopii *Ludzkość odrodzona. Wizje przyszłości* (1910) Lutosławskiego czy w powieści *Xiądz Faust* (1910) Micińskiego. Sztuka jest więc tu traktowana jako kosmiczna twórczość, czynność demiurgiczna wykonywana siłami ducha, prowadząca do stworzenia nowego świata, jak np. w ujęciu Anny Zahorskiej: „Cały wszechświat jest wypełniony Duchem. Duchowość jest rozlana w całej przyrodzie i silniejszym lub słabszym natężeniem woli stwarza formy, przechodzące przez coraz doskonalsze stopnie, aż dojdzie do ostatecznego rozjaśnienia – do królestwa Bożego" (A. Zahorska (Savitri), *O symbolizmie*, „Literatura i Sztuka" 1912, nr 17).

Ten neoromantyczny witalizm zespalał się z coraz popularniejszą od początku XX w. filozofią życia Henriego Bergsona i jego pojęciem *élan vital*, które w pewnych ujęciach było rozumiane jako duchowa, swobodna boska siła kierująca rozwojem świata. Pisma Bergsona naruszały podstawy naukowego światopoglądu, dominującego w pierwszych latach → Młodej Polski, i prowadziły do odrodzenia się klasycznego dualizmu, w którym mechanicystyczny i deterministyczny świat materii zostaje przeciwstawiony swobodnej, kreatywnej, nieskończonej rzeczywistości duchowej. Dusza ludzka wypracowuje sobie w niej indywidualność i nieśmiertelność bądź pogrąża się, zapominając i zatracając swoją jednostkowość (jak w światopoglądzie Bolesława Leśmiana).

Maciej Gloger

Źródła: [J.L. Chreptowicz], *Poezja*, w: [I. Krasicki], *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych*, t. 2, 1781; F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; M. Fijałkowski, *O geniuszu, guście, wymowie i tłumaczeniu*, 1790; [M. Mochnacki], *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2; K. Brodziński, *O narodowości Polaków. Rozprawa czytana na sesji Towarzystwa Przyjaciół Nauk d. 3 maja 1831 r.*, 1831; A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska* [1840–1844], przeł. L. Płoszewski, w: tegoż, *Dzieła*, t. 9–11, 1997––1998; W. Dawid, *Oryginalność i nowość w artystostwie – prawda estetyczna*, „Niezabudka" 1841; J. Ochorowicz, *Jak należy badać duszę? Czyli o metodzie badań psychologicznych*, 1869; J. Ochorowicz, *O wolności woli*, 1871; J. Ochorowicz, *Wstęp i pogląd ogólny na filozofię pozytywną*, 1872; H. Sienkiewicz, *Genezis z Ducha. Modlitwa z rękopisu J. Słowackiego*, „Bluszcz" 1873, nr 18; A. Dygasiński, *Rzut oka na genezę duszy ludzkiej*, „Rocznik Pedagogiczny" 1882–1883, t. 2; W.M. Dębicki, *Nieśmiertelność człowieka jako postulat filozoficzny przyrodoznawstwa. Studium*, 1883; E. Orzeszkowa, *Ernest Renan*, „Ateneum" 1886, t. 2; B. Prus, *Literackie notatki o kompozycji* [1886–1904], wstęp, wyb. i oprac. A. Martuszewska, 2010; Miriam [Z. Przesmycki], *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*, „Świat" 1891, nr 3–12, 14, 18 i 21–24; I. Matuszewski, *O Eusapii Palladino i mediumizmie. Wrażenia i uwagi naocznego świadka*, „Gazeta Polska" 1893, nr 291–293, przedruk w: tegoż, *Czarnoksięstwo i mediumizm. Studium historyczno-porównawcze*, 1896; M. Morawski, *Wieczory nad Lemanem*, 1897; E. Orzeszkowa, *O Zygmuncie Krasińskim*, powst. 1901, „Kurier Lwowski" 1912, nr 79––95, z przerw.; I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902; O. Ortwin, *O teatrze tragicznym*, „Tygodnik Słowa Polskiego" 1902, nr 15; W. Lutosławski, *Darwin i Słowacki*, 1909; W. Lutosławski, *Ludzkość odrodzona. Wizje przyszłości*, 1910; W. Lutosławski, *Losy jaźni u Słowackiego*, 1910; W. Lutosławski, *Nieśmiertelność duszy. Zarys metafizyki polskiej*, 1925; *Filozofia i myśl społeczna w latach 1865–1895*, t. 1–2, wyb. i oprac. A. Hochfeldowa i B. Skarga, 1980.

Opracowania: T. Weiss, *Przełom antypozytywistyczny w Polsce w latach 1880–1890. (Przemiany postaw światopoglądowych i teorii artystycznych)*, 1966; M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, 1969; Z. Szweykowski, *Twórczość Bolesława Prusa*, 1972; M. Janion, *Gorączka romantyczna*, 1975; H. Floryńska, *Spadkobiercy Króla Ducha. O recepcji filozofii Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu*, 1976; B. Szymańska, *Poeta i nieznane. Poglądy filozoficzne Antoniego Langego*, 1979; W. Gutowski, *Kreator i medium. Wokół problemu tożsamości artysty*, „Pamiętnik Literacki" 1982, z. 3–4; W. Weintraub, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, 1982; S. Borzym, *Bergson a przemiany światopoglądowe w Polsce*, 1984; A. Sikora, *Towiański i rozterki romantyzmu*, 1984; G. Borkowska, *Wątek ruskinowski w twórczości Orzeszkowej*, w: *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, red. T. Bujnicki i J. Maciejewski, 1986; M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, 1991; M. Piasecka, *Mistrzowie snu. Mickiewicz, Słowacki, Krasiński*, 1992; M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, 1992; J. Tomkowski, *Mój pozytywizm*, 1993; S. Pieróg, *Pojęcie Ducha w „filozofii genezyjskiej" Juliusza Słowackiego*, „Sztuka i Filozofia" 1994, nr 8; M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, 1994; M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, 1994; M. Gloger, *Eliza Orzeszkowa i Ernest Renan – zapomniany język*, w: *Pozytywizm. Języki epoki*, red. G. Borkowska i J. Maciejewski, 2001; W. Gutowski, *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, 2001; A. Mazur, *Transcendencja realistów. Motywy metafizyczne w polskiej i niemieckiej prozie II połowy XIX wieku*, 2001; M. Podraza-Kwiatkowska, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, 2001; W. Gutowski, *Dusza–Duch–Jaźń. Semantyka słów-kluczy metafizycznej antropologii Tadeusza Micińskiego*, w: tegoż, *Wprowadzenie od Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, 2002; G. Borkowska, *Orzeszkowa – szkic do biografii duchowej*, w: *Prus i inni. Prace ofiarowane Profesorowi Stanisławowi Ficie*, red. J. Malik i E. Paczoska, 2003; T. Budrewicz, *Filozofia profesora Dębickiego sposobem analitycznym wyłożona*, w: jw.; M. Gloger, *Prus i Swedenborg*, „Ruch Literacki" 2005, z. 4–5; M. Gloger, *Bolesław Prus i dylematy pozytywistycznego światopoglądu*, 2007; D. Kalinowski, *Teozofia europejska – duchowy pomost między Wschodem a Zachodem*, w: *Bez antypodów? Zbliżenia i konfrontacje kultur*, red. B. Mazan, współpraca S. Tynecka-Makowska, 2008; M. Saganiak, *Człowiek i doświadczenie wewnętrzne. Późna twórczość Mickiewicza i Słowackiego*, 2009.

Zob. też: Bergsonizm, Geniusz, Metafizyka, Mistyka, Natchnienie, Nieskończoność, Poeta/ Poezja, Psychologizm, Symbol/ Symbolizm, Wieszcz

DYDAKTYZM

Pojęcie i tradycje. Dydaktyzm jest kategorią odnoszącą się do rozumienia funkcji literatury, a więc sposobu traktowania → odbiorcy i pełnionych wobec niego powinności. Kwestia ta była rozważana przez myślicieli już od czasów → antycznych (Platon, Arystoteles), a w sposób najbardziej wyrazisty została sformułowana przez Horacego jako zasada *utile dulci* (łączyć „pożytek z przyjemnością", „uczyć, bawiąc" – *List do Pizonów*), która obowiązywała w literaturach europejskich do początku XIX w. Podejmowane przez piśmiennictwo zabiegi pouczająco-wychowawcze dotyczyły z jednej strony kwestii moralno-obyczajowych, z drugiej zaś – mającej realizować się w działalności obywatelskiej troski o dobro wspólne, określanej od końca XVIII w. jako postawa patriotyczna. Zawarty w formule Horacjańskiej wymóg dydaktyzmu przejawiał się w różny sposób, orientacja ta wchodziła często w koneksje z tendencjami o podobnym charakterze, jak parenetyka, moralistyka, użyteczność, → tendencyjność, w krańcowych przypadkach – perswazyjność czy propagandowość, a także – jak niekiedy w poezji patriotycznej – znajdowała wyraz w postawie tyrtejskiej (→ tyrteizm).

Literatura XIX w. odziedziczyła po schyłku poprzedniego stulecia wymóg realizacji wychowawczych funkcji literatury i pełnienia przez nią „służby narodowej", uzasadniany warunkami społeczno-politycznymi. Przejęła również niektóre → gatunki o charakterze głównie czy jedynie dydaktycznym (tu zwłaszcza: → bajka, → komedia i → satyra, poemat dydaktyczny, częściowo też → powieść). W → romantyzmie najważniejsze stały się jednak nowe gatunki: → powieść poetycka, ballada, → dramat romantyczny i poemat dygresyjny. Nie cechowały się one „bezpośrednim" dydaktyzmem, lecz pisarze często właśnie w nich, także w → liryce o charakterze patriotycznym, postulowali wzorce zachowań i postaw moralnych. Było to szczególnie znamienne dla dramatu i poematu dygresyjnego, w których → poeta-wieszcz był kreowany na wyraziciela ducha narodowego. Od lat międzypowstaniowych dydaktyzm przejawiał się przede wszystkim w prozie narracyjnej (zwłaszcza w powieści tendencyjnej) i w dramacie obyczajowym o cechach gatunkowych komedii, istniał też często w bardziej zawoalowanej formie w całej twórczości służącej „pokrzepianiu serc" narodu. Literatura → Młodej Polski odżegnywała się natomiast od wszelkiego dydaktyzmu, manifestacyjnie głosząc hasło → „sztuki dla sztuki", lecz także – dotyczy to przede wszystkim twórczości dramaturgicznej Stanisława Wyspiańskiego, ale i poematów Jana Kasprowicza oraz wczesnej prozy Stefana Żeromskiego – współuczestniczyła w tworzeniu narodowych → programów i wizji.

Meandrom dydaktyzmu w literaturze wysokiego i najwyższego lotu towarzyszyło trwałe podejmowanie funkcji moralistyczno-wychowawczej w literaturze dla ludu oraz w → literaturze dla dzieci i młodzieży, którymi jednak krytyka rzadko się zajmowała, uważając funkcję dydaktyczną za właściwą dla takiej odmiany twórczości. Wypowiedzi krytyczne publikowane w kraju, zwłaszcza w zaborze rosyjskim i pruskim, z przyczyn cenzuralnych nie odnosiły się do utworów poruszających problematykę narodową, tym bardziej że również patriotyczna opinia źle oceniłaby jakiekolwiek sądy negatywne dotyczące tych dążności.

Poza wskazanymi ograniczeniami problematyka dydaktyzmu trwale wrosła w krytykę dziewiętnastowieczną, ale wraz z hasłami estetyzmu i „sztuki dla sztuki" (→ autotelizm) zaczęto jednak odżegnywać się od niej. Najczęściej przy tym owa problematyka pojawiała się w wypowiedziach, w których nie występowało słowo „dydaktyzm", a na jego treści wskazywano wyrazami: „tendencyjność", „dążność", „cel", „użyteczność".

Klasycystyczne *utile dulci*. Polskie wypowiedzi teoretycznoliterackie i krytyka drugiej połowy XVIII w. przyjmowały zasadę „uczyć bawiąc" jako obowiązującą w większości gatunków literackich, przede wszystkim w satyrze i w teatrze, o którym Ignacy Krasicki pisał, że jest to „nauka świecka i szkoła świata, która nieznacznie, bo bawiąc, dzielnie, bo wymyślonymi przykładami, równie do oczu, jako i do uszu mówi, śmiejąc się obyczaje naprawia, jako powiedział Horacjusz: *Ridendo castigat mores*" ([*Pochwała teatru*], „Monitor" 1765, nr 50). Podobnie wyraził to Franciszek Ksawery Dmochowski, także za Horacym głosząc w *Sztuce rymotwórczej* (1788): „To jest prawo poetów sztuki nieodmienne / W przyprawnym kąsku dawać nauki zbawienne" (*Pieśń czwarta*). Również przedstawiciele nurtu sentymentalnego uznawali wychowawcze funkcje literatury, Franciszek Karpiński w rozprawie *O wymowie w prozie albo wierszu* (1782) stwierdzał: „Koniec każdego piszącego być powinien: zrobienie pożytku jakiego w czytających". Dydaktyzmu oczekiwano też w nowych gatunkach, jak np. w powieściach → przekładanych i rodzimych, które były oceniane przez krytykę z punktu widzenia ich walorów wychowawczych. W opublikowanej w „Magazynie Warszawskim" (1784, cz. 3) → recenzji powieści Krasickiego *Pan Podstoli* czytamy: „Opisując tedy różne Pana Podstolego przypadki, setne okoliczności, w których się znajdować musiał jako człowiek, jako obywatel, jako gospodarz, jako ojciec familii swojej, [autor] wystawia wszędzie cnót obywatelskich pożądane przykłady. Każdy tu stan znajdzie dla siebie piękne do naśladowania wzory i do unikania występki. Panujący, minister, senator, ksiądz, zakonnik, autor, gazeciarz, wszystkie zgoła urzędy mają się tu czym zabawić i czego nauczyć".

Na początku XIX w. dydaktyzm – mimo pojawiania się na naszym gruncie odmiennych estetyk oraz opinii o zadaniach i cechach literatury – nie budzi wątpliwości i jest traktowany jako zjawisko naturalne. Pisząc o bajce, Julian Ursyn Niemcewicz stwierdza, że „ukrywanie nauki pod zasłoną" wiąże się w tym gatunku z dążeniem „do okazania moralności jasnej i czystej", a przedstawiana w nim prawda „powinna być zawsze moralną, to jest pożyteczną człowiekowi w czynach i biegu życia jego; bajka jest ukrytą filozofią, która bawi, żeby nauczyć, i która tym lepiej naucza, im więcej bawi. Zbiór fikcji, czyli zmyśleń, złożony w tym widoku, dałby nam traktat moralności lepszy może nad metodyczne i głębokie w tej mierze dzieła" (*Rozprawa o bajce*, wygł. 1814, „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1817, t. 10). Podobnie reguły komedii ujmuje Euzebiusz Słowacki: „Komedia jest to dramatyczne wystawienie sprawy wziętej z domowego ludzi pożycia pod względem śmieszności i w celu poprawy obyczajów", dostrzegając komedię „wyższą, uczącą", czyli obyczajową, oraz komedię intrygi, w której „poeta ma więcej w zamiarze zabawić i uczyć przez szczególność jakiejś akcji" (*Prawidła wymowy i poezji*, powst. 1807–1814, wyd. 1826). Atakując romantyzm, Jan Śniadecki wygłasza opinię: „Gdyby się był Szekspir przekonał, że teatr nie tylko jest do zabawy, ale i do nauki, zapewne by nie dawał lekcji moralności w nieładzie i roztrzepaniu. Ten, który objawił tyle prawd wielkich i nowych z właściwą sobie mocą, zapewne by błędów i wad powszechnie uznanych nie wystawiał i nie opowiadał za wzory, ani utwierdzał ludzi w zarazie i nierozsądku" (*O pismach klasycznych i romantycznych*, „Dziennik Wileński" 1819, t. 1).

Romantyczne dylematy. Krytykując oświeceniową koncepcję dydaktyzmu, Maurycy Mochnacki już w okresie pełnego rozwoju romantyzmu stwierdza natomiast: „[…] i Russo, i p. Osiński niewłaściwie uważają sztukę wyłącznie pod względem moralnym i niejako pod względem praktycznej tylko użyteczności w życiu społecznym. Według dzisiejszych pojęć SZTUKA jest niezawisła od pomienionych względów, które raczej należą do nauki ekonomii

politycznej, do wymowy kaznodziejskiej i do praktycznej filozofii. Miarą wartości utworów dramatycznych nie jest UŻYTECZNOŚĆ, jaka by z skreślenia i wystawienia charakterów na scenie dla dobra powszechnego wyniknąć mogła, ale wnętrzna, estetyczna doskonałość tych utworów i prawdziwość tych charakterów. Sztuka ma swój świat oddzielny […]" ([*Polemika z L. Osińskim*], „Kurier Polski" 1830, nr 71). Należy jednak pamiętać, że krytyk ujmuje zarazem literaturę jako „uznanie się narodu w jestestwie swoim", „wyrażanie się ducha narodu" i jego sumienie (*O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830), co zakłada niezbędność jej oddziaływania na odbiorców.

W okresie międzypowstaniowym spotykamy z jednej strony przejawy estetyzmu, propagującego hasło „sztuka dla sztuki". Pojawia się on przede wszystkim w myśli estetycznej Karola Libelta piszącego: „[…] płody sztuki mają być tylko piękne: Sztuka z natchnienia płynie i nic pożytkowego nie oblicza; […] SZTUKA BĘDĄCA NIE DLA SIEBIE SAMEJ, ALE DLA POŻYTKU, JEST NIEDORZECZNOŚCIĄ" (*Estetyka, czyli umnictwo piękne*, wyd. fragm. 1842–1843, wyd. cał. 1849), oraz w *Listach z Krakowa* (t. 1, 1843) Józefa Kremera stwierdzającego m.in.: „Sztuki piękne nikomu nie służą, nie mają obcych celów i same sobie są celem". Ów inspirowany przez estetykę Georga Wilhelma Friedricha Hegla estetyzm nie przybiera tu jednak postaci skrajnej, obaj ci myśliciele zwalczają przede wszystkim jaskrawy dydaktyzm, nie negując podstawowego znaczenia → treści i idei w dziele literackim. Ich stanowisko wiąże się z sytuacją polityczno-narodową, która wymagała nadal od twórcy podejmowania funkcji przywódcy narodu, a od krytyka – oceniania „dążności" pisarza „ze stanowiska narodowego, z wysokości polskiego sumienia" (J. Klaczko, [rec.] *„Krewni" J. Korzeniowskiego*, „Wiadomości Polskie" 1857, nr 3–4). Jednak obok tego estetyzmu spotykamy się w okresie międzypowstaniowym – zarówno w działalności krytycznej rewolucyjnych demokratów, jak i w wypowiedziach towarzyszących rozwijającej się bardzo intensywnie w latach 50. powieści o charakterze społecznym – z programami użyteczności literatury. Edward Dembowski sądzi więc – z pewnością biorąc pod uwagę także największe osiągnięcia polskiego romantyzmu – że „olbrzymim" posłannictwem → poezji jest „przewodniczenie postępowi uspołecznienia", poezja ma też być w jego ujęciu „twórczym przyszłości wieszczeniem", opartym na wiedzy (*O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*, „Rok" 1843, t. 6). Nic więc dziwnego, że krytyk negatywnie ocenia *Karpackich górali* Józefa Korzeniowskiego, gdyż – jak sądzi – „tam społecznej myśli [nie ma] żadnej" (tamże), i aprobuje *Ulanę* Józefa Ignacego Kraszewskiego jako „powieść dążeń zdrowych i czerstwych" (*„Ulana", powieść poleska przez J.I. Kraszewskiego*, „Przegląd Naukowy" 1843, nr 16). Twórca *Ulany* w swej diagnozie gatunku powieściowego i prognozie jego rozwoju ceni przede wszystkim powieść obyczajową („malowniczą") i stwierdza: „Przeszedł czas, kiedy literatura była tylko zabawką, dziś ona pokarmem; nie bawić się, lecz myśleć potrzebujem […]" (*Przeszłość i przyszłość romansu*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 30). Potępia jednak → „romans filozoficzny, moralny, utylitarny", który – jego zdaniem – jest swoistą niekonsekwencją („Bo cóż on dowodzi, powtarzam, prócz sposobu widzenia autora?"), i można go tolerować, jeżeli jest przeznaczony tylko „dla dzieci i dla sług, ale dla klasy oświeceńszej, więcej myślącej, zdać się na nic nie może" (tamże). Rozwijając tę koncepcję w artykule *O celu powieści* („Athenaeum" 1847, t. 6), Kraszewski sądzi, że powieść to „utwór przede wszystkim artystyczny z natury swej i artystyczny cel mający przed wszystkimi […]", a cel jej „winien jako krew płynąć w całej powieści i ożywiać ją niewidoczny", jest nim przy tym nie tyle argumentacja, ile przemawianie do → uczuć → czytelnika za pomocą obrazów. Tworzący programy realistycznej powieści w latach 50. krytycy skupieni wokół lwowskiego „Dziennika Literackiego"

także postulowali jej żywe uczestnictwo w życiu społecznym, żądając przy tym – co łączyło się z krytyką koncepcji koterii petersburskiej – wprowadzenia do niej (a zwłaszcza do → powieści historycznej) tendencji społecznych o charakterze demokratycznym.

Program pozytywistów. Najbardziej dobitnie domagali się spełniania przez literaturę funkcji dydaktycznych przedstawiciele pozytywistycznej „burzy i naporu" w latach 60. i 70. XIX w. Ich postulaty dotyczyły przede wszystkim roli artysty w społeczeństwie. Atakują „pleśń społeczną i literacką" epigonów romantyzmu (m.in.: A. Świętochowski, *Pleśń społeczna i literacka*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 31, oraz *My i wy*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 44; E. Orzeszkowa, *Listy o literaturze*, „Niwa" 1873, t. 3), tj. ich oderwanie się od życia i dezaprobatę współczesności: „Poezja dzisiejsza zapoznaje wszystko, co dzieje się i staje TERAZ, nieprzyjazne stanowisko zabiera względem wszystkiego, co jest przedmiotem miłości, czci, starań, prac dzisiejszej ludzkości, źródłem jej bólów i pociech, jej szczęścia i jej niedoli. […] Zepsuty wiek XIX, tłusty bankier, sprzedajna niewiasta, niestała kochanka, prozaiczna chemia, bluźniercza ekonomia i… cóż więcej? nic więcej w poezji naszej nie ma" – pisze młoda Eliza Orzeszkowa w *Listach o literaturze* (*List I. Wiek XIX i tegocześni poeci*). Nieco wcześniej Piotr Chmielowski przytacza powszechnie przyjęty sąd, w którym widać ślady myśli Hippolyte'a Taine'a (→ taine'izm): „Utwór zależy od tworzącego; a tworzący od przyrodzonych usposobień swoich i od otoczenia, w którym żyje" (*Utylitaryzm w literaturze*, „Niwa" 1872, t. 2). Krytycy, zwłaszcza związani z „młodą" prasą, postulują więc zajęcie przez twórców stanowiska zaangażowanego. Już w *Kilku uwagach nad powieścią* („Gazeta Polska" 1866, nr 285–286 i 288) Orzeszkowa bardzo silnie podkreśla związek pisarza ze współczesnością: „Biada zaś piszącemu, który nie zrozumie swojej chwili i podnosić zechce to, co ludzie już miłować przestali […]", a w *Listach o literaturze* upomina się – nie bez wpływu ówczesnej francuskiej powieści o charakterze społecznym, a przede wszystkim Victora Hugo i Eugène'a Sue – o pojawienie się w polskiej literaturze obrazu tłumów „wojujących" i „uciskanych" oraz przeżyć „milionów jednostek", a także postuluje, by zjawiły się w niej: „[…] ideały cnoty, sprawiedliwości, piękności, miłości, zgody, braterstwa, przebaczenia […], otchłanie pokus, krzywdy, występku, zbrodni, zgryzoty i pokuty […]".

Krytycy pozytywistyczni przeważnie nie mieli tak szeroko zakrojonego programu, chodziło im przede wszystkim o to, aby powstająca powieść tendencyjna była użyteczna. „Każdy członek danego społeczeństwa powinien przyczyniać się, o ile siły mu starcza, do jego dobra; powinien być UŻYTECZNYM. Kto zaś pragnie zostać przewodnikiem innych, niosącym pochodnią oświaty, powinien tych innych przekonać, że zdoła im zapewnić jak najobfitszy zapas użyteczności" (P. Chmielowski, *Utylitaryzm w literaturze*). Wywiedziona z filozofii i ekonomii KATEGORIA UŻYTECZNOŚCI wiązała się więc z postulowaniem istnienia w literaturze aktualnych programów społecznych, służąc do uzasadniania głoszonych przezeń haseł programowych rozwijającego się polskiego mieszczaństwa: pracy u podstaw i pracy organicznej (mających zresztą wówczas także w pewnej mierze oblicze narodowe).

Te i podobne im wypowiedzi stoją u podstaw tworzącego się programu pozytywistycznej literatury dydaktycznej, przede wszystkim zaś powieści z tezą, zwanej powieścią tendencyjną (choć tego rodzaju powieść społeczna istniała już w okresie międzypowstaniowym), a tendencyjny charakter miały wówczas równie często → małe formy narracyjne, jak też komedia i czasem nawet liryka. Formy te dominują w latach 70., powieść tendencyjna odradza się zaś na nowo w latach 90. Już jednak w 1856 r. w polemice z Fryderykiem Henrykiem Lewestamem na temat powieści Kraszewskiego *Dwa światy* Walerian Tomaszewicz uzasadnia

istnienie dydaktyzmu sytuacją społeczno-narodową: „Są przy tym czasy, gdy jakaś życiowa prawda, jakiś poczciwy pożytek, jakieś zapomniane i sponiewierane prawo domagają się swego przejawu przez usta poety, bo inne drogi bezskutecznymi się okazały" (*Postronne zdańko o tendencyjnym i filozoficznym romansie*, „Gazeta Warszawska" 1856, nr 61 i 64). W 1866 r. Orzeszkowa pisze o tej powieści: „[…] najpowszechniejsza i najbardziej dziś ulubiona tendencyjna powieść" (*Kilka uwag nad powieścią*), postulując, żeby jej zadanie polegało na „podawaniu ogółowi nauki". Krytyka powieści tendencyjnej, funkcjonująca od początków jej istnienia (m.in. jej gorącym przeciwnikiem był w latach 50. Lewestam, opowiadający się dla odmiany za powieścią „filozoficzną", czyli poruszającą uniwersalną problematykę, np. dotyczącą religii czy sztuki), a od połowy lat 70. nasilająca się także w obozie niegdysiejszych „młodych", dotyczyła przede wszystkim komentarza narracyjnego i kreacji → bohatera, ale coraz bardziej bezpośrednio godziła również w dydaktyzm literacki. Najważniejszym argumentem było niszczenie przez tendencyjność artyzmu. Orzeszkowa pisze o tym: „Powieść dydaktyczna jest brzydkim i nieużytecznym dziwolągiem; nie miewa ona nic wspólnego z artyzmem, a etyczna jej strona w niewłaściwą sobie formę ujęta sprawia na czytelniku jedno wyłącznie wrażenie – nudy" (*O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15).

Wybitni pisarze pozytywistyczni, przede wszystkim Orzeszkowa, pojmowali dydaktyzm szeroko, niestandardowo. Pisarka podkreślała więź łączącą artystów i społeczeństwo, z którego wyrastali, rodzaj wzajemnych zależności: „Talent wszelki wzrasta wśród społeczności jak kłos wśród ziemi kęsa. Ziemia mu matką; z jej wewnętrznych, żywotnych soków bierze istnienie. Ale ażeby rodziła znowu i coraz obficiej, kłos oddaje ziemi ziarna ukształtowane z jej własnych pierwiastków – a z posiewu jego nowe wykwitają kłosy" (*Kilka uwag nad powieścią*). Ze zdań wyłania się nowa geneza pisarstwa i nowa rola artysty: jest on wykwitem kultury, a jednocześnie jej twórcą. Orzeszkowa ujmuje obowiązki pisarza wobec społeczności nie jako sztywne reguły, dołączone do programu estetycznego, ale jako zobowiązania wynikające z intersubiektywnego charakteru kultury i społecznych więzi łączących wspólnotę ludzką: „A przeciw złym popędom, bądź wrodzonym, bądź nabytym, skarbiec ludzkości posiada zapobiegawcze i lecznicze środki. Są nimi w narodach ucywilizowanych przez pracę wieków zdobyte i wydoskonalone idee i uczucia miłości, sprawiedliwości, pomiędzyludzkiej łączności i współpomocy, ofiary z żądz dla zasad i z interesu osobnikowego dla sprawy gromadzkiej, szczerości i hartu ducha, który sam siebie strzec i karcić umie" (rubryka: *Luźne kartki. Listy z Ustronia II*, „Kraj" 1890, nr 4). W publicystyce Orzeszkowej pisarz pełnił funkcję tłumacza, mistrza intersubiektywnego przekładu, pośrednika krążącego między indywidualnymi odbiorcami literatury a rzeczywistości: „Powołaniem pisarza, które on uczuwa w sobie i nad spełnieniem którego pracuje, jest tłumaczyć narodowi własną istotę jego rozdrobnioną na miliony istot, a zatem zrozumieniu każdej z nich w części przynajmniej umykającą, wydobywać na prawdy jawnie żyjące już, lecz jeszcze ukryte w łonie narodu jak dziecię przed narodzeniem w łonie matki…" (*O przekładach*, „Tygodnik Wielkopolski" 1872, nr 15–20).

Dydaktyzm w literaturze i krytyce końca XIX w. Dydaktyzm jednak nie znika z literatury w latach 80. i 90., przybiera tylko inne formy, przejawiając się zarówno w → realistycznej powieści współczesnej, jak i w powieści historycznej. Jest on wówczas związany z postulatem „pokrzepiania serc". Optymistyczne zakończenia utworów o tematyce narodowej (np. *Nad Niemnem* czy *Australczyka* Orzeszkowej, *Ogniem i mieczem* i *Potopu*, później także – *Krzy-*

żaków Henryka Sienkiewicza) były bowiem związane z przekonaniem, że literatura powinna dawać nadzieję pomyślnego rozwiązania sprawy polskiej. Za charakterystyczne można w tym wypadku uznać stanowisko Sienkiewicza, który z jednej strony sądzi: „Sztuka nie ma obowiązku liczyć się i naprawdę nie liczyła się nigdy z kwestiami pożytku; a gdyby jej nawet dowiedziono, że jest dla ludzkości szkodliwą, nie przez to przestałaby istnieć" (*O powieści historycznej*, „Słowo" 1889, nr 101). Z drugiej zaś – polemizując ze zdaniem, że powieść historyczna jest specyficznym narkotykiem – uzasadnia istnienie w niej dydaktyzmu potrzebą znajomości dziejów narodu, z których można czerpać pokrzepienie: „Czym są w ogóle dzieje ludzkości i poszczególnych jej gałęzi? Historią upadków i odrodzeń. Zbytecznym byłoby mówić, ile z rozwagi nad tym falowaniem życia może wypływać otuchy. Do wszelkiego napoju można dodać narkotyku, ale nie idzie za tym, żeby nie było napojów pokrzepiających" (tamże).

Jeszcze dalej w tym kierunku idą tendencje w powieści lat 90., zwłaszcza autorstwa pisarzy *minorum gentium* (m.in. Marii Rodziewiczówny i Zofii Urbanowskiej). Nic więc dziwnego, że Bolesław Prus, broniąc atakowanej bardzo mocno przez krytykę Rodziewiczówny, bierze pod uwagę zarówno jej „prześliczne zdolności", jak i „podniosłe ideały" (*Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny" 1890, nr 64), nakazując jej jednak uczyć się pisarskiego rzemiosła i zdobywać wiedzę.

Z perspektywy przełomu wieków. Już w czasie intensywnego głoszenia haseł młodopolskich i rozwoju literatury → modernizmu Stanisław Szczepanowski, pośrednio z nimi polemizując, powiedział w przemówieniu wygłoszonym na II Zjeździe Literatów i Dziennikarzy Polskich we Lwowie w 1894 r.: „[…] nie interesuje mnie literatura, sztuka jako sztuka. Może są szczęśliwe narody, które taki zbytek pielęgnować mogą. My, którzy walczymy o nasze życie, o byt narodowy, my przy każdym objawie życia publicznego […] powinniśmy się pytać, czy to, co się dzieje, wzmacnia nasze siły, czy pomaga w tej walce? I dlatego literatura dla mnie ma doniosłość o tyle, o ile pokrzepia ducha narodowego, o ile wlewa nową otuchę, o ile jest nową bronią do dopięcia celów naszych" (*O potrzebie swojskiego kierunku w literaturze polskiej*, powst. 1894, wyd. 1903).

Począwszy od połowy lat 80., dyskusja o społecznej roli sztuki przybiera coraz ostrzejsze tony. Wiąże się to przede wszystkim z programem modernizmu i estetyzmu. Najbardziej dobitnie został on sformułowany w → manifeście Stanisława Przybyszewskiego *Confiteor* („Życie" 1899, nr 1): „Sztuka nie ma żadnego celu, jest celem sama w sobie, jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu – duszy. […] Sztuka tendencyjna, pouczająca, sztuka-rozrywka, sztuka-patriotyzm, sztuka mająca jakiś cel moralny lub społeczny przestaje być sztuką, a staje się *biblia pauperum* dla ludzi, którzy nie umieją myśleć lub są za mało wykształceni, by móc przeczytać odnośne podręczniki – a dla takich ludzi potrzebni są nauczyciele wędrowni, a nie sztuka. Działać na społeczeństwo pouczająco albo moralnie, rozbudzać w nim patriotyzm lub społeczne instynkty za pomocą sztuki znaczy poniżać ją, spychać z wyżyn absolutu do nędznej przypadkowości życia, a artysta, który to robi, niegodny jest miana artysty".

Tak skrajnie ujęte modernistyczne hasło „sztuka dla sztuki" jest jednak przyjmowane z dużym krytycyzmem, zwłaszcza przez najwybitniejszych pisarzy pozytywizmu. Prus nadal pozostaje zwolennikiem użyteczności sztuki (w głoszonych przez siebie wcześniej „najogólniejszych ideałach życiowych" wymienia oprócz doskonałości i szczęścia także użyteczność). Entuzjastycznie przyjmuje koncepcję sztuki i jej funkcji społecznych w wydanej właś-

nie po polsku książeczce Lwa Tołstoja *Co to jest sztuka* (wyd. ros. 1898, wyd. pol. 1900), żądając od sztuki, by była „zdrowym pokarmem". Omawiając zaś *Zmartwychwstanie* tegoż autora, stwierdza zupełnie jednoznacznie, znów w bezpośrednim kontekście użyteczności: „[…] dzieło literackie, które ma oddziałać na społeczeństwo, nie może być utworem naukowo-abstrakcyjnym, ale – musi wypływać z bezpośrednich obserwacji, robionych nad rzeczywistymi ludźmi i ich rzeczywistym życiem. Dlatego traktaty socjologiczne, etyczne, filozoficzne zawsze będą miały nielicznych czytelników, podczas gdy powieść może zachwycać i kształcić miliony. Dlatego też powieść winna być realistyczną" (*Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny" 1900, nr 158). Nic dziwnego, że przypadająca na koniec wieku stuletnia rocznica urodzin Adama Mickiewicza jest obchodzona w całym kraju uroczyście najczęściej właśnie ze względu na dostrzegane w twórczości → wieszcza wartości patriotyczno-wychowawcze, przeciwstawiane literaturze modernizmu. W napisanych już na początku XX w. studiach *Poezja i poeci* („Tygodnik Ilustrowany" 1909, nr 50) oraz *Poeta, wychowawca narodu* („Tygodnik Ilustrowany" 1910, nr 14) Prus zestawiał właśnie Mickiewicza, „wychowawcę narodu" (już tytuł jest tu znamienny), z młodopolskim pustosłowiem i brakiem – jego zdaniem – idei. W swojej syntezie literatury polskiej funkcjonującej pod zaborami Antoni Potocki opisał jej dylematy powstałe ze związków tendencji dydaktycznych, szlachetnie podtrzymujących narodowego ducha, z dążnością do (samo)ograniczenia rozwoju literatury: „Ta właśnie – dydaktyczna – odmiana tendencyjności stanowić będzie najtrwalsze podłoże zjawisk literackich tego szeregu lat: w niej ostatecznie streści się w literaturze i życiu owa dążność »naukowa«, zapożyczając od pedagogii ton wprost niekiedy bakałarski i pedantyczny, a zapewne cierpliwość, upór, wytrwanie i pewność siebie, niekiedy nieznośną – bo ograniczoną i ograniczającą horyzont twórczy, a nawet umysłowy" (*Polska literatura współczesna*, cz. 1, 1911).

Anna Martuszewska

Źródła: [I. Krasicki], [*Pochwała teatru*], „Monitor" 1765, nr 50; F. Karpiński, *O wymowie w prozie albo wierszu*, w: tegoż, *Zabawki wierszem i prozą*, t. 2, 1782; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, 1788; J.U. Niemcewicz, *Rozprawa o bajce* [wygł. 1814], „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1817, t. 10; J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, „Dziennik Wileński" 1819, t. 1; E. Słowacki, *Prawidła wymowy i poezji*, 1826; [M. Mochnacki], [*Polemika z L. Osińskim*], „Kurier Polski" 1830, nr 71; J.I. Kraszewski, *Przeszłość i przyszłość romansu*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 29–30; D*** [E. Dembowski], *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*, „Rok" 1843, t. 6; J.I. Kraszewski, *O celu powieści*, „Athenaeum" 1847, t. 6; P. Chmielowski, *Utylitaryzm w literaturze*, „Niwa" 1872, t. 2; E. Orzeszkowa, *Listy o literaturze*, „Niwa" 1873, t. 3; E. Orzeszkowa, *O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15; H. Sienkiewicz, *O powieści historycznej*, „Słowo" 1889, nr 98–101; S. Szczepanowski, *O potrzebie swojskiego kierunku w literaturze polskiej* [1894], w: tegoż, *Myśli o odrodzeniu narodowym*, 1903; S. Przybyszewski, *Confiteor*, „Życie" 1899, nr 1; P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, 1902; B. Prus, *Poeta, wychowawca narodu*, „Tygodnik Ilustrowany" 1910, nr 14; A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, cz. 1: *Kult zbiorowości 1860––1890*, 1911.

Opracowania: T. Cieślikowska, *Problem tendencyjności powieści pozytywizmu*, „Prace Polonistyczne" 1960, seria 16; M. Żmigrodzka, *Orzeszkowa. Młodość pozytywizmu*, 1965; S. Burkot, *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku*, 1968; A. Martuszewska, *Pozycja narratora w powieściach tendencyjnych Elizy Orzeszkowej*, 1970; J. Bachórz, *Od romantyzmu do powieści tendencyjnej*, w: *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski

i J. Sławiński, 1982; E. Owczarz, *Dydaktyka społeczna w powieściach J.I. Kraszewskiego. O sposobach realizowania funkcji wychowawczej w powieściach społeczno-obyczajowych z lat 1831–1863*, 1987.

Zob. też: Autotelizm/ „Sztuka dla sztuki", Literatura dla dzieci i młodzieży, Odbiorca, Powieść, Tendencyjność

DYLETANTYZM

Pojęcie i jego europejskie konteksty. Pochodzące od łacińskiego *delectare* (bawić, zabawiać, sprawiać przyjemność, zachwycać) za pośrednictwem włoskiego *dilettare* (bawić, sprawiać przyjemność, dostarczać rozrywki, rozkoszować), współtworzące rodzinę wyrazów ze słowami „dyletant", „dyletancki" – pojęcie „dyletantyzm" oznaczało płynący z autentycznego zainteresowania, ale zarazem wolny od zobowiązań sposób zaspakajania potrzeb umysłowych, nieskrępowany zawodowymi rygorami styl uprawiania jakiejś dziedziny wiedzy, umiejętności lub sztuki.

Zakorzeniony w klasycznej formule Kwintyliana *docere, delectare, movere*, wyrosły z fascynacji starożytnością, a także z zaciekawienia współczesną Grecją i Italią, w tym działalnością kompozytorów i uczonych, określających się włoskim mianem *i dilettanti* (Alessandro Marcello, Tomaso Albinoni i inni), zajmujących się muzyką i wiedzą dla czystej przyjemności (*puro diletto*), a nie zawodowo (*per professione*) jak profesorowie – dyletantyzm pojawił się w obrębie formacji → oświeceniowej jako formuła „rozrywek kunsztownych" i „bezinteresownego zainteresowania" naukami, wcielana w życie m.in. przez twórców stanisławowskich z kręgu „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych"; w Polsce zatem dyletantyzm istniał *avant la lettre*; słownik Samuela Bogumiła Lindego nie zawiera jeszcze tego hasła.

Pod swoją właściwą nazwą dyletantyzm rozwijał się najpierw w Anglii jako pochodna działalności stowarzyszenia zawiązanego w Londynie w 1732 r., zwanego Society of Dilettanti, Dilettante Society lub po prostu Dilettanti – w odróżnieniu od wcześniejszego Society of Virtuosi. Stowarzyszenie to początkowo stawiało sobie za cel naprawę zwyczajów według wzorów → antycznych, ale z czasem fascynacja starożytnością zaowocowała działalnością badawczą, wspieraniem badań archeologicznych i prac projektowych, czego najbardziej znaczącym rezultatem okazała się cykliczna publikacja *Antiquities of Ionia* (*Jońskie starożytności*, 1769–1797), fundamentalna dla angielskiej architektury neoklasycznej. Dyletanci, którzy za przepustkę do swego towarzystwa uważali przede wszystkim odbycie *Grand Tour* i obowiązkowy w trakcie tej → podróży pobyt we Włoszech, od lat 40. XVIII w. zaczęli też propagować → operę włoską. Stąd być może we Francji słowo „dyletantyzm" przylgnęło do miłośników muzyki, którzy gromadzili się w Théâtre Italien i Konserwatorium, zwłaszcza w latach 1752–1758, ale nie można wykluczyć, że zostało ono przeszczepione bezpośrednio z Włoch w trakcie debaty buffonistów z antybuffonistami, w którą żywo włączali się encyklopedyści.

Po przeszło pięćdziesięciu latach o dyletantyzmie przypomniano sobie w trakcie sporów o wartość dzieła Gioacchina Rossiniego, podczas których obszerną rozprawę krytyczną o kompozytorze ogłosił Stendhal (*La Vie de Rossini*, 1824). Głośnym i nietrafnym – bo pomijającym zmianę stylistyczną w wystawionym właśnie *Wilhelmie Tellu* – wyładowaniem → dyskusji wokół Théâtre Italien okazał się → pamflet Josephe'a d'Ortigue'a *De la Guerre des dilettanti, ou de la révolution opérée par M. Rossini dans l'opéra françois* [!]*; et des rapports*

qui existent entre la musique, la littérature et les arts (1829). Stendhal stanowisko „dyletantów" przywoływał z dystansem, choć bywał tak określany, a wybór z jego diariuszy, zamieszczony w zbiorze *Mélanges d'art et de littérature* (1867), otrzymał tytuł *Notes d'un dilettante* (*Zapiski dyletanta*). Określenie przeniosło się nie tylko na niego, ale i na Honoré de Balzaca i innych pisarzy oraz krytyków z Charles-Augustinem Sainte-Beuve'em na czele, wzbogaciło język charakterystyk twórców, → polemik literackich oraz interpretacji, by z czasem stać się też określeniem swoistego podejścia krytycznego lub → stylu uprawiania krytyki.

Jeszcze w 1861 r. Charles Baudelaire z właściwą sobie ścisłością użył słowa w rozumieniu tradycyjnym, muzycznym, mówiąc o „oburzeniu starego dyletanta" na teatr Wagnerowski (*Richard Wagner i „Tannhäuser" w Paryżu*, 1861), choć w okresie Drugiego Cesarstwa coraz częściej zapominano o wcześniejszych losach dyletantyzmu. Przeważnie nie wiązano go już wówczas z namiętnością do opery włoskiej, ale z zamiłowaniem do innych zjawisk natury artystycznej lub intelektualnej, z wszelkimi w ogóle zainteresowaniami i zapatrywaniami wyższego rzędu, nienoszącymi znamion profesjonalizmu. Dlatego dyletantyzm stawał się także synonimem znawstwa pozbawionego podstaw i powierzchownej erudycji. Słowo obejmowało więc szeroki zakres semantyczny: od „namiętnego miłośnika", „amatora", „lubownika", „konesera" po „snoba", „ignoranta". Z pojęcia mającego przede wszystkim odniesienia estetyczne stało się określeniem o negatywnym ładunku etycznym (w tym kontekście postacie – nazywanych różnie – dyletantów pojawiają się jako przedmiot kpiny np. w pracach krytycznych Maurycego Mochnackiego, *Gust publiczności warszawskiej*, „Kurier Polski" 1829, nr 18, oraz w wielu artykułach ze zbiorów Józefa Ignacego Kraszewskiego, *Studia literackie*, 1842, i *Nowe studia literackie*, 1843).

Definicje dziewiętnastowieczne. Hasło w *Encyklopedii powszechnej* (t. 7, 1861) Samuela Orgelbranda nie całkiem zasadnie głosiło, że: „W Paryżu wyraz ten w ściślejszym brać się zwykł znaczeniu i miano dyletanta dają tam głównie lubownikom śpiewu i muzyki włoskiej, niemniej osobom gromadzącym u siebie artystów lub starających się wszelkimi sposobami być dla nich usłużnymi przez wzgląd lub poszanowanie dla sztuki". Niemniej definicja dyletanta jako „amatora, czyli lubownika sztuki, a osobliwie muzyki", przygotowana z wielką starannością o meritum i niuanse, nie tylko podsumowała dotychczasową wiedzę, ale też na długie lata wyznaczyła ramy przedmiotu. Ustaliła ona zwyczaj przeciwstawiania artysty, „który oznacza człowieka niejako skończonego, gruntownie w swej sztuce wyuczonego, wyćwiczonego lub za takiego uważanego […]" – dyletantowi, „który używa jej wyrażeń pobieżnie, bez zdawania sobie z tego sprawy, bez badania przyczyn, jakie go w uniesienie wprawiają". Wyświetliła przyczyny złej opinii, gdyż to wskutek powierzchowności i bezrefleksyjności „wyrażenie DYLETANTYZMU budzi wyobrażenie niepojmowania dokładnego rzeczy albo pojmowania jej na pół tylko lub na wspak", chociaż to przytrafia się wszystkim. Wydobyła na koniec „szlachetniejsze wyrazu znaczenie", jako że w zakres pojęcia wchodzą również „ludzie gruntownie z muzyką obeznani, którzy się jej jednak nie poświęcają, to jest nie robią z niej profesji, czyli zarobkowania". Z postaci marginalnych i niepożądanych dyletanci przeobrażają się w ten sposób w bohaterów pierwszoplanowych, we współtwórców „cywilizacji narodu", organizatorów życia artystycznego według zasad zaprzeczających prywacie, jednostronności, → egzaltacji, sekciarstwu i pedanterii: „Działanie ich na sztukę i wpływ na jej rozwój jest wtenczas niezmierny, czy on będzie biernym, polegającym na używaniu, zapatrywaniu się i umacnianiu w sztuce, czyli czynnym przez rozbudzanie smaku, ożywianie ducha i coraz dalsze i szersze wydzielanie swych pojęć na zewnątrz […]". Wydany równolegle przez

Maurycego Orgelbranda wileński *Słownik języka polskiego* (1861) prezentuje hasła „dyletant", „dyletantka", „dyletantyzm" jako jeszcze nie w pełni zasymilowane, odsyłając do ich postaci „diletantka", „dilletant", „dilletantka", „dilletantyzm" („amator lub amatorka, zamiłowany lub zamiłowana w jakiejś sztuce lub nauce bez wyłącznego jej oddania się", „amatorstwo w czym, lubowanie w jakiej sztuce lub nauce bez wyłącznego oddania się"). Wyrazy te długo torowały sobie drogę do pełnego obywatelstwa w polszczyźnie, przy czym konotacje estetyczne, uprzywilejowane przez dziewiętnastowiecznych encyklopedystów i leksykografów, były znane raczej tylko nielicznym.

Jeszcze w końcu stulecia „Gazeta Warszawska" w rubryce *Odpowiedzi od redakcji* wyjaśniała (czytelnikowi podpisującemu się jako „Nescjusz"): „Dyletantem nazywamy człowieka miłującego sztuki piękne. Dyletant więc lubiący np. muzykę czy malarstwo, gra lub maluje, ale bynajmniej nie rości pretensji do tytułu artysty" („Gazeta Warszawska" 1893, nr 345). W notatce tej zaznacza się całkowita profesjonalizacja działań artysty, co na innym polu potwierdza powstałe w tym samym czasie studium Bronisława Chlebowskiego o Fryderyku Chopinie (*Fryderyk Chopin. (Charakterystyka)*, „Ateneum" 1891, t. 3) oraz szkic Henryka Struvego *Dyletantyzm i krytyka* (*Upominek. Książka zbiorowa na cześć E. Orzeszkowej 1866–1891*, 1893). Chlebowski zalecał edukację historyczną zarówno artystom, którzy powinni „badać i odtwarzać pomniki sztuki dawniejszej", jak i dyletantom, ponieważ bez historycznego przygotowania nie będą w stanie rozumieć współczesnych form artystycznych, w tym także różnych postaci „muzyki nowoczesnej", stanowiących efekt ewolucji duchowej. Autorytet → nauki, a zwłaszcza historii, miał doprowadzić do przymierza między nieukierunkowaną potrzebą wzbogacania świata artystycznych doznań, poszerzania horyzontów a wymogiem precyzji w kryteriach i klarowności dyscyplin – między sprzecznymi tendencjami, które prowadziły nierówną walkę w ciągu niemal całego stulecia. Struve wymagał od krytyka „szerokich studiów przygotowawczych i wykształcenia teoretycznego" w dziedzinie estetyki, dzięki czemu może on uniknąć charakterystycznych dla dyletanta, wywodzącego się „z grona artystów": subiektywizmu, „chwiejnego widzimisię", mętniactwa i apodyktyczności.

W krytyce romantycznej. U progu lat 30. XIX w. Maurycy Mochnacki, choć był gorącym wielbicielem talentu Gioacchina Rossiniego i świetnie orientował się w polemikach wokół jego twórczości (cytował np. rozprawę Stendhala), nie darzył słowa „dyletantyzm" sympatią. Jako pianista najwyższej klasy, kompetentny w sprawach muzyki, Mochnacki sprzyjał temu, co służy wyrazowi twórczego → geniuszu i doskonałości wykonania, zwalczał natomiast „nieznawstwo". Uznawszy, że z wybuchem powstania „czas nareszcie pisać o sztuce", w rozprawie *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* (1830) z tym większą niechęcią zwrócił się przeciw autorom literatury popularnej, „beletrystom", czyli zdolnym „znać się na wszystkim, a nic gruntownie nieumiejącym", „kochającym język ojczysty, a nawet niemówiącym po polsku (jak najczęściej czynią AMATOROWIE, DYLETANCI)". Mochnacki upominał się o rzetelny wysiłek na polu kultury → narodowej, jako że „tu każde ziarnko stokrotny owoc wyda; a robotnik rzadki, a ci co szczerze, co ochotnie pracują, może by się i dzielić nie chcieli zarobkiem z trzpiotami, dworakami literatury gotowalnianej, niewieściej, którzy – kiedy myśleć i działać potrzeba, szukają rozrywki w marnym dyletantyzmie". Mochnacki użył słowa ze świadomością etymologii (odczuwał je zresztą jako na poły → obce), ale nadał mu szerokie, nacechowane etycznie znaczenie, które miało już na stałe pozostać w naszym języku.

W znaczeniu wyrafinowanego znawcy muzyki użył słowa „dyletant" Romuald Podbereski w → przedmowie do *Szlachcica Zawalni, czyli Białorusi w fantastycznych opowiada-*

niach (1844) Jana Barszczewskiego. Dokonał tam krytycznej oceny „muzyki uczonej, *Mazurów* Szopina", twierdząc, że „dla ogółu ona pozostanie obcą na zawsze – dla dyletantów, póki nowy mistrz nie wzniesie nowe kombinacje tonów". W prasie tamtych lat można było przeczytać np. o skupiającej wokół siebie „muzykalną arystokrację miasta" hrabinie, „uważanej w Warszawie za pierwszą i najbardziej wykształconą dyletantkę", i o pułkowniku-dyrygencie, który „jako dyletant się odznacza" (H. Truhn, *O stanie teraźniejszym muzyki w Polsce*, „Tygodnik Literacki" 1841, nr 49). Mianem „krytyków-dyletantów" słusznie, choć raczej bez aprobaty, byli określani – jak Józef Kenig (König) przez Józefa Sikorskiego – dziennikarze i recenzenci, bywalcy sal operowych i koncertowych, nawet gdy (jak pierwszy z nich) wykazywali się ponadprzeciętną wiedzą i ogromnym wyczuciem.

Rozumienie dyletantyzmu zaproponowane przez Mochnackiego odpowiadało przede wszystkim autorom o ambicjach metodycznego porządkowania zjawisk kultury. Oczywiście, takie stanowisko miało strony ujemne – „Orędownik Naukowy" np., zwalczając dyletantyzm w latach 40., stał się czasopismem kostycznym.

W krytyce pozytywistów. Pozytywiści warszawscy przeważnie nie sięgali po określenie „dyletantyzm" w celu zdezawuowania błędnych sądów lub napiętnowania niezobowiązującego stosunku do pracy literackiej, przeciwko „pojęciu literatury jako zabawki", jak to ujął Piotr Chmielowski, cytując wymierzone w dyletantów fragmenty rozprawy Mochnackiego (*Metodyka historii literatury polskiej*, 1899). Tropiąc dyletantyzm innych, upatrując, jak Aleksander Świętochowski, powszechną wadę w „dyletanctwie naukowym i bezczynności obywatelskiej" oraz nieumiejętności rozróżniania między „rzeczywistym uczonym a blagierem i dyletantem" (*Liberum veto*, „Prawda" 1895, nr 19 i 1908, nr 15), pozytywiści padali również ofiarą zarzutów o dyletantyzm, formułowanych zresztą z różnych, nierzadko pokrewnych pozycji myślowych. Zarzuty Świętochowskiego wobec Bolesława Prusa, jakoby w swej twórczości serio sprzeniewierzył się powołaniu humorysty, zostały przez niego odparowane w rozprawie *Słówko o krytyce pozytywnej. (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)* („Kurier Codzienny" 1890, nr 308 i 310–316) jako niepodbudowane spójną definicją „humoru". Próby przeciwnika w tym względzie zostały nazwane „błąkaniem się dyletanta w sferze, której nie rozumie". Ale i Prus ucierpiał ze strony swoich przeciwników. Autor ukrywający się pod pseudonimem Baronowa XYZ (według różnych atrybucji autorstwo przypisuje się albo Antoniemu Zaleskiemu, albo Konstantemu Górskiemu i jego żonie Julii) wytknął dyletantyzm Prusowi, ponieważ, zwłaszcza w *Kronikach*: „Zacietrzewiony w swoich szczerze i uczciwie demokratycznych teoriach, z własnego więcej może dziwacznego niż oryginalnego punktu widzenia sądzi wszystko: ekonomię, sztuki piękne, poezje, teatr, kwestie społeczne, przemysł, a przede wszystkim – rolnictwo" (*Towarzystwo warszawskie. Listy do przyjaciółki przez Baronową XYZ*, 1886).

Teodor Jeske-Choiński twierdził, że pozytywiści ze Świętochowskim na czele, nie mając ścisłego wykształcenia, nie dysponują systematyczną wiedzą, a co najwyżej niejasnymi, „dyletanckimi" wyobrażeniami o „nauce nowoczesnej" (*Pozytywizm w nauce i literaturze*, 1905). Konserwatywny krytyk i pamflecista za najwyższe wcielenie nie mimowolnej, ale zamierzonej dezynwoltury w tym względzie uważał Ernesta Renana, nazywając tego myśliciela „nieudolną kopią racjonalistów i pozytywistów", „przedstawicielem typu przeciętnego niedowiarka, połowicznego sceptyka", który sławę uzyskał właśnie dzięki „temu swojemu dyletantyzmowi". Niezależnie od stosunku poszczególnych autorów do Renana (wzgardliwego, niechętnego i nieco lekceważącego w wypadku Mariana Zdziechowskiego, negatywnego, ale wyrozumiałego ze strony Mariana Morawskiego, idealizującego – Elizy Orzeszkowej,

pełnego sympatii – Leona Winiarskiego, albo wprost pochwalnego Zofiii Daszyńskiej), dyletantyzm – począwszy od lat 70. – bywał uznawany za ważną albo wprost dominującą cechę myśli Renana, który zresztą swoimi deklaracjami sprzyjał takiemu spojrzeniu. Co więcej, ponieważ – zgodnie z diagnozą postawioną przez Paula Bourgeta w jego *Essais de psychologie contemporaine* (1883) – uważano filozofię Renana za wyraz duchowego wyrafinowania (bądź wyczerpania) ówczesnej Francji, a nawet całej Europy, dyletantyzm zyskał niepomiernie na znaczeniu, służąc identyfikowaniu (lub „etykietowaniu") poglądów i postaw całej formacji (→ dekadentyzm).

W krytyce młodopolskiej. Dyskusja na temat dyletantyzmu jako składnika kultury schyłku wybuchła u nas na początku lat 90., sprowokowana przez → powieść Henryka Sienkiewicza *Bez dogmatu* (1891). Bohater tej powieści, zainspirowanej zarówno przez Renana, jak i Bourgeta, z poczuciem arystokratycznej wyższości postrzega siebie jako dyletanta. Ten wątek jego autorefleksji wydobył ks. Marian Morawski ([rec.] *Bez dogmatu*, „Przegląd Powszechny" 1890, t. 28), różne jego aspekty, łącznie z nieoczekiwaną tu niezgodnością z kosmopolityzmem, rozpatrywał Władysław Bogusławski (*Najnowsza powieść Henryka Sienkiewicza*, „Świat" 1891, nr 1–4), ze szczególnym pietyzmem rozwinął natomiast historyk sztuki Jan Bołoz-Antoniewicz, przeprowadzając obszerne studium upadku Płoszowskiego (*Bohater ostatniej powieści Sienkiewicza*, „Przegląd Polski" 1892, t. 103). Zupełnie nie wykorzystał okazji i swojej wiedzy na ten temat Piotr Chmielowski, a słowa „dyletant" na określenie Sienkiewiczowskiego bohatera użył w sensie potocznym (*Choroba woli*, „Ateneum" 1891, t. 1).

Dla przeciwników tendencji czerpiących ze sceptycyzmu à la Renan, przeważnie apologetów chrześcijaństwa, dyletantyzm miał dodatkowy walor: pozwalał połączyć → opis zjawiska z tkwiącą już w nazwie negatywną oceną. Niektórzy obserwatorzy lub zwolennicy nowych nurtów starali się z kolei różnymi metodami „przewartościować wartość" pojęcia. Wielką inwencją na tym polu wykazała się pisząca o Friedrichu Nietzschem Zofia Daszyńska („udatny dyletantyzm", „dyletantyzm wszechstronny", „dyletantyzm genialny"; *Nietzsche – Zaratustra. Studium literackie*, 1896). Waloryzowane pozytywnie słowo „dyletantyzm" było też chętniej używane w ukrytych bądź jawnych autocharakterystykach, np. w pracach krytycznych Stanisława Rzewuskiego piszącego o swym przyjacielu Paulu Bourgecie (*Paul Bourget*, „Przegląd Tygodniowy" 1885, dodatek do pierwszego półrocza; przedruk w: S. Rzewuski, *Młoda Francja. Studia literackie*, 1888) czy autoportrecie Leo Belmonta (*Znad Newy*, cz. 4, „Prawda" 1895, nr 42). Zdzisław Dębicki reklamował „szlachetny dyletantyzm" jako antidotum na materializację, mechanizację i specjalizację życia współczesnego w Polsce (*Dyletantyzm*, „Tygodnik Ilustrowany" 1909, nr 15).

Wysoka ranga zjawiska została przypieczętowana przez hasła encyklopedyczne w fundamentalnych na przełomie wieków przedsięwzięciach popularnonaukowych. Dogłębną znajomością historii pojęcia wykazał się Chmielowski, pisząc hasło „dyletantyzm" dla *Wielkiej encyklopedii powszechnej ilustrowanej* (t. 17, 1896) i wykorzystując w nim m.in. informacje zawarte w tłumaczonej przez siebie do spółki z Edwardem Grabowskim *Historii literatury angielskiej* (1879) Hermanna Hettnera dotyczące Society of Dilettanti. Dając słownikowy skrót dziejów pojęcia, Chmielowski niejako ominął cały XIX w. i przeszedł bezpośrednio od Towarzystwa Dyletantów do „czasów najnowszych", w których to „nazwę dyletantów przybrali niektórzy pisarze francuscy, wyznający zasady epikureizmu życiowego, lubiący rozprawiać o najważniejszych zagadnieniach z delikatnym uśmiechem powątpiewania, ponieważ nigdzie i w niczym niewzruszonej pewności znaleźć nie mogą, wytworni w swoich zami-

łowaniach i w urządzeniu życia. Lubią się przechadzać po szczytach wiedzy i sztuki, ale nie cierpią mozolnej pracy, erudycji i surowego na świat poglądu. Za ojca swego duchowego podają Ernsta Renana z ostatniej doby jego działalności, kiedy pisał swoje *Dialogi filozoficzne* i dramata fantastyczne". Jeszcze szerzej – bo nie tylko jako wspólny mianownik grupy autorów, ale cały nurt kulturalny – rzecz ujęto w trzeciej serii *Encyklopedii powszechnej* Orgelbranda (t. 4, 1899), pisząc: „W końcu naszego wieku dyletantami nazywano uczonych, myślicieli, polityków etc. traktujących swoje specjalności i całą w ogóle działalność duchową ludzkości w sposób dobrodusznie sceptyczny; pracujących sumiennie i umiejętnie, ale bez wiary w dodatnie rezultaty swojej pracy, bez przekonania o nieomylności doktryn, dogmatów, teorii filozoficznych i naukowych. Praca była dla nich artystyczną rozrywką, nie świętym powołaniem, kapłaństwem itp." Wiadomość o założycielskiej dla tego kierunku myślowego, artystycznego i obyczajowego roli Renana i jego „subtelnie ironicznego" stanowiska („nigdy nie zajął stanowiska zdeklarowanego, lecz o wszystkim wyrażał się z pobłażliwym powątpiewaniem i wszystkiemu przyznawał względną rację bytu […]") została dopełniona informacją o rozwinięciu tej myśli w twórczości literackiej Jules'a Lemaître'a i Anatole'a France'a (zob. też → literatura francuska w polskiej krytyce).

O autorze *Zbrodni Sylwestra Bonnard* pisał Leon Winiarski, w którego opinii dyletantyzm France'a „chętnie się zatrzymuje na połączeniu tych sprzecznych psychologii […]" czy raczej → duchowości, a mianowicie greckiej, tj. artystycznej, przypisanej → wyobraźni, i chrześcijańskiej, wiązanej z sercem. Dyletantyzm stanowił zatem formułę nadrzędną, scalającą (*Literatura francuska*, „Prawda" 1893, nr 24). Winiarski wspomniał też o próbach krytycznych pisarza, którego krótka sylwetka jako „ironisty" wzbogaca poczet krytyków francuskich, ułożony przez Edwarda Przewóskiego, wydany pośmiertnie w dwóch tomach i uzupełniony przez Antoniego Langego (E. Przewóski, *Krytyka literacka we Francji*, 1899). Lemaître, który wykreował modę na sceptycyzm i dyletantyzm w krytyce, jest tam przede wszystkim charakteryzowany jako „krytyk-impresjonista", ale także eklektyk, reprezentant dyletantyzmu, czyli „lubowania się w najsprzeczniejszych poglądach i uczuciach", nawet już bez „możności stopienia ich w jedną całość" (Przewóski zaczerpnął ten pogląd od Bourgeta, który w swoich *Esejach*, w części dotyczącej dyletantyzmu, już na wstępie zastrzegał, że to zjawisko wielokształtne, „dyspozycja duchowa", a nie „doktryna"). Najciekawsze uwagi o dyletantyzmie zawiera jednak rozdział z pracy Przewóskiego, poświęcony książce *La Littérature de tout à l'heure* (1889) Charles'a Morice'a, który – jako wyznawca → symbolizmu i konstytutywnej dla niego wiary w możliwość syntezy – nie tolerował Renanowskiej dygresyjnej erudycyjności, rozkojarzenia, powierzchowności oraz – jak to ujął w języku dyletantów – „anestezji zdolności twórczych wskutek hipertrofii uzdolnień do pojmowania". Dyletantyzm to – referował myśl Morice'a Przewóski – „elegancka forma nudy" (→ nuda), „czynnik rozkładowy społeczeństw zbyt dojrzałych". Nie zmienia to tego, że dyletantyzm był mniej lub bardziej słusznie kojarzony z symbolizmem, a także z estetyzmem, → dekadentyzmem, sybarytyzmem, → dandyzmem itp., przede wszystkim przez przeciwników tych zjawisk (np. W. Kozłowski, *Dekadentyzm współczesny i jego filozofowie (Paweł Bourget i Fryderyk Nietzsche)*, „Biblioteka Warszawska" 1893, t. 3; W. Jabłonowski, *Artyści i publiczność*, „Tygodnik Ilustrowany" 1902, nr 16; S. Brzozowski, *„Miriam" – zagadnienie kultury*, „Głos" 1904, nr 45–52, z przerw.). Nie ukrywał tych powikłanych związków również Jan Lorentowicz w książce *Nowa Francja literacka. Portrety i wrażenia* (1911), który w podłożu duchowym twórczości Jules'a Lemaître'a, Maurice'a Barrèsa, Rémy'ego de Gourmonta, André Gide'a odnajdował dyletanckie składniki. Czynił tak mimo

swojej sympatii dla symbolizmu i dystansu do tego dziecka „intelektualizmu" drugiej połowy stulecia, jakim oprócz „grubiańskiego utylitaryzmu" był „wyrafinowany dyletantyzm".

Radosław Okulicz-Kozaryn

Źródła: M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; H. Truhn, *O stanie teraźniejszym muzyki w Polsce*, „Tygodnik Literacki" 1841, nr 49; R. Podbereski, przedmowa w: *Szlachcic Zawalnia, czyli Białoruś w fantastycznych opowiadaniach*, 1844; H. Hettner, *Historia literatury angielskiej od czasu przywrócenia królestwa aż do drugiej połowy osiemnastego stulecia 1660–1770*, przeł. P. Chmielowski i E. Grabowski, 1879; S. Rzewuski, *Paul Bourget*, „Przegląd Tygodniowy" 1885, dodatek do pierwszego półrocza, przedruk w: tegoż, *Młoda Francja. Studia literackie*, 1888; M. Morawski, [rec.] *Bez dogmatu*, „Przegląd Powszechny" 1890, t. 28; B. Prus, *Słówko o krytyce pozytywnej. (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)*, „Kurier Codzienny" 1890, nr 308 i 310–316; W. Bogusławski, *Najnowsza powieść Henryka Sienkiewicza*, „Świat" 1891, nr 1–4; B. Chlebowski, *Fryderyk Chopin. (Charakterystyka)*, „Ateneum" 1891, t. 3; P. Chmielowski, *Choroba woli*, „Ateneum" 1891, t. 1; J. Bołoz-Antoniewicz, *Bohater ostatniej powieści Sienkiewicza*, „Przegląd Polski" 1892, t. 103; J.L.W. [L. Winiarski], *Renan (szkic psychologiczny)*, „Prawda" 1892, nr 45; W. Kozłowski, *Dekadentyzm współczesny i jego filozofowie (Paweł Bourget i Fryderyk Nietzsche)*, „Biblioteka Warszawska" 1893, t. 3; H. Struve, *Dyletantyzm i krytyka*, w: *Upominek. Książka zbiorowa na cześć E. Orzeszkowej 1866–1891*, 1893; L.W. [L. Winiarski], *Literatura francuska*, [rec.] *A. France, „L'Étui de Nacre"*, „Prawda" 1893, nr 24; L. Belmont, *Znad Newy*, cz. 4, „Prawda" 1895, nr 42; Poseł Prawdy [A. Świętochowski], *Liberum veto*, „Prawda" 1895, nr 19; Z. Daszyńska, *Nietzsche-Zaratustra. Studium literackie*, 1896; P. Chmielowski, *Metodyka historii literatury polskiej*, 1899; E. Przewóski, *Krytyka literacka we Francji*, 1899; W. Jabłonowski, *Artyści i publiczność*, „Tygodnik Ilustrowany" 1902, nr 16, przedruk w: tegoż, *Wśród obcych*, 1905; S. Brzozowski, *„Miriam" – zagadnienie kultury*, „Głos" 1904, nr 45–52, z przerw.; T. Jeske-Choiński, *Pozytywizm w nauce i literaturze*, 1905; S. Brzozowski, *Współczesna krytyka literacka w Polsce*, 1906; W. Jabłonowski, *Rozprawy i wrażenia literackie*, 1908; Poseł Prawdy [A. Świętochowski], *Liberum veto*, „Prawda" 1908, nr 15; Z. Dębicki, *Dyletantyzm*, „Tygodnik Ilustrowany" 1909, nr 15; J. Lorentowicz, *Nowa Francja literacka. Portrety i wrażenia*, 1911.

Opracowania: T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce romantyzmu. 1831–1863*, 1931; S. Jarociński, *Antologia polskiej krytyki muzycznej (do roku 1939)*, 1955; H. Markiewicz, *Młoda Polska i „izmy"*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 1: *Młoda Polska*, red. J. Kwiatkowski i Z. Żabicki, 1965; K. Wyka, *Młoda Polska*, t. 1, 1977; J. Baluch, *Czescy symboliści, dekadenci, anarchiści przełomu XIX i XX wieku*, 1983; J. Jokilehto, *The History of Architectural Conservation*, 1986; E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, 1990; R. Okulicz-Kozaryn, *Mała historia dandyzmu*, 1995; M. Strzyżewski, *Kraszewski jako krytyk literacki (uwagi o stanie badań – wstępne rozpoznania – postulaty)*, w: *Kraszewski. Poeta i światy. W 200. rocznicę urodzin i 125. rocznicę śmierci pisarza*, red. T. Budrewicz, E. Ihnatowicz i E. Owczarz, 2013.

Zob. też: Dandyzm, Dekadentyzm, Krytyka literacka a nauka, Literatura francuska w polskiej krytyce literackiej, Nuda, Opera

DYSKUSJA/ POLEMIKA LITERACKA

Pojęcia i tradycje. W języku potocznym „dyskusja" i „polemika" są wyrazami zwykle stosowanymi zamiennie na określenie sytuacji wymiany lub zderzenia poglądów. Rozróżnienie tych wypowiedzi nie jest łatwe, ponieważ wykazują one pewne wspólne cechy, jak choćby konstytutywny dla nich moment sporu, bez którego wszelka debata zanika. Przyjmijmy na nasze potrzeby, że dyskusja jest synonimem rozmowy, gdy tymczasem w polemice (gr. *pólemos* – „wojna") akcent pada na element sporu. W podobnych znaczeniach terminy te funk-

cjonowały w XIX w., jak zaświadczają o tym słowniki i encyklopedie z epoki (m.in. *Słownik języka polskiego* Bogumiła Samuela Lindego, *Encyklopedia powszechna* Samuela Orgelbranda). Nadrzędnym wyróżnikiem dla obu typów wypowiedzi byłaby motywacja, z jaką krytycy włączają się do debaty: jeśli zmierzają oni do dialogu, mówimy o dyskusji, gdy główny cel upatrują zaś w zwalczaniu przeciwnika, wypowiedź stanowi polemikę. To rozróżnienie – nieco uproszczone (rzadko mamy do czynienia z sytuacją tak klarowną) – okazuje się w wielu przypadkach funkcjonalne.

Narodziny dyskusji wiążą się z tradycją sokratejsko-platońskich → dialogów, zgodnie z którą prowadzono tzw. mądrą rozmowę w poszukiwaniu prawdy przez roztrząsanie określonych kwestii. Rozmowy sokratyczne w rzeczywistości zakładały uprzywilejowane miejsce jednego z rozmówców, który panował nad tematem i przez odpowiednio stawiane pytania kierował tokiem dysputy, doprowadzając do z góry założonych wniosków. W powszechnej świadomości te dialogi stały się jednak wzorem dyskusji równorzędnych partnerów, kierujących się imperatywem znalezienia prawdy i poszanowania adwersarza, w myśl Platońskiej idei, że każdy przystępujący do dyskusji nie zalicza siebie do mądrych, lecz do szukających mądrości. Etyczne nacechowanie dyskusji jest natomiast sprzeczne z prekursorską wobec wypowiedzi polemicznych sztuką dyskutowania, jaką w V w. p.n.e. upowszechniały wystąpienia sofistów. Tego typu dialogi, nastawione raczej na osiąganie praktycznych celów (sofiści w ten sposób doskonalili swoje umiejętności retoryczne i przygotowywali się do pełnienia funkcji publicznych), zmierzały do ustalenia nie tyle prawdy, ile do udowodnienia za pomocą sylogizmów słuszności danego twierdzenia. Zdaniem Arthura Schopenhauera reprezentowały one „dialektykę erystyczną" – „naukę o wrodzonej człowiekowi chęci, by zawsze mieć rację", czyli „sztukę dyskutowania w taki sposób, aby zachować pozory racji" (*Erystyka, czyli sztuka prowadzenia sporów*, powst. 1830–1831, wyd. niem. pośm. 1864). Starożytni polemiści wykorzystywali retoryczne figury do zbicia tez przeciwnika i udowodnienia swoich nawet najbardziej nieprawdopodobnych kontrargumentów.

Dyskusja w krytyce przełomu romantycznego. W dziewiętnastowiecznych rozprawach zorientowanych na dyskusję krytycy często prezentowali swoje tezy z dużą dozą ostrożności, obwarowując je obszernymi i gruntownymi uzasadnieniami. Na przykład Kazimierz Brodziński przedstawiał „rady, nie przepisy" (*O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11), Adam Mickiewicz oddawał swoje rozważania pod sąd „doskonałych znawców" (*O poezji romantycznej*, 1822), Joachim Lelewel sumitował się: „[…] raczej pytając znawców, aniżeli żebym miał wyrokować i decydować" (*O romantyczności*, „Biblioteka Polska" 1825, t. 4). W wielu przypadkach podobne formuły stanowiły zabieg retoryczny, a nie faktyczne uznanie dla partnera lub → odbiorcy. Takim, zawartym zazwyczaj we wstępie tekstu, sformułowaniom towarzyszyła czasami – motywowana tymi samymi przesłankami retorycznymi – deklaracja neutralności i woli porozumienia. Autorzy stwierdzali, że kieruje nimi zgoła inny cel niż bezpłodna szermierka słowna, pragną bowiem ukazać publiczności własny punkt widzenia, przy czym nie przypisują sobie, jak można by przypuszczać, prawa do nieomylności (m.in. K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności*; [M. Mochnacki], *Myśli o literaturze polskiej*, „Gazeta Polska" 1828, nr 89–94). W związku z tym główny punkt ciężkości padał w takich przypadkach na rozważania merytoryczne, nie zaś na zwalczanie konkretnych tez. Reprezentatywną egzemplifikacją takiej strategii były słowa Mickiewicza wypowiedziane w przedmowie do wileńskiego wydania jego *Poezji*: „[…] zamiast zbijania zarzutów strony przeciwnej, wystawię rzecz moję we właściwej czysto-

ści; gdy zamiast bronienia poezji romantycznej wywiodę jej początek, oznaczę charakter tudzież wymienię wzory celniejsze" (*O poezji romantycznej*). Ta ugodowa postawa bywała zarazem manifestacją bezstronności (faktycznej lub wykreowanej na potrzeby chwili): autorzy tekstów-dyskusji oznajmiali, że nie solidaryzują się z żadną z walczących stron, a także – jak np. Mochnacki – wybierają niejako trzecią drogę do zaprezentowania swoich poglądów, „nie dzieląc przekonania ani zaczepnej, ani odpornej strony" (*O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2). Szczególnym przejawem tej postawy była rola mediatora, w jaką wcielił się choćby Franciszek Salezy Dmochowski w artykule *Uwagi nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej* („Biblioteka Polska" 1825, t. 1). Krytyk kreował siebie jako „tego, który z gałązką oliwną w ręku" zamierzał pogodzić zwaśnione obozy, przekonując o bezzasadności walk, gdyż twierdził, że zarówno romantyczność, jak i klasyczność obowiązują te same → prawidła gustu.

Postulat unikania polemiki i nastawienia na treściową wagę dysputy skłaniał autorów rozpraw do obszernego omówienia własnych tez, które często były przedstawiane na ogólnym tle szerszego zagadnienia. W rezultacie krytyczne „ja" nie było wyraźnie eksponowane w takich wypowiedziach, lecz pozostawało ukryte poza opisem zjawisk, ujawniało się natomiast zwykle przy formułowaniu tez i ewentualnym wyrażaniu dezaprobaty dla postaw ocenianych negatywnie. Tak rozumiane dyskusje były prowadzone w tonie bezosobowym, powściągliwym, wyzbytym emocji, właściwym naukowym rozprawkom. Ich akademicki charakter potwierdzały ponadto przypisy poświadczające rozległe oczytanie autorów oraz profesorski ton wywodu (K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności*; A. Mickiewicz, *O poezji romantycznej*; M. Grabowski, *Myśli o literaturze polskiej*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 12, nr 36; [M. Mochnacki], *Myśli o literaturze polskiej*; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830). Specyficzny charakter wielu z tych wystąpień (zwłaszcza z okresu tzw. walki romantyków z klasykami) zdeterminowała także sytuacja debiutu na gruncie krytycznoliterackim. Ów moment pisarskiej inicjacji zadecydował, że związana z nim niepewność (lub topos niepewności) młodego autora została przełamana przez wykreowanie postawy obiektywnej, otwartej na dyskusję, wyczerpująco uzasadniającej głoszone poglądy. Umocnieniu pozycji autora służył też często stosowany w tych tekstach zaimek „my", wskazujący, że za podmiotem wypowiedzi stoi wspólnota czytelników, podzielająca jego twierdzenia, on przemawia zaś w ich imieniu (A. Mickiewicz, *O poezji romantycznej*; [F.S. Dmochowski], *Rzut oka na obecny stan literatury polskiej*, „Gazeta Literacka" 1822, nr 2; [M. Mochnacki], *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*; M. Grabowski, *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polszcze*, „Astrea" 1825, t. 1). Zaimek ten wskazywał również projektowanych odbiorców tekstu, którzy podobnie jak autor mieli należeć do znawców i miłośników literatury, zdolnych do rzetelnej oceny przedstawionych twierdzeń i poddania ich poważnej dyskusji.

Omówione cechy tekstów-dyskusji pozwalają założyć, że podmiot jest w nich nastawiony na rozmowę, na konstruktywną wymianę myśli. Wskazuje na to przede wszystkim ostrożność i gruntowność, z jaką krytycy wczesnoromantyczni przedstawiali swoje wizje literatury, przekonując, że nie stanowią one w ich mniemaniu jedynie prawdziwego sposobu widzenia sztuki, ale tylko jedno z możliwych jej ujęć, takie mianowicie, które przedstawiają dzięki wszechstronnej argumentacji. Kreowana przez romantycznych polemistów postawa porozumienia często minimalizowała akcenty antagonistyczne w tekstach i powodowała, że opozycja „ja–oni" nie była mocno eksponowana. Toteż pierwszorzędną rolę odgrywał

tu wykład, elementy polemiki były zaś odsunięte na plan dalszy. Taką hierarchię celów odzwierciedlała także konstrukcja wielu rozpraw i artykułów krytycznych: najwięcej miejsca zajmował w nich szeroki zarys tła omawianej problematyki, natomiast elementy polemiczne zazwyczaj następowały w zakończeniu lub tuż przed nim (K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności*; A. Mickiewicz, *O poezji romantycznej*; M. Grabowski, *Myśli o literaturze polskiej*). Dzięki temu odrzucenie poszczególnych przekonań było umotywowane przywołanym materiałem dowodowym, a nad momentem sporu przeważała „konstruktywna niezgoda", chroniąca autora tekstu przed zarzutem dowolności i zmuszająca ewentualnych przeciwników do podjęcia rzeczowej dyskusji.

Postępowanie zmierzające do przedstawienia jak najpełniejszego zespołu kontrargumentów, a tym samym pozwalające przeforsować określone stanowisko w sprawie literatury, wynikało w pewnym stopniu z preferowanego modelu krytyki literackiej. Krytyce opartej na zasadach i regułach wynikających z teorii → klasycystycznych romantycy przeciwstawili model krytyki oparty na źródłach filozoficznych, zwłaszcza niemieckich. Zdaniem Maurycego Mochnackiego krytyk miał przede wszystkim sformułować własne zapatrywania estetyczno-literackie, dopiero na takiej podstawie winien zaprezentować odczytanie konkretnego dzieła (*Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska" 1829, nr 15, 17–20, 22 i 26–29). Ten kierunek interpretacji, zakładający przejście od ogólnych przesłanek do szczegółowych rozwiązań, odpowiadał zasadzie koła hermeneutycznego, wskazującej swoistą dialektykę ogółu i szczegółu przy dochodzeniu do zrozumienia sensów dzieła. Zgodnie z ówczesną praktyką hermeneutyczną omawiany tekst miał być głównym punktem oglądu krytycznego i przedmiotem rozbioru, nie były nim zaś czynniki wobec niego zewnętrze, jak choćby klasycystyczne normy literackie. Zadaniem interpretatora było z kolei przedstawienie własnej wykładni dzieła oraz właściwe ukierunkowanie uwagi → czytelnika. Skupienie tylko na dziele literackim, postrzeganym jako twór autonomiczny, nieograniczony przez odgórne „prawidła", skłaniało do podejmowania żywej rozmowy o literaturze i tego właśnie autorzy dyskusji oczekiwali od pragnących z nimi dialogować partnerów.

Cechy wypowiedzi polemicznych w XIX w. Również w artykułach *stricte* polemicznych kreacja podmiotu wypowiedzi była decydującym czynnikiem określającym stopień dialogiczności przekazu. Podmiot krytyczny w wystąpieniach polemicznych był mniej zainteresowany dialogiem i zrozumieniem przeciwnika, nastawiał się raczej na przeforsowanie własnych argumentów. Swoje racje wykładał często z niezachwianą pewnością i kategorycznością, co w pewnej mierze było zdeterminowane antagonistyczną sytuacją sporu, która skłaniała do wyostrzenia zdań formułowanych w konfrontacji ze zwalczanymi tezami, ale przede wszystkim stanowisko mówiącego wynikało z określonej wizji „ja" krytycznego. Tak więc krytyk klasycystyczny przybierał pozę (często opartą na rzeczywistej pozycji akademickiej) uczonego-znawcy, którego zadaniem jest oświecać i wychowywać. Będąc reprezentantem obiektywnych prawd, czyli reguł literackich, traktowanych jako normy stałe i niezmienne, wydawał autorytatywny sąd o dziele, nie oczekując dyskusji, raczej posłuszeństwa. Autor winien zastosować się do uwag i zgodnie z nimi wprowadzić poprawki, czyli w sposób charakterystyczny dla klasycystów cyzelować utwór, który konfrontowano z ponadczasowymi wzorami. Hermeneutyczny model romantyczny przedstawiał natomiast krytyka jako przewodnika po dziele literackim, nigdy zaś surowego sędziego. Co znamienne, romantycy nie przejawiali tak autorytatywnej aktywności polemicznej jak klasycy i na

bardziej zdecydowane, niekiedy zuchwałe, wystąpienia zdobyli się dopiero wówczas, gdy szala zwycięstwa w „walce romantyków z klasykami" zaczęła przechylać się na ich stronę (około 1827 r.). Ponadto w polemikach, mimo ostrzejszych tonów, zachowywali wzgląd na autorytet przedstawicieli poprzedniej generacji, choćby dyktowany pozornym tylko szacunkiem. Autorytet naukowca, na jakim wzorował się krytyk pozytywistyczny, pozwalał z kolei na formułowanie sądów stanowczych, wyrażanych z dużą pewnością siebie, wyraźnie spotęgowaną w tekstach polemicznych. Wyraz tej śmiałości dali „młodzi" już na początku swojej kampanii krytycznoliterackiej w latach 70., kiedy ostro zaatakowali → pokolenie poprzedników. Niezwykle mocne w swojej wymowie, bezkompromisowe sądy głosili w tekstach polemicznych krytycy młodopolscy. Dzieło, pojmowane przez nich zgodnie z zasadą → ekspresyjności jako wyraz → duszy autora, starali się zrozumieć i badać dzięki → empatii, co nadawało ich wypowiedziom w niemałym stopniu charakter nie tylko subiektywny, ale i osobisty. W związku z tym w sytuacji polemicznej podmiotowy stosunek krytyka do dzieła przejawiał się w bardzo zdecydowanej, nasyconej emocjonalnie negacji, której sugestywność wzmacniała także → szczerość wypowiedzi, jakiej powszechnie podówczas się domagano. Żarliwość polemiczna znamionowała zresztą często wybitne talenty krytyczne różnych epok (Jan Śniadecki, Maurycy Mochnacki, Julian Klaczko, Stanisław Ropelewski, Aleksander Świętochowski, Bolesław Prus, Stanisław Brzozowski, Artur Górski).

„Ja" wypowiedzi polemicznej, charakteryzujące się zwykle nieprzejednaniem i niepodważalnym przeświadczeniem o słuszności własnych przekonań, było wyraziście wyeksponowane, dominujące. Krytyk często już w pierwszych zdaniach przedstawiał się jako przeciwnik danego autora, wskazując wyraźny adres polemiczny ([F. Wężyk], *Uwagi nad Jana Śniadeckiego rozprawą „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Pamiętnik Warszawski" 1819, t. 14; A. Mickiewicz, *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*, 1829; [A. Świętochowski], *My i wy*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 44; A. Złotnicki, *Arystokracja „mózgowców"*, „Przegląd Tygodniowy" 1895, nr 43). W polemikach (bodaj całego XIX w.) przeważała relacja pierwszoosobowa, połączona ze sporadycznie pojawiającymi się stwierdzeniami w pierwszej osobie liczby mnogiej, których celem było odwołanie się do wspólnoty, projektowanej lub faktycznej, podzielającej opinię autora. Należy zarazem zauważyć wyraźną różnicę w kreacji odbiorcy tekstu polemicznego i tekstu-dyskusji. W tym ostatnim przypadku posługiwanie się zaimkiem „my" również służyło podkreśleniu, że autor nie jest osamotniony w swoich przekonaniach, gdyż podzielają je osoby o identycznych lub podobnych zapatrywaniach. Równocześnie jednak rzetelni dyskutanci oddawali swoje rozważania pod „sąd publiczności", dopuszczając ewentualność odrzucenia ich koncepcji w toku otwartej debaty. Apodyktyczność zdań głoszonych przez polemistów często wykluczała natomiast podtrzymanie wymiany zdań (J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, „Dziennik Wileński" 1819, t. 1; A. Mickiewicz, *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*; F. Krupiński, *Romantyzm i jego skutki*, „Ateneum" 1876, t. 2; Piast [S. Szczepanowski], *Dezynfekcja prądów europejskich*, „Słowo Polskie" 1898, nr 40; A. Niemojewski, *Prorok wykolejeńców*, „Głos" 1902, nr 5). Wyraźnie zarysowany podmiot wypowiedzi polemicznej konstruował silną opozycję „ja–oni" przez jednoznacznie określony adres, na który kierowano krytykę, oraz dewaluujące adwersarza opinie (niekiedy nawet argumenty *ad personam*) i budowanie jego negatywnego wizerunku. Metaforyczne określenia, wykpiwające lub nawet ośmieszające przeciwnika ([F. Wężyk], *Uwagi nad Jana Śniadeckiego rozprawą „O pismach klasycznych i romantycznych"*; A. Mickiewicz, *Do czytelnika. O krytykach i recenzen-*

tach warszawskich; W. Nałkowski, *Forpoczty ewolucji psychicznej i troglodyci*, 1895; B. Prus, *Młoda literatura polska*, „Kurier Codzienny" 1899, nr 15), podkreślały siłę wypowiedzi i łatwo przemawiały do wyobraźni czytelników, stanowiły pożądane elementy tekstu polemicznego, który miał przekonywać o słuszności twierdzeń nie gramaturą rzeczowej, obszernej argumentacji, lecz efektownością i zręcznością krytycznego pióra.

Mimo zabiegów godzących w etyczną zasadę poszanowania przeciwnika (m.in. chwyty erystyczne), przestrzeganą przez lojalnych dyskutantów, → zoile starali się zachować pozory rzetelnego omawiania zwalczanych przez nich twierdzeń. W tym celu cytowali określony tekst, jednak często były to przytoczenia niedokładne i skrócone, niekiedy parafrazy wprowadzane na mocy cytatu, zniekształcające zdania przeciwnika (K. Brodziński, *Artykuł nadesłany z powodu pism o poezji w „Gazecie Polskiej" umieszczonych*, „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego" 1827, nr 71–72; [A. Świętochowski], *My i wy*; B. Prus, *Słówko o krytyce pozytywnej. (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)*, „Kurier Codzienny" 1890, nr 308 i 310–316). Podobne praktyki swoiście destruujące cudze teksty podejmowali już w dobie przedlistopadowej zarówno zwolennicy → romantyzmu, jak i klasyczności, jednak tylko dla tych ostatnich owa strategia polemiczna była rezultatem realizacji modelu krytyki analitycznej. Zgodnie z jej założeniami dokonywano systematycznego „rozbioru" dzieł romantycznych (ówcześni przeciwnicy tej metody określali ją m.in. jako „nóż dysekcyjny w ręku nietrzeźwego operatora", J.J., *Kilka uwag nad artykułem umieszczonym w N. 123 „Korespondenta Warszawskiego" o „Marudzie" komedii oryginalnej w 5 aktach*, „Gazeta Polska" 1827, nr 158), przeprowadzano szczegółową analizę filologiczną, nierzadko pojedynczych wyrazów, omawiając i interpretując je w oderwaniu od macierzystego kontekstu. Taka fragmentacja uniemożliwiała uchwycenie całościowego sensu dzieła, toteż wydawało się ono niezrozumiałe, niepoprawne pod względem językowym, a zatem pozbawione większej wartości artystycznej (zob. zwłaszcza debatę z lat 1827–1829 o → sonetach Mickiewicza).

Swoiste „pozorne dyskutowanie" było charakterystyczną formą walki polemicznej wśród krytyków epoki pozytywistycznej. Przedstawiali oni w swoich tekstach rozległą, rzeczową argumentację – tak jak w dyskusjach – ale nie kryli, że ich celem nadrzędnym jest napiętnowanie zjawisk niepożądanych oraz krytyka niezadowalających postaw (F. Krupiński, *Romantyzm i jego skutki*; H. Sienkiewicz, *Szkice literackie. „Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu" przez doktora Piotra Chmielowskiego*, „Gazeta Polska" 1881, nr 211–213; A.S. [A. Świętochowski], *Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, „Prawda" 1890, nr 32–39; T. Jeske-Choiński, *Rozkład w życiu i literaturze. Studium*, 1895). Jednocześnie autorzy tych wystąpień pragnęli zaprezentować się jako obiektywni dyskutanci. W tym celu np. zgodnie deklarowali bezstronność w podejściu do tematu wypowiedzi, czego jednak w praktyce nie realizowali, gdyż omawiali tylko negatywne, w ich opinii, strony badanego zjawiska i na tej podstawie wydawali jednoznacznie ujemne oceny. Toteż artykuły tego rodzaju, wbrew pokojowym deklaracjom, zawierały wiele reprezentatywnych elementów polemicznych (chwyty erystyczne, niedokładne bądź skrócone cytacje, dyskredytujące przeciwnika metaforyczne obrazy i obraźliwe wobec niego określenia), do których trzeba włączyć również tytuły polemik, neutralne w swoim brzmieniu jak w wypowiedziach-dyskusjach, w istocie kryjące akcenty wartościująco-zaczepne (T. Jeske-Choiński, *Nowoczesna kobieta*, 1917, rozprawka na temat niekorzystnych zdaniem krytyka przemian, jakim podlegają → kobiety).

Skoncentrowanie się w tekstach polemicznych na negowaniu tez przeciwnika/ przeciwników odzwierciedlała również konstrukcja wypowiedzi. Już w pierwszych zdaniach zazwy-

czaj zaznaczano antagonistyczne nastawienie autora, który kierował swoje słowa przeciwko określonemu adresatowi, a następnie przechodził do ataku stanowiącego najobszerniejszą i właściwą część wystąpienia. Niekiedy po tym fragmencie następowały ogólne rozważania, ale pełniły one funkcję dodatku do zasadniczej części artykułu, dodatku mającego przekonać odbiorcę o rzeczowym, a zatem i obiektywnym charakterze sformułowanych twierdzeń ([F. Wężyk], *Uwagi nad Jana Śniadeckiego rozprawą „O pismach klasycznych i romantycznych"*; F. Krupiński, *Romantyzm i jego skutki*; B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski" 1886, nr 301). W zakończeniu często reasumowano przedstawione sądy i raz jeszcze wskazywano nie to, po której stronie sporu staje autor, ale gdzie leży prawda. Teksty *stricte* polemiczne były zwykle krótkie. W skondensowanej formie emocjonalny ton – zaznaczany przez wykrzykniki, wielokropki i wyróżnianie słów za pomocą cudzysłowu i kursywy dla zaznaczenia ironicznego dystansu krytyka – a także dosadność ostrych uwag oraz ich barwność zyskiwały na sile wyrazu. Sugestywność wypowiedzi wzmagała wizja walki między wyznawcami różnych poglądów, czemu towarzyszyło batalistyczne słownictwo (A. Mickiewicz, *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*; H. Sienkiewicz, *Szkice literackie. „Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu" przez doktora Piotra Chmielowskiego*; W. Nałkowski, *Forpoczty ewolucji psychicznej i troglodyci*). Dzięki takim cechom polemiki żywo oddziaływały na → publiczność, często gościły na łamach prasy, przyciągając → czytelników zainteresowanych dalszym rozwojem debaty.

Trzeba dodać, że skłonność do wchodzenia w polemiki, oprócz wielu innych uwarunkowań, jest motywowana również psychologicznie i osobniczo. Niektórzy krytycy (Leszek Dunin Borkowski, Aleksander Świętochowski, Stanisław Brzozowski, Karol Irzykowski) mają predylekcję do podejmowania publicznych polemik. Motywuje ich temperament krytyczny i wysoka samoocena, wyraźnie sformułowane i opatrzone wysokim stopniem doniosłości poczucie misji. Polemiki nie muszą toczyć się w obrębie wypowiedzi → programowych, często pojawiają się jako akcent krytyczny, dołączony do → recenzji lub → felietonów. Ciekawe są też rozmaite modalności, z których krytycy korzystają w swoich wypowiedziach: → ironia (tu mistrzem jest z pewnością Aleksander Świętochowski, ale także np. Narcyza Żmichowska jako autorka recenzji *O najnowszej powieści J. Korzeniowskiego pt. „Spekulant"*, „Przegląd Naukowy" 1846, t. 3), humor (domena wypowiedzi m.in. Prusa).

Oś sporu w dyskusjach okresu pozytywizmu i Młodej Polski. Różnice między dyskusją a polemiką w praktyce krytycznoliterackiej romantyków były stosunkowo przejrzyste. Przede wszystkim dlatego, że krytycy romantyczni zachowywali pewne konwencje dyskutowania, odrębne dla dyskusji i polemiki, których nie naruszyło operowanie rozmaitymi strategiami czy szerokim wachlarzem chwytów polemicznych. W krytyce literackiej następnej epoki różnice w sposobach dyskutowania uległy zatarciu przez ciążenie ku → naukowości, jakie zaznaczyło się zarówno w literaturze, jak i krytyce. Z jednej strony krytyk pozytywistyczny – uczony-systematyk, który badał literaturę metodami naukowymi, gruntownie, obszernie uzasadniając swoje twierdzenia – posiadał kompetencje (lub stwarzał takie pozory) pozwalające na autorytatywne wypowiadanie się o rzeczywistości literackiej i pozaliterackiej. Taka sytuacja sprzyjała z drugiej strony zaangażowaniu wynikającemu z interwencyjnego nierzadko charakteru wypowiedzi krytycznej, którą miały wskazywać konkretne problemy społeczne i sposoby, jakimi powinno się je rozwiązywać. Dlatego też teksty krytyczne tego okresu cechowała niekiedy – wbrew formułowanym programom – intensywna emocjonalność, napędzana dodatkowo w latach 70. impetem „młodych" wkraczających na literacką scenę.

Ale o polemiczności krytyki tego okresu decydowały nie tylko próby jej unaukowienia oraz społeczne zaangażowanie ludzi pióra. Po 1863 r. kultura polska wiodła, trwający aż po pierwszą wojnę, ostry spór światopoglądowy, rozgrywany między zwolennikami modernizacji a konserwatywną opinią publiczną, która wybierała raczej tradycyjnie pojmowany patriotyzm (często sprowadzony do frazesu) i katolicyzm (często utożsamiony z zewnętrznymi przejawami religijności) niż wyzwanie rzucone jej przez świat zachodni oraz zacofanie cywilizacyjne własnego społeczeństwa. Można więc powiedzieć, że wojna ideologiczna, toczona w znacznym stopniu z udziałem literatury i dyskursów krytycznoliterackich, była w tym czasie stałą cechą polskiego życia intelektualnego i zaciążyła na temperaturze sporów literackich, które łączyły się ściśle ze sporami światopoglądowymi i – w pewnym sensie – politycznymi. Wkrótce do uczestników debaty publicznej, prowadzonej od 1866 r. pod dyktando „Przeglądu Tygodniowego", dołączyła prasa radykalna, mocniej akcentująca rzekomo zaniedbane przez pozytywistów kwestie narodowe („Głos", jawnie nacjonalistyczny „Głos Narodu"), prasa sympatyzująca z wyznawcami poglądów demokratycznych i socjalizujących („Naprzód", „Nowa Reforma", „Prawda" po zmianie redakcji), a w dalszej kolejności pisma domagające się wyraźnej profesjonalizacji dyskursu krytycznego i modernizacji (europeizacji), a także autonomizacji literatury i kultury *tout court* („Życie", „Chimera", „Museion"). Uczestnikiem debat pozostawała też prasa konserwatywna, katolicka i ultramontańska, broniąca zasad wiary, interesów Kościoła i tradycyjnej obyczajowości („Słowo", „Czas", „Przegląd Polski", „Przegląd Katolicki", „Kronika Rodzinna", „Syon").

Taki stan rzeczy powodował, że podmiot wypowiedzi krytycznej mówił często głosem stanowczym i ofensywnym nie tylko w polemikach, dla których taka kreacja była typowa, ale również w dyskusjach. W tych ostatnich przeważnie nie występowały formuły wskazujące na pokojowe nastawienie autora czy jego niechęć do traktowania zaprezentowanych sądów jako nieomylnych – krytycy tego okresu przedstawiali często swoją wizję literatury jako drogę jedynie słuszną i zarazem konieczną w obecnym czasie. Z tego względu ówczesne dyskusje zawierały typowe elementy dyskursu polemicznego: rozbudowane metafory wykpiwające przeciwnika (P. Chmielowski, *Niemoralność w literaturze*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 1–2; K. Kaszewski, *W sprawie pożytku piękna*, „Biblioteka Warszawska" 1877, t. 3; C. Jellenta, *Epidemia pesymizmu*, „Prawda" 1887, nr 3–4; C. Jellenta, *Zakapturzony idealizm*, „Prawda" 1888, nr 35–36; Poseł Prawdy [A. Świętochowski], *Młoda starość*, „Prawda" 1899, nr 3), obrazy walki i batalistyczną frazeologię (E. Orzeszkowa, *Listy o literaturze. List I. Wiek XIX i tegocześni poeci*, „Niwa" 1873, t. 4; C. Jellenta, *Zakapturzony idealizm*), wyrazistą opozycję „ja–oni" (np. A. Pilecki, *Społeczne znaczenie poezji i współczesne jej stanowisko*, 1874; P. Chmielowski, *Niemoralność w literaturze*; C. Jellenta, *Zakapturzony idealizm*; Poseł Prawdy [A. Świętochowski], *Młoda starość*), wypowiedzi podmiotu w pierwszej osobie liczby pojedynczej, obok fragmentów utrzymanych w pierwszej osobie liczby mnogiej (P. Chmielowski, *Utylitaryzm w literaturze*, „Niwa" 1872, t. 2; E. Orzeszkowa, *Listy o literaturze. List I*; E. Orzeszkowa, *O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15; S. Krzemiński, *Z burzy dziejowej*, „Bluszcz" 1884, nr 48–49 i 51–52; B. Prus, *„Farys"*, „Kraj" 1885, nr 46), a także dystans wobec przedmiotu wypowiedzi (A.M.L. [A. z Mycielskich Lisicka], *Słówko o listach Narcyzy Żmichowskiej do rodziny i przyjaciół*, „Kronika Rodzinna" 1885, nr 20–21), inwektywy skierowane do adwersarza (np. K. Kaszewski, *W sprawie pożytku piękna*; C. Jellenta, *Epidemia pesymizmu*; C. Jellenta, *Zakapturzony idealizm*), czytelne adresy polemiczne, choć nie zawsze wyrażone *expressis verbis* (zob. wymienione wy-

żej artykuły) oraz niekiedy passusy nacechowane emocjonalnie (np. P. Chmielowski, *Utylitaryzm w literaturze*; K. Kaszewski, *W sprawie pożytku piękna*).

Już dawno zauważono polemiczny charakter wypowiedzi krytycznych formułowanych w drugiej połowie XIX w., ale wybitni komentatorzy życia literackiego znajdowali dla tego zjawiska wytłumaczenie. Ignacy Matuszewski pisał: „Przed laty trzydziestu kilku nastąpił w życiu umysłowym naszego społeczeństwa przełom. Zwiastunem tego przełomu była, jak wiadomo, tzw. »młoda prasa«, która pragnąc wprowadzić nowe idee, musiała przede wszystkim przypuścić szturm do starych. Głównym orężem walki była wtedy, z natury rzeczy, polemika, i to polemika, która, wskutek specjalnych warunków, przybrała specjalną i przystosowaną do tych warunków formę. Ponieważ starsi, ufni w swoją potęgę, lekceważyli młodych, nie chcąc nawet z początku wchodzić z nimi w dyskusję, zuchwali nowatorowie postanowili wyprowadzić przeciwników z naiwnej równowagi i dopięli swego za pomocą bezwzględności, sarkazmu, szyderstwa, ironii i zjadliwego dowcipu, którym polemiki owoczesne były, jak wiemy, nasycone. Nie o historie walki młodej prasy ze starą idzie nam jednak obecnie, lecz o zupełnie co innego, a mianowicie o fakt, że forma, którą owe zapasy przybrały, nie powstała sztucznie, lecz wynikła z natury realnych stosunków społecznych i dziennikarskich" (*Miara estetyczna w polemice*, „Tygodnik Ilustrowany" 1899, nr 52).

Dyskusje z okresu Młodej Polski również wykazywały mocne nacechowanie polemiczne. W grupie tekstów zwłaszcza z lat 90. (choć także późniejszych) sposób wykorzystania elementów polemicznych nie zmienił się wyraźnie w stosunku do okresu poprzedniego, bo nie zmieniła się w zasadzie ogólna sytuacja. Kultura polska znajdowała się wciąż w stanie fermentu, w kręgu pytań zasadniczych (L. Szczepański, *Sztuka narodowa*, „Życie" 1898, nr 10; J. Marchlewski, *Chimeryczny pogląd na stosunek społeczeństwa do sztuki*, „Prawda" 1901, nr 19–20; Poseł Prawdy [A. Świętochowski], *Liberum veto. Znaczenie ostatniej fali w sztuce*, „Prawda" 1903, nr 43; Poseł Prawdy [A. Świętochowski], *Liberum veto. Odpowiedź*, „Prawda" 1903, nr 46). Krytycy kontynuowali znany model dyskusji: „ja" wypowiedzi, wyraźnie zaznaczone dzięki pierwszoosobowej narracji w liczbie pojedynczej (obok passusów zapisanych w pierwszej osobie liczby mnogiej) i stanowczemu tonowi, wyrażało sprzeciw wobec poglądów konkretnych osób (grup, stanowisk) i przeciwstawiało im własne zapatrywania, które szeroko omawiano, przeplatając negatywnymi określeniami i porównaniami dotyczącymi przeciwnika, batalistyczną frazeologią i licznymi ekspresywnymi wtrętami. *Novum* dyskusji młodopolskich polegało natomiast na tym, że były one bardziej otwarte na dialog, choć miały wiele znamion polemicznych. Nie zawsze chodziło o dialog z bezpośrednim adresatem wypowiedzi, lecz szerzej: o dialog społeczny. Krytycy liczyli na pozyskanie zwolenników, poszukiwali zrozumienia u odbiorców, o czym mówili wprost: „[…] chciejcie nas i siebie zrozumieć" (Quasimodo [A. Górski],, *Młoda Polska. Felieton niepośłany na konkurs „Słowa Polskiego"*, „Życie" 1898, nr 15–16, 18–19 i 24–25), „[…] co do wszystkiego porozumiewać się trzeba" (Miriam [Z. Przesmycki], *Walka ze sztuką*, „Chimera" 1901, t. 1, z. 2), „Pragnąłbym, ażeby mnie zrozumiano" ([L. Krzywicki], *O sztuce i nie-sztuce. Luźne uwagi profana*, „Prawda" 1899, nr 11). Pojawienie się wybitnych krytyków w warunkach wciąż trwającego sporu o kształt polskiej kultury zaostrzało temperaturę wypowiedzi (S. Brzozowski, *My, młodzi*, „Głos" 1902, nr 50; A. Górski, *Młoda Polska*). Szacunek dla przeciwnika był raczej chwytem retorycznym niż wyrazem rzeczywistych postaw (S. Brzozowski, *I smutek tego wszystkiego…*, „Głos" 1903, nr 2; S. Brzozowski, *List otwarty do „Posła Prawdy"*, „Głos" 1903, nr 44; A. Górski, *Młoda Polska*; J. Weyssenhoff, *Rozmowy literackie. O laurach Wyspiańskiego*, „Ty-

godnik Ilustrowany" 1909, nr 29–31), ale nie zawsze tak się działo. Zdobywano się także na elegancki styl polemiki, podkreślając, że spór dotyczy poglądów konkretnego krytyka, a nie jego osoby (w taki sposób dyskutował Ignacy Matuszewski z Józefem Weyssenhoffem jako krytykiem – I. Matuszewski, *Weyssenhoff i „laury" Wyspiańskiego. (Szkic polemiczny z powodu felietonów krytycznych o Wyspiańskim)*, „Sfinks" 1910, z. 25). Czasami czytelnicy „nieidealni", hołdujący niskim potrzebom intelektualnym, filisterstwu, kulturze popularnej, stawali się obiektem krytycznych uwag i prowokacji (M. Komornicka, [*O nowej powieści*], 1894). Polemizowano z głosami krytyków opornych wobec nowych prądów, usiłując przedstawić rozwój literatury jako wynik naturalnej ewolucji form (I. Matuszewski, *Wstecznictwo czy reakcja*, „Kurier Codzienny" 1894, nr 274, 277 i 321); domagano się od wyznawców różnych „modernizmów" jasnego precyzowania stanowisk, ostrzegając, że w przeciwnym razie mogą „popaść w niemiłe sąsiedztwo" (W. Nałkowski, *„Chimera" wobec ewolucji*, „Głos" 1901, nr 10).

Inną formą dyskutowania krytyki literackiej w okresie Młodej Polski było sytuowanie się podmiotu krytycznego ponad podziałami literackimi i manifestowanie własnej odrębności („Mój rachunek z nimi jest rachunkiem odmiennym – tylko moim własnym!" – [L. Krzywicki], *O sztuce i nie-sztuce*). W ten sposób krytycy pragnęli zwrócić uwagę na wieloaspektowość spornej problematyki, która w toku walki ideowej była niebezpiecznie redukowana. Nierzadko asekurowano się przed przewidywanymi oskarżeniami np. o propagowanie „cudzoziemszczyzny" lub pomówieniami o naganne odchodzenie od spraw lokalnych, narodowych: „Wszelkie chęci wyodrębniania się, krańcowego przeciwstawiania innym i w ogóle rozbijania społeczeństwa z pomocą bądź przestarzałych uprzedzeń, bądź apriorycznych doktryn […] – surowych znajdą w nas sędziów" ([Z. Przesmycki], *Nasze zamiary*, „Życie" 1887, nr 1) lub tłumaczono zdezorientowanym odbiorcom sytuację rozdźwięku między aspiracjami ludzi sztuki a poziomem intelektualnym demokratyzującego się społeczeństwa (Miriam [Z. Przesmycki], *Walka ze sztuką*). Komentarz do toczącej się polemiki (między Stanisławem Szczepanowskim w „Słowie Polskim" a Ludwikiem Szczepańskim w „Życiu") zachęcił Mariana Zdziechowskiego do wyłożenia własnych przemyśleń na temat istoty piękna, rozumianego jako przejaw ducha, sprzęgnięty z innymi wartościami (M. Zdziechowski, *Spór o piękno. Szkic krytycznoliteracki*, „Przegląd Literacki" 1898, nr 7, następnie przedrukowany jako *Płazy a ptaki*).

Dwa czynniki łagodziły temperaturę sporów krytycznych w okresie Młodej Polski: jednym z nich jest profesjonalizm dyskutantów i wysokie miary etyczne i estetyczne, które najwybitniejsi z nich stosowali także wobec polemik krytycznoliterackich. O etykę i estetykę wypowiedzi polemicznych apelował Ignacy Matuszewski: „W zasadzie nie mamy nic przeciwko ciętości i dowcipowi, o ile naturalnie do preparowania ich będzie służyć sól attycka, a nie sól kuchenna, ale trzeba wiedzieć i pamiętać: kiedy, przeciwko komu, a zwłaszcza przeciwko czemu ich używać" (*Miara estetyczna w polemice*). Wymagania estetyczne (nie tylko etyczne) wobec krytyki były naturalną konsekwencją jej wysokiego statusu: skoro krytyka należy do literatury pięknej, pisał Matuszewski, obowiązują ją te same reguły, jakie stosuje się wobec innych dzieł sztuki. Drugim czynnikiem łagodzącym obyczaje, spokrewnionym zresztą z pierwszym czynnikiem, jest literackość, → metaforyczność (wielu odmian) dyskursu krytycznego (M. Zdziechowski, *Płazy a ptaki*; S. Przybyszewski, *O „nową" sztukę*, „Życie" 1899, nr 6; L. Staff, *Rekonwalescencja końca wieku. (Szkic z literatury ostatnich czasów)*, „Teka" 1900, nr 1). Ten sposób przekazu sprawiał, że dyskusje, zwłaszcza prezentujące ogólne rozważania

estetyczno-literackie, przesuwały się w stronę wypowiedzi filozoficznej lub *stricte* artystycznej, unikając bezpośredniego starcia z aktualiami.

Justyna Zyśk

Źródła: K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, „Dziennik Wileński" 1819, t. 1; [F. Wężyk], *Uwagi nad Jana Śniadeckiego rozprawą „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Pamiętnik Warszawski" 1819, t. 14; [F.S. Dmochowski], *Rzut oka na obecny stan literatury polskiej*, „Gazeta Literacka" 1822, nr 1–2 i 5; A. Mickiewicz, *O poezji romantycznej*, w: tegoż, *Poezje*, t. 1, 1822; [F.S. Dmochowski], *Uwagi nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej*, „Biblioteka Polska" 1825, t. 1; M. Grabowski, *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polszcze*, „Astrea" 1825, t. 1; J. Lelewel, *O romantyczności*, „Biblioteka Polska" 1825, t. 4; [M. Mochnacki], *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2; [M. Mochnacki], *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 2, nr 5 i 7; K. Brodziński, *Artykuł nadesłany z powodu pism o poezji w „Gazecie Polskiej" umieszczonych*, „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego" 1827, nr 71–72; J.J., *Kilka uwag nad artykułem umieszczonym w N. 123 „Korespondenta Warszawskiego" o „Marudzie" komedii oryginalnej w 5 aktach*, „Gazeta Polska" 1827, nr 15; M. Grabowski, *Myśli o literaturze polskiej*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 12, nr 36; [M. Mochnacki], *Myśli o literaturze polskiej*, „Gazeta Polska" 1828, nr 89–94; A. Mickiewicz, *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*, w: tegoż, *Poezje*, 1829; [M. Mochnacki], *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska" 1829, nr 15, 17–20, 22 i 26–29; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; Z.K. [S. Ropelewski], *„Trzy poemata" Juliusza Słowackiego, „Bajki i poezje" Antoniego Goreckiego, „Poemat o piekle" Dantyszka*, „Młoda Polska. Wiadomości Historyczne i Literackie" 1839, dod. do nr. 8; [A. Świętochowski], *My i wy*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 44; F. Bogacki, *Tło powieści wobec tła życia*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 49–53; P. Chmielowski, *Niemoralność w literaturze*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 1–2; P. Chmielowski, *Utylitaryzm w literaturze*, „Niwa" 1872, t. 2; F. Ehrenfeucht, *O prawdzie w literaturze*, 1873; E. Orzeszkowa, *Listy o literaturze. List I. Wiek XIX i tegocześni poeci*, „Niwa" 1873, t. 4; A. Pilecki, *Społeczne znaczenie poezji i współczesne jej stanowisko*, 1874; F. Krupiński, *Romantyzm i jego skutki*, „Ateneum" 1876, t. 2; K. Kaszewski, *W sprawie pożytku piękna*, „Biblioteka Warszawska" 1877, t. 3; J. Chwiećkowski, *Polemika*, „Przegląd Tygodniowy" 1878, nr 23; W. Spasowicz, *Wincenty Pol jako poeta. Dwa odczyty*, „Ateneum" 1878, t. 2; E. Orzeszkowa, *O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15; P. Chmielowski, *Młode siły. „Z różnych sfer": nowele i obrazki Elizy Orzeszkowej*, „Ateneum" 1880, t. 1; H. Sienkiewicz, *Szkice literackie. „Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu" przez doktora Piotra Chmielowskiego*, „Gazeta Polska" 1881, nr 211–213; S. Krzemiński, *Z burzy dziejowej*, „Bluszcz" 1884, nr 48–49 i 51–52, przedruk w: tegoż, *Szkice literackie*, 1911; B. Prus, *„Farys"*, „Kraj" 1885, nr 46; B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski" 1886, nr 301; C. Jellenta, *Epidemia pesymizmu*, „Prawda" 1887, nr 3–4, przedruk pt. *Epidemia rozpaczy* w: tegoż, *Studia i szkice filozoficzne*, 1891; [Z. Przesmycki], *Nasze zamiary*, „Życie" (Warszawa) 1887, nr 1; C. Jellenta, *Zakapturzony idealizm*, „Prawda" 1888, nr 35–36; B. Prus, *Słówko o krytyce pozytywnej. (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)*, „Kurier Codzienny" 1890, nr 308 i 310–316; M. Komornicka, [*O nowej powieści*], w: tejże, *Szkice*, 1894; I. Matuszewski, *Wstecznictwo czy reakcja*, „Kurier Codzienny" 1894, nr 274, 277 i 321; W. Nałkowski, *Forpoczty ewolucji psychicznej i troglodyci*, w: M. Komornicka, C. Jellenta, W. Nałkowski, *Forpoczty*, 1895; A. Złotnicki, *Arystokracja „mózgowców"*, „Przegląd Tygodniowy" 1895, nr 43; Piast [S. Szczepanowski], *Dezynfekcja prądów europejskich*, „Słowo Polskie" 1898, nr 40; L. Szczepański, *Sztuka narodowa*, „Życie" (Kraków) 1898, nr 9–10; Quasimodo [A. Górski], *Młoda Polska. Felieton nieposłany na konkurs „Słowa Polskiego"*, „Życie" 1898, nr 15–16, 18–19 i 24–25; M. Zdziechowski, *Spór o piękno. Szkic krytyczno-literacki*, „Przegląd Literacki" 1898, nr 7, przedruk pt. *Płazy a ptaki* w: tegoż, *Szkice literackie*, t. 1, 1900; [L. Krzywicki], *O sztuce i nie-sztuce. (Luźne uwagi profana)*, „Prawda" 1899, nr 11–12; I. Matuszewski, *Miara estetyczna w polemice*, „Tygodnik Ilustrowany" 1899, nr 51–52, przedruk w: tegoż, *Twórczość i twórcy. Studia i szkice estetyczno-literackie*, 1904; Poseł Prawdy [A. Świętochowski], *Młoda starość*, „Prawda" 1899, nr 3; B. Prus, *Młoda literatura polska*, „Kurier Codzienny" 1899, nr 15; S. Przybyszewski, *O „nową" sztukę*, „Życie" (Kraków) 1899, nr 6; L. Staff, *Rekonwalescencja końca wie-*

ku, „Teka" 1900, nr 1; J. Marchlewski, *Chimeryczny pogląd na stosunek społeczeństwa do sztuki*, „Prawda" 1901, nr 19–20; W. Nałkowski, *„Chimera" wobec ewolucji*, „Głos" 1901, nr 10; Miriam [Z. Przesmycki], *Walka ze sztuką*, „Chimera" 1901, t. 1, z. 2; A. Niemojewski, *Prorok wykolejeńców*, „Głos" 1902, nr 5; S. Brzozowski, *My, młodzi*, „Głos" 1902, nr 50; S. Brzozowski, *I smutek tego wszystkiego…*, „Głos" 1903, nr 10; S. Brzozowski, *List otwarty do „Posła Prawdy"*, „Głos" 1903, nr 44; A. Lange, *Z powodu sporu o Sienkiewicza*, „Tydzień" 1903, nr 27; Poseł Prawdy [A. Świętochowski], *Liberum veto. Znaczenie ostatniej fali w sztuce*, „Prawda" 1903, nr 43; Poseł Prawdy [A. Świętochowski], *Liberum veto. Odpowiedź*, „Prawda" 1903, nr 46; J. Weyssenhoff, *Rozmowy literackie. O laurach Wyspiańskiego*, „Tygodnik Ilustrowany" 1909, nr 29–31.

Opracowania: R. Ingarden, *O dyskusji owocnej słów kilka*, „Przegląd Kulturalny" 1961, nr 48, przedruk w: tegoż, *Książeczka o człowieku*, 2009; W. Billip, *Mickiewicz w oczach swoich współczesnych. Dzieje recepcji na ziemiach polskich w latach 1818–1830. Antologia*, 1962; T. Czeżowski, *Odczyty filozoficzne*, 1969; I. Kitowiczowa, *O zadaniach krytyki literackiej lat 1800–1820*, w: *Badania nad krytyką literacką*, red. J. Sławiński, 1974; J. Sławiński, *Krytyka jako przedmiot badań historycznoliterackich*, w: jw.; W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, 1983; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1988; E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, 1990; A.K. Guzek, *Polemiki literackie*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, 1991; Z. Sinko, *Rozmowy*, w: jw.; W. Marciszewski, *Sztuka dyskutowania*, 1994; M. Strzyżewski, *Działalność krytyczna Maurycego Mochnackiego*, 1994; M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, 1997; M. Stanisz, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, 1998; A. Kwiatkowska, *Piórowe wojny. Polemiki literackie polskiego oświecenia*, 2001; M. Strzyżewski, *Mickiewicz wśród krytyków. Studia o przemianach i formach romantycznej krytyki w Polsce*, 2001; M. Piechota, *Dialog*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 2002; *Dialog w kulturze*, red. M. Szulakiewicz i Z. Karpus, 2003; M. Kochan, *Pojedynek na słowa. Techniki erystyczne w publicznych sporach*, 2005; M. Stanisz, *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gra z czytelnikiem*, 2007; *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, 2009; *Romantyczne przemowy i przedmowy*, red. J. Lyszczyna i M. Bąk, 2010; T. Budrewicz, T. Sobieraj, *W sprawie przełomu pozytywistycznego. Spory wokół „Zarysu literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu" Piotra Chmielowskiego*, 2015; K. Karaskiewicz, *Krytyka jako figura złośliwego erudyty – perspektywa filozoficzno-lingwistyczna polemiki Stanisława Kostki Potockiego z Andrzejem Trzcińskim*, 2015.

Zob. też: Dialog (I), Dialog (II), Intertekstualność, Paszkwil i pamflet, Program literacki/ Manifest

DZIEWIĘTNASTOWIECZNOŚĆ

Koncepcje historycznoliterackie (początek i koniec epoki). Dziewiętnastowieczność to europejska formacja kulturowa, ufundowana na określonych założeniach ideowo-światopoglądowych, teoriopoznawczych i aksjologiczno-etycznych, stanowiąca część paradygmatu nowoczesności (inaczej: → modernizmu w szerokim rozumieniu socjokulturowym). W polskim literaturoznawstwie „światopoglądową" tożsamość XIX w. zaczęto dostrzegać w latach 70. XX w., następnie precyzowano rozumienie tej kategorii kulturowej, wyszczególniając jej konstytutywne elementy, tworzące całość dialektyczną, nacechowaną wewnętrznymi antynomiami. W dyskusjach nad formułą polskiej dziewiętnastowieczności – z reguły osadzonych w „empirii" historycznoliterackiej i historyczno-kulturowej, a więc uwzględniających świadomość elit intelektualnych tamtej epoki – da się wyróżnić stanowisko sytuujące ją w ogólnoeuropejskim kontekście kulturowym (ujmuje się ją wtedy jako rodzimy wariant modelu kulturowego obowiązującego w całej Europie) oraz pogląd, który, oczywiście nie negując myślenia globalnego, przede wszystkim zakłada specyficzną – wynikłą z determinant społeczno-politycznych (czyli z braku niepodległej państwowości) – strukturę polską XIX w. jako „przestrzeni duchowej", naznaczonej przez wielkie problemy i dylematy romantyzmu,

podejmowane potem przez generację pozytywistyczną oraz młodopolską. To pokolenie Mickiewiczowskie miało według tej drugiej koncepcji „zaprojektować" polski model formacji kulturowej XIX w. Polską dziewiętnastowieczność wyznaczają dwa wielkie światopoglądy: → romantyzm i → pozytywizm, które dałoby się też określić jako „formacje umysłowe" lub epistemy. Układają się one w nadrzędną całość formacji kulturowej XIX w., stanowiącej po części antytezę, a po części twórczą kontynuację formacji poprzedniej, → oświecenia. Zarówno oświecenie, jak i dziewiętnastowieczność współtworzą paradygmat nowoczesności (kultury nowoczesnej, modernizmu).

Moment inicjalny dziewiętnastowieczności – pojmowanej przede wszystkim właśnie w kategoriach kulturowych, nie zaś ściśle chronologicznych – można by umieścić już to w 1789 r., gdy wybuchła rewolucja francuska, już to w 1815 r., wieńczącym epokę wojen napoleońskich. Kres formacji kulturowej XIX w. przypadałby na 1914 r. – moment wybuchu pierwszej wojny światowej. Jej dynamiczna struktura była wytworem → duchowości europejskiej, która miała wtedy pozycję dominującą, nadając impulsy rozwojowe całej cywilizacji. Europa XIX w. – w znaczeniu głównie polityczno-kolonialnym, ale i częściowo kulturowym – ekspandowała na inne części świata, cechowała ją zarówno innowacyjność, jak i dążność do dominacji.

Historyzm. Światopogląd dziewiętnastowieczności kształtował się na gruncie → historyzmu. Odczucie zmienności dziejów, dramatycznie doświadczane od rewolucji francuskiej i potem w toku napoleońskich kampanii, rzutowało na historiozoficzną świadomość XIX w. Świadomość ta rozumiała historię → metafizycznie, tj. jako historię sensu. Powszechne było wówczas przeświadczenie o transcendentnym bądź immanentnym sensie procesu dziejowego. Historię świata, Europy lub danego narodu pojmowano jako sekwencję zdarzeń zawartych między *arché* a *telos*, jako znaczącą całość, która ma swój początek i kres, przy czym sekwencję tę wypełniano różnorodną treścią historiozoficzną, stosując np. matrycę logiczno-racjonalną (Georg Wilhelm Friedrich Hegel), irracjonalno-mistyczną (mesjanizmy romantyczne), naturalistyczno-ewolucjonistyczną (Herbert Spencer), społeczno-ekonomiczną (Karl Marx). Dziewiętnastowieczna świadomość kulturalna silnie odczuwała przemożny wpływ historii na życie narodów, społeczeństw i jednostek. Odczucie to, stając się prawdą obiegową, znajdowało wyraz w głosach zarówno najwybitniejszych umysłów epoki, jak i autorów *minorum gentium*. W 1822 r. Kazimierz Brodziński tak charakteryzował stan umysłowości europejskiej targanej przez wstrząsy rewolucji francuskiej i wojen napoleońskich, w Polsce dramatycznie doświadczonej zaś przez tragedię rozbiorów: „Wszystkie narody doznały wstrząśnienia, wywrócenie jednej ściany drugą waliło, wszystkie namiętności natężone, wszędzie w jednym czasie krew rozlewana na piaskach się czerniła, w lodach ścinała…" (*Rozprawa o elegii*, 1822; następnie pt. *O elegii*). W romantyzmie powstawały spekulatywne filozofie historii, w których świecka płaszczyzna dziejów zyskiwała sankcję religijną; szczególnie wyraziście objawiało się to w romantycznym mesjanizmie. Na przykład Adam Mickiewicz dokonał swoistego wcielenia Boga w porządek historii ludzkiej; przekonywał, że: „Duch człowieczy jest synem Boga panującego nie tylko na niebiosach, ale i na ziemi. Duch winien stać panem ziemi" (*Literatura słowiańska*, kurs czwarty, wykład czternasty). W rezultacie dochodziło tu do sytuacji, w której następowała sakralizacja historii i swoista antropomorfizacja Boga, płynnie powiązana z przyznaniem człowiekowi, jako podmiotowi historiotwórczemu, znamion boskich. Przejrzysty paralelizm historii ziemskiej i świętej, uobecniony w zespoleniu losów umęczonej Polski (*sui generis* Chrystusa) z → postępem dziejów, wybrzmiewa z historiozoficznej wi-

zji zawartej w mesjanizmie Zygmunta Krasińskiego, który w → przedmowie do *Przedświtu* (1843) wieszczył: „Trzeba było śmierci naszej, trzeba będzie naszego wskrzeszenia – na to, by słowo Syna człowieczego, wieczne słowo życia, rozlało się na okręgi społeczne świata. – Właśnie przez naszą narodowość, umęczoną na krzyżu historii, objawi się w sumieniu ducha ludzkiego, że sfera polityki musi się przemienić w sferę religijną […] tylko w Polszcze i przez Polskę zacząć się opatrznie może nowy okres w dziejach świata".

Zsekularyzowany historyzm dziewiętnastowieczny występował zaś w kilku odmianach historiozofii pozytywistycznej, osadzonych nierzadko, jak np. koncepcje Henry'ego Thomasa Buckle'a i Herberta Spencera, na matrycy redukcjonistycznego ewolucjonizmu i mechanistycznego determinizmu. Auguste Comte, rzecz charakterystyczna, był nawet skłonny uznawać historyczny punkt widzenia za najistotniejszą właściwość pozytywizmu; stwierdził przy tym ścisłą zależność między historią a nową → nauką pozytywną – socjologią, objawiającą się w dążeniu do poszukiwania praw, które rządzą rozwojem gatunku ludzkiego (prawem naczelnym było dlań prawo postępu). Historyzm w wariancie ewolucjonistyczno-naturalistycznym znajdował poparcie polskich → pozytywistów. Już w 1866 r. młoda Eliza Orzeszkowa z uznaniem pisała o historiozoficznej tezie Buckle'a: „[…] staje pytanie, czym jest człowiek i na czym osnute powinny być dzieje ludzkości? Jasne i na ścisłym wywodzie oparte rozumowanie odpowiada: człowiek jako jednostka nie jest wyjątkową i nadzwyczajną istotą dla wyjątkowych i nadzwyczajnych celów stworzoną; jest on jednym z ogniw wszechrzeczy, a losy jego, rządzone przyrodzonym i niewzruszonym porządkiem, nie podlegają ani ślepemu trafowi, ani jego własnej woli. Każdy skutek ma przyczynę zrodzoną z przyczyn uprzednich" (*O „Historii cywilizacji angielskiej" przez Henryka Tomasza Buckl[e]'a*, „Gazeta Polska" 1866, nr 157).

Wielką → polemikę z popularnymi wersjami świadomości historycznej (skażonej, jak w romantyzmie, przez iluzje subiektywnego idealizmu lub wypaczonej, jak w pozytywizmie, przez mechanistyczny determinizm) przeprowadził w *Legendzie Młodej Polski* (1910) Stanisław Brzozowski, skądinąd uznający historyzm za niezbywalny składnik europejskiej „psychiki kulturalnej". Pisał wszak autorytatywnie i obrazowo: „Nasze ja – to nie jest coś stojącego na zewnątrz historii, lecz ONA SAMA; nie ma możności wyzwolenia się od niej, gdyż nie ma w nas włókna, które by do niej nie należało. […] Rzeka historii europejskiej przecieka przez nasze wnętrze. Nie uda się nam zrozumieć samych siebie, wyzwolić samych siebie, jeżeli nie sięgniemy aż do dna tego procesu. Kto chce istotnie być panem swoich losów, świadomie przeżyć i tworzyć swoje życie, musi sięgnąć aż do tych głębin, w których rodzą się siły określające bieg i kierunek wielkiej dziejowej rzeki". Brzozowski stanowczo domagał się, by świadomość kulturalna nie była ani tworem idealistycznej spekulacji, ani też bezwolnym rezultatem automatyzmu dziejów, lecz by, ukształtowawszy się na fundamencie „rządzącej sobą niepodległej pracy", stała się trwałym „elementem kultury", czyli twórczo zapanowała nad żywiołem historycznym, społeczno-politycznym i biologicznym.

Faktem jest, że historyzm XIX w., podniesiony do rangi metafizycznego systemu przez Georga Wilhelma Friedricha Hegla, który poznaniu nadał status dziejów, zrównując sens bytu z historycznością, występował w wielu szczegółowych metaopowieściach, ujmujących proces historyczny esencjalistycznie. Dziewiętnastowieczność stworzyła takie słynne koncepcje historiozoficzne, jak właśnie heglizm, comte'yzm, marksizm, spenceryzm, oraz liczne warianty – typowych zwłaszcza dla romantyzmu – historiozofii spekulatywnych i spirytualistycznych. Niezależnie od różnic szczegółowych artykułowały one (najczęściej wprost, a przynajmniej *implicite*) ideę historii progresywno-linearnej jako postępu ludzkości na dro-

dze ku pełnej emancypacji (→ ducha, rozumu, → podmiotu dziejotwórczego, → narodu, klasy społecznej). Znamienne, że kres procesu historycznego – w heglizmie, u Comte'a czy socjalistów utopijnych – może uchodzić za totalne spełnienie się dziejów, za finalizację procesu dziejowego, za zamknięcie rozstępu między *arché* a *telos*.

Idea postępu. Organizująca historiozoficzne myślenie w XIX w. idea, sformułowana już przez filozofię oświeceniową (Nicolas de Condorcet), uchodziła za poznawczy aksjomat, hołdowali jej praktycznie wszyscy, w szczególności zagorzali progresiści (postępowcy, demokraci, radykałowie), upatrujący w przyszłym zamknięciu dziejów moment, który okaże się najwyższym osiągnięciem ludzkości. Konserwatyści, krytyczni wobec zmian społecznych powodowanych przez → postęp, chcieli go z kolei odpowiednio kontrolować, jak najwięcej ocalając z → tradycji. W XIX w. upowszechniło się uwzględnianie czynnika czasu w pojmowaniu świata i człowieka; odgrywał on – jako podstawa zmienności – ogromną rolę w różnorodnych teoriach odnoszących się zarówno do historii ludzkiej, jak i naturalnej. Oryginalną konstrukcję historiozoficzną, uformowaną właśnie wokół idei nieustannego postępu, przybierającą charakter tyleż kosmogoniczny, co *quasi*-przyrodniczy, zaproponował Juliusz Słowacki w swoim systemie genezyjskim (*Genezis z Ducha*, 1844–1846), w którym panspirytualistyczny, kosmiczny ewolucjonizm o charakterze teleologicznym, oparty na ciągu krwawych rewolucji, zbrodni, męki i śmierci, zmierza ku punktowi docelowemu, w którym dopełni się powrót świata do doskonałego boskiego absolutu.

Ideę deterministycznego postępu, wolną, jak mniemano, od naleciałości spekulatywnych i metafizycznych, formułowali z kolei praktycznie wszyscy pozytywistyczni krytycy i pisarze. Aleksander Świętochowski np. orzekał: „Życie ludzkości rozwija się na podstawach ciągłych przyczyn i skutków. Żadne zjawisko nie jest odosobnionym, każde musi być skutkiem jednego lub kilku poprzednich, które są względem niego przyczyną. Prawo to, spostrzeżone przez najznakomitszych myślicieli, pozwala nam widzieć wszędzie postęp, tj. proces nieustannie odbywających się zmian" (*Tradycja i historia wobec postępu*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 19). W toku gwałtownej polemiki z pogrobowcami romantycznego bajronizmu gloryfikował postęp – jako najwyższą ideę i zasadę dziewiętnastowieczności – Adam Wiślicki: „Wiek dziewiętnasty – pisał – nie jest wiekiem cierpiących i zachwyconych trubadurów; jego poezję stanowi [właśnie] ciągły postęp, ciągła dążność do zajęcia takiego stanowiska wobec praw przyrody i ludzkości, aby w jak największym zakresie urzeczywistniał dla siebie wszystko, cokolwiek myśl jego podyktuje do wykonania" (*Groch na ścianę. Parę słów do całej plejady zapoznanych wieszczów naszych*, „Przegląd Tygodniowy" 1867, nr 49). W sposób bardziej pogłębiony i w odniesieniu do wielu kontekstów przedmiotowych rozpatrywała ideę postępu Eliza Orzeszkowa, przekonując w 1874 r. – w duchu wczesnopozytywistycznego optymizmu – o nieuniknionym jego charakterze oraz ścisłym związku, jaki zachodził między rozwojem umysłowym ludzkości a modernizacją technologiczno-cywilizacyjną, wreszcie także o nieograniczonych chyba możliwościach ekspansji rozumu ludzkiego w dziedzinie poznania praw przyrody. „Dla wzrostu sił rozumowych człowieka, dla zwycięstw, które wiedza odnosi nad ślepymi siłami przyrody, niepodobna wyznaczyć dziś końca ni granic. […] z doświadczenia przeszłego wysnuwać mamy prawo najśmielsze dla przyszłości nadzieje. […] postęp powszechny nie przywiedzie zapewne ludności ku absolutom prawdy, dobra i szczęścia, ale ją ku nim zbliży, a zbliżenie to dostatecznie jest już pożądanym, dostateczną sprawi różnicę we wszechstronnym losie ludzi, aby dla sprowadzenia go warto było cierpieć, walczyć, pragnąć i pracować" (*O postępie*, „Tygodnik Mód i Powieści" 1874, nr 23 i 24).

Ewolucjonizm. Dziewiętnastowieczna wiara w postęp ugruntowywała się niewątpliwie na podstawie ewolucjonizmu, który – przejęty z biologii, z teorii Darwina – stanowił konstytutywny element historiozoficznych opowieści wytworzonych przez światopogląd scjentystyczny w drugiej połowie stulecia (→ darwinizm), przenikając też czasem na inne pola przedmiotowe. Ewolucjonizm zasadzał się na porządku przyczynowym (ściślej: determinizmie kauzalnym czy genetyzmie), pojmowanym przez pozytywizm jako relacja stała i obiektywna, która rzekomo miała obywać się bez wpływów metafizyki (przydającej prawu przyczynowości charakteru koniecznościowego i sprawczego), w istocie jednak sprowadzała się nie tylko do zasady heurystycznej, gdyż pozytywiści niekiedy nadawali prawu przyczynowości charakter ontyczny, uznając je za zasadę bytu. Refleks takiego myślenia uobecnia się w studium Elizy Orzeszkowej *Listy o literaturze. List I. Wiek XIX i tegocześni poeci* („Niwa" 1873, t. 4), w którym autorka stwierdzała fakt niezbity: „Wiek XIX jest potęgą wielką już przez to samo, że stanowi nieodpartą i nieprzezwyciężoną konieczność dziejową. […] Wiek XIX znicestwieniu nie ulegnie, jak ulec mu nie może żaden skutek, który, urodziwszy się z poprzedzających go przyczyn, przebyć musi właściwy sobie zakres trwania, nim z kolei przemieniwszy się w przyczynę, stopi się w zrodzonych przez się skutkach".

Organicyzm. Z pojęciami przyczynowości i ewolucji korespondowało pojęcie organizacji, istotny składnik nowoczesnej epistemy, zrodzony na gruncie biologii, potem przetransponowany zaś do nowo odkrytej w XIX w. socjologii, w ramach której opracowywano – *vide*: koncepcje Comte'a czy zwłaszcza Spencera – teorie społeczeństwa jako zorganizowanej całości (swoistego organizmu), ewoluującej w czasie. W rezultacie wykształciły się różne warianty bioorganicystycznej socjologii, które można potraktować jako typowy dla pozytywizmu objaw naturalistycznego podejścia do nauk społecznych. Ekstrapolacja kategorii przejętych z biologii na rzeczywistość społeczną była konsekwencją redukcjonizmu epistemologicznego, jaki charakteryzował pozytywistyczną epistemę, operującą często zasadą analogii. Zwolennikiem tego zabiegu heurystycznego okazał się przede wszystkim Bolesław Prus, najgorliwszy propagator Spencerowskiej koncepcji społeczeństwa jako analogonu biologicznego organizmu. W rozprawie *Szkic programu w warunkach obecnego rozwoju społeczeństwa* (1883) stwierdzał: „Społeczeństwo, a właściwie naród, jest żyjącym organizmem. […] Życie organizmu społecznego objawia się nieustanną czynnością wszystkich organów i komórek. Główne formy tej czynności […] wytwarzanie i zużywanie przedmiotów użytecznych, rozdzielanie owych przedmiotów między pojedyncze organa, wymiana usług, asymilacja wytworów natury, wytworów obcych społeczeństw i ludzi obcych, wreszcie oszczędzanie pewnych wytworów dla przyszłego użytku". Przeciwne – wobec pozytywistycznego → naturalizmu – antyredukcjonistyczne stanowisko w kwestii charakteru nauk społecznych i humanistycznych zajmowały zaś heglizm i neokantyzm.

Indywidualizm/ kolektywizm. Oprócz historyzmu za naczelną ideę XIX w. uznaje się zgodnie indywidualizm. Filozoficznej genezy owej idei trzeba by doszukiwać się w akcie inaugurującym nowożytną świadomość epistemiczną, tj. w kartezjanizmie, potem zyskuje ona dopełnienie i rozwinięcie w projektach empirycznej filozofii brytyjskiej (Johna Locke'a, George'a Berkeleya, Davida Hume'a), by usystematyzować się modelowo w transcendentalizmie Immanuela Kanta. Na płaszczyźnie społeczno-ekonomicznej indywidualizm objawiał się w emancypacyjnym ruchu mieszczaństwa, które pod auspicjami ideologii liberalnej promowało stosunki kapitalistyczne. Jednostka w całej nowoczesności, w tym także w XIX w., stawała się zasadniczo autonomicznym podmiotem moralnym i historiotwórczym; jej wal-

ka o własne prawa i aspiracje wolnościowe przyświecała większości ówczesnych ruchów politycznych. Interesy jednostkowe starano się uzgadniać ze wspólnotowymi (kolektywnymi), przy czym odmiennie rozkładano akcenty, już to propagując interes i prawa jednostek (jak w liberalizmie), już to podnosząc prymat interesu zbiorowego (jak w pozytywizmie Comte'a oraz socjalizmie lub marksizmie).

Indywidualizm *sensu largo* okazał się naczelną wartością już w sentymentalizmie (→ czucie), niemniej najbardziej modelową postać przybrał on w światopoglądzie romantycznym, zwłaszcza w jego odmianach zachodnioeuropejskich. Stulecie XIX wyartykułowało podstawowe dylematy antropologii nowoczesności, sytuując jednostkę w centrum świata i przydając jej – częściowo wzorem Kanta – status suwerennego → podmiotu moralnego, który własną wolność realizuje w autonomicznym kształtowaniu form swojego życia. Zwłaszcza → sztuka romantyczna – literatura, plastyka i muzyka – wielowariantowo opracowywała ideę indywidualizmu jako swój znak rozpoznawczy. W polskim romantyzmie przedlistopadowym eksponowano, m.in. pod wpływem George'a Gordona Byrona, egzystencjalne i moralne dylematy jednostki wyjątkowej, skonfliktowanej ze światem i jego normami. Mickiewicz w *Przemowie* do pierwszego wydania tomu *Poezji* (1822), znanej także jako szkic *O poezji romantycznej*, zasugerował koncepcję → poety – wybitnej indywidualności, → geniusza, który, jak Byron właśnie, „ożywiając obrazy uczuciem, stworzył nowy gatunek poezji, gdzie duch namiętny przebija się w zmysłowych rysach imaginacji". Z tych założeń oraz z zawartej w szkicu krytyki sztuki → francuskiej przebija sugestia o wyraźnej odmienności poety od ogółu. Istotną artykulacją indywidualnego buntu egzystencjalnego, stanowiącą wyraźny pogłos zachodnioeuropejskiej antropologii romantycznej, stała się potem czwarta część *Dziadów*; w okresie polistopadowym wybitni polscy romantycy (Mickiewicz, Krasiński, Słowacki) odkrywczo problematyzowali zaś ideę indywidualizmu, przy czym wyróżnikiem wielkiej poezji romantycznej okazała się interioryzacja dramatów historii politycznej (widoczna szczególnie wyraziście w *Kordianie*), przejawiająca się m.in. w podmiotowym doświadczaniu jej kontrowersji etycznych. Idea indywidualizmu wyzwolonego już z wszelkich serwitutów narodowych, społecznych i politycznych skrystalizowała się w → manifestach Stanisława Przybyszewskiego. W głośnym *Confiteor* („Życie" 1899, nr 1) orzekał w tonie przywódczym: „Artysta nie jest sługą ani kierownikiem, nie należy ani do narodu, ani do świata, nie służy żadnej idei ani żadnemu społeczeństwu. […] stoi ponad życiem, ponad światem, jest Panem Panów, niekiełznany żadnym prawem, nieograniczany żadną siłą ludzką. Jest on zarówno święty i czysty, czy odtwarza największe zbrodnie, odkrywa najwstrętniejsze brudy, gdy oczy w niebo wybija i światłość Boga przenika". Ta skrajnie antyspołeczna antropologia artystowska stanowiła pewien wyłom w formacji kulturowej polskiej dziewiętnastowieczności, jednak w zderzeniu z wzorcami „służebnymi" poniosła porażkę, mimo że ich fundament antropologiczno-filozoficzny sprowadzał się do zasadniczo tożsamej koncepcji → podmiotu.

W obrębie dziewiętnastowieczności wytworzyła się podstawowa dla niej i chyba nieusuwalna antynomia: indywidualizm–kolektywizm. Wyznaczała ona „przestrzeń duchową" polskiego romantyzmu, który po powstaniu listopadowym uznał jednak prymat kolektywnej idei patriotycznej oraz idei zbiorowości narodowej nad aspiracjami jednostkowymi. Często się przecież zdarzało, że powyższa antynomia drążyła myśl jednego autora; widać to wyraźnie na przykładzie mesjanizmu Mickiewicza i Słowackiego oraz historiozofii Joachima Lelewela. W *Księgach narodu polskiego* (1832) Mickiewicza modelowy wyraz znalazła

mesjanistyczna idea narodu polskiego jako podmiotu zbiorowego właśnie, którego tragiczne, naznaczone stygmatem cierpienia dzieje mają stanowić przejrzystą analogię do ofiary Chrystusowej. „Bo Naród polski – pisał z patosem właściwym romantycznej prozie poetyckiej Mickiewicz – nie umarł, ciało jego leży w grobie, a dusza jego zstąpiła z ziemi […] do otchłani, to jest do życia domowego ludów cierpiących niewolę w kraju i za krajem […]. A trzeciego dnia dusza wróci do ciała, i Naród zmartwychwstanie, i uwolni wszystkie ludy Europy z niewoli". W późniejszych prelekcjach paryskich Mickiewicz przeorientował swój mesjanizm, podnosząc do rangi podmiotu dziejowego „mężów bożych", → wieszczów, mędrców oraz człowieka czynu. Silniejszy akcent na indywidualizm kładł także w okresie genezyjskim Słowacki. Idea kolektywizmu, zbiorowości, narodu jako podmiotu dziejów wyznaczała z kolei widnokrąg myślowy radykalnych i demokratycznych środowisk polskich po powstaniu listopadowym. Z krytyką historiozoficznych tez mesjanizmu romantycznego – w szczególności heroistycznego indywidualizmu Mickiewicza z prelekcji paryskich – występowali radykalni demokraci, np. Edward Dembowski, który twierdził: „Według nas tylko społeczeństwo, tylko naród jest myśli posłanniczej urzeczywistnieniem zupełnym, ideą żyjącą, objawem zupełnym twórczości, mesjaszem. Postęp narodu podnosi jednostki genialne, będące tylko cząstkami społeczeństwa, rodzi wielkich mężów. […] Filozofia polska lud (masę, całość narodu) uznaje za główny żywioł, a mesjanizm bałwochwalczo wywyższa jednego genialnego człowieka nad lud" (*Myśli o przyszłości filozofii*, 1845). Niezależnie od tych różnic między romantycznymi indywidualistami i kolektywistami ugruntowywała się w polskiej świadomości kulturowej XIX w. doniosła pozycja narodu jako najwyższej wartości duchowej, organizującej mentalność i wyobraźnię patriotyczną Polaków. Inicjatorem idealistycznej koncepcji narodowości, która warunkuje i scala tożsamość zbiorową, był Maurycy Mochnacki jako autor rozprawy *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* (1830), w której, odwołując się do niemieckiej filozofii przedromantycznej i romantycznej (Johann Gottfried Herder, Friedrich Schiller, Novalis, Friedrich Schelling), rozwinął słynną teorię uznania się przez naród w „swoim jestestwie", uznania, które jest długotrwałym procesem zdobywania narodowej samoświadomości i tożsamości, zaświadczonym przez rodzime piśmiennictwo i refleksję filozoficzną. O istnieniu narodu jako organicznej i duchowej całości decydowała jego zdolność do wyrażenia swojej istoty w literaturze narodowej. Mochnacki pisał, że: „To wyrażenie ducha, to wyciągnięcie myśli spólnej na jaśnią, ta ogólna masa wszystkich razem wyobrażeń i pojęć cechujących narodu istotę »STANOWIĄ LITERATURĘ TEGO NARODU«". Na proces emancypacji narodowości, jako szczególnie istotną, konstytutywną cechę kultury dziewiętnastowiecznej (niestety, nie zawsze realizowaną w praktyce politycznej), zwracał uwagę przed powstaniem styczniowym także Józef Ignacy Kraszewski, przekonując o nieuchronnym dochodzeniu przez narody do samoistności: „[…] dziewiętnasty wiek, a raczej ostatnie, najbliższe nas dziesiątki jego, postawiły zasadę, która wprzódy do żadnej nie wchodziła rachuby; tą zasadą jest poszanowanie, uznanie narodowości. […] Jeśli nie wszędzie dawne i uznane układy międzynarodowe dozwoliły szeroko zastosować ideę tę, jeśli są państwa, które nie zapierając się zasady dla siebie, przyznania jej drugim odmawiają, jeśli rozwojowi narodowości kładną granice stare prawa ścieśniające i bojaźliwe; sprawą jest czasu tylko doprowadzenie do życia tego, co istnieje jako niezaprzeczony pewnik. W świecie ducha idea prędzej lub później zwycięża; nieraz drogimi okupuje się ofiarami, niejednokrotnie wstrzymuje chwilowo w biegu, ale ostatecznie sile jej ulega wszystko" ([*O narodowości*], „Gazeta Codzienna" 1861, nr 86).

W pozytywizmie dominowała idea kolektywizmu (zbiorowości społecznej, narodowej), kultywowana w obronie przed represyjną polityką zaborców. Polemika z wybujałym indywidualizmem romantyzmu, po części kryptopolityczna, po części zaś (i przede wszystkim) ideowo-światopoglądowa i estetyczna, nasiliła się zwłaszcza w czasach pozytywistycznej „burzy i naporu". Debiutująca na niwie literackiej młoda Orzeszkowa opowiedziała się rzecz jasna za ideami zbiorowości, kolektywizmu, komunitaryzmu, przy czym za podmiot historiotwórczy uznawała początkowo raczej społeczeństwo, a nie naród; pisała wszak, że „to ogół tworzy autora", bo: „Talent wszelki wzrasta wśród społeczności jak kłos wśród ziemi kęsa. Ziemia mu matką; z jej wewnętrznych, żywotnych soków bierze istnienie" (*Kilka uwag nad powieścią*, „Gazeta Polska" 1866, nr 285). Stosunkowo rzadziej można było napotkać tendencje indywidualistyczne, przeniknięte duchem pozytywistycznego liberalizmu (uwidoczniły się one w postawie i poglądach Aleksandra Świętochowskiego). Niekwestionowany kult indywidualności, „jednostki twórczej", rozwinie się dopiero u schyłku XIX w., przy czym doniosłą inspirację dla tego zjawiska stworzą zróżnicowane zresztą wewnętrznie nurty filozoficzne, w tym → nietzscheanizm. W początkowej fazie → Młodej Polski propagowano antropologię indywidualistyczną, ukształtowaną jeszcze na fundamencie naturalistycznego ewolucjonizmu. Tak np. Przybyszewski orzekał, że „pojęcie jednostki twórczej jako czynnika podtrzymującego i doskonalącego gatunek ma w dziejach rozwoju człowieka swoją odwrotną stronę: tragiczne pojęcie jego osobowości jako narzędzia" (*Zur Psychologie des Individuums I. Chopin und Nietzsche*, 1892; przekł. pol. *Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche*, 1966). W podobnym tonie wypowiadali się Wacław Nałkowski i Maria Komornicka, współautorzy książki *Forpoczty* (1895).

Podmiotowość. Jakkolwiek panująca w XIX w. formuła → podmiotowości stanowiła splot różnorakich tendencji filozoficznych i psychologicznych, to jej wspólną podstawą był model antropologiczny, oparty na względnie niezmiennym podłożu, tj. na fundamencie podmiotowości kartezjańskiej, dopełnionej potem przez Kanta, przyznającej główne miejsce człowiekowi jako autonomicznej, tożsamej ze sobą, trwałej świadomości, będącej podstawą i gwarantem wiedzy o świecie. Antropologiczny model dziewiętnastowieczności przynależał do wielowiekowej tradycji filozoficznej Europy, tradycji „metafizyki obecności", której paradygmatycznym wyróżnikiem było myślenie o bycie jako obecności właśnie, przy czym obecność ta, stanowiąca transcendentalną zasadę myślenia metafizycznego, uobecniała się dla świadomości, dla podmiotu poznającego, a więc jawiła się jako subiektywizacja bytu. Owa świadomość, inaczej człowiek jako *subiectum*, zyskiwała status podstawy i uniwersalnego środka odniesienia. Można powiedzieć, ujmując zagadnienie dziewiętnastowiecznej antropologii od jeszcze innej strony, że człowiek tamtej epoki objawiał się jako podmiot już to empiryczny, już to transcendentalny. Albo bowiem podlegał on działaniu deterministycznych praw natury (co podkreślały różne orientacje ówczesnej metafizyki naturalistycznej), albo występował w roli autonomicznego podmiotu moralnego, który kieruje się w życiu głosem wewnętrznego sumienia (tak twierdził Kant). To rozdarcie nieustannie determinowało ówczesne dyskursy etyczne i antropologiczne, ale nie wpłynęło na destrukcję monistyczno-substancjalnej koncepcji podmiotu, obowiązującej aż do schyłku XIX w., czyli do momentu pojawienia się empiriokrytycyzmu i różnych wariantów „filozofii życia" (→ nietzscheanizmu, → bergsonizmu), pod których wpływem rozpoczął się właśnie proces dezintegracji trwałej subiektywności zorganizowanej w homogeniczne „ja". Na początku XX w. przejawy tego procesu odnotowywał Brzozowski, odnajdując wpływ nowej „podsta-

wy psychicznej" na „nerwowość stylu nowoczesnej powieści" (*Współczesna powieść polska*, 1906).

Role artysty. Nim jednak zaczęły się rozpadać fundamenty spójnej, substancjalnej podmiotowości XIX w., dominującą pozycję – zarówno w romantyzmie, jak i pozytywizmie – zajmował autorytatywny podmiot metafizyczny, który odgrywał ważką społecznie rolę instancji w pełni wiarygodnej i obdarzonej zaufaniem publicznym. Jeśli w oświeceniu status intelektualnych i moralnych „prawodawców" przyznawano intelektualiście i uczonemu, to w XIX stuleciu, które nadal wysoko ceniło tamte elity intelektualne, podobnego znaczenia – pod wpływem romantyzmu – nabiera artysta. Nobilitacja artysty wiązała się przy tym z ogromnym dowartościowaniem sztuki, która miała pełnić ważkie funkcje społeczne. Wszak wybitni artyści dziewiętnastowieczni – George Gordon Byron, Eugène Delacroix, Charles Dickens, Iwan Turgieniew, Adam Mickiewicz, Richard Wagner, Émile Zola, Bolesław Prus, Lew Tołstoj, Stefan Żeromski, Stanisław Wyspiański – uchodzili za sumienie własnych narodów i społeczeństw. Ich głos – acz oceniany nierzadko kontrowersyjnie – ważył w przestrzeni społecznej komunikacji. W warunkach polskich sztuka, a zwłaszcza literatura, wysunęła się w romantyzmie na pozycję zdecydowanie pierwszoplanową, odgrywając – z uwagi na polityczną ułomność życia publicznego w Polsce – rolę wzorcotwórczą, wybitnie patriotyczną, społecznie zaangażowaną. Polski artysta romantyczny – przykładem najbardziej znamiennym: Mickiewicz – stawał się po prostu sumieniem narodu, jego przewodnikiem, prorokiem i rewelatorem prawd najwyższych. W pozytywizmie ustąpił on miejsca nauczycielowi i skrupulatnemu badaczowi współczesnej rzeczywistości. Ale niezmienne w polskiej świadomości kulturowej XIX w. pozostawało przekonanie o jego – artysty – uprzywilejowanej pozycji w przestrzeni publicznej i o pełnieniu przezeń ważnych funkcji społecznych i patriotycznych.

Rozwój, nowość, użyteczność. Dziewiętnastowieczność orientowała się na progresywizm i nowość (innowację, oryginalność), traktując je jako wartości aksjomatyczne (ceniono je zarówno w romantyzmie, jak i pozytywizmie). Stanowiły one – z wyjątkiem progresywizmu, nobilitowanego już przez oświecenie – aksjologiczne i poznawcze odkrycie, dokonane właśnie przez formację kulturową XIX w. W owym nastawieniu na przyszłość objawiała się typowa dla dziewiętnastowieczności – wyraziście widoczna w światopoglądzie romantycznym oraz pozytywistycznym – tendencja do kontestacji teraźniejszości, uznawanej jedynie za etap przejściowy na drodze do doskonalszej (sprawiedliwszej) przyszłości. Jednak mimo swego radykalnego progresywizmu i uprzywilejowania nowości (oryginalności) – dziewiętnastowieczność niekiedy dość harmonijnie łączyła kanon wartości nowych z wartościami odziedziczonymi po oświeceniu, co zresztą było logiczną konsekwencją tożsamości całej nowoczesnej formacji kulturowej. Tak np. XIX w. kontynuował wypracowaną przez oświecenie ideę CYWILIZACJI pojmowanej jako wytwór postępu ludzkości. Rozszerzanie dorobku cywilizacji utożsamiano wtedy z rozmaitymi procesami modernizacyjnymi, które należało konsekwentnie wprowadzać w życie, by w ich rezultacie powiększać zasób ogólnoludzkiego i jednostkowego szczęścia. Można powiedzieć, że dążność do budowy cywilizacji stanowiła kategoryczny imperatyw dla człowieka XIX w., w szczególności zaś spopularyzowała się ona w światopoglądzie scjentystycznym. Oświecenie i pozytywizm okazały się głównymi promotorami idei cywilizacji. W ścisłym z nią związku pozostawała UŻYTECZNOŚĆ, kolejna z pierwszorzędnych wartości dziewiętnastowiecznej formacji kulturowej. Użyteczność, nazywana też zamiennie UTYLITARYZMEM, wyznaczała zwłaszcza kanon etyki pozytywistycznej (usta-

nowił go podówczas John Stuart Mill). Bycie użytecznym uznawano wtedy za powszechny obowiązek całej ludzkości; jednostka i zbiorowość winny tak postępować, by wszystkie ich działania przyczyniały się do szczęścia powszechnego. Piotr Chmielowski pisał: „Każdy człowiek danego społeczeństwa powinien przyczyniać się […] do jego dobra; powinien być UŻYTECZNYM. Im kto wyższy zajmuje lub chce zająć stopień na skali społecznego znaczenia, tym zakres użyteczności jego szerszymi promieniami zakreślać musi. Kto zaś pragnie zostać przewodnikiem innych, niosącym pochodnię oświaty, ten powinien tych innych przekonać, że zdoła im zapewnić jak najobfitszy zapas użyteczności" (*Utylitaryzm w literaturze*, „Niwa" 1872, t. 2). Chmielowskiemu wtórował Antoni Pilecki: „Główną cechą obecnego kierunku społeczeństw naszych jest utylitaryzm. Odrzucamy na stronę wszystko, co nie wpływa dodatnio na rozwój ludzkości, co nie przekłada cegiełki do wielkiego gmachu, zbudowanie którego stanowi cel naszego bytu. Gmachem tym jest szczęście i rozwój społeczeństw" (*Społeczne znaczenie poezji i współczesne jej stanowisko*, 1874).

Scjentyzm. Utylitaryzm odcisnął silne piętno przede wszystkim na światopoglądzie scjentycznym drugiej połowy wieku, na IDEI NAUKI, która w modelu kulturowym dziewiętnastowieczności zajmowała szczególnie uprzywilejowane miejsce. Comte zamierzał podporządkować naukę służbie dla ludzkości. Wszak jego słynne hasło – *savoir pour prévoir, prévoir pour agir* – wyznaczało też, oprócz epistemologicznej strategii wiedzy pozytywnej, utylitarne funkcje poznaniu naukowemu. W XIX w. mniemano, że rozwój nauki wpływa bezpośrednio na modernizację stosunków międzyludzkich, na przyrost dobrobytu i szczęścia. Młoda Orzeszkowa podzielała w pełni ów pogląd, gdy z entuzjazmem recenzowała pracę Buckle'a *Historia cywilizacji w Anglii* (1857–1861): „Nauka daje ludziom sposoby zwyciężenia potęg zewnętrznej natury, nauka, rozświecając pojęcia, wiedzie ludy ku zgodzie, pokojowi, bogactwom, cnotom. Nauka zabija marzycielstwo i różne przesądne nadzieje, […] każe człowiekowi wpatrywać się w ziemskie istnienie, doskonaląc je dla siebie i innych; ona nareszcie, prowadząc człowieka ku poznaniu samego siebie, daje mu poczucie własnej potęgi i zacności, na którym wsparty zechce być samym sobą i sam przez się myśleć, żyć i działać". (*O „Historii cywilizacji angielskiej" przez Henryka Tomasza Buckl[e]'a*, „Gazeta Polska" 1866, nr 158).

Jednak dziewiętnastowieczny scjentyzm oscylował, co warto podkreślić, między – powyższym – przeświadczeniem o wybitnie aksjologicznym charakterze naukowego poznania, które służy po prostu dobru ludzkości i nigdy nie może się obrócić przeciwko niej, a skądinąd także typowym dla pozytywistycznej epistemy sądem o rozdzieleniu nauki i wartości. (To drugie stanowisko propagował wybitny metodolog nauki Claude Bernard). W pozytywizmie polskim zdecydowanie zrazu dominowała praktyczno-utylitarna koncepcja nauki, dopiero od lat 80. częściej akcentowano „czysty" charakter naukowego poznania (stanowisko Józefa Jerzego Boguskiego, Napoleona Cybulskiego, Władysława Kozłowskiego, Adama Mahrburga). Obie koncepcje łączył w swoich refleksjach Bolesław Prus, choć np. w młodzieńczym studium przekonywał, w duchu idei nauki „czystej", że: „[…] każde zjawisko winno być […] badane, choćbyśmy zeń dla życia praktycznego najmniejszych nie wyciągnęli korzyści" (*O elektryczności*, „Niwa" 1872, t. 1).

Mimo tych różnic w poglądach na naukę i jej funkcje w scjentystycznej metaopowieści XIX w. przejawiał się emancypacyjno-krytyczny i progresywny duch nowoczesności. Świadomość dziewiętnastowieczna zasadniczo podtrzymywała oświeceniowo-pozytywistyczną ideę związku, jaki miał zachodzić między rozwojem nauk a stopniowo dokonującym się dzięki niemu doskonaleniem warunków życia jednostkowego i zbiorowego, a nawet postę-

pem moralnym ludzkości. Znamienne i zarazem zrozumiałe jest w tym kontekście to, że pozytywistyczna koncepcja nauki (wiedzy) miała charakter predyktywny i nomotetyczny: pozwalała przewidywać fakty na podstawie ustalonych praw, co mogło mieć ogromne konsekwencje dla praktyki życia społecznego. Taka wiedza mogła rozwijać się także dzięki temu, że w XIX w. poznanie wyzwalało się spod władzy zewnętrznych autorytetów i że cechował je nieustanny krytycyzm. Wszak np. Orzeszkowa stwierdzała we wstępie swojego studium *Patriotyzm i kosmopolityzm* (1880): „Stulecie nasze niewątpliwie nazwanym zostanie przez czasy przyszłe wiekiem krytyki. Skłonność do powątpiewania i bacznego […] rozbioru pojęć i zjawisk odziedziczyliśmy po umysłowych przodkach naszych z drugiej połowy zeszłego wieku; wzmocniły ją […] potęgujące się wciąż i mnóstwem strumieni w ogół wsiąkające badania tegoczesnej wiedzy".

Idea pracy. Z ideami cywilizacji i użyteczności ściśle splatała się praca, traktowana przez dziewiętnastowieczność niemal jako „gatunkowe" powołanie człowieka. Z pracą były związane nadto takie wartości, jak: PRAKTYKA, DOŚWIADCZENIE, CZYN, TWÓRCZOŚĆ. Funkcjonowały one w różnorodnych kontekstach filozoficznych i ideowo-politycznych (np. w heglizmie, marksizmie, bergsonizmie, nietzscheanizmie), nabierając tym samym nieco odmiennych cech semantycznych. Choć zwyczajowo łączy się je z pozytywistycznym utylitaryzmem i scjentyzmem, to przenikały one też do idealistycznych systemów romantyzmu *sensu largo* (*vide*: rola kategorii czynu w romantycznej filozofii, antropologii i historiozofii Augusta Cieszkowskiego albo „prometeizm pracy" Cypriana Norwida). Specyficznego znaczenia nabrała praca w warunkach polskich, stając się – jako „praca organiczna" – kanonicznym składnikiem liberalnego i (pre)pozytywistycznego programu społecznego (za pierwszego polskiego teoretyka pracy uchodzi słusznie Józef Supiński, uznający ją – choćby w swoim najsłynniejszym dziele *Szkoła polska gospodarstwa społecznego*, 1862–1865 – za konstytutywny wyróżnik ludzkiego gatunku, warunek moralności i cnót społecznych). W pozytywizmie dołączono do haseł „pracy organicznej" postulat „pracy u podstaw", którego realizacja miała wydźwięk patriotyczny: chodziło o przeciwdziałanie akcji rusyfikatorskiej na wsi po uwłaszczeniu, o uczynienie z chłopa świadomego obywatela, odczuwającego związek z polskością. Wielki apologeta pozytywistycznych idei i wartości, Bolesław Prus, z niewzruszonym przekonaniem orzekał jeszcze na przełomie stuleci: „Słowem – praca, praca i praca!… Praca mądra, wytrwała, cierpliwa, inaczej – »praca zorganizowana i organiczna« jest to potęga, dla której nie ma niepodobieństw" (*Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny" 1900, nr 326).

Wynalazczość. Stulecie XIX hołdowało też idei wynalazczości, skorelowanej z pracą i innymi bliskoznacznymi wartościami. Nowoczesna *ratio* funkcjonowała częstokroć jako rozum instrumentalny, podporządkowujący sobie naturę (przyrodę) i odkrywający jej tajemnice w celu przysporzenia ludzkości szczęścia i przyspieszenia cywilizacyjnego postępu. Liczne odkrycia nauk przyrodniczych napawały dumą ludzi XIX w. Optymizm wydawał się wówczas uzasadniony; utwierdzały go wynalazki techniczne w dziedzinie transportu (parostatek, kolej) i komunikacji (telegraf, telefon), odkrycia wielu nowych szczepionek, powstanie teorii fizycznych (elektromagnetyzmu i termodynamiki), rozpowszechnienie elektryczności, rozwój oświaty, humanizacja prawa karnego, wreszcie ustawodawstwo socjalne. Wiek „pary i elektryczności", jak potocznie określano XIX stulecie, potwierdzał nadzieje żywione przez scjentystyczny światopogląd epoki. Zagorzałym propagatorem wynalazczości był Prus, który upatrywał w niej potężną dźwignię postępu cywilizacyjnego i stopniowego procesu uszczęśliwiania ludzkości. Temu zagadnieniu poświęcił młodzieńczy → odczyt; pisał w nim, zgodnie

zresztą z duchem nowoczesności, że: „Odkrycia i wynalazki wpływają na polepszenie dobrobytu i pozwalają ludziom rozmnażać się bez obawy głodu i nędzy, jakie panowały dawniej". Wszak „zabezpieczają [one] życie społeczeństw, powiększają ich wygody, potęgują zręczność, siły fizyczne, zmysły i rozum jednostek, oszczędzają czas i pieniądze" (*O odkryciach i wynalazkach. Odczyt popularny wypowiedziany dnia 23 marca 1873 r.*, 1873).

Wolność. Dziewiętnastowieczność upowszechniła nadto – przejętą z oświecenia – IDEĘ WOLNOŚCI, która obok SPRAWIEDLIWOŚCI SPOŁECZNEJ i RÓWNOŚCI (mającej również antecedencje oświeceniowe) zajęła bodaj najwyższe miejsce w normatywnej aksjologii tej formacji. W szczególności wolność stała się wartością absolutną dla polskiego romantyzmu; przyjmuje się nawet, że historiozofia tego prądu była właśnie historiozofią wolności, sytuowanej – zgodnie z dyrektywą nowoczesnej epistemy – w matrycy linearno-progresywnej i zarazem teleologicznej. Romantyczne myślenie o dziejach, naznaczone → tragizmem polskiego losu narodowego w XIX w., przybierało charakter już to radykalnie demokratyczny, już to → mistyczno-religijny, przy czym pochód ku przyszłej wolności – stanowiącej *telos* wszystkich wariantów historiozofii romantyzmu – musiał nierzadko odbywać się drogą krwawych prób, ofiar i poświęceń. Kluczową rolę rewolucji politycznej i społecznej przyznawał w swojej poezji mistycznej Słowacki (np. w wierszu *Uspokojenie*, 1844–1845), który widział w niej rezultat pracy Ducha „wiecznego rewolucjonisty", a misję twórcy historii wyznaczał ludowi. Gorliwymi propagatorami wolnościowych, egalitarnych i rewolucyjnych idei romantycznych stawali się najczęściej radykalni demokraci pokroju Henryka Kamieńskiego czy Edwarda Dembowskiego.

Pozytywizm polski przejął od romantyzmu idee wolności, sprawiedliwości społecznej i równości, acz zarzucił irredentystyczne tendencje swojego poprzednika, czyniąc z wolności (niepodległości) cel dalekosiężny (obecny w dyskursach intelektualnych epoki najczęściej *implicite*), ku któremu miały prowadzić działania organicznikowskie, silnie nasycone typowym dla pozytywizmu duchem demokratyzmu i egalitaryzmu. „Pozytywizm – deklarował Chmielowski – pragnąłby znieść zaporę, odgradzającą uprzywilejowanych od upośledzonych […]; chciałby rozpowszechnić do najszerszych granic tę myśl, że […] jedynie samoistna działalność mas może przynieść skutki najpożądańsze. […] Zwraca się więc do mas, rachując na świeże ich siły i na bezstronne umysły" (*Pozytywizm i pozytywiści*, „Niwa" 1873, t. 3).

Eskalacja dążeń i nadziei wolnościowych oraz niepodległościowych nastąpiła w Królestwie Polskim w okresie rewolucji 1905 r., gdy postulaty polityczne łączono z postulatami społecznymi. Formuła „pierwszej rewolucji" i „czwartego powstania" trafnie oddaje charakter wystąpień rewolucyjnych części polskiego proletariatu. Odżyły wtedy – przyciszone w pozytywizmie – nastroje niepodległościowe, pojawiły się po raz pierwszy – radykalnie rewolucyjne.

Młodość. Promotorem ruchów wolnościowych oraz sprawiedliwości społecznej i wolności stała się w XIX w. młodość, traktowana jako kategoria kulturowa, ogniskująca w sobie takie wartości epoki, jak dążność do ZMIANY (modernizacji) istniejącego *status quo* (politycznego, społecznego, kulturowego) i imperatyw ODKRYWANIA (zdobywania) nowości. Opozycję młodzi–starzy transponowano też na grunt społeczny. Pierwsza kwalifikacja miała charakteryzować nowe klasy społeczne: lud albo proletariat, którym przypisywano rolę historiotwórczego podmiotu; mianem „starych" opatrywano zaś nierzadko warstwy – jak np. szlachtę czy arystokrację – uznawane za anachroniczne i tamujące postęp. Poetycki arcywzór toposu młodości ustanowił oczywiście Mickiewicz; potem nawiązywali doń liczni autorzy, jak choćby

Aleksander Świętochowski i Stanisław Brzozowski. Pierwszy autor pisał w głośnym manifeście: „My […] młodzi, nieliczni, nierządzący się widokami materialnych korzyści, uwolnieni z obowiązku hołdowania pewnym stosunkom i znajomościom, wypowiadamy swoje przekonania otwarcie, […] pragniemy: pracy i nauki w społeczeństwie, pragniemy wywołać siły nowe, zużytkować istniejące, skierować uwagę przed, a nie poza siebie […]. Wy […] starzy, liczni, krępowani między sobą tysiącem niewidzialnych nici, skradacie się ze swoimi zasadami nieśmiało, żądacie […] spokoju, nieruchomości, każecie wszystkim patrzyć w przeszłość, szanować nawet jej błędy […]" (*My i wy*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 44). Trzydzieści lat później Brzozowski nadał młodości cechy ideowo-światopoglądowego radykalizmu, czyniąc z niej „forpocztę" nowego modelu kultury, ufundowanego na podstawowych wartościach modernistycznych; z właściwą sobie apodyktycznością stwierdzał: „Wniesiemy jedną rzecz: […] niebywałą, niezmierną tęsknotę prawdy. Potrzeba prawdy jest tym, co w nas najgłębsze, najistotniejsze. […] My młodzi nie jesteśmy czczym i jałowym Nie, przeciwnie, tkwi w nas zapowiedź jakiegoś wielkiego […] i twórczego Tak; szczerość bezwzględna, głębokie życie duchowe, uduchowienie wszystkich stosunków społecznych, pogłębienie sztuki i uczynienie jej prawdziwie ludzką – oto nasze hasła […]" (*My, młodzi*, „Głos" 1902, nr 50).

Antynomie nowoczesności. Dziewiętnastowieczność nie była oczywiście homomorficzną formacją kulturową. Jej strukturę wyznaczały liczne antynomie; przejawiała się w nich krytyczna (auto)refleksyjność dialektycznego ducha nowoczesności, który w poszukiwaniu nowego nierzadko kontestował – lub przynajmniej problematyzował – teoriopoznawcze, ontologiczne oraz aksjologiczno-etyczne fundamenty formacji dziewiętnastowiecznej. Jednak ów autokrytycyzm zasadniczo nie „nadkruszał" epistemologicznego horyzontu dziewiętnastowieczności. Formacja ta sytuowała się bowiem konsekwentnie w polu epistemy nowoczesnej.

Oprócz antynomii: indywidualizm–kolektywizm kulturowy model dziewiętnastowieczności konstytuowały jeszcze inne wewnętrzne antynomie. Dwie główne części składowe tego modelu: oświecenie (oraz jego kontynuacja: pozytywizm) i romantyzm charakteryzowały się co prawda typowymi dla ducha nowoczesności dążnościami wyzwoleńczo-utopijnymi, niemniej każda z tych części kształtowała odmienny światopogląd filozoficzny. Konstytutywna antynomia dziewiętnastowieczności (szerzej: całej nowoczesności) objawiała się, najogólniej mówiąc, w kolizji światopoglądu oświeceniowo-pozytywistycznego, *logosu* opartego na dominacji rozumu krytycznego i instrumentalnego, z romantycznym *mythosem*, który uprzywilejował tendencje anarchizujące i spirytualistyczne (lub witalistyczne u schyłku XIX w.), eksplorując np. tajemnice istnienia za pomocą takich dyspozycji poznawczych, jakie przeciwstawiały się *ratio* oświeceniowo-pozytywistycznej. Z pewnością we wskazanej antynomii *logos–mythos* pierwszy biegun motywował wszystkie te przekształcenia w epoce nowoczesności, które stopniowo prowadziły do kulturowej racjonalizacji, do „odczarowania" świata; drugi zaś – *mythos* romantyczny – proponował opozycyjną wizję świata i odmienny zestaw norm aksjologiczno-etycznych. W okresie dominacji światopoglądu scjentystycznego – mniej więcej w trzeciej ćwierci XIX w. – rozum instrumentalny wypracował szereg koncepcji idealnego ustroju politycznego (miały zaktualizować się w nich podstawowe hasła i wartości dziewiętnastowiecznej formacji kulturowej: wolność, równość, sprawiedliwość) oraz podporządkowywał sobie przestrzeń natury, poddając ją licznym zabiegom korygującym, podejmowanym z punktu widzenia interesów ludzkości. Jeśli oświeceniowo-pozytywistyczna *ratio* skłaniała się raczej ku optymizmowi (szczególnie widocznemu

w dziedzinie historiozoficznej, w której obrębie formułowano metaopowieści postępu cywilizacyjnego, osiąganego dzięki gwałtownemu rozwojowi nauk przyrodniczych), to romantyzm zmierzał ku pesymizmowi, kwestionując np. rezultaty kulturowej modernizacji świata przez rozum instrumentalny. Zdarzało się jednak, że poglądy optymistyczne bądź pesymistyczne nie pokrywały się z podziałem na pozytywizm (oświecenie) i romantyzm.

W strukturze oświeceniowo-pozytywistycznego scjentyzmu da się zauważyć przejawy światopoglądu określonego przez Wilhelma Diltheya jako „naturalizm". Jego metafizyczną tezę stanowiła teoria mechanistyczno-naturalistyczna, w zakresie zaś antropologii ów naturalizm podkreślał zdeterminowanie jednostki ludzkiej przez przyrodę. Biegun romantyczny dziewiętnastowiecznej formacji kulturowej wyrażałby z kolei – w terminologii Diltheya – światopogląd „idealizmu wolności" (jednostka traktowana jako podmiot, byt autonomiczny) lub „idealizmu obiektywnego", pojmującego świat jako byt – organiczną całość (o charakterze np. racjonalistycznym lub panteistycznym). W każdym wszak przypadku świat jawi się tu jako obecność, jako obiekt (przedstawienie) dla podmiotu (*subiectum*), który może rozmaicie się konkretyzować, przykładowo w postaci jaźni romantycznej lub – zasadniczo przejętej też przez antropologię pozytywizmu – świadomości pokartezjańskiej. Substancjalny (esencjalny) aspekt owego świata pojmowano w XIX w. rozmaicie; ówczesne stanowiska ontologiczne sprowadzały się do różnych wariantów metafizyki: spirytualizmu, idealizmu obiektywnego, panteizmu, naturalizmu, materializmu.

W zakresie stanowisk poznawczych dziewiętnastowieczność fundowała się na antynomii: MAKSYMALIZM–MINIMALIZM. Maksymalistyczne epistemologie zakładały możliwość dotarcia do istoty rzeczy (bytu). Maksymalizm cechował epistemologię Hegla, którego system metafizyczny, najdojrzalszy wariant racjonalistycznego idealizmu w filozofii niemieckiej, zrównywał myśl z bytem. Przeświadczenie o możliwości poznawczej eksploracji bytu (jego istoty) charakteryzowało też różne warianty epistemologii romantycznej. Romantycy pragnęli przenikać istotę świata jako całości, i to nierzadko w jednym akcie poznawczym. Pojmowanie rzeczywistości w kategoriach totalnych sprzyjało ujmowaniu np. Boga, człowieka, historii i natury w sposób holistyczny. W romantyzmie polskim – np. w trzeciej części *Dziadów* Mickiewicza oraz w twórczości Słowackiego – ważne miejsce zajęły specyficzne sposoby poznania maksymalistycznego przez olśnienie, widzenie, objawienie, iluminację. Na stanowisku przeciwstawnym, minimalistycznym, stanęła filozofia pozytywistyczna, programowo unikająca – acz nie zawsze konsekwentnie – dociekań metafizycznych i poszukiwania przyczyn pierwszych („esencjalnych" w terminologii Comte'a). Reprezentatywny w tym kontekście był głos Franciszka Krupińskiego: „Filozofia pozytywna nie zna absolutu, bezwzględności, pierwszych przyczyn, noumenów, lecz tylko względność, najbliższe przyczyny i fenomena, czyli zjawiska. […] Zjawiska muszą się same za siebie wytłumaczyć" (*Szkoła pozytywna*, „Biblioteka Warszawska" 1868, t. 3).

Wyszczególnia się nadto niekiedy jeszcze inną – skorelowaną z powyższą opozycją maksymalizmu i minimalizmu – antynomię dziewiętnastowieczności, a mianowicie antynomię: AKTYWIZM–PASYWIZM. Wydaje się wszak, że emancypacyjno-reformatorski duch formacji XIX w. – i szerzej: całej nowoczesności – lepiej odpowiada postawom aktywnym, dążeniom do twórczego przekształcania świata. Jeśli przez pasywizm rozumieć zachowania skrajnie inercyjne bądź kontemplatywne, negujące możliwość aktywnego uczestnictwa jednostki i zbiorowości w modernizacyjnych procesach kulturowych, to takie postawy pojawiały się w romantyzmie i u schyłku XIX w. Znacznie rzadziej przyjmowali je natomiast repre-

zentanci światopoglądu scjentystycznego, wycofujący się czasem w sferę czystego poznania naukowego (przykłady najbardziej znamienne: Hippolyte Taine i Ernest Renan).

Duch nowoczesności. Powyższe antynomie formowały również model kulturowy polskiej dziewiętnastowieczności. Jej dorobek myślowy, naznaczony przecież tragicznym piętnem niewoli narodowej, był ogromny. Zapoczątkowane już w czasach oświecenia procesy modernizacyjne rozwinęły się – mimo oporu reżimów zaborczych – w XIX w. Wtedy też wspólnym wysiłkiem romantycznych elit intelektualnych, „trzeźwych" pracowników umysłowych pozytywizmu i neoromantycznego pokolenia Młodej Polski utrwalały się fundamenty polskiej świadomości narodowej; naród „rozpoznawał się w swoim jestestwie", włączając się przy tym aktywnie w budowę przestrzeni kulturalnej nowoczesnej Europy. Emancypacyjny duch nowoczesności bodaj najwyraziściej skrystalizował się w modernizacyjnym projekcie polskiego pozytywizmu. Mimo odmiennych odpowiedzi na wspólne ponadokresowe pytania, wyznaczające paradygmatyczną tożsamość formacji kulturowej XIX w., zarówno romantyzm, jak i pozytywizm przygotowywały grunt pod przyszłą restytucję niepodległego państwa, która stanowiła strategiczny cel zdecydowanej większości rewolucyjnych i reformatorskich przedsięwzięć, podejmowanych w okresie zaborów. Różnice dotyczyły środków: z jednej strony odzyskanie niepodległości uzależniano od akcji powstańczej, zbrojnego wystąpienia, rozległej konspiracji, z drugiej zaś – wiązano je z działaniami organicznikowskimi, wpływającymi na postęp cywilizacyjny kraju. Jednak – i w tym objawia się duchowa spójność polskiej dziewiętnastowieczności – idea odzyskania niepodległości stanowiła niezbywalny składnik myśli polskiej, czasem artykułowany bezpośrednio, kiedy indziej przyjmowany jako ukryta, ale czytelna dla współczesnych aluzja. Wyzwoleńczy duch dziewiętnastowiecznej formacji kulturowej przybrał w warunkach polskich szczególne zabarwienie.

Tomasz Sobieraj

Źródła: K. Brodziński, *Rozprawa o elegii*, 1822; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; A. Mickiewicz, *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, 1832, w: tegoż, *Dzieła*, t. 5: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, 1997; Z. Krasiński, *Przedświt*, 1843; [E. Dembowski], *Myśli o przyszłości filozofii*, „Rok" 1845, t. 4; A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska* (kurs czwarty), w: tegoż, *Dzieła*, t. 11: *Literatura słowiańska. Kurs czwarty*, 1998; J.I. Kraszewski, [*O narodowości*], „Gazeta Codzienna" 1861, nr 86; E. Orzeszkowa, *O „Historii cywilizacji angielskiej" przez Henryka Tomasza Buckl[e]'a*, „Gazeta Polska" 1866, nr 157–158; E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, „Gazeta Polska" 1866, nr 285–286 i 288; [A. Świętochowski], *My i wy*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 44; P. Chmielowski, *Utylitaryzm w literaturze*, „Niwa" 1872, t. 2; A. Świętochowski, *Tradycja i historia wobec postępu*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 19; [P. Chmielowski], *Pozytywizm i pozytywiści*, „Niwa" 1873, t. 3; A. Głowacki [B. Prus], *O odkryciach i wynalazkach. Odczyt popularny wypowiedziany dnia 23 marca 1873 r.*, 1873; E. Orzeszkowa, *Listy o literaturze. List I. Wiek XIX i tegocześni poeci*, „Niwa" 1873, t. 4; E. Orzeszkowa, *O postępie*, „Tygodnik Mód i Powieści" 1874, nr 20–24; A. Pilecki, *Społeczne znaczenie poezji i współczesne jej stanowisko*, 1874; B. Prus, *Szkic programu w warunkach obecnego rozwoju społeczeństwa*, 1883; S. Przybyszewski, *Confiteor*, „Życie" 1899, nr 1; S. Brzozowski, *My, młodzi*, „Głos" 1902, nr 50; S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910.

Opracowania: J. Skarbek, *Koncepcja nauki w pozytywizmie polskim*, 1968; T. Burek, *Genialny wiek XIX*; *Esej o literaturze XIX wieku*, w: tegoż, *Dalej aktualne*, 1973; M. Janion, *Badania literackie nad XIX stuleciem*, w: tejże, *Gorączka romantyczna*, 1975; B. Skarga, *Kłopoty intelektu. Między Comte'em a Bergsonem*, 1975; M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, 1978; S. Borzym, H. Floryńska, B. Skarga, A. Walicki, *Zarys dziejów filozofii polskiej 1815–1918*, 1983; M. Weber, *Osobliwości kultury zachodniej*, w: tegoż, *Szkice z socjologii religii*, przeł. J. Prokopiuk i H. Wandowski, wstęp, przyp. i red. naukowa S. Kozyr-Kowalski, 1984; J. Bachórz, *Po-*

zytywistka na rozdrożu, w: *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, red. T. Bujnicki i J. Maciejewski, 1986; J. Ziomek, *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 4, przedruk w: tegoż, *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*, 1994; W. Dilthey, *O istocie filozofii i inne pisma*, przeł. E. Paczkowska-Łagowska, 1987; B. Skarga, *Granice historyczności*, 1989; W. Tyburski, *Ideologia nauki w świadomości polskich środowisk intelektualnych doby pozytywizmu. Rozwój – metamorfozy – załamania*, 1989; A. Kowalczykowa, *Wstęp*, w: *Idee programowe romantyków polskich. Antologia*, oprac. A. Kowalczykowa, 1991; Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, przeł. J. Bauman, 1995; A. Kowalczykowa, *Wiek XIX: przełomy, cezury, płynność*, w: *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów Warszawa 1995*, red. T. Michałowska, Z. Goliński i Z. Jarosiński, 1996; D. Siwicka, *O obcości duchów: romantycznego i ponowoczesnego*, „Teksty Drugie" 1996, nr 1; M. Cieśla-Korytowska, *O romantycznym poznaniu*, 1997; J. Derrida, *Pozycje. Rozmowy z Henri Ronsem, Julią Kristevą, Jean-Louis Houdebinem i Guy Scarpettą*, przeł. A. Dziadek, 1997; R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, 1997; Z. Bauman, *Prawodawcy i tłumacze*, przeł. A. Ceynowa i J. Giebułtowski, red. naukowa przekładu M. Kempny, 1998; S. Morawski, *Niewdzięczne rysowanie mapy… O postmodernie(izmie) i kryzysie kultury*, 1999; J. Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, przeł. M. Łukasiewicz, 2000; J. Maciejewski, *Miejsce pozytywizmu polskiego w XIX-wiecznej formacji kulturowej*, w: *Pozytywizm. Języki epoki*, red. G. Borkowska i J. Maciejewski, 2001; M. Strzyżewski, *Mickiewicz wśród krytyków. Studia o przemianach i formach romantycznej krytyki w Polsce*, 2001; B. Dopart, *Nasz literacki wiek XIX i „izmy"*, w: *Na początku wieku. Rozważania o tradycji*, red. Z. Trojanowiczowa i K. Trybuś, 2002; M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonego dzieła*, 2004; M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, t. 2, przeł. T. Komendant, 2005; T. Sobieraj, *Pozytywizm polski i duch nowoczesności*, „Roczniki Humanistyczne KUL" 2005, z. 1; J. Bachórz, *O potrzebie scalania polskiego wieku XIX*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza" 2008, R. 1 (43): *Dziewiętnastowieczność*; J. Maciejewski, *Wiek XIX jako formacja kulturowa i dziewiętnastowieczność jako antywartość*, jw.; E. Paczoska, *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności*, 2010; *Przerabianie XIX wieku. Studia*, red. E. Paczoska i B. Szleszyński, 2011; T. Sobieraj, *Przekroje pozytywizmu polskiego. W kręgu idei, metody i estetyki*, 2012; J. Osterhammel, *Historia XIX wieku. Przeobrażenie świata*, red. naukowa i posłowie W. Molik, przeł. I. Drozdowska-Broering, J. Kałążny, A. Peszke i K. Śliwińska, 2013; J. Czernik, *Między indywidualizmem a kolektywizmem. Jednostka i zbiorowość w literaturze romantycznej. Studium z historii idei*, 2014; A. Janicka, *Tradycja i zmiana. Literackie modele dziewiętnastowieczności: pozytywizm i „obrzeża"*, 2015.

Zob. też: Darwinizm, Historyzm w dyskursie krytycznoliterackim, Krytyka literacka a nauka, Metafizyka, Narodowość/ Swojskość, Podmiotowość krytyczna, Postęp

E

EDYTORSTWO

Działalność wydawnicza na ziemiach polskich w drugiej połowie XVIII stulecia i pod zaborami. Inicjatywy wydawnicze oraz refleksja nad ich realizacją były podejmowane równolegle z rozwojem drukarstwa na ziemiach polskich w połowie XVIII w. Odpowiadały także narastającej świadomości potrzeby utrwalania twórczości autorów dawnych i współczesnych. Najwcześniejszą z nich była opublikowana przez Józefa Andrzeja Załuskiego pięciotomowa seria „Zebranie rytmów przez wierszopisów żyjących lub naszego wieku zeszłych pisanych" (1752–1756), w której ukazały się m.in. utwory Elżbiety Drużbackiej, Józefa Epifaniego Minasowicza oraz właśnie Załuskiego, który tom pierwszy poprzedził przedmową dedykacyjną. Wskazuje ona także cel podjętej działalności wydawniczej – przedstawienie twórczości, która stanowi „kraju sarmackiego zaszczyt" – oraz zawiera pochwałę pierwszej autorki publikowanej w serii, Elżbiety Drużbackiej, traktowanej jako kontynuatorka wielkiej tradycji poezji polskiej, której twórczość winna skłonić do szlachetnego współzawodnictwa innych poetów. Wawrzyniec Mitzler de Kolof w 1761 r. rozpoczął edycję serii źródeł do dziejów Polski. Podejmowano też edycje pisarzy staropolskich, jak wydane również przez Załuskiego pisma Łukasza Górnickiego (1750), czy sygnowane przez Franciszka Bohomolca edycje Jana Kochanowskiego *Rymy wszystkie w jedno zebrane* (1767, wyd. 2 – 1768), pisma Stanisława Orzechowskiego, Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, Macieja Kazimierza Sarbiewskiego. Wydając *Zbiór dziejopisów polskich we czterech tomach zawarty* (1764), Bohomolec podjął kwestię sposobu opracowania językowego pisarzy dawnych, postulując wierność wobec języka epoki: „[…] starałem się zachować języka staropolskiego całość, a żadnego słowa, choć teraz nieużywanego, odmienić się nie ważyłem". Podobne postępowanie deklarował w przypadku edycji Kochanowskiego, ale tam zachowując pietyzm dla języka, wprowadził swoistą cenzurę obyczajową, już w tytule edycji zawierając informacje, że zbiera ona utwory „oprócz tych, które wolniejszymi żartami uczciwych czytelników obrażały […]". Bohomolcowi zawdzięczamy też pierwszą zbiorową edycję dzieł pisarza współczesnego: czterotomowe *Dzieła* (1778) Adama Naruszewicza. Dużą rolę w wydawaniu pism współczesnych odegrała oficyna wydawnicza Michała Grölla, gdzie ukazały się m.in. *Poezje. Edycja zupełna* (t. 1–3) Franciszka Dionizego Kniaźnina (1787–1788), starannie przygotowana przez autora.

W XIX w. rozwój edytorstwa (rozumianego jako działalność wydawnicza, prowadzona przez wydawnictwa, księgarnie „nakładowe" i drukarnie, a także inicjowana i organizowana przez mecenasów indywidualnych i instytucjonalnych) napotykał liczne przeszkody i utrudnienia ze strony administracji państw zaborczych. Działalność zakładów wydawniczych była narażona na cały system szykan, jak cofanie koncesji, rewizje, aresztowania, zsyłki. Według przybliżonych i niepełnych danych w 1801 r. opublikowano na ziemiach polskich dwieście trzydzieści tytułów, zaś w 1900 r. ukazało się tysiąc dziewięćset sześćdziesiąt tytułów, w łącznym nakładzie około czterech milionów egzemplarzy. Duże znaczenie miała kontynuacja oświeceniowej inicjatywy Biblioteki braci Załuskich, którzy wszczęli pionierską na tę skalę w Polsce działalność gromadzenia, ochrony i udostępniania książek. Program ten był podejmowany w następnym stuleciu – nawiązywał do niego Józef Maksymilian Ossoliński, powołując we Lwowie w 1817 r. fundację, a w 1827 r. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich. W Wielkopolsce była to działalność Edwarda Raczyńskiego, założyciela Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu (1829) oraz mecenat Tytusa Działyńskiego, fundatora Biblioteki Kórnickiej (1826). Zarówno Ossoliński, jak i Działyński równolegle prowadzili działalność wydawniczą. Przedsięwzięciom edytorskim patronowały od 1800 do 1831 r. Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Akademia Umiejętności (1872), Kasa im. Józefa Mianowskiego (1881) oraz organizacje dobroczynne, ludowe, społeczno-religijne. Godny podziwu zapał nie był w stanie jednak przekroczyć ograniczeń, jakie stwarzał stan ówczesnej wiedzy w dziedzinie edycji źródeł, jak pisał Józef Kazimierz Plebański w 1880 r. na marginesie rozprawy o zasługach Kraszewskiego jako edytora: „Trudy i nakłady, łożone na tym polu przez Raczyńskich, Ossolińskich, Czackich, Działyńskich, Przezdzieckich, Lubomirskich i wielu innych, pozostaną na zawsze chwalebnym świadectwem zamiłowania nauki i gorliwości o wzrost oświaty publicznej; ale braku szkoły zastąpić nie mogły. Prace w tym kierunku przedsiębrane, gromadziły z gorączkową prawie niespokojnością wszelki materiał historyczny, jaki się nastręczał w różnej wartości dziennikach, pamiętnikach, listach prywatnych, dokumentach urzędowych, swojskich i zagranicznych, w relacjach osób publicznych, bez należytej ścisłości i metody naukowej i krytycznej. Na tej drodze zwiększono ogrom faktów historycznych, ale, zwracając uwagę przeważnie na ich ocenę literacką, nie oceniono ich wartości źródłowej, nie zbadano ich autentyczności, słowem: nie wykazano ich wartości historycznej" (*Pamiętniki historyczne*, 1880).

Serie wydawnicze i wydania specjalne. W czasach zaborów i zmagań z wieloma trudnościami (m.in. → cenzurą) kwestie edytorskiej poprawności tekstów musiały zejść na dalszy plan. Konieczność utrzymania się na rynku zmuszała do podejmowania inicjatyw komercyjnych. Popularnością cieszyły się serie wydawnicze, począwszy od pierwszej serii w czasach rozbiorów pt. „Wybór Celniejszych Pisarzów Polskich", powstałej w drukarni Tadeusza Mostowskiego w Warszawie. Seria ta ukazywała się w latach 1802–1806 i 1815–1820. Złożyło się na nią dwadzieścia sześć tomów w nakładzie końcowym tysiąca pięciuset egzemplarzy. Uwzględniała utwory m.in. Jana Kochanowskiego, Adama Naruszewicza, Juliana Ursyna Niemcewicza, Stanisława Orzechowskiego, Łukasza Górnickiego, a także Tacyta (!). Dzięki tej serii generacja romantyków z Adamem Mickiewiczem i Juliuszem Słowackim na czele zapoznawała się z literaturą dawną. Z myślą o młodzieży ukazało się w latach 1804–1805 dwadzieścia tomików serii zatytułowanej „Wybór Powieści Moralnych i Romansów".

Wielkie znaczenie dla kultury miał program edytorski i działalność wydawnicza Franciszka Ksawerego Dmochowskiego. Opublikował on najpierw dwa tomy *Dzieł poetyckich*

(1802), a następnie dziesięciotomowe wydanie *Dzieł* Ignacego Krasickiego (1803–1804) oraz *Dzieła* […] *wierszem i prozą. Edycja nowa i zupełna* Franciszka Karpińskiego (t. 1–4, 1806). W fundamentalnej edycji Krasickiego Dmochowski programowo realizował gatunkowy układ pism w kolejnych tomach, stosował też zasadę pełnej modernizacji języka oraz wprowadzał retusze stylistyczne tekstów i korekty błędów wcześniejszych druków. Edycje poprzedzał eseistycznymi wstępami prezentującymi sylwetkę autora. Tradycję Dmochowskiego podjął jego syn Franciszek Salezy jako wydawca siedmiotomowych *Dzieł* Franciszka Dionizego Kniaźnina (1828–1829).

Podejmowano też edycje dzieł dawnych z odnalezionych rękopisów. W 1836 r. Edward Raczyński opublikował *Pamiętniki* Jana Chryzostoma Paska. Wydawca petersburskiej kopii rękopisu Paska (zatytułowanej *Reszty rękopismu Jana Chryzostoma na Gosławcach Paska*, 1843), Stanisław August Lachowicz, pisał o „porównywaniu każdego prawie wyrazu" z wydaniem Raczyńskiego (technika kolacjonowania). Zapewniał też, „żeśmy się jak najściślej trzymali oryginału, gdyż raz na zawsze położywszy pierwszy warunek w pracach naszych tego rodzaju wierność, nigdy go wypełniać nie omieszkujemy". Odnalezienie innej kopii rękopisu Paska było również ważnym dowodem potwierdzającym jego autentyczność. „Za ogłoszenie tak ważnego dziejowego źródła drugiej połowy XVII wieku winniśmy szczerą i wielką wdzięczność szanownemu wydawcy" – pisał Edward Dembowski (*Kronika piśmiennicza polska*, „Przegląd Naukowy" 1843, t. 2, nr 16).

Poza wydawnictwami wpisującymi się w ścieżkę edukacyjno-dydaktyczną rynek opanowała produkcja nastawiona na „masowego" czytelnika. Na temat dyktatu gustów popularnego czytelnika ironizował w latach 40. XIX w. Józef Ignacy Kraszewski, nawiązując do zalewu rynku księgarskiego → pamiętnikarstwem: „Co to jest pochlebstwo smakowi wieku? Lubią pamiętniki, więc wszystko ich barwę, formę lub tylko nie wiedzieć, po co i dlaczego, nazwę przybiera. – Tym sposobem teraz, czym są właściwie pamiętniki i czym być miały, nikt się nie nauczy, gdy w jednych biografie, w drugich rozprawy, w trzecich dawne akta i korespondencje, w czwartych diariusze się znajdują. Ale jesteśmy w wieku, w którym sobie wyraźnie wszyscy ze wszystkich prawideł i klasyfikacji żartują, dajmy więc pokój, i niech będzie wiekowi naszemu, jak pożąda" (*Historia*, 1842).

Niektórzy wydawcy komercyjni przejawiali ambicje drukowania dzieł z myślą o pożytku kulturalnym. Samuel Orgelbrand, zaczynając od poczytnych powieści obcych (Honoré de Balzac, Eugène Sue), uwzględnił też poważniejszy repertuar polski (Słowacki, Kraszewski). W latach 1859–1868 zainicjował prace i doprowadził do wydania *Encyklopedii powszechnej*.

Szeroką działalność edytorską w dziedzinie publikowania pamiętników i innych źródeł prowadził Józef Ignacy Kraszewski; w 1843 r. opublikował *Pomniki do historii obyczajów w Polsce z XVI i XVII wieku wydane z rzadkich druków*, ośmiotomowe *Pisma* Kazimierza Brodzińskiego (1872), listy Zygmunta Krasińskiego (1882), polskie przekłady dzieł Williama Shakespeare'a (1876). Wydania sporządzane na postawie zaniedbanych i uszkodzonych rękopisów historycznych wymagały kwalifikacji innych niż w przypadku publikacji współczesnych czystopisów: „Pomijając nieczytelność pisma, która przy nagannym pośpiechu może być przyczyną wielu *qui pro quo*, stanowią niemałą przeszkodę liczne uszkodzenia, brakujące karty, dodatki późniejszej ręki, poprawki itp., często opisywane są szeroko sprawy tak drażliwie dla osób żyjących, że bez obrażenia najdelikatniejszych uczuć rodziny nie można ich w całej nagości prezentować; często znajdujemy ich zewnętrzną formę pod względem stylu zaniedbaną, a język tak cyniczny, że trzeba go dla uratowania nieskażonej brudem treści

cokolwiek ogładzić". Jak widać, przyzwolenie na ingerencję w cudzy tekst z powodów obyczajowych, językowych czy stylistycznych było nie tylko dopuszczalne, ale nawet zalecane, chociaż autor tych słów, Plebański, wybaczał całkowicie tego rodzaju zabiegi tylko nielicznym: „Ostatnie remedium można ze stanowiska literackiego dozwolić i wybaczyć tak wytrawnemu wydawcy jak Kraszewski, ale w pierwszym wypadku wypada raczej wydawnictwo wstrzymać, aniżeli je przeistaczać opuszczeniami lub przeróbkami, szorstkość pierwotnej relacji łagodzącymi" (*Pamiętniki historyczne*). W przypadku edycji sporządzanych przez Kraszewskiego trzeba jednak pamiętać o tym, co on mówił o wydawaniu nabytego od rodziny rękopiśmiennego pamiętnika Jana Duklana Ochockiego: „Był on pisany stylem takim i tak cynicznie miejscami, że musiałem go dopiero uczynić *presentable*, ręczę jednak za to, że nic ani dodałem, ani zmieniłem, i sumienność w przepisaniu zachowałem jak największą. Nigdzie i nigdy nie robiłem swoich dodatków" (tamże).

Pierwodruki wszystkich niemal dzieł tzw. wielkiego romantyzmu ukazywały się w Paryżu. W 1832 r. rozpoczął działalność księgarsko-wydawniczą Eustachy Januszkiewicz. Oprócz wydawnictw książkowych (m.in. Juliusza Słowackiego, Adama Mickiewicza, Zygmunta Krasińskiego, Juliana Ursyna Niemcewicza, Joachima Lelewela, Maurycego Mochnackiego) wydawał on czasopisma emigracyjne „Pielgrzym Polski" i „Młoda Polska". Współzałożycielem Drukarni Księgarni Polskiej był Aleksander Jełowicki (Jełowicki i S-ka), który opublikował własnym kosztem m.in. *Dziadów cz. III* (1833), *Pana Tadeusza* (1834), *Księgi Pielgrzymstwa* (1834). W 1864 r. z inicjatywy Władysława Mickiewicza powstała Księgarnia Luksemburska, którą syn poety prowadził samodzielnie w latach 1867–1889 przy finansowym wsparciu Kraszewskiego. Opublikowano w niej około dwustu tytułów. W ramach jej działalności ukazywała się „Biblioteka Ludowa Polska" (sześćdziesiąt dziewięć tytułów), w której oprócz utworów pisarzy romantycznych (również *minorum gentium*, jak Stefan Garczyński, Antoni Gorecki, Józef Bohdan Zaleski) ukazywały się dzieła z epok wcześniejszych (Piotra Skargi, Stanisława Żółkiewskiego, Jana Kochanowskiego) i autorów obcych (Shakespeare'a). Wydania emigracyjne nie odznaczały się specjalną dbałością o poprawność przekazu: były skażone licznymi błędami, spowodowanymi częściowo przez francuskich zecerów, a także brakiem kontroli autorskiej. W *Panu Tadeuszu* opuszczono kilka wersów, pojawiło się dużo błędów i zniekształceń tekstu. Jednym z najmniej starannie wydanych utworów jest *Balladyna* Słowackiego (poeta, udając się do Frankfurtu, zdał się w kwestii korekt na Leonarda Niedźwiedzkiego). Jedynym utworem, o którym poeta wspomniał w testamencie z prośbą o melioracje tekstu według naniesionych na pierwodruk poprawek, jest *Beniowski*. Wrocławski wydawca, Johann Gotlieb Korn, oprócz dzieł niemieckich publikował też polską literaturę; niewywiązanie się z dystrybucji zamówionych stu tomików poezji Słowackiego zostało mu wytknięte w jednej z sekstyn *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*.

Konkurencją dla polskich wydawnictw (księgarń, drukarń) były wyspecjalizowane i działające na szeroką skalę zagraniczne domy wydawnicze, głównie lipski Brockhaus. Od 1860 r. publikował „Bibliotekę Pisarzy Polskich" – poetów i prozaików XIX w. Jako pierwszy wydał w latach 1860–1861 zbiorowo wszystkie opublikowane za życia *Pisma* Słowackiego. To powtarzane kilkakrotnie wydanie miało charakter korsarski i stanowiło konkurencję dla niesprzedanych jeszcze oryginalnych, paryskich edycji. W tej serii ukazały się też zbiorowe pisma Mickiewicza i Krasińskiego. W oficynie Brockhausa pod koniec 1862 r. wyszedł najobszerniejszy za życia Cypriana Norwida zbiór jego *Poezji*. Kolejny zbiór przygotowany dla tegoż wydawnictwa – cykl poetycki *Vade-mecum* – publikacji się nie doczekał.

Wokół edycji dzieł wielkich romantyków. Poważnym wyzwaniem edytorskim okazała się spuścizna Słowackiego – niewydane za życia teksty (stanowiące około trzech czwartych wszystkich utworów) były pozostawione w nieuporządkowanych rękopisach zapisywanych w sposób spontaniczny, nieliczący się z żadnymi regułami, nierespektujący zasad poetyki – do której Słowacki miał zawsze stosunek bardzo eksperymentatorski. Miłośnicy twórczości poety – atakujący jego spadkobiercę, wuja Teofila Januszewskiego, za zwlekanie z edycją posthumów – nie mogli, jak i zresztą i on sam, zdawać sobie do końca sprawy z wyzwania, jakim były one (a poniekąd są po dziś) dla wydawcy. Przy dziewiętnastowiecznym poziomie edytorstwa oraz świadomości poetologicznej większość takiego materiału nie mogła zawierać „dzieł" uznawanych za godne publikacji. Dyskwalifikowano wartość literacką wielu manuskryptów, co spowodowało bezpowrotną utratę wielu z nich. Ten niedostatek wydań oficjalnych był wykorzystywany przez niezależnych edytorów; jeden z nich (według Zbigniewa Przychodniaka prawdopodobnie Józef H. Rychter) szereg niepublikowanych poetyckich i dramatycznych fragmentów Słowackiego ogłaszał w latach 1879–1884 w wielkopolskiej „Warcie". Ukazywały się one także w innych czasopismach, jak „Kłosy", „Czas" czy „Bluszcz"; dzisiaj niektóre z tych publikacji zastępują zaginione autografy. Brak metodologii umożliwiającej edycję notesów kompensowały w jakiejś mierze wydania Henryka Biegeleisena, który obszerne fragmenty osobistych notatek Słowackiego publikował w ramach gawędy biograficznej (*Pamiętnik J. Słowackiego* czy *Nieznany dziennik podróży do Ziemi świętej J. Słowackiego*). Pierwsza naukowa edycja *Dzieł* Słowackiego z 1909 r. (Bronisława Gubrynowicza i Wiktora Hahna) przełamała ten impas wydawniczy, przyjmując m.in. respekt dla podstawy rękopiśmiennej jako jedną z elementarnych zasad. Została ona wkrótce zakwestionowana przez Juliusza Kleinera, wydawcę obowiązującego dziś, bardzo wyspekulowanego porządku i układu dzieł Słowackiego.

Przy braku tradycji filologii nastawionej na edytorstwo rękopisy późne Słowackiego były traktowane wyznawczo przez zwolenników „nowej sztuki". Ignacy Matuszewski twierdził, że „pośmiertne rękopisy filozoficzne Słowackiego dają nam klucz (do treści utworów ezoterycznej, tajemnej), z którego należy skorzystać, a wtedy pozorne dziwactwa wydadzą się nam logicznymi wynikami specjalnego poglądu na świat i życie. Do tej pory krytyka nic prawie w tym kierunku nie zrobiła, ale prędzej czy później zrobić musi, gdyż bez tego fizjognomią duchowa Słowackiego nie będzie dla nas zrozumiałą i jasną" (*Doktryny współczesnego spirytyzmu i okultyzmu a mistyka Słowackiego*, „Przegląd Tygodniowy" 1892, nr 17–20). Podobnego zdania był Wincenty Lutosławski wraz z kręgiem „Eleusis" czy Stanisław Przybyszewski, który w późnym Słowackim dostrzegał protoplastę nurtu ekspresjonistycznego. Lutosławski widział też sens i potrzebę wydań krytycznych: „Wydanie krytyczne tym się różni od bezkrytycznego, czyli głupiego wydania, iż jasno wskazuje, co wydawca w tekście autora znalazł. Takie wydanie powinno móc rękopis oryginalny zastąpić, jeśliby zaginął" (wstęp do edycji *Genezis z Ducha*, 1903).

Problemy z edycjami dzieł Mickiewicza były mniej specyficzne, ale ze względu na rangę autora zwróciły uwagę na kwestię tekstu poprawnego, istnienie wielu wariantów jednego utworu i konieczności podejmowania arbitralnych decyzji po śmierci wybitnego twórcy w jego imieniu i zastępstwie. Opublikowany anonimowo (przypisywany Julianowi Klaczce) artykuł *Rękopisy po Adamie Mickiewiczu i niedrukowane ustępy z „Pana Tadeusza"* („Czas. Dodatek Miesięczny" 1856, t. 2) podawał ponad trzydzieści wariantów poematu, „które opuszczone zostały w druku w obudwu jej wydaniach, a pominione albo dlatego, że je autor

innymi zastąpił, albo że rad był z niektórych zrobić całopalną ofiarę dla swoich przyjaciół, a zwłaszcza śp. Stef[ana] Witwickiego, nieubłaganego purysty". „Nim więc wyjdzie nowe zupełne wydanie jego *Poezyj*, nie będzie obojętną rzeczą znaleźć w niniejszym artykule wszystkie poprawki zamieszczone, które każdy posiadający edycję z r. 1844 może sobie wpisać, aby się ucieszył tekstem poprawnym" – dodawał autor artykułu. W przygotowanym przez Klaczkę we współpracy z Eustachym Januszkiewiczem paryskim wydaniu *Pism* Mickiewicza (1861) podawano odmiany tekstu występujące z uwagi na cenzurę czy wykorzystanie innych przekazów w przypisach bądź wprowadzano do tekstu. Mimo licznych błędnych lekcji rękopiśmiennych (np. w utworach z *Albumu Moszyńskiego*) wydanie to uwzględniało oprócz przekazów rękopiśmiennych jako źródła wariantów także wydania, co w polskim edytorstwie ma charakter pionierski. Wyróżniono większe warianty jako ważne artystycznie, pomijając „drobne warianty". Odważną decyzją była daleko posunięta modernizacja w zakresie zarówno pisowni, jak i interpunkcji. Bardzo ograniczony komentarz edytorski nie pozwala na ocenę stopnia arbitralności podejmowanych decyzji bez wnikliwej samodzielnej analizy wydania.

Poważny problem edytorski stanowią paryskie prelekcje Adama Mickiewicza – tym większy, że w tym przypadku mamy do czynienia z tekstem mówionym, w różny sposób utrwalonym – w małej części z notatkami prelegenta, następnie stenogramami i ich kopiami. Współczesna weryfikacja źródłowych przekazów z polskim tłumaczeniem najpopularniejszego polskiego przekładu Leona Płoszewskiego pokazuje, że powoływanie się na tekst tłumaczenia jako odbicie wygłoszonych przez Mickiewicza w Collège de France opinii jest w bardzo wielu miejscach fałszywe, a nawet sprzeczne z intencją wypowiedzi – tak też jest w przypadku słynnej i częstokroć cytowanej tzw. lekcji teatralnej (lekcja szesnasta). Obecnie za polską wersję tekstu bliższą intencji autora uznaje się przekład Feliksa Wrotnowskiego (wyd. 1842–1845).

Problemy edycji a krytyka literacka. Prace edytorskie i wydania rzadko bywały przedmiotem recenzji oceniającej pod kątem przestrzegania zasad naukowych edycji – nieukształtowanych jeszcze w polskim obszarze kulturowym i mającym odniesienia tylko w osiągnięciach filologii obcych (głównie w filologii niemieckiej). Prace filologiczne mające charakter krytyki tekstu nie były obligatoryjne ani systemowe, z braku wypracowanych metod okazały się raczej ich protoedytorskim (w znaczeniu edytorstwa naukowego) ustanawianiem.

Pierwszą poważną pracą w zakresie komentarza historycznoliterackiego były *Uwagi nad „Monachomachią" Krasickiego* – pierwszego literackiego mentora Mickiewicza – Leona Borowskiego („Dziennik Wileński" 1818, t. 2, nr 10–11). Jego komentarz zdawkowo tylko odnosi się do wcześniejszego wydania omawianego dzieła. W obszernych przypisach (zajmujących czasem niemal całą stronę) towarzyszy wskazówkami i uwagami czytelnikowi niemal wers za wersem. Podaje nie tylko komentarz rzeczowy i historyczny, ale także wskazówki interpretacyjne. Przede wszystkim jednak skupia się na ocenie estetycznej, wskazując na stosowane środki wyrazu artystycznego budujące wysoką wartość literacką omawianego dzieła. Identyfikuje także literackie naśladownictwa i zapożyczenia (głównie z Boileau, ale także autorów starożytnych).

Działalność krytycznoliteracka uprawiana przez najwybitniejszych twórców epoki, jak Mickiewicz, Słowacki czy Krasiński, pomijała kwestie *stricte* edytorskie; Norwid wykazywał zaś więcej zrozumienia dla graficznej strony edycji, pisząc w *Rzeczy o wolności słowa* (1869) słynne i często przez typografów przytaczane wersy: „Litera wcale nie jest, jak tuszy niektóry, /

/ Czymś dowolnym, co nie ma swej architektury, / Ani uzasadnionym na pierwiastku wiecznym! / Stara jak słowo ona czyni je statecznym".

Więcej zrozumienia dla problemu poprawności edycji pojawiło się po stronie historyków doceniających znaczenie poprawnego odczytania tekstu jako solidnej dokumentacji do interpretacji dziejów. Lelewel w dziele *Nauki dające poznawać źródła historyczne* (1822), oceniając różnice między oryginałem, kopią i drukiem, zwracał uwagę na różne rodzaje pomyłek i zalecał (rozsądnie w ówczesnym stanie edytorstwa) powrót do źródeł: „Historyk badacz szuka tekstu rękopismowego, z którego by sam o proponowanych zmianach sądził. Szukać więc ma wydań, który by mu dostatkiem wariantów rękopisma obecnymi czyniły". O pożytkach pracy edytora pisał Andrzej Edward Koźmian w 1845 r.: „Ucząc się, śledząc i badając – porównywając różne podania, dociekając drobnych nawet szczegółów, rozświeca on [wydawca] przeszłość, wskrzesza obyczaje – wyobrażenia – mowę dawnych wieków" (przedmowa wydawcy do *Rękopismu historycznego polskiego*, 1845).

Wierność przekazu była również pożądanym atutem w przypadku wydań → literatury ludowej; w romantyzmie zderzyły się dwie postawy różniące się stosunkiem do – jak to określano – „obrabiania" → podań ludowych. Orientacja „metafizyczno-mityczna" była zbieżna z postulatami zachowania maksymalnej wierności przekazu będącego odbiciem słowiańskiej pradawności. Zwolennikiem tej opcji był Michał Grabowski, który twierdził, że: „Cudowność gminna już jest gotową poezją; przesadzając, najłatwiej ją zepsuć. W stylu nawet zdaje się koniecznie wymagać ona naturalności i prostoty" ([rec.] *Prace literackie, Wiedeń 1838*, „Tygodnik Petersburski" 1839, nr 70–71). Podejście estetyczno-literackie preferowało adaptację bądź parafrazę w duchu twórczości Józefa Bohdana Zaleskiego (którego chyba szczerym entuzjastą był Mickiewicz). Pytanie o to, jak wydawać literaturę ludową, było wtedy zdaniem wielu krytyków fundamentalne dla rozumienia, czym jest literatura: „Samo z siebie wywiązuje się z tego pytanie; co będziem robić z podaniami gminu, gdy je pozbieramy? Będą-li one dodatkiem historycznym do niewielkiej liczby materiałów, poświadczających o życiu i obyczajach ludu? Będziem-li je uważać jako materiał historyczny? Będą-li one służyć za zasadę utworów sztuki, podając im myśli, a częstokroć i formy, pod jakimi się objawić powinny, aby trafiły do sympatii? Będą-li służyć za podstawę oryginalnego jakiego wielkiego dzieła, wykonanego w duchu ich? Lub czy skończy się na tym, że podania gminu, obrabiane cząstkowo, urywkowo, zajmą kilka, kilkadziesiąt kartek w pismach periodycznych, dziennikach, poezjach itp.? Albo, wreszcie, objawiwszy ducha ludu i dzieje jego fantazji, trafią-li podania gminu na takiego, który je pojmie, jak być powinny, nie trzymając się ich niewolnictwo, jak cząstkowi obrabiacze, i wniknąwszy przez nie głęboko, w ten świat poezji narodowej, wyśpiewa wielki jaki śpiew nieśmiertelny, bo prosty i wszystkim zrozumiały, i do wszystkich przemawiający?" – pytał Kraszewski (*Słowo o obrabianiu podań gminnych*, „Tygodnik Petersburski" 1839, nr 100).

Niezależnie od pierwszych prób systematyzacji refleksji edytorskiej nie należały do rzadkości krytyczne analizy edycji, doceniające komfort płynący z odwołania do poprawnej formy tekstu. Aleksander Tyszyński, pisząc o *Kronice* Wincentego Kadłubka (*Wizerunki polskie. Zbiór szkiców literackich*, 1875), analizuje siedem dotychczasowych wydań, aby jedno z nich (Aleksandra Przezdzieckiego z 1862 r.) zakwalifikować jako wydanie najstaranniejsze. Swój wybór uzasadniał w bardzo szczegółowo przedstawionej argumentacji, w której rozważał aspekty materialne oraz konfrontował poszlaki. Wymieniał takie argumenty jak podłoże, na którym zapisany jest tekst (pergamin, nie papier), ale także odwoływał się do eks-

pertyzy paleograficznej: „[…] charakter jego [kopisty] pisma i ortografia zdaniem biegłych paleografów, którzy widzieli ten rękopism, między innymi Pertza […], z pewnością za należące co XIII lub XIV wieku zostały uznane". Brał też pod uwagę datowanie marginaliów, które nawiązują do współczesnych zdarzeń historycznych, a musiały powstać później niż rękopis.

Wzmianki o potrzebie wydania krytycznego pojawiały się w XIX w. coraz częściej, jednak hasło to było pojmowane raczej intuicyjnie, nie miało ustalonego znaczenia w praktyce edytorskiej. „Tyle się mnoży u nas ciekawych wydań listów, pamiętników, z nich trzeba czerpać światło dla krytycznych wydań, a będą doprawdy piękne, zdumiewające na nauką i uroczystością. […] Wszystko, co w naszych czasach będzie tak wydane *in crudo*, bez krytyki, bez objaśnień, będzie może ciekawe, piękne, ale nie dorośnie nowej epoki literatury historycznej polskiej" (J. Bartoszewicz, *Nowa epoka. Literatury historycznej polskiej przegląd*, „Biblioteka Warszawska" 1851, t. 2). Brak starannego wydania pism np. Jana Kochanowskiego był coraz bardziej dostrzegany przez wymagającego, świadomego czytelnika. Monografia Józefa Przyborowskiego *Wiadomości o życiu i pismach Jana Kochanowskiego* (1857) – pisał Kazimierz Władysław Wójcicki – „zapowiada wydanie krytyczne wszystkich pism wieszcza z Czarnegolasu", które określono jako „dawno pożądane i wyglądane z utęsknieniem" na tle wcześniejszych, „tandeciarskich edycji klasyków polskich lipskich" (*Kronika literacka*, „Biblioteka Warszawska" 1857, t. 2).

Początki polskiego edytorstwa naukowego. Dopiero pod koniec XIX w. zostały położone podwaliny pod tę gałąź wiedzy, przez którą rozumiemy filologiczne opracowanie tekstu przeznaczonego do wydania przez specjalistów kierujących się określonymi zasadami i procedurami, wyzyskujących metodę krytyki źródeł. Stało się to w 1884 r. dzięki referatom wygłoszonym na Zjeździe Historyczno-Literackim im. Jana Kochanowskiego. Publikacja referatów i dyskusji dotyczących problemów edytorskich *Archiwum do dziejów literatury i oświaty w Polsce* (1886) była pierwszym świadectwem systematycznej refleksji tekstologicznej na tak wielką skalę. Odnosiła się do tekstów staropolskich nie tylko ze względu na okoliczność rocznicową (czterechsetlecie śmierci Kochanowskiego), ale także z powodu dystansu językowego do oddalonych o cztery wieki tekstów; pisma romantyków były postrzegane jako niemal teksty współczesne.

Mniej więcej w tym samym czasie istotną wypowiedź na temat edycji krytycznych ogłosił Maksymilian Kawczyński (*Wydania krytyczne*, „Przewodnik Naukowo-Literacki" 1883, z. 1), który porównał dwie szkoły edytorskie – francuską (rozbudowane wstępy i przypisy) i niemiecką (styl zwięzły, przypisy i warianty skrócone w sposób niemal „algebraiczny"). Badacz zalecał drogę pośrednią, pozwalającą na połączenie francuskiej lekkości z niemiecką ścisłością. Kawczyński podnosił różne kwestie (np. jakość papieru i format książek), ale przede wszystkim podkreślał, że zasadą podstawową edycji jest wierność wobec zapisu pozostawionego przez autora (zachowanie każdego przecinka, każdego znaku pisarskiego, choćby dzisiaj nieużywanego; można poprawiać tylko błędy drukarskie i przypadkowe omyłki autorskie). Gdy edytor dysponuje kilkoma wersjami rękopiśmiennymi, jest zobowiązany potwierdzić ich autentyczność i ustalić podstawę wydania. Wydając cały korpus twórczy danego autora, należy trzymać się – zdaniem Kawczyńskiego – zasady chronologicznej (wymagającej nieraz mozolnych ustaleń), a nie gatunkowej lub innej (tu Kawczyński różni się od edytorów zachodnioeuropejskich). Kolejnym zadaniem jest ustalenie pełnej → biografii i sylwetki autora (pomocną rolę odgrywa tu → epistolografia), a także – pomijanych przez edytorów niemieckich – informacji bibliograficznych, obejmujących m.in. opinie krytyczne na

temat pisarza i jego dzieł. Niejasne miejsca należy omówić w przypisach. W wydaniach „pospolitych" objaśnień tych będzie więcej niż w wydaniach krytycznych.

Przełomowe znaczenie dla polskiego edytorstwa miało wystąpienie Romana Pilata, który stwierdził w referacie *Jak należy wydawać dzieła polskich pisarzów XVI i XVII wieku?*, wygłoszonym na wspomnianym Zjeździe Historyczno-Literackim (wyd. 1886): „Zbyteczną byłoby rzeczą dowodzić potrzeby wydawnictwa dzieł dawniejszej naszej literatury. Potrzeba ta, powszechnie uznana, daje się coraz żywiej uczuwać i można śmiało powiedzieć, że do głównych przeszkód w pomyślniejszym rozwoju badań nad historią literatury dawniejszych czasów należy brak takich wydawnictw. Podstawą badania jest dokładna znajomość samych autorów, a bez dobrych wydań, zastosowanych do naukowego użytku, nie ma o tym mowy. Dotąd niestety zrobiono u nas bardzo mało w tej mierze. Kiedy zagranicą ruch na polu wydawnictwa od dawna się rozszerzył, a w niektórych krajach, mianowicie w Niemczech, przybrał nawet olbrzymie rozmiary, u nas znajdujemy zaledwie jakie ślady podobnych prób i usiłowań. Wydania dawniejszych autorów pojawiają się rzadko i nie mają po większej części rzeczywistej wartości, gdyż są robione przez ludzi niefachowych, bez zastosowania ścisłej metody naukowej. Zasady krytycznego wydawania dzieł literatury, gdzie indziej utarte i ogólnie uznane, nie rozpowszechniły się jeszcze u nas w tym stopniu, jakby sobie życzyć należało, a są nawet częstokroć zupełnie zapoznawane. Zachodzi zatem potrzeba zebrania ich, zestawienia, dokładniejszego sformułowania, a nawet wyjaśnienia niektórych wątpliwości, dotąd niezupełnie usuniętych, i oto cel niniejszego sprawozdania, które ma głównie na uwadze wydawnictwa dzieł polskich pisarzów XVI i XVII w., a to z powodu, że należą one na razie do najwięcej piekących dezyderatów naszej literatury".

W tej pionierskiej dla polskiej krytyki tekstu wypowiedzi po raz pierwszy zwrócono uwagę na szereg problemów, które do dzisiaj stanowią sedno pracy edytora. Omawiając poszczególne zagadnienia, w kwestii struktury wydania Pilat wypowiedział się za porządkiem chronologicznym, uzasadniając, że daje on „obraz stopniowego rozwoju czynności literackiej pisarza". Zastosował pojęcie „tekstu autentycznego", który został określony jako „taki, jak wyszedł spod pióra autora". To, nieco naiwne, określenie świadczyło jednak już o istnieniu świadomości różnorodnych źródeł zniekształceń („błędy kopistów, pomyłki lub opuszczenia zecerów, a nieraz dowolne zmiany i poprawki robione przez drukarzy i późniejszych wydawców"), które się „mnożą w miarę powtarzania edycji, zyskują prawa obywatelstwa, przeistaczają myśl autora, a czasem pociągają za sobą tak znaczne różnice, że tekst ukazuje się nie w jednej, ale w kilku rozmaitych wersjach". Pilat uwzględniał również to, że niejednokrotnie źródłem tych zmian jest aktywność autora – nieznajdujący kresu proces twórczy. Proponował przyjęcie systemu klasyfikacji przekazów (autografy, wydania kontrolowane i niekontrolowane przez autora, kopie, przedruki) w celu określenia, który z nich daje „największą rękojmię autentyczności". Zajmował się też problemem koniektur, których stosowanie jego zdaniem powinno być usprawiedliwione „stanowczymi dowodami". Stawiając postulat konieczności przeprowadzania modernizacji pisowni i interpunkcji, argumentował go brakiem w praktyce pisarskiej ubiegłych wieków konsekwentnych zasad, a także tym, że interpunkcja oraz ortografia pochodziły najczęściej od wydawcy bądź zecera. Dla objaśnień ogólnych, historycznoliterackich, przewidywał miejsce we wstępie, uwagi rzeczowe i językowe nakazywał natomiast umieszczać w przypisach do słów lub fragmentów tekstu. Rozumiejąc, że postulat takiego opracowania edycji wymaga odpowiednich wykonawców, i odnosząc się do problemów komercjalizacji rynku wydawniczego, wymieniał (jako potencjalnych wydawców)

„księgarzy o wyższej inteligencji literackiej": Księgarnię Luksemburską Władysława Mickiewicza (Paryż), Gustawa Adolfa Gebethnera i Augusta Roberta Wolffa (Warszawa, Kraków), Władysława Gubrynowicza i Władysława Schmidta oraz Hermana Altenberga ze Lwowa.

W dyskusji nad tezami Pilata podniesiono niebezpieczeństwo płynące z przyzwolenia na koniektury (obawa skażenia tekstu przez zbytnie dowolności) i zbyt obszerne rozprawy biograficzne (→ biografia). Zwrócono także uwagę na konieczność zróżnicowania opracowań wydania ze względu na adresata – popularnego bądź profesjonalnego. Referat Pilata i naukowa dyskusja wokół jego tez – podstawowych dla procesu kształtowania się polskiego edytorstwa naukowego – nie miały przez dłuższy czas znaczenia praktycznego. Chociaż będące bezpośrednim owocem zjazdu wydanie dzieł Kochanowskiego z 1886 r., mimo wielu braków i niedociągnięć, miało wielkie znaczenie w swojej epoce jako wzór pracy edytorskiej. Postulaty naukowego edytorstwa wysuwane pod koniec XIX w. były jednak ponad możliwości polskich ówczesnych warunków. Nie można było myśleć o jednolitym programie wydawniczym, uwzględniającym wysuwane propozycje – proces wydawniczy był zależny od przypadku, a selekcja wydawanych dzieł i autorów była w dużej mierze przypadkowa.

Wyjątek stanowiło sygnowane przez Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza lwowskie wydanie *Dzieł* Adama Mickiewicza (tom pierwszy w 1896 r.). Poszczególne tomy ukazywały się w krytycznym opracowaniu wybitnych autorytetów: Józefa Tretiaka, Wilhelma Bruchnalskiego, Władysława Nehringa, Piotra Chmielowskiego, Józefa Kallenbacha i Romana Pilata. Innym zrealizowanym postulatem przedstawionym na zjeździe przez Władysława Wisłockiego było utworzenie Biblioteki Pisarzów Polskich (do 1947 r. ukazało się w tej serii osiemdziesiąt siedem tomów). Wbrew nazwie były w niej uwzględniane utwory nie tylko autorów polskich, ale także ważne, wybitne → przekłady literatury obcej, jak *Jerozolima wyzwolona* Torquata Tassa czy *Orland szalony* Ludovica Ariosta.

Pod koniec stulecia zaczęto sporządzać wydania homograficzne i faksymilowe. Jako wydanie podobizny druku opublikowano w Paryżu w 1876 r. *Apocalypsis* Mikołaja Reja za wydaniem oryginalnym z 1565 r., staraniem Adama Pilińskiego „z funduszów Biblioteki Kórnickiej", a w następnym roku w Kórniku – *Prawa Książąt Mazowieckich* i *Prawa polskie*. W 1882 r. ukazały się faksymilowe kopie edycji dzisiaj utraconych: *Nowy karakter polski* Jana Januszewskiego (1594), zawierający trzy traktaty – Łukasza Górnickiego, Jana Kochanowskiego i edytora. W latach 1883–1885 Władysław Bartynowski opublikował podobizny ośmiu tomików Kochanowskiego (*Zgoda*, *Pieśń trzech*, *Jezda do Moskwy*, *Dryas Zamchana*, *Treny*, *Zuzanna*, *Epitalamium na wesele… Radziwiłła* oraz *Szachy*; poza tym dwadzieścia reprodukowanych fragmentarycznie). W 1889 r. ukazał się autograf *Grażyny* Mickiewicza w transliteracji Wilhelma Bruchnalskiego („Pamiętnik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza", t. 3). Wydania homograficzne i faksymilowe były nie tylko efektem możliwości technicznych (pierwsza pracownia litograficzna powstała w Polsce już w 1818 r.), ale także fascynacji autentykiem. Dziennikarz lubelskiego „Kuriera" z egzaltacją i przesadą pisał (bo przecież nie był wówczas znany, a także nie dochował się do naszych czasów żaden rękopis ani Shakespeare'a, ani Dantego) o udostępnieniu manuskryptów jako obiektu muzealnego: „Jesteśmy w salach rękopismów. Więc choć okiem rzucić po wprost nieśmiertelnych foliałach, arkuszach, zwojach. Patrzysz zresztą na nie, doprawdy, niemal z zabobonnym lękiem, zresztą nieśmiałością. Nie dziw. Widzisz bowiem arkusz, w który miał wzrok wpatrzony i po którym wodził dłonią Szekspir, Dante, Michał Anioł, Rubens, Milton, Newton, Kopernik, Goethe, Napoleon… A przecież rękopism to jedyny realny rys indywidualności umysłowej

pracy, a w danym razie geniuszów" ([b.a.], *Biblioteka publiczna w Londynie*, „Kurier" (Lublin) 1908, nr 2).

Kolejnym poważnym krokiem na drodze do systematyzacji procedur edytorstwa naukowego był III Zjazd Historyków Polskich w Krakowie (1899), podczas którego Konstanty Wojciechowski wygłosił słynny referat *Potrzeba naukowych krytycznych wydań najznakomitszych poetów polskich dawniejszych i nowszych, jaki ma być program wydawnictwa i na jakich zasadach oparty*. Postulując ujednolicenie zasad obowiązujących przy opracowywaniu wydania krytycznego, sformułował swoisty „edytorski dekalog": 1) biografia autora, jego znaczenie i wpływ oraz uwagi krytyczno-estetyczne są pożądanym, ale nie niezbędnym elementem wydania; 2) podstawę wydania stanowi „ostatnie wydanie dokonane pod osobistym nadzorem autora, jako wyraz ostatecznej jego woli"; 3) odmiany tekstu powinny odnosić się do numerowanych wersów i być umieszczane u dołu strony lub na końcu utworu; 4) odmiany tekstu, zwane wariantami, powinno wymieniać się w porządku chronologicznym, z uwzględnieniem przekreśleń i poprawek rękopisu; 5) omyłki druku i *lapsus calami* rękopisu, całkowicie pewne, można poprawiać wprost w tekście; 6) miejsca, których wadliwości nie można z całkowitą pewnością stwierdzić, należy pozostawiać w tekście głównym bez zmiany, koniektury można natomiast proponować w odmianach z podaniem uzasadnienia; 7) objaśnienia leksykalne i gramatyczne do tekstu są pożądane, ale bez objaśnień bardziej szczegółowych, dociekających genezy pojawienia się szczegółów historycznych bądź nawiązań do literackich kontekstów; 8) w układzie dzieł należy zachować cykle autorskie, w celu umożliwienia prześledzenia procesu rozwojowego twórczości Wojciechowski zaleca umieszczanie dat i sporządzanie tabel chronologicznych, w przypadku daty powstania, będącej wynikiem dedukcji, należy zaznajomić czytelnika z procesem wnioskowania, by umożliwić jego kontrolę; 9) brak sensu modernizowania, które musiałoby uwzględniać reguły zmienne w czasie; zachowanie oryginalnej pisowni z wyjątkiem w zakresie kreskowania – zawsze (niezależnie od systemu przyjętego przez drukarza) „a" pochylonego; różnice grafii powinny być umieszczone w wariantach; 10) interpunkcja – tam, „gdzie brak znaków pisarskich, możemy je umieszczać swobodnie"; tym bardziej że niektóre druki z XVI w. pozbawione są całkiem przecinków (dodawane przecinki Wojciechowski radzi zaznaczać np. umieszczaniem w nawiasach). Charakter oryginalnego, *stricte* naukowego wydania miały *Satyry* i *Listy* Krasickiego w krytycznym opracowaniu Ludwika Bernackiego (Lwów 1908). Anonsowane jest ono we wstępie jako pierwsze krytyczne opracowanie, jakiego nie miał wcześniej żaden autor okresu stanisławowskiego. Bernacki gromadzi wszystkie ważne z punktu widzenia tekstologii przekazy (rękopisy, odpisy, druki, wydanie Dmochowskiego). Na uwagę zasługuje oryginalny, precyzyjny aparat prezentacji wielowarstwowych przekreśleń uwzględniający miejsce zapisu (w tej samej linijce bądź do trzech, osobno oznaczanych literami greckimi nowych wersji wpisywanych nad odnośnym wersem lub pod nim). Kleiner w swojej, ogólnie pozytywnej recenzji tej edycji wskazuje na niekonsekwencje modernizacji oraz dyskusyjny charakter wydania Dmochowskiego, nad którym kontrolę autorską przerwała śmierć. Posługuje się też liczmanem „intencji autora", zauważając uzupełnienia dokonane przez edytora i kwestionując niektóre przyjęte przez niego rozwiązania.

Po odzyskaniu niepodległości przeprowadzono kilka reform pisowni (1918, 1932 i 1936) wynikających z konieczności wyrównania różnic dzielnicowych pogłębionych w czasie zaborów, a także będących wynikiem rozwoju języka i stałej tendencji do normatywiza-

cji języka i stabilizacji ortografii. Dziewiętnastowieczne propozycje Pilata i Wojciechowskiego stworzyły podstawę rozwoju naukowego edytorstwa w Polsce w XX w. – w teorii i praktyce.

Marek Troszyński

Źródła: *Zbiór dziejopisów polskich we czterech tomach zawarty*, 1764; L. Borowski, *Uwagi nad „Monachomachią" Krasickiego*, „Dziennik Wileński" 1818, t. 2; J. Lelewel, *Nauki dające poznawać źródła historyczne*, 1822; M. Gr…i [M. Grabowski], [rec.] *„Prace literackie", Wiedeń 1838*, „Tygodnik Petersburski" 1839, nr 70–71; J.I. Kraszewski, *Podania gminne*, „Tygodnik Petersburski" 1839, nr 44, przedruk w: tegoż, *Studia literackie*, 1842; J.I. Kraszewski, *Słowo o obrabianiu podań gminnych*, „Tygodnik Petersburski" 1839, nr 100; J.I. Kraszewski, *Historia*, w: tegoż, *Studia literackie*, 1842; E. Dembowski, *Kronika piśmiennicza polska*, „Przegląd Naukowy" 1843, t. 2, nr 16; M. Grabowski, *O gminnych ukraińskich podaniach*, „Rubon" 1845, t. 6; J. Bartoszewicz, *Nowa epoka literatury historycznej polskiej. Przegląd*, „Biblioteka Warszawska" 1851, t. 2; [J. Klaczko], *Rękopisy po Adamie Mickiewiczu i niedrukowane ustępy z „Pana Tadeusza"*, „Czas. Dodatek Miesięczny" 1856, t. 2; J.K. Plebański, *Pamiętniki historyczne*, w: *Książka jubileuszowa dla uczczenia pięćdziesięcioletniej działalności literackiej J.I. Kraszewskiego*, 1880; M. Kawczyński, *Wydania krytyczne*, „Przewodnik Naukowo-Literacki" 1883, z. 1; R. Pilat, *Jak należy wydawać dzieła polskich pisarzów XVI i XVII wieku?*, w: *Pamiętnik Zjazdu historyczno-literackiego imienia Jana Kochanowskiego*, „Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce"1886, t. 5; I. Matuszewski, *Doktryny współczesnego spirytyzmu i okultyzmu a mistyka Słowackiego*, „Przegląd Tygodniowy" 1892, nr 17–20, przedruk pt. *Mistyczne pisma Słowackiego w zestawieniu z doktrynami współczesnego okultyzmu*, w: tegoż, *Swoi i obcy. Pokrewieństwa i różnice. Zarysy literacko-estetyczne*, 1898; K. Wojciechowski, *Potrzeba naukowych krytycznych wydań najznakomitszych poetów polskich dawniejszych i nowszych, jaki ma być program wydawnictwa i na jakich zasadach oparty*, w: *Pamiętnik III Zjazdu Historyków Polskich w Krakowie urządzonego przez Towarzystwo Historyczne Lwowskie w dniach 4, 5 i 6 czerwca 1900*, t. 1, 1900; A. Chorowiczowa, *Wydanie tekstów nowszych w świetle niektórych publikacji doby ostatniej*, „Pamiętnik Literacki" 1924–1925, z. 1.

Opracowania: J. Platt, *Tadeusz Mostowski jako wydawca*, „Ze skarbca kultury" 1960; F. Pepłowski, *Z zagadnień edytorstwa oświeceniowego*, „Pamiętnik Literacki" 1963, z. 3; J. Maciejewski, *Cenzorzy i policjanci nad tekstami Mickiewicza*, „Archiwum Literackie" 1972, t. 15; Z. Goliński, *Edytorstwo*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, 1975; K. Górski, *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*, 1978 (rozdz. *Edytorstwo naukowe i jego rozwój w Polsce*); S. Kubów, *Książka Wielkiej Emigracji w Wielkopolsce (1831–1862)*, 1980; *Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne*, t. 2, red. J. Kostecki i A. Brodzka, 1992; J. Starnawski, *Praca wydawcy Naukowego*, 1992 (rozdz. *Kronika edytorstwa naukowego w Polsce*); B. Bieńkowska, *Książka na przestrzeni dziejów*, 2005 (rozdz. *Książka polska w okresie zaborów (1795–1918)*); T. Winek, *„Pan Tadeusz" Adama Mickiewicza. Autografy i edycje*, 2011; M. Rowicka, *Wydawnicze i cenzuralne losy twórczości Adama Mickiewicza w okresie zaborów*, 2014.

Zob. też: Biografia, Cenzura, Epistolografia, Literatura ludowa, Odbiorca, Pamiętnikarstwo, Podanie ludowe, Przekład

EGZALTACJA

Termin i jego konotacje. Termin „egzaltacja" („exaltacyja") pochodzący od łac. *exaltō*, *exaltāre* – „wznosić, podnosić", od rdzenia *altus* – „wysoki", stąd: *exaltātio*, *exaltātiōnis* – „wyniesienie, wywyższenie", jest wieloznaczny. Przypisywano go konstruktom sentymentalnym i romantycznym. Często występuje w formie przymiotnikowej jako określenie bohaterki („egzaltowana dama") lub bohatera literackiego („egzaltowany Werter, René, Filon, Gustaw, Konrad, Edmund"…). Oznacza gloryfikację wrażliwego, czującego serca jako wartości najwyższej – źródła i siedliska emocji. Sąsiaduje znaczeniowo z egzageracją („exageracja – figu-

ra krasomowska, powiększająca rzecz dla wzruszenia pasji […], ob. przesada, przesadzanie", *Słownik języka polskiego przez M. Samuela Bogumiła Linde*), → entuzjazmem, szaleństwem.

Poglądy teoretyków drugiej połowy XVIII w. W polskiej refleksji teoretycznoliterackiej XVIII w. nie występowało słowo „egzaltacja", ale skojarzone z nim problemy pojawiały się często, głównie w kontekście rozważań o → geniuszu, → wyobraźni, a także w związku z zagadnieniem oddziaływania literatury na afekty odbiorcy. Używane wówczas słowa z pola semantycznego „ognia", „gorąca" oraz „zadumienia" i „zniewolenia" sygnalizowały kwestię jakości uczuć obrazowanych w utworze, w tym stanu emocjonalnego, w jaki jest wprowadzany odbiorca. Jerzy Mniszech w artykule *Myśli o geniuszu* („Zabawy Przyjemne i Pożyteczne" 1775, t. 11, cz. 2) właśnie geniuszowi przypisywał zdolność tworzenia poezji, która „wpaja zadumiewanie", a „rozrzucone w niej obrazy zagrzewają". W apostroficznym zwrocie do geniusza stwierdzał, że „ogarnia go zakręt ognisty […]; umysł podżegany, porwany, zatajone dotąd skazuje, ryje, otwiera drogi, przechodzi śmiele granice, […] samego nawet przyrodzenia założone tamy pomyka i rozprzestrzenia". Franciszek Karpiński przywołuje nie wprost zjawisko egzaltacji w rozważaniach o roli namiętności jako źródła „mocnej wymowy", poruszającej serce słuchacza. Wyżej stawia jednak smutek i melancholię niż zbyt wybujałe emocje, takie jak radość: „Radość, chociaż zda się być przeciwna smutkowi, przecież jeżeli zbyteczna jest, godzi się z nim w tym zaprowadzeniu człowieka nad siebie samego, w dotknieniu serca jednakim, a nawet w powierzchownych znakach, jakimi są łzy zbytecznej radości, równie jak i w smutkach wylane" (*O wymowie w prozie albo wierszu*, 1782). U Filipa Nereusza Golańskiego odniesienia do stanów zbliżonych do egzaltacji pojawiają się we fragmentach o guście. Brak gustu może prowadzić do wyrażania uczuć nieprawdziwych i sztucznych: „Bystra chęć, która go [twórcę] ku temu wiedzie, często mu pozorne wdzięki za prawdziwe i szczery fałsz za prawdę wystawi", ale w poezji „odraża, co się naturalnym nie staje" (*O wymowie i poezji*, 1786). Również dla Grzegorza Piramowicza istotne było rozróżnienie emocji naturalnych i „sztucznych", a więc sposobu mówienia „przyrodzonego", „wewnętrznym wzruszeniem natchniętego do łez, do litości" i pobudzającego „do podobnej jakiej pasji" albo mówienia „szkolarsko bez uczucia wyrobionego" i wywołującego „śmiech w słuchającym". To imaginacja jest dlań władzą, która – pozostawiona sobie samej – przekracza „granice przyzwoitości i zamiast pięknego, a zgodnego z naturą malowania, sny i mary nieporządne, pomieszane, szalejącym własne dziwactwa wydała. Mieć taką imaginacją, jest to mieć szalonego w domu […]". Piramowicz dodaje jednak w tonie preromantycznym, że „bez imaginacji mocnej, obfitej i gorącej nic się pięknego w naukach i kunsztach dowcipnych nie dokaże" (*Wymowa i poezja dla szkół narodowych*, 1792). Poza Mniszchem, który najwyraźniej podejmował kwestię wyrażania silnych doznań, inni teoretycy schyłku XVIII w., waloryzując uczucia jako istotną dyspozycję nadawcy (mówcy), a zarazem przedmiot przedstawiania w utworze, dystansują się wobec ekspresji stanów gwałtownych, intensywnych, ostatecznych, przesadnych oraz wobec nadmiernych i wybujałych uniesień.

Inspiracje niemieckie i francuskie. Do rodowodowego i wartościującego zaplecza egzaltacji późnooświeceniowej i wczesnoromantycznej należy włączyć pietyzm (pieśni hernhuckie) i literaturę *Sturm und Drang*. O nieposkromionej egzaltacji w powieści epistolarnej *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) Johanna Wolfganga Goethego pisała pani de Staël w rozprawie *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800), w części pierwszej, rozdziale osiemnastym. *De la littérature allemande*, inicjując chętnie powielane, także w polskiej myśli krytycznoliterackiej, utożsamienie egzaltacji i → werteryzmu:

„W Niemczech, jak powiedziałam, wszystkie umysły skłonne są do egzaltacji; otóż *Werter* działa zbawiennie na charaktery tego rodzaju. […] Lektura *Wertera* poucza, jak egzaltacja nawet w dobrym doprowadzić może do obłędu; pokazuje, kiedy uczuciowość osiąga nazbyt wielkie nasilenie, by móc znieść najzwyczajniejsze nawet przeżycia". Do upowszechnienia terminu „egzaltacja" przyczynił się również dramat *Die Räuber* (1781) oraz rozprawa *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1800) Friedricha Schillera. Analizując recepcję twórczości Friedricha Gottlieba Klopstocka, Schiller pisze o nastrojach egzaltacji wśród niemieckiej młodzieży, którą autor eposu *Der Messias* odwodzi od życia, prowadza po „bezkresnych przestrzeniach" królestwa idei i „wzniosłej duchowości". Egzaltacja, potrzebna tylko młodości, polega na błędzie spontaniczności „geniusza sentymentalnego", na grzechu marzycielskiej pustki („duch bez przedmiotu"). Jest wykroczeniem poza/ ponad idealizację, opuszczeniem natury ludzkiej i wszelkiego możliwego doświadczenia. W części pt. *Die Idylle* Schiller pisze: „Egzaltacją mamy więc prawo nazywać tylko to, co jest sprzeczne z prawdą […] zmysłową, a mimo to występuje z pretensją do prawdziwości zmysłowej". Egzaltacja polega na tym, że „przedmiot pozbawia wyobraźnię jej granic, czyli je uchyla". Do egzaltacji skłania „fałszywie rozumiane pojęcie uszlachetniania". Egzaltacja, obok gnuśności, jest krańcowym ekstremum ideału pięknego człowieczeństwa. Do grona autorów przekraczających normy wyrażania uczuciowości dołączano także Williama Shakespeare'a (zwłaszcza hamletyzm) i – jeszcze częściej – George'a Gordona Byrona, nazywanego patronem uczuciowej gwałtowności i lirycznego życiopisania (bajronizm). Werteryzm wiele użyczył też reneizmowi (René, tytułowy bohater utworu François-René de Chateaubrianda, był nazywany „francuskim Werterem") i innym odcieniom choroby wieku.

Dyskusje polskie. Stanisław Kostka Potocki i Kazimierz Brodziński. Za wstęp do polskich dyskusji na temat egzaltacji uznaje się rozbiór (najprawdopodobniej autorstwa Stanisława Kostki Potockiego) rozprawy Jana Samuela Kaulfussa, opublikowanej w 1816 r. w Poznaniu pod zaczepnym tytułem *Warum ist die deutsche Sprache und Literatur als Hilfsmittel zur Fotrbildung der französischen Sprache vorzuziehen?* (*Dlaczego język i literatura niemiecka zdolniejszymi są do ukształcenia rozumu i serca niż język i literatura francuska?*). Recenzent piętnował odurzający wpływ zachwalanych przez Kaulfussa nowinek *Romantische Schule*. Przestrzegał przed „gorejącym pożarem", jaki może wywołać w Polsce książka zbójecka Goethego: „Płody literatury niemieckiej, które swych krajowców powolnych, wszystko do spekulacji raczej niż do praktycznego zastosowania zwracających, zaledwie poruszyły, mogłyby w Polszcze gorejący wzniecić pożar, gdyby je w języku krajowym między pospólstwem upowszechniono […]" ([b.a.], *Rozbiór rozprawy p. Kaulfus[s]a pod tytułem „Dlaczego język i literatura zdolniejszymi są do ukształcenia rozumu i serca niż język i literatura francuska?"*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 11).

Termin egzaltacja wysunął się na znaczące miejsce w sporach warszawskiej przedlistopadowej krytyki literackiej za sprawą Kazimierza Brodzińskiego, autora pierwszego pełnego przekładu *Die Leiden des jungen Werthers* na „język krajowy" (1822), a przede wszystkim rozprawy *O egzaltacji i entuzjazmie*, która zamykała tom *Pism rozmaitych* (1830). Rozprawa była zwlekaną odpowiedzią na anonimowy artykuł pt. *Czy obudzenie uczuć spokojnych i łagodnych ma być jedynym poezji dążeniem?* („Gazeta Polska" 1827, nr 160–161). Ukryty za asteronimem autor (najprawdopodobniej Maurycy Mochnacki) polemizował z kolei z referatem Brodzińskiego *O życiu i pismach Franciszka Karpińskiego*, odczytanym 30 kwietnia 1827 r., opublikowanym w „Rozmaitościach Warszawskich", a następnie rok później w dwu-

dziestym tomie „Rocznika Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk", więc także w jakimś sensie z wcześniejszymi przemyśleniami z pamiętnego tekstu *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* („Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11), czyli z wizją nietragicznego idyllizmu i umiarkowania. W rozprawie o Karpińskim, którego twórczość wciela nasz charakter narodowy, czyli „dziedziczny smak prostoty i zdrowe uczucia", egzaltacja synonimuje się z tym, co nowe, nierodzime, niewłaściwe dla łagodnego klimatu, niewulkanicznego ukształtowania terenu i gruntowanego na nim spokojnego, sielskiego charakteru Polaków: „Uczucia Polaków ich ziemi odpowiadać się zdają. Ich ziemia nie ma wulkanów, tak jak ich serce wielkich namiętności i marzeń posępnych. […] Dlatego nowa szkoła poezji, zagranicą z przesycenia zamiłowana i do czasu popłacająca, nie zaszczepi u Polaków powszechnie smaku do przesadzonych i szukanych egzaltacyj, i do wzbudzania gwałtownych namiętności, tak jak niedorzecznie chciałaby teraz stawiać na ich płaszczyznach dawne zamki gotyckie, owe zabytki dziwacznego smaku i zepsutego stanu społeczeństwa". Z dalszych partii rozprawy można wypisać inne pejoratywne określenia dopełniające definicję antyidyllicznej, antysłowiańskiej egzaltacji, m.in. „bezrząd imaginacji, przesadzone uczucia, popęd ku dziwaczności". Adwersarz z „Gazety Polskiej" dowodzi, że „obudzanie uczuć spokojnych i łagodnych" nie jest „jedynym poezji dążeniem". Odrzuca przekonanie Brodzińskiego, że nowa poezja wmawia egzaltację i „lansuje" modę na gwałtowne namiętności, że istnieją tylko „udani egzaltanci, ludzie fałszywego serca". Ci ostatni rzeczywiście zasługują na „sprawiedliwe oburzenie", gdyż „kłamią uniesienia i tęsknoty, jakie w gwałtownych i wyższych duszach zapala religijna miłość przyrodzenia, żywiona przez samotność i głębokie myśli". Autor artykułu wierzy w autentyczną egzaltację, w „święte kraje czucia i zapału". Upomina się o podstawowe prawo do różnorodności uczuć i do wielorakości poezji: „[…] są także dusze płomienne i nadzwyczajne, dla których każde wrażenie staje się namiętnością, każde czucie – uniesieniem. Gorejąca imaginacja, wszystko przed nimi stawiając w życiu konwulsyjnym, zapala ich myśli, rozpasuje czułość. Ludzie takowi zawsze ostateczni, już zdają się obumarli prawie, już ogniem serca swego pożerani, w najwyższej egzaltacji szukają celu sobie i ochłody […]". Nowi poeci „w płomieniach swych namiętności przebijają, rzekłbyś, wszelkie granice śmiertelnych". Dlatego z „niedostatku wulkanów" nie można „dowodzić niedostatku namiętności" Polaków. Rozprawa kończy się słowami proroczej (po)chwały „świętych uniesień": „Gdy więc w gorącej duszy zawrze egzaltacja, niech śpiewak natchniony, nie gwałcąc świętych uniesień, śmiało uderzy w lutnię, a mimo wszelkich pochwał uczuć łagodnych i sielskich, pienia jego z zapałem powtórzy potomność". Rozprawa Brodzińskiego *O egzaltacji i entuzjazmie* znacznie przekracza moduł doraźnej, polemiczno-docinkowej odpowiedzi. Odzywają się w niej echa wczesnoromantycznych starć, pulsują wątki przesilenia estetycznego, ale też czają się aktualne napięcia ideowe – wzbierające nastroje powstańcze, przedlistopadowa gorączka patriotyczna. Autor wyróżnia egzaltację „prawdziwą i czystą", motywowaną autentycznym zachwytem nad dobrem i pięknem, oraz udawaną, która jest nadużyciem i egzageracją. Ponawia obawy ujawnione w rozprawie *Artykuł nadesłany z powodu pism o poezji w „Gazecie Polskiej" umieszczonych* („Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego" 1827, nr 71–72), która była odpowiedzią na recenzję Mochnackiego *O „Sonetach" Adama Mickiewicza* („Gazeta Polska" 1827, nr 80 i 82). W artykule Mochnackiego brzmią pochwały „iskry zapału", namiętności („Namiętność, która tym jest w młodości człowieka, czym są nawalne w świecie fizycznym burze […]"), „fenomenu entuzjazmu religijnego i sentymentalnego" (autor jego narodziny widzi w średniowieczu), „wezbrania uczuć" itp. Brodziński

w ripoście ostrzegał przed „wstrząśnieniami literackimi" i „niewczesnym egzaltowaniem szlachetnie czującej młodzieży": „[…] lecz o to nam idzie, ażeby opaczne mniemania o poezji, ażeby egzaltacje metafizyczne nie były stawiane w miejsce wyobrażeń, zgodnych z naturą ludzką, ze smakiem i doświadczeniem". Pierwsze akapity *O egzaltacji i entuzjazmie* prowadzą w rejony etymologiczno-terminologicznych uściśleń. Brodzińskiego interesują niuanse źródłosłowowe, a przede wszystkim „rozbiór obcych wyrazów" użytych w tytule rozprawy, co zrozumiałe w kontekście ówczesnych debat na temat czystości i rodzimości języka literackiego, w których Brodziński chętnie zabierał głos. Autorowi zależy na „przepolszczeniu egzaltacji", więc łączy nazwę z rodzimym „gorzeć" (stąd: „gorliwość", „gorliwy", „żarliwy", „zagorzalec"). Odpowiednik wyrazu „entuzjazm" widzi z kolei w leksemie „palić" (stąd: „zapał", „zapaleniec"). Pedantyczne „rozbiory" wyrazów prowadzą w stronę definiujących i wartościujących ujęć charakterologicznych i psychointelektualnych. Człowiek gorliwy, czyli egzaltant, według Brodzińskiego usiłuje „urzeczywistnić w innych, przez innych i dla innych to, co raz uznał za prawdziwe, dobre lub piękne": „Jest on istotą czynną z siebie rozumem, sercem i wolą. Szczęśliwy, kiedy w nich zgodę i miarę zachowa: miarę nie przez egoistyczną rachubę, ale przez możność i pożytek wytkniętą; jeżeli się uznaje powołanym, ażeby oświecał, nie zaślepiał, zagrzewał, nie zapalał, ażeby był sługą, nie panem, dodatkiem, nie głową społeczności, dla której działa". Człowiek żarliwy to gorliwiec, który „więcej przejmie się rzeczą w imaginacji, aniżeli ją pojmie i obejmie rozumem": „Żarliwiec podobny jest do ognia, który na dowolność wiatrom wystawiony, zamienia się w pożar, wszystko zajmuje, gdzie za wiatrem dosięgnie". Jeszcze mocniejszy wyraz „zagorzalec" oznacza gorliwość nierozważną: „Być na umyśle zagorzałym jest to samo, co zagorzeć w fizycznym znaczeniu tego wyrazu. Już to nie jest czysty ogień, ale dym z ognia, który zawrotu głowy nabawia". Na szczycie gradacji Brodziński widzi obłąkańca („zamącony rozum") i szaleńca („zapał poetyczny" nazywa szałem). Przypisuje → natchnienie, zapał, uniesienie do stylu poważnego, ale słowne odpowiedniki egzaltanta (zagorzalec, szaleniec, obłąkaniec) łączy ze stylem niepoważnym. Brodziński ujmuje egzaltację w kategoriach choroby, nałogu, przesady, skoro proponuje lekarstwo przeciw zagorzalcom i zapaleńcom, czyli „zdrowy, zimny rozsądek". Umiar jest tu podstawowym kryterium → wartościowania: „Wszelki postęp prawdziwej cywilizacji jest łagodzeniem gwałtownych namiętności […]". Egzaltacja, nie tylko w odniesieniu do wyobraźni, ale także do rozumu, to grzech przeciwko umiarowi. W lakonicznej formule: „Rzecz goreje z siebie, zapala się zewnątrz", przeciwstawia egzaltację entuzjazmowi, by ostatecznie oba stany ocenić negatywnie. Wytyczenie nieostrej granicy między tym, co „chwalebne", a tym, co „naganne", w entuzjazmie i egzaltacji, wydobycie niebezpiecznej wahliwości w rozumieniu i ocenie terminów było głównym celem wystąpienia autora.

Nie mamy pewności, czy w swoim wywodzie Brodziński odnosił się do obrazu egzaltowanego młodzieńca-samobójcy z *Edmunda* Stefana Witwickiego (1829). Ślady Wertera mogą prowadzić ku takim – niepoświadczonym wprost – przypuszczeniom. W *Przedmowie* do poematu dramatycznego Witwicki daje chłodne studium przyczyn i objawów egzaltacji tytułowego bohatera: „Wiek, w którym poezja, stargawszy form i prawideł okowy, uniosła się aż do przesady w kraj fantazji, tęsknot i melancholii, w którym filozofia, broniąc się nieczułości i ślepocie materialistów, zaczęła przechodzić w drugą ostateczność: w mistycyzm i idealizm; wiek dzisiejszy przysparza ofiar tej przemożnej serca i głowy choroby, którą zowiemy EGZALTACJĄ, a która dla towarzystwa tym jest nieszczęśliwsza, że chwyta się wyłącznie dusz piękniejszych, umysłów głębszych i szlachetnych". Egzaltacja jest chorobą wieku, skut-

kiem antyoświeceniowej skrajności, jednocześnie oskarżanej i bronionej przez autora. Sytuuje się ona w centrum dyskusji wokół koncepcji → bohatera literackiego, rozgorzałej po publikacji *Edmunda*.

Replika Maurycego Mochnackiego. Edycja pierwszego tomu *Pism rozmaitych* Brodzińskiego, przede wszystkim dwie niepublikowane wcześniej rozprawy, wyeksponowane w zbiorze – otwierająca tom *O krytyce* i wieńcząca *O egzaltacji i entuzjazmie* – znalazły się późną wiosną i latem 1830 r. w centrum sporu estetycznego, a także wrzenia światopoglądowego. Bodaj jako pierwszy w „szranki polemiczne" wszedł (dokładniej: powrócił) Maurycy Mochnacki w recenzji tomu. W niepodpisanym artykule *„Pisma rozmaite" Kazimierza Brodzińskiego* („Kurier Polski" 1830, nr 145), omawiającym tylko pierwszą i ostatnią rozprawę z tomu, autor docenia „świadomość rzeczy ojczystych" u poważanego w kraju, „kochanego w narodzie" krytyka, ale polemizuje z sielskim modelem człowieka i literatury. Pisze o burzach nawalnych, walkach żywiołów, które toczą się w psychice ludzkiej („W przyrodzeniu i w duszy człowieka dwie są strony: jedna jasna, druga nocna, ciemna…"), dlatego muszą też przeniknąć do sztuki. Nie mieszczą się w gorsecie narzuconych przez doświadczenie „praw i karności" – „policja na Parnasie" nie zdoła uciszyć „olbrzymiej, dziwotwornej imaginacji". Mochnacki z narastającym od czasu sporu o → sonety Mickiewicza oburzeniem atakuje postulat umiarkowania, dążenia do „punktu środkowego", czyli równowagi, która w rezultacie oznacza stagnację: „Brodziński ustanawia środek między oryginalnym uniesieniem a instynktem naśladowstwa. Nie radzi poddawać się samemu genialnemu natchnieniu. Nie radzi także naśladować drugich. Ale każe postępować średnią drogą między tymi dwiema przeciwnościami według zasad wyczerpanych z doświadczenia". Mochnacki rozprawę *O egzaltacji i entuzjazmie* nazywa „poetyką czucia i uniesień", kodeksem dobrego gustu, który zabezpiecza przed „możnością nadużycia", obwarowuje i powstrzymuje rozmach natchnień: „[…] w rozprawie o egzaltacji ustanawia różnicę między unoszeniem się i wznoszeniem, między oświecaniem a zaślepianiem, między zagrzewaniem a zapaleniem, między czerstwymi a chorymi uczuciami. Lepiej podobno i daleko wygodniej siedzieć w klatce obwarowanej wewnątrz ostrymi kolcami, jak myślić i czuć podług tej teorii. […] Jak gorliwość wpada w żarliwość, jak zapał roznieca się na zagorzałość, jak z rozmyślania można wpaść w abstrakcje, tak znowu zdrowy rozsądek wpaść może w samolubstwo i rachmistrzostwo egoizmu. Każda tu władza, każde uczucie ma swój kodeks i swoje przepisy".

W późniejszej o kilkanaście dni publikacji *O krytyce i sielstwie* („Kurier Polski" 1830, nr 159) Mochnacki kontynuuje otwartą wojnę przeciw „empiryzmowi estetycznemu" Brodzińskiego, przeciw mocy prawideł „wyciągnionych z rozbioru krytycznego tworów umarłej lub konającej cywilizacji", powtarzaniu cudzego smaku i narzucaniu upodobania do „zniewieściałego sielstwa" – polemista konfrontuje „odgłos fletni pastuszków i słodkie dźwięki sielskiej fujary" z pamiętnym „wyciem puszczyków z starego gmachu na wpół zapadłego w gruzy", z „szelestem nietoperzów" i „poświstem wichrów". Do tego chóru dołączą wkrótce odgłosy z Belwederu i powstańczych pól bitewnych. W wypowiedziach Mochnackiego z 1830 r. wyraz „egzaltacja" maskuje lawę nabrzmiałego buntu.

Triumfalnego zwieńczenia polemiki dwóch najwybitniejszych autorytetów przedlistopadowej piśmienności warszawskiej należy szukać w dziele *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* (1830). Nie znajdziemy tam jednak wyraźnie wysłowionych rozwiązań sporu o egzaltację. W omówieniu *Dziadów* części czwartej, które są „drugą częścią i dokończeniem *Wertera* Goethego", Mochnacki pisze o „cierpieniach zapaleńca", stosując „prze-

polszczenie" rozpowszechnione przez Brodzińskiego. Nie znaczy to bynajmniej, że podziela jego poglądy.

Kolejne głosy z lat trzydziestych. Ostre słowa protestacji przeciwko tezom rozprawy *O egzaltacji i entuzjazmie* wypowiedział także Józefat Bolesław Ostrowski w swoim najważniejszym wystąpieniu literackim *Co to są prawidła?* („Dziennik Powszechny Krajowy" 1830, nr 130), wzmiankowanym przez Mochnackiego w nagłówku *O krytyce i sielstwie*. Ostrowski, broniąc egzaltacji, ani razu nie wezwał jej wprost po imieniu. Wzmiankował o „egzaltantach" w ironicznej rekonstrukcji sądów Brodzińskiego o Mickiewiczu jako szalonym młodzieńcu, „mniemanym modnym jenjuszu", czyli egzaltancie. Autor wypowiada się w imieniu „nowej szkoły literatury", która nie chce „prawidłować" sztuki. Dzieli z nią również niechęć do prawodawców smaku i ich karnego „foremkowania" poezji w imię ślepej uległości dawno narzuconym przepisom i zdroworozsądkowym zaleceniom umiaru. Wybiera „wewnętrzną duchową wolność myśli", oryginalne „wyboczenia", natchnienie, „nieskończone doskonalenie" oraz „uniesienia, zapał, entuzjazm" geniusza. To, co Brodziński nazywa przesadą, nadużyciem, wszelkim *ex-*, Ostrowski ukazuje jako konieczny warunek stałego → postępu i doskonalenia się. Umiar przeczy prawidłowościom procesu historycznego: „Myśl ciągle postępuje, ciągle sama z siebie nowe rozwija widoki, nowe objawia zjawiska. I to właśnie jest jej potęgą, że gwałci, że odrzuca prawidła, że ma sama w sobie nieskończone żywioły życia, że sama sobie jest początkiem i wykończeniem. Kto by mniemał, że myśl, że ludzkość na doświadczeniach buduje swą potęgę, że przez nie się doskonali, że się powtarza, chce nas zwrócić koniecznie do przeszłości, do prawideł; właśnie do tego, co ludzkość koniecznie i zbawiennie rozrywać musi, aby o jeden stopień wyżej wznieść się mogła".

Zachowały się dwie krótkie odpowiedzi autora *Pism rozmaitych* na ripostę Ostrowskiego, co świadczy o jej jątrzącym charakterze i aktualności tematu. Najgłośniejsza, nieustępliwa i zadziwiająco wojownicza, prostująca zafałszowania Ostrowskiego, ukazała się na łamach tegoż „Dziennika Powszechnego Krajowego" (1830, nr 134). Więcej merytorycznego pożytku i spokoju wnosi druga, nieco obszerniejsza redakcja *Odpowiedzi P. J.B. Ostrowskiemu*. Do rozważań o egzaltacji autor wprowadza pojęcie → wzniosłości, przeciwstawia uczuciom wzniosłym uczucia egzaltowane, przypisując tym pierwszym szlachetność, wielkość, wspaniałość, zaś egzaltacji – przesadę, urojenie, obłęd, dziwaczność. Podaje kolejną wersję definicji: „[…] szlachetnych, wielkich, wspaniałych uczuć nie zowiemy egzaltacją; lecz egzaltowanym zowiemy tego, który w nich przesadza, który na ich karb dziwaczności popełnia […]". Wyraźniej rysują się tu różnice między egzaltacją a wzniosłością. W tym kontekście nabiera znaczenia problem współzależności egzaltacji poety i egzaltacji jego poezji: „Jeżeli wystawia charaktery egzaltowane, sam w ich malowaniu powinien być wzniosłym". Na styku tych rzeczywistości sytuują się kwestie związane z odpowiedzią na pytania: czy tylko egzaltowany poeta tworzy egzaltowane dzieła, wyobrażając w nich siebie? Czy egzaltacja charakteryzuje młodego autora i jego juwenilia, tzn. jest naturalną fazą rozwojową twórczości, z której się wyrasta? Czy jest stygmatem twórczej młodości? A egzaltacja geriatryczna? Czy egzaltacja jest wrodzoną cechą uczuciowości? Zarówno w rozprawie, jak i w odpowiedzi na atak Brodziński utrzymuje, że egzaltacja zawłaszcza młodzieńczą twórczość, ale jest czymś przemijającym, wyrasta się z niej jak z młodości „górnej i chmurnej" ku umiarkowanej, nieprzemijającej „męskiej poezji": „Sam więc Goethe i Szyller tworzyli później dzieła mogące zająć męskie umysły i te dzieła będzie potomność powtarzać. Jakiż to odskok od *Werthera*

w dziełach późniejszych, że nie wspomnę o romansie *Wilhelm Meister's Lehrjahre*, którym poeta pragnął pohamować egzaltacje przez pierwsze swe dzieło wzniecone?".

Dyskusja wywołana publikacją *Pism rozmaitych* Brodzińskiego odżyła na chwilę w dwóch lipcowych numerach „Kuriera Polskiego", wzięli wówczas w niej udział Jan Ludwik Żukowski, autor tekstu *Jeszcze słów kilka z powodu rozpraw K. Brodzińskiego* („Kurier Polski" 1830, nr 213), oraz Michał Grabowski w artykule, który ukazał się w nr. 223. Grabowski odcinał się od literatury „oschłej i spróchniałej", chwalił „namiętne serce" Byrona. Nawiązał do rozprawy *O egzaltacji i entuzjazmie* również w pisanym w tym samym roku szkicu *O poezji XIX wieku*: „U nas jeden znamienity pisarz, a co bardziej poeta, nie przystaje na poezją egzaltowaną (Bajronowską)". Ukuł tu określenie *quasi*-gatunkowe, przypominając patronat Byrona.

Popowstaniowe sądy i oceny. Adam Mickiewicz. Powstanie listopadowe ucieleśniło egzaltację. Erupcja siły wulkanicznej i rozprzestrzenianie się „wewnętrznego ognia" romantyków okazały się nieuchronne. Dokonane przez Brodzińskiego i jednocześnie w sporze z nim „przepolszczenie" terminu oznaczało „unarodowienie" motywów egzaltacji patriotycznej, przesunięcie akcentów z estetycznych czy werterowskich (indywidualistycznych) na wallenrodyczne, belwederskie (zbiorowe, narodowe). Według Brodzińskiego i egzaltowana estetyka, i egzaltowana polityka grzeszą nieumiarkowaniem. Stosunek do powstania był probierzem egzaltacji. Mickiewicz w legendotwórczym rysie odtworzył biografię Brodzińskiego jako zmaganie z egzaltacją: „Kazimierz Brodziński, ongi żołnierz, rozpoczął od poezji takich, jak pisali legioniści. Po upadku Napoleona usunął się z życia publicznego, jakby zniechęcony. Nie ufa w entuzjazm, w egzaltację narodu, usiłuje zamknąć się w dziedzinie czysto artystycznej, zostać poetą narodowym, słowiańskim; rozpoczyna on ruch zstępny ku przeszłości słowiańskiej […]. Z lubością opiewa życie wiejskie, sielskie, domowe, krajobraz słowiański, naśladuje piosenki słowiańskie. Ma jakiś lęk przed zjawiskami ukazującymi się w dziedzinie ówczesnej poezji; nie śmie mówić o Byronie, trwogą przejmuje go myśl o wpływie tego potężnego twórcy na zapalnego ducha Polski; chciałby sprawić, aby cała Polska była cicha, spokojna, oddana rolnictwu. Widział upadek Napoleona, jest rozczarowany, zatrwożony, pełen niepokoju; sam nie zdaje sobie sprawy, że występując przeciwko egzaltacji i entuzjazmowi, przynosi szkodę sprawie narodowej. […] Wreszcie ujrzał się opuszczonym przez publiczność, stał się przedmiotem ataków ze strony młodych, którzy napastowali go czasem niesprawiedliwie, ale z wyczuciem niebezpiecznego pierwiastka biorącego górę w jego pismach. […] Ale powstanie 1830 roku naraz go oświeciło, zdobył się na wzniosłą pokorę uznania swych błędów. W swej duszy i w sumieniu ukorzył się przed geniuszem narodu. […] Zaskoczony przez to szalone i pełne entuzjazmu powstanie, w obliczu słuchaczy, którzy tak często słyszeli jego wystąpienia przeciw egzaltacji i entuzjazmowi młodych, mówił: »Tę ideę i to przeznaczenie postanowiłeś, narodzie (przed którym czcią przejęty się korzę), spełnić […]. Jesteś natchnionym, czujesz w sobie boskość«" (*Literatura słowiańska*, 1842, kurs drugi, lekcja dwudziesta dziewiąta). Mickiewicz w profetycznych wykładach o misji słowiańskiej, daleki od rozdrażnienia wczesnoromantycznych sporów, coraz bardziej pochłonięty ideą mesjanizmu, przekonywał, że egzaltacja była boskim znamieniem naszego narodu, duchowym zapleczem jego posłannictwa, „jedyną sprężyną całej historii narodu polskiego, że wszyscy Polacy w wielkich chwilach działania byli zawsze ludźmi egzaltowanymi". Stąd natrętne wypominanie błędów rozprawy *O egzaltacji i entuzjazmie*, z drugiej strony – pochwała historiozofii mesjanistycznej z mowy *O narodowości Polaków*, wygłoszonej przez odmienionego Bro-

dzińskiego 3 maja 1831 r. W wykładzie z 17 maja 1842 r. Mickiewicz obszernie wyjaśniał, „co należy rozumieć przez egzaltację polityczną", która jest stygmatem polskiego losu, „zapałem narodowym". Kilkakrotnie odwoływał się do definicji Pierre'a Leroux z artykułu *Du Christianisme et de son origine démocratique* (1842), w wykładzie z 28 czerwca 1842 r. podkreślał, że „Leroux uznaje znamię boskie w tym, co nazywa egzaltacją", w prelekcji z 27 lutego 1844 r. powtarzał za nim, że egzaltacja to stan, „w którym duch ogarnia wysokie prawdy" (kurs czwarty, lekcja siódma). Mickiewicz umieścił „egzaltację" wśród „sakramentalnych wyrazów epoki", obok postępu, braterstwa ludów, intuicji. Za Schellingiem głosił, że egzaltacja jest przejawem epoki św. Jana, a więc apostoła „przypisanego" przez Joachima z Fiore do Ducha Świętego. Era Ducha to czas kontemplacji, mistyki, powszechnego wieszczenia. Wykładowca traktuje egzaltację w kontekście mistyczno-politycznym, historiozoficznym. Kurs czwarty jest przykładem egzaltowanej wymowy.

Dalsze pogłosy. W krytyce poromantycznej przewijają się negatywne oceny egzaltacji jako przesady w ewokowaniu i wyrażaniu uczuć religijnych, patriotycznych i moralnych. Rejestr typowych pretensji i potocznych oskarżeń zawiera oda-manifest Józefa Szujskiego *Do egzaltowanych*: „słabe duchy", „ślimaki w wiecznej marzeń zamknięci skorupie", „bezpieczni wariaci", których cechuje śmieszna, urojona poza, mierność i infantylna nieprawdziwość (*Poważne chwile. Zbiór pieśni*, „Czas" 1860, dod. miesięczny, t. 17). W galerii „portretów ujemnych" umieszcza współczesne kobiety egzaltowane, które dążąc do „niezwykłości i odszczególnienia się", przyjmują męczące pozy i uciekają od rzeczywistości (*Egzaltowane*, „Dziennik Literacki" 1860, nr 41). Postępującą leksykalizację terminu poświadczają także wypowiedzi przeciwników ekspresyjnej poetyki młodopolskiej, fundowanej na egzaltacji życia jako potęgi twórczej (zarówno w nurcie → nietzscheanizmu, jak i → bergsonizmu). Nadużywanym przezwiskiem „egzaltacja" piętnowano także dekadencki pesymizm duszy, która „rzuciła niziny i samotna wyniosła się na szczyt górski" (L. Staff, *Rekonwalescencja końca wieku. (Szkic z literatury ostatnich czasów)*, „Teka" 1900, nr 1). Wśród jakości emocjonalnych wiązanych z egzaltacją wymienia się ekstazę, entuzjazm, zachwycenie, wstrząs, grozę, trwogę, strach, zdziwienie, oszołomienie – w wyolbrzymionej, często manieryczno-bombastycznej i perwersyjno-wybujałej odsłonie. Poruszamy się po obrzeżach patosu, egzageracji, czułości, szału, geniuszu, euforii twórczej, → improwizacji, profetyzmu, konwulsji… Są to możliwe synonimy ponadczasowej egzaltacji. Równie ciekawie i nadspodziewanie nowocześnie jawią się pogranicza wrażliwości – związki egzaltacji i → nudy oraz melancholii i egzaltacji.

Małgorzata Burta

Źródła: M.M. [M.J.W. Mniszech], *Myśli o geniuszu*, „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne" 1775, t. 11, cz. 2; F. Karpiński, *O wymowie w prozie albo wierszu*, w: tegoż, *Zabawki wierszem i prozą*, t. 2, 1782; F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; G. Piramowicz, *Wymowa i poezja dla szkół narodowych*, 1792; [b.a.], *Rozbiór rozprawy p. Kaulfus[s]a pod tytułem „Dlaczego język i literatura zdolniejszymi są do ukształcenia rozumu i serca niż język i literatura francuska?"*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 11; [b.a.], *Czy obudzenie uczuć spokojnych i łagodnych ma być jedynym poezji dążeniem?*, „Gazeta Polska" 1827, nr 160–161; K. Brodziński, *Artykuł nadesłany z powodu pism o poezji w „Gazecie Polskiej" umieszczonych*, „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego" 1827, nr 71––72; K. Brodziński, *O życiu i pismach Franciszka Karpińskiego*, tekst skrócony: „Rozmaitości Warszawskie" 1827, nr 18, tekst pełny: „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1828, t. 20;

M.M. [M. Mochnacki], *O „Sonetach" Adama Mickiewicza*, „Gazeta Polska" 1827, nr 80 i 82; S. Witwicki, *Przemowa*, w: tegoż, *Edmund*, 1829; K. Brodziński, [*Odpowiedź Ostrowskiemu*], „Dziennik Powszechny Krajowy" 1830, nr 134; K. Brodziński, *O egzaltacji i entuzjazmie*, w: tegoż, *Pisma rozmaite*, t. 1, 1830; M. Grabowski, [*Artykuł nadesłany*], „Kurier Polski" 1830, nr 223; [M. Mochnacki], *O krytyce i sielstwie*, „Kurier Polski" 1830, nr 159; [M. Mochnacki], *„Pisma rozmaite" Kazimierza Brodzińskiego*, „Kurier Polski" 1830, nr 145; J.B.O. [J.B. Ostrowski], *Co to są prawidła?*, „Dziennik Powszechny Krajowy" 1830, nr 130; J.L. Żukowski, *Jeszcze słów kilka z powodu rozpraw K. Brodzińskiego*, „Kurier Polski" 1830, nr 213; M. Gr… [M. Grabowski], *O poezji XIX wieku*, w: tegoż, *Literatura i krytyka*, 1837; A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska* [1840–1844], przeł. L. Płoszewski, w: tegoż, *Dzieła*, t. 8–11, 1997–1998; J.B. Zaleski, *Przemowa*, w: K. Brodziński, *Posłanie do braci wygnańców. Mowa o narodowości Polaków*, 1850; J. Szujski, *Egzaltowane*, „Dziennik Literacki" 1860, nr 41; K. Brodziński, *Odpowiedź P. J.B. Ostrowskiemu*, w: tegoż, *Pisma*, t. 8, 1874.

Opracowania: P. Bańkowski, *Maurycy Mochnacki jako teoretyk i krytyk romantyzmu polskiego*, 1913; *Walka romantyków z klasykami*, oprac. S. Kawyn, 1960; A. Kowalska, *Warszawa literacka w okresie przełomu kulturalnego 1815–1822*, 1961; A. Witkowska, *Ofensywa przeciw egzaltantom i jej mistyczny finał*, w: K. Brodziński, *Wybór pism*, 1966; Z. Sinko, *Polska recepcja twórczości pani de Staël w pierwszych dekadach XIX wieku*, „Pamiętnik Literacki" 1984, z. 2; M. Strzyżewski, *Działalność krytyczna Maurycego Mochnackiego*, 1994; J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, 2000; M. Burta, *Przepolszczyć, przewartościować… Nad rozprawą Kazimierza Brodzińskiego „O egzaltacji i entuzjazmie"*, w: *Verba docent. Księga jubileuszowa dedykowana Profesor Janinie Gardzińskiej*, t. 2, red. E. Koriakowcewa, V. Machnicka, R. Mnich i K. Wojtczuk, 2013; M. Burta, *Egzaltacja, czyli o uchylaniu granic*, „Colloquia Litteraria" 2014, nr 2 (17).

Zob. też: Entuzjazm, Geniusz, Improwizacja, Poeta/ Poezja, Natchnienie, Werteryzm, Wzniosłość

EKSPRESJA

W oświeceniu. Problematyka ludzkich doznań psychicznych jako sfery działań twórczych, obecna w refleksji krytycznoliterackiej od dawna, była w oświeceniu werbalizowana w sposób pośredni, przy użyciu pojęć odnoszących się do życia wewnętrznego człowieka. Z uwagi na podstawowe w tej epoce pojmowanie twórczości jako sztuki opanowania reguł oraz imitacji doskonałych wzorów nie stanowiła oczywiście problematyki dominującej. W rozważaniach oświeconych kwestia ekspresyjności w wypowiedzi literackiej pojawiała się jednak wraz z takimi kategoriami, jak → czucie (czułość, tkliwość), → geniusz, → entuzjazm, → egzaltacja, a także w związku z próbami określenia roli → poety i poezji. Refleksje nad swoistością ekspresji twórczej najdobitniej zostały sformułowane w estetyce sentymentalizmu, w której pojawił się wymóg wrażliwości moralnej i współodczuwania z cierpieniem innych (→ empatia). Zwracając się do poetów, Franciszek Karpiński pisał, że „we wrota słodkiej wymowy": „Wy tylko wnijdziecie śmiało, którzy boleć umiecie, którym nie wstyd i poczciwe czasem łzy wylać, których nędza bliźniego […] na pierwsze zaraz wejrzenie wzrusza i którzy […] tę człowieka cechę, która nas od inszych różni zwierząt, w sercu swoim nosicie: politowanie" (*O wymowie w prozie albo wierszu*, 1782). Zagadnienie ekspresyjności wypowiedzi literackiej pojawiło się też w związku z rozwojem powieści (przede wszystkim odmiany czułego → romansu w listach), w której sposób konstruowania podmiotowej perspektywy narratorów-bohaterów zwrócił uwagę krytyki. Jan Śniadecki w recenzji *Malwiny, czyli Domyślność serca* (1816) Marii Wirtemberskiej pisał o zawartym w powieści „ujmującym opisie miłości", „kiedy ją ujrzysz w Malwinie, połączoną z takim niepokojem i udręczeniem duszy, z tak gwałtowną walką serca miotanego między względami na świat, na obowiązki honoru i przyzwoitości" („*Malwina*". *List stryja do synowicy*, „Dziennik Wileński" 1816, t. 3).

Romantyczny ekspresywizm i emocjonalizm. „Topi rudy swej wyobraźni w piecu swych namiętności" – pisał w 1828 r. o George'u Gordonie Byronie William Hazlitt, brytyjski romantyczny publicysta polityczny i krytyk literacki. Porównywał Byrona z Walterem Scottem: „Światło jednego promieniuje z wewnętrznego źródła, zabarwionego krwią, posępnego, niezmiennego, światło drugiego zaś odzwierciedla barwę niebios […]". Podobnie (porównanie było wówczas ulubioną formą charakterystyki artystów) Adam Mickiewicz w niedokończonym eseju *Goethe i Bajron* (powst. ok. 1827, „Gazeta Codzienna" 1860, nr 110): „[…] namiętności Bajrona, jak starożytne fatum, władały całym jego życiem fizycznym i moralnym". Wielka jego sława i naśladowanie Byrona we wszystkich literaturach europejskich owej doby płyną stąd – pisał – że „wylewał" on uczucia i myśli „młodego człowieka żyjącego w dziewiętnastym wieku". Pytał następnie: „jakie są uczucia i myśli naszego wieku, jaki jest charakter poetycki epoki?". Przyjmował już za oczywiste, że epoki mają swój niepowtarzalny charakter historyczny, że sztuka zmienia się wraz z nim, a charakter poetycki XIX w. jest dramatyczny, posępny, pełen namiętności i niepokoju jak sztuka i życie Byrona.

Nie istnieje coś takiego jak *ars poetica* romantyzmu, co zrozumiałe, skoro w ówczesnej sztuce spontaniczność i oryginalność należały do wartości postulowanych i oczekiwanych. Pewne wymogi jednak formułowano, zwłaszcza w pismach polemicznych. Mickiewicz, od swoich pierwszych esejów po prelekcje paryskie, kładł akcent na → historyzm nowej poezji i nowej krytyki oraz na rys antropologiczny sztuki. Postulatu ekspresji nie stawiano pod tym mianem. W krytyce romantycznej pisano jednak o poezji płynącej z wnętrza, z → duszy, serca i o uczuciach, którym artysta daje szczery wyraz. Kryterium → szczerości było równie ważne jak niedookreślone. Jaka i czyja poezja jest szczera oraz płynie z serca, decydował intuicyjnie, arbitralnie odbiorca: krytyk, czytelnik, inny artysta. Trzeba dodać, że ceniono równie wysoko „wylew" uczuć subiektywnych, osobistych, jak uczuć zbiorowości: pokoleń, narodów. Często zresztą wiązały się one ze sobą w dziejach, myślach i uczuciach bohaterów romantycznych.

Powiązanie – czy nawet utożsamianie – emocjonalizmu i ekspresji zdarza się do dziś, dlatego teoretycy przywiązują dużą wagę do ustalenia zakresu tych pojęć. Na naszym gruncie zaczęto definiować ekspresję i badać stosunek ekspresji w sztuce do wszelkiej innej systematycznie dopiero w XX w. (Henryk Elzenberg, Stanisław Ossowski, Władysław Tatarkiewicz, Mieczysław Wallis). Tu wypada przyjąć założenie dość proste, że emocje są tematem, a ekspresja ich sposobem ujęcia w sztuce. W języku potocznym dzisiaj „ekspresją" nazywa się właściwie wszystko: język ciała, ubiór, zachowania. W tej nieokreśloności jedno jest pewne: ekspresja obecnie jest nierozerwalnie i przede wszystkim związana z człowiekiem, jeśli abstrahować od studiów nad zwierzętami i krytyki ekologicznej, mówiąc krótko: zawsze ktoś coś wyraża. Romantycy mieli jej szersze pojęcie: natura – spokojna albo wprawiona w ruch przez burze, powodzie, wybuchy wulkanów – oraz fakty historyczne w ich odbiorze także coś wyrażały, choć treści przekazu nie było łatwo odczytać. Sztuka je więc podejmowała i odbijała w → symbolu, naznaczone emocjonalnym oglądem, przeżyciem artysty. W ten sposób romantycy ekspresyjny ogląd natury i historii, a często też i własnej → biografii, wiązali z symbolizmem.

Emocje mogą mieć rozmaite zabarwienia. Wyrazem uczuć są zarówno takie wiersze, jak *Smutno mi, Boże!* Juliusza Słowackiego, jak i „zemsta, zemsta, zemsta na wroga" w *Dziadach* Mickiewicza. Dziś nastrojowe, melancholijne, nostalgicznie rzewne utwory romantyczne często określa się – wciąż używając późniejszej terminologii – jako impresjonistyczne. Ekspresywizm romantyczny – rozumiany jako cecha literatury czy dyskursu krytycznego,

które w centrum stawiają kategorię ekspresji (niekoniecznie sformułowaną) – opisujemy raczej intuicyjnie, kierując się wyczuciem stopnia ostrości użytych środków artystycznych. Patrząc z późniejszej perspektywy, przyjmuje się, że jest on wyrazem uczuć gwałtownych i kataklizmów w naturze, które bywają ich symbolicznym powtórzeniem jak słynne obrazy powodzi w *Cierpieniach młodego Wertera* Johanna Wolfganga Goethego. Charakteryzuje go często frenezja, tak w doborze tematów, jak w wyborze środków. Świetnie to ujął Zygmunt Krasiński, gdy przemienionej w szaloną poetkę Żonie w *Nie-Boskiej komedii* kazał mówić: „Wszystko pojmę, zrozumiem, wydam, wygram, wyśpiewam. – Morze, gwiazdy, burza, bitwa. – […] Musisz mnie zaprowadzić na bitwę – ujrzę i opiszę – trup, całun, krew, fala, rosa, trumna".

Badacze współcześni zwracają czasem uwagę, że ekspresywizm romantyczny (obecnie niekiedy pojawia się też określenie „romantyczny ekspresjonizm") charakteryzuje przerost formy. Ale nie o formę chodzi. Estetyka ekspresji wywodzi się z romantycznego postawienia w centrum sztuki doświadczenia wewnętrznego artysty. Wnętrze w tej epoce było posępne i zabarwione krwią jak u Byrona… By je wyrazić, używano silnych środków, a i tak artysta romantyczny skarżył się, że „głos myślom kłamie". Niewspółmierność środków wyrazu, język, który nie może sprostać treściom „płonącego wnętrza", to jeden ze stałych tematów sztuki ekspresyjnej. Romantyczny program syntezy sztuk oraz wszechobecność → muzyki są zapewne sposobami spotęgowania ekspresji werbalnej.

Naciskanie pedału, raczej krzyk niż szept, kontrasty, paradoksy, ostentacyjne naruszanie norm prowadzą często do maniery. Toteż już w tamtej epoce ośmieszano i parodiowano wrzaskliwe poezje „zapaleńców młodych" – tak czynił Słowacki w niewydrukowanym za życia artykule *Krytyka krytyki i literatury* (powst. 1841, wyd. B. Erzepki, 1891). Być może wiedział, że sam w młodości, pisząc *Araba* czy *Lambra*, był takim „zapaleńcem", w tych utworach można odnaleźć manierę ekspresji. Poetą ekspresji stał się później, najpełniej w okresie mistycznym.

Inspiracja schillerowska. Gdzie szukać genezy romantycznej poezji ekspresji? W dalszej perspektywie oraz nie całkiem wprost można ją wywieść z rozprawy Friedricha Schillera *O poezji naiwnej i sentymentalnej* (*Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1795–1796). Romantycy polscy dobrze ją znali, zwłaszcza młody Mickiewicz był zapalonym czytelnikiem Schillera. Nie da się wyodrębnić estetyki Schillera z jego filozofii kultury, antropologii i historiozofii. Podejmując w duchu bliskim oświeceniu i Immanuelowi Kantowi klasyczne problemy piękna, Schiller dla swych nowatorskich myśli inspiracje znalazł w kantowskich kategoriach estetycznych „piękna" i → „wzniosłości" (K. Brodziński, *Piękność i wzniosłość*, „Jutrzenka" 1834). Kantowskie pojęcie wzniosłości zyskuje u Schillera charakter antropologiczny, wzniosłość staje się kondycją ludzką, a środkiem sztuki tragicznej – patos, czyli ukazanie cierpienia w „człowieku fizycznym". Schiller dał krytyce romantycznej silną świadomość odrębności i własnego charakteru nowoczesnej „sentymentalnej" literatury; podniósł jej prestiż – jest odmienna, ale nie niższa od literatury antycznej; a wreszcie – powiązał z antropologią: stan sztuki to wyraz stanu społeczeństwa, kultury, człowieka i jego uczuć. A człowiek sentymentalny jest rozdarty, pełen cierpienia. Przestrzegał wprawdzie, że sztuka nie powinna „nazbyt dawać upust afektowi", lecz jego rozprawy *O wzniosłości* i *O patetyczności* otwierały drogę ku literaturze ekspresji.

Schiller wspominał jeszcze o „dwóch stylach", choć właściwie utożsamiał sztukę sentymentalną z nowożytnością. Nie głosząc wprost postępu w sztuce, otwierał drogę do tej myśli.

Mickiewicz już w rozprawie *O krytykach i recenzentach warszawskich* (1829) bardzo dobitnie o nim pisał i dowodził panowania „nowej poezji" w „epoce wielkich odmian literackich". George Sand w artykule *Réalisme* z 1857 r. wieszczyła nawet koniec poezji spod znaku mimesis: „Prądy umysłowe uniosą w zapomnienie literaturę realną, która nie odpowiada już naszej epoce. Inna literatura przygotowuje się i zbliża wielkimi krokami, literatura idealna, literatura życia wewnętrznego".

Ekspresja w sztuce i krytyce romantycznej. Romantycy, nie używając terminu „wyraz" czy „ekspresja" – albo też stosując go rzadko – mieli jednak świadomość, że nowoczesna poezja płynie z „wnętrza", że „wylewa", „wydaje", „wygrywa" i „wyśpiewuje" to, co w duszy gra – by znów użyć słów późniejszych. Mickiewicz już w okresie rosyjskim pisał, że Franciszek Karpiński „szczęśliwym instynktem odgadnął, że chociaż istota rodzajów poezji jest taż sama, ale ich treści oraz formy nie powtarzać, ale coraz nowym sposobem rozwijać się muszą. Stał się poetą swojego wieku i narodu, bo w jego pieniach ozwały się charakter i usposobienie współrodaków" (*Franciszek Karpiński*, powst. 1827, wyd. 1890). Jeszcze dobitniej dojrzały Mickiewicz charakteryzował i oceniał pisarzy w prelekcjach paryskich. Doskonałość formalna, piękno nie były jego kryterium, choć je widział. Ale nisko cenił – a raczej cenił jako rodzaj rzemiosła. Lektura literatury w prelekcjach jest konsekwentnie i programowo ekspresyjna. Innymi słowy, postulaty emocjonalizmu i ekspresji w myśli krytycznej romantyzmu nie zostają wprawdzie wypowiedziane wprost, tak jak wymóg historyzmu, lecz można je łatwo dostrzec i odnotować w charakterystykach i ocenach krytycznych, stylu lektury i odbioru, w romantycznej sztuce interpretacji oraz, oczywiście, w ówczesnych dziełach.

O ekspresji można mówić nie tylko w literaturze, a może nawet nie przede wszystkim w literaturze romantycznej. Pełne melancholii albo tragizmu jesienne i zimowe pejzaże Caspara Davida Friedricha, który pisał, że przed rzuceniem na płótno widział je „wewnętrznym okiem"; gwałtowność tematów, barw, ruchu w pełnych pasji obrazach Eugène'a Delacroix; romantyczna → muzyka, o której emocjonalności pisano dużo, zwłaszcza przeciwstawiając Ludwiga van Beethovena i Wolfganga Amadeusza Mozarta czy Johanna Sebastiana Bacha i Fryderyka Chopina. A wreszcie ekspresyjna interpretacja architektury. To romantycy stworzyli termin i pojęcie „architektury mówiącej". Mówiły do nich wprawdzie przede wszystkim ruiny – „wspaniałe budowy i gmachy milczą, lecz ruiny mówią" – wielekroć jest cytowany ten sąd Maurycego Mochnackiego (*O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2). Niezwykle wyrazistą romantyczną wizją „mówiącej architektury" jest opis katedry Marii Panny u Victora Hugo w powieści pod tym tytułem.

W krytyce romantycznej – niewypowiedziany, lecz silnie obecny – postulat ekspresji zajął miejsce klasycystycznych ideałów harmonii, doskonałości i piękna. Nie chodziło bowiem o uniwersalne piękno, lecz o uchwycenie tego, co charakterystyczne, niepowtarzalne, co pojawia się tylko w danej chwili, epoce, człowieku, pejzażu widzianym konkretnie przez tegoż artystę, w tym właśnie miejscu i czasie. Dlatego często romantycy datowali swe dzieła, zapisywali, gdzie one powstały. Gdy Stanisław Trembecki w *Zofiówce* pisał dedykację, miała ona inny cel: wyrażała wdzięczność i miała uwiecznić nazwisko fundatora poematu i ogrodu. Mickiewicz pod lirykiem, który tytułujemy *Nieznajomej, dalekiej…*, dodał jako część integralną tego wiersza zapis: „Dla Ludwiki przyszłej Chodźkowej pisałem w godzinę po otrzymanym rozkazie oddalenia się z Polski. R. 1824. D. 22 Oktobra". Podobny i równie przejmujący charakter ma dedykacja trzeciej części *Dziadów*. Kryterium szczerości pozostawało niedookreślone i nie sposób sprawdzić, czy dana poezja płynie z serca – wtedy dobrze –

czy z głowy – gorzej. Ale podobne zabiegi wskazujące na ścisły związek dzieła sztuki z życiem poniekąd dokumentowały rzeczywistość psychiczną.

Polska krytyka romantyczna, rozwijająca się przed powstaniem listopadowym, podejmowała kilka ważnych wówczas problemów. Należało określić, czym jest → romantyzm wobec → klasycyzmu; wydobyć charakter narodowy i przedstawić misję sztuki narodowej; przemienić pojęcie naśladowania natury z *natura naturata* w *natura naturans*, naturę tworzącą; zbadać rolę tradycji i poezji ludowej „gminnej"; odpowiedzieć na nowo na pytanie o zadania sztuki; bardzo ważny był problem psychiki człowieka nowożytnego i jego „posępnych" uczuć – tu padał w krytyce polskiej silny refleks koncepcji poezji Północy. Mochnacki wprawdzie był skupiony przede wszystkim na poznawczym aspekcie literatury, „wylew" uczuć jednak cenił – zwłaszcza uczuć namiętnych i „dzikich". Podobnie jak Mickiewicz, był uważnym czytelnikiem Schillera. O natchnionej poezji płynącej z „wnętrza" pisał jednak, powołując się na Alexandra Gottlieba Baumgartena, osiemnastowiecznego niemieckiego filozofa, twórcę terminu „estetyka". Sztuka przyciąga uwagę i wzrusza, dowodził, gdy artysta ukazuje dysharmonię w naturze lub twarzy ludzkiej, której spokój i harmonia zostały zniszczone przez namiętności czy nieszczęścia: „[…] burza, pożar, wezbranie wód, wszystko to tak silnie myśl człowieka zajmuje!" (*Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska" 1829, nr 15–29, z przerw.). Cenił ruch, „poruszenie" natury i człowieka: „W tym stanie piękność jest jeszcze piękniejsza" (tamże). Rozważając „zagadkę piękna", przywoływał kategorię życia, bardzo ważną też w sformułowanych później manifestach ekspresjonizmu. Pisał: „[…] sztuka rodzi owoce życia, jest tchnieniem ducha, tchnieniem życia" (tamże). Nieobca jest mu świadomość roli recepcji. Starał się powiązać najbliższą mu funkcję poznawczą sztuki z emocjonalną rolą odbioru: „[…] uczucie obudza, porusza, rozwija moc […] wszczepioną przed czasy w duszę nieśmiertelną człowieka […]. Takie wynurzenie na jaw, takie ukazywanie na jaśnię rzeczy zakrytych, niewidomych, w głębokościach ducha […] zamkniętych […], jest tworem widomym kunsztu" (tamże). Podejmując za Schillerem słynny podział na „dwa poezji rodzaje", widzi w Sewerynie Goszczyńskim poetę, który „wnętrzną myśl swoję i rozumienie, i uczucia wynurza; z samego siebie, jak pająk pajęczynę […], baczenie i imaginację czytelnika zajmuje", „myśl wnętrzna poety jest jako świat, jako budowa; przez niego samego wystawiona, gdzie duch twórczy zamieszkał […]. Wszelakie wrażenia zewnętrzne ubiera w szatę tych wnętrznych myśli i wyobrażeń swoich, własną mocą i dzielnością własnej fantazji obfitej, dostatniej stwarza, porządkuje, organizuje świat moralny, świat cale różny od prawdziwego, na którym żyjemy. Takim poetą był Schiller, takim był Byron, taki jest nasz Mickiewicz" (tamże). Na przeciwnym biegunie Mochnacki umieszczał poetę obrazowego, plastycznego, który jest „z naturą ściśle, nierozdzielnie spojony, spowinowacony. Takim poeta był Szekspir, takim jest Goethe i Walter Scott". Nie był to wprawdzie najważniejszy dla Mochnackiego temat krytyczny, widać jednak, jak z pewnym trudem – ale i sukcesem – starał się opisać ekspresyjny kreacjonizm. A pisał to przecież, zanim Mickiewicz stworzył *Wielką Improwizację*.

Z romantyczną ekspresją wiąże się kilka problemów: → improwizacja, → natchnienie, zmiana stylu lektury i krytyki – od romantyzmu zaczyna się ekspresyjny styl recepcji, który – mówiąc nawiasem – prowadził do wielu nadużyć, gdy własne wrażenia krytyka zastępowały opis dzieł sztuki. A wreszcie: związek sztuki z biografią artysty. Czasem w języku romantycznym synonimem ekspresji była też → egzaltacja – słowu temu nie dopisywano wówczas negatywnych znaczeń. Ekspresja-egzaltacja nie zna i programowo nie chce znać dystansu. Przeciwnym biegunem jest równie ważna w stylu romantycznym, oparta na dystansie → ironia.

Ekspresja a biografia. W dawnej historii literatury związek taki – traktowany dosłownie – uznawano za oczywistość. Skoro wiersz jest napisany w pierwszej osobie, autor wyraża w nim swoje doświadczenia. Oczywiście związki takie istnieją, ale – po pierwsze: wcale nie łatwo je ustalić (jakie to trudne, mówią legendy i przekazy o pierwszym spotkaniu młodego Mickiewicza z Marylą); po drugie: przekłady Mickiewicza i jego zanurzenie w poezję miłosną innych poetów świadczą o poszukiwaniu własnego języka poetyckiego u Francesca Petrarki i u Schillera. W czwartej części *Dziadów* Mickiewicz stawał wobec problemu ekspresji uczuć. Badacze współcześni podkreślają, że ujawnił się tu przede wszystkim profesjonalista, „artysta słowa", można jednak dodać, że celem owego profesjonalisty nie była doskonałość formalna, lecz wyraz adekwatny dla owych uczuć, inaczej zwany ekspresją.

Podobnie Mickiewicz jako wykładowca, interpretator: „Wyszedłszy już poza obręb gramatyki i filologii, będę musiał ukazać wam, ocenie waszej poddać pomniki literatury, płody sztuki. Owóż dać je poznać, to znaczy dać wam odczuć zapał, który je wytworzył", który był zdolny „wydobyć z arcydzieła to utajone życie, które w jego łonie się kryje i stanowi tajemnicę sztuki" (kurs pierwszy, wykład pierwszy). Już Schiller interpretację opierał na recepcji. Zauważył, że nowa sztuka zmienia styl lektury: „Znajomość nowszych poetów skłaniała mnie do tego, by w dziele naprzód szukać artysty, spotkać się z jego sercem, z nim razem zastanawiać się nad jego przedmiotem, krótko mówiąc, by przedmiot oglądać w podmiocie". Mickiewicz ekspresyjną sztukę interpretacji rozszerzył na dawną kulturę. Życie dzieła widział przede wszystkim w odbiorze, w długim trwaniu, w inspirowaniu następców. Bardzo cenił takich poetów, jak Jan Kochanowski, Franciszek Karpiński czy – mniejszego talentu, lecz śpiewanych i czytanych – poetów legionowych. Twórców, których pewne „piosenki" zostały uznane przez zbiorowość za wyraz własny i krążą anonimowo. Mickiewicz pisał o tym, polemizując w pewien sposób z antycznym i klasycystycznym pojęciem sławy poetyckiej jako pomnika w słowie.

Dawne pytanie, naiwne, kim jest „ja" mówiące w pierwszej osobie w poezji, obecnie wraca jako potrzeba nowego określenia → podmiotowości w literaturze. Romantycy nie odpowiadali na nie wprost, choć już Byrona irytowało utożsamianie z nim jego bohaterów i narratorów. Zmodyfikować takie utożsamienie poezji i krytyki romantycznej pomagała kategoria natchnienia: poeta natchniony, dowodzili, wyrażając siebie, wyraża też ducha epoki, narodu, przekaz Boga, głos natury.

Ekspresja a natchnienie. Współczesna krytyka wobec kategorii natchnienia jest raczej bezradna, choć zbliża się doń przez badania → wyobraźni i inspiracje psychoanalityczne. Mickiewicz nie miał z tym problemu, wiedział z własnego doświadczenia, czym jest natchnienie, i nawet próbował je wyjaśnić, ale odesłania do „krainy duchów", skąd przychodzą natchnienia, i gdzie on „nieraz bywał", dziś niewiele wyjaśniają. Należy dodać, że Mickiewicz uważał, że nie tylko sztuka jest dziedziną natchnień. Natchnieni bywają wielcy wodzowie, politycy, królowie i całe ludy. A skąd ono płynie? Na to pytanie nie ma jednej i jednoznacznej odpowiedzi. Natchnienie wedle romantyków dają moce wyższe, Bóg, naród, duch epoki, tradycja, ludzie-wzory…; ale jednak wszystko to artysta odnajduje w swym wnętrzu – sercu. Bóg mieszka „w domku mego ducha". W ten sposób ekspresja romantyczna wiąże się często z → mistyką. Ekspresjonizm przełomu XIX i XX w., wprost i sztandarowo odwołujący się do pojęcia ekspresji, takich powiązań z mistyką nie ma. Ma powiązania odmienne.

Mickiewicz – krytyk, interpretator – odróżniał dzieła „natchnione" od tych, które są płodem → retoryki czy „gorączki retorycznej". Kategoria natchnienia wydaje się przeciwień-

stwem postulatów autonomii sztuki. Poeta świetnie wiedział, czym ten postulat jest. Wiedział, że sztuka się rozwija, dużo zależy od „wyrabiania się form" i języka. Ale poezja zaczyna się tam, gdzie „wyrobione formy" i język służą natchnieniu. Dziś byśmy powiedzieli, nieco spłycając, że wedle Mickiewicza natchnione są dzieła w sposób porywający dające wyraz czemuś ważnemu. Może to być chwila historyczna, styl życia wiejskiego czy bunt – metafizyczny, polityczny. To dzieła idące w przyszłość, przez wpływ na innych, dzieła, które same stają się natchnieniem.

Ekspresja a improwizacja. Nie można zdefiniować natchnienia, ale ludzie w XIX w. mogli je zobaczyć, patrząc na artystę improwizującego (dziś znamy już tylko improwizację muzyczną, choć zjawisko rapu wydaje się jej bliskie). W dziewiętnastowiecznych salonach improwizowali także niektórzy poeci. Mickiewicz w czasie pobytu w Rosji i jeden raz w Paryżu. Można jednak sądzić, że jego wykłady w Collège de France nosiły pewne znamiona improwizacji.

Improwizacja to praktyka znana od czasów antycznych, w różnych okresach ceniona jako popis sprawności rymotwórczej, popłatne rzemiosło lub talent towarzyski. W XIX w. poważano ją z innych powodów: jako twórczość spontaniczną, przejaw natchnienia. Ma więc w sobie to, co ceniono najwyżej: szczerość, bezpośredniość. A wreszcie – i to dla twórcy romantycznego było ważne – bezpośredni odbiór. Powstawało napięcie między publicznością a twórcą, napięcie wzmagające, czasem budzące natchnienie – jak owo słynne przebudzenie talentu improwizatorskiego Mickiewicza przez improwizację Słowackiego. Improwizacja jako fenomen towarzyski bywała odbierana negatywnie – tak ją przedstawił Aleksandr Puszkin w *Nocach egipskich*. Ale istnieją również opisy improwizacji Mickiewicza, które robiły wielkie wrażenie. Po przeczytaniu kilku zapisów swych improwizowanych poezji Mickiewicz zabronił je notować, uznał za kompromitująco złe wiersze. Niesamowity efekt robił on sam: jego oczy i głos, pasja, dokonująca się przemiana, widome owładnięcie natchnieniem – i wielki koszt: po improwizacji omdlenie, słabość. Wedle przekazu Antoniego Edwarda Odyńca po improwizacji Mickiewicz bywał bliski śmierci. Odyniec w swych relacjach przesadzał, opisy dokonane przez innych świadków też robią dość duże wrażenie. Obecnie sztuki plastyczne sięgają po podobne metody w tym samym zresztą celu: wzmożenia ekspresji i ścisłego związania dzieła z twórcą. Dziś raczej z ciałem artysty, w XIX w. raczej z jego duchem.

Ekspresja w młodopolskiej krytyce literackiej. Na założeniu nieprostego, ale oczywistego, związku artysty z jego dziełem opierała się młodopolska krytyka literacka. Pisząc o utworze, mówiono jednocześnie o jego autorze (zob. np. uwagi Ignacego Matuszewskiego o Stanisławie Wyspiańskim – *Metafizyka Wyspiańskiego*, „Myśl Polska" 1915–1916). Ekspresja jest zatem jedną z głównych kategorii w modernistycznej refleksji o literaturze i sztuce. „[…] sztuka nie jest nigdy naśladowaniem natury – jest wyrazem duszy, jest dziełem twórczości, ognisko jej i cel w duszy leżą, nie zaś na zewnątrz niej, w przyrodzie" – pisał Stanisław Brzozowski (*Sztuka i społeczeństwo*, „Głos" 1903, nr 25–31); „[…] uwolnić się od osoby twórcy nie ma sposobu. […] Sztukę można określić jako REAKCJĘ OSOBISTĄ JEDNOSTKI LUDZKIEJ" – deklarował Władysław Jabłonowski (*W odwiecznej sprawie. (Uwagi o sztuce i krytyce)*, „Melitele. Noworocznik Literacki" 1902). Forma i styl dzieła literackiego są także pochodną ekspresji.

Ekspresywizm młodopolski wiązał się z → psychologizmem przeciwstawianym biografizmowi. Kategoria ekspresji obejmuje nie tylko wszystko, co dotyczy aktu twórczego, ale też – aktu krytycznego: „Duszę zaś w słowie ten tylko odnajdzie i wyczuje, kto ją w nie włoży, ten więc tylko czytać umie, kto między wierszami, słowami i zdaniami czyta […]" – pisał Brzozowski (*Filozofia czystego doświadczenia. Ryszard Avenarius*, „Głos" 1902–1903).

Ważnymi źródłami ekspresywizmu młodopolskiego są → bergsonizm i → croceanizm utożsamiający ekspresję z intuicją (w perspektywie apsychologicznej). Pod wpływem tych koncepcji Zygmunt Lubicz Zaleski zwracał uwagę na różnicę między → symbolem jako formą ekspresją pośrednią (*expression indirecte*) a bezpośrednim wyrazem (*expression directe*) w poezji parnasistów (*Albert Samain. Sylwetka marzyciela-twórcy na tle ewolucji stylu poetyckiego we Francji*, „Museion" 1912, z. 1).

Ekspresja – w rozumieniu krytyków młodopolskich – jest wyrazem indywidualizmu, ale bywa także głosem zbiorowości: „Sztuka nie jest wyrazem jednostkowej duszy: mówi przez nią dusza narodu; mówi, czym jest, co czuje, co kocha, jak kocha swoje własne życie; sztuka polska nauczyła się sięgać w najtajniejsze głębie, w najczystsze błękity życia, czuć, wypowiadać jego czar we wszystkich formach" (S. Brzozowski, *Dusza orężna*, wyd. 1971).

Ekspresjonizm przełomu XIX i XX stulecia. Na początku XX w. ekspresjonizm, jeden z pierwszych „-izmów" awangard modernistycznych, ekspresję umieścił w nazwie i w centrum swego programu. Trudno określić jego ramy czasowe, sztuka najbardziej współczesna ma też wyraźne rysy ekspresjonistyczne. Tradycyjnie uważa się, że jako prąd rozwijał się w latach 1910–1922. W tamtym okresie jednak grupa artystów wypowiadała swój program nie tylko w dziełach, ale i w manifestach pisanych przez malarzy. Istnieją głośne i znakomite dzieła literackie i muzyczne, ale ekspresjonizm najpełniej wyraził się w sztukach plastycznych oraz w filmie. Jak pisał Stanisław Przybyszewski o malarstwie Edvarda Muncha: „[…] usiłuje [on] zjawiska duchowe bezpośrednio wyrazić kolorem […], chce wyrazić […] nagi stan psychologiczny nie mitologicznie, tj. za pomocą zmysłowych przenośni, lecz bezpośrednio w jego barwnym równoważniku" (*Na drogach duszy*, 1900). Przybyszewski interpretował również twórczość Słowackiego przez pryzmat założeń sztuki ekspresjonistycznej (*Ekspresjonizm, Słowacki i „Genezis z Ducha"*, 1918), którą w Polsce propagował poznański „Zdrój". Przybyszewski pisał tam, że „»Ekspresjonizm« nie zwraca się w stronę publiczności, ale oznacza coś w rodzaju pałacowej rewolucji w dziedzinie sztuki: ostrą reakcję przeciw dotychczas wszechwładnemu »impresjonizmowi«" (*Powrotna fala. Naokoło ekspresjonizmu*, „Zdrój" 1918, nr 6).

Dziś wiemy, jak „niemiecki ekran demoniczny" podejmuje romantyczne nastroje i tematy, zwłaszcza frenetyczne, spod znaku „nocy i grobu", „zbójców i upiorów". Od razu wypada też wskazać zasadniczą różnicę. Ekspresja romantyczna płynie z *psyche*, z wnętrza artysty, które widziano wówczas w sercu sztuki romantycznej. Ekspresjonizm w centrum swej sztuki umieszcza okrucieństwo świata i wszelkie nędze bytowania ludzkiego, jest silnie emocjonalny, egzystencjalny i krytyczny. Artysta bez dystansu wyraża zwykle drastyczne i szokujące tematy z uczuciami rozpaczy, gniewu, bólu, wstrętu. Cechują go coraz ostrzejsze środki, deformacja, antyestetyzm. Prąd ten rehabilituje kategorię brzydoty w sztuce – romantycy również z niej korzystali, choć w mniejszym stopniu. Ekspresjonizm jest bliższy naturalistycznemu turpizmowi niż symbolistom. Miejsce, które w sztuce romantycznej zajmowała mistyka (ewentualnie demonologia), w ekspresjonizmie zostaje oddane siłom i tematom niesamowitym – zwykle szyderczym i podejrzanym. Genezę ekspresjonizmu niemieckiego tradycyjnie wiążę się z klęską i upokorzeniem Niemiec w pierwszej wojnie światowej i pauperyzacją społeczeństwa. W niemieckiej sztuce powojennej dominują tematy kalectwa, chorób, biedy, głodu, prostytucji. Interpretowano też ekspresjonizm niemiecki jako przeczucie faszyzmu i wojny. Ekspresjonistów fascynowała hipnoza, makabryczne eksperymenty, szalbierstwa, śmierć pozbawiona godności, męcząca, obsesyjna erotyka, jednak nie zawsze – u nas pojawiały się

także fenomeny życia: macierzyństwo, cierpienie, wysiłek fizyczny, próby wyrazu przez ciało fenomenów psychicznych – to charakteryzuje ekspresjonistyczną rzeźbę Ksawerego Dunikowskiego.

Marta Piwińska

Źródła: F. Karpiński, *O wymowie w prozie albo wierszu*, w: tegoż, *Zabawki wierszem i prozą*, t. 2, 1782; [M. Mochnacki], *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2; A. Mickiewicz, *Franciszek Karpiński* [1827], w: tegoż, *Dzieła*, t. 5, 1955; A. Mickiewicz, *Goethe i Bajron* [powst. ok. 1827], w: jw.; A. Mickiewicz, *O krytykach i recenzentach warszawskich*, w: tegoż, *Poezje*, 1829, przedruk w: jw.; [M. Mochnacki], *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska" 1829, nr 15–29, z przerw.; K. Brodziński, *Piękność i wzniosłość*, „Jutrzenka" 1834, przedruk w: tegoż, *Pisma*, t. 6, 1873; A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska* [1840], przeł. L. Płoszewski, w: tegoż, *Dzieła*, t. 9, 1955; J. Słowacki, *Krytyka krytyki i literatury* [1841], w: tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. 10, red. J. Kleiner, 1957; W. Jabłonowski, *W odwiecznej sprawie. (Uwagi o sztuce i krytyce)*, „Melitele. Noworocznik Literacki" 1902; S. Brzozowski, *Sztuka i społeczeństwo*, „Głos" 1903, nr 25–31; Z.L. Zaleski, *Albert Samain. Sylwetka marzyciela-twórcy na tle ewolucji stylu poetyckiego we Francji*, „Museion" 1912, z. 1, przedruk w: tegoż, *Dzieło i twórca. Studia i wrażenia literackie*, 1913; S. Przybyszewski, *Powrotna fala. Naokoło ekspresjonizmu*, „Zdrój" 1918, nr 6.

Opracowania: M. Janion, *Niemiecki „ekran demoniczny"*, w: tejże, *Romantyzm – Rewolucja – Marksizm. Colloquia gdańskie*, 1972; J. Prokopiuk, *Utopia i profecja, czyli dwie dusze Fryderyka Schillera*, w: F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. I. Krońska i J. Prokopiuk, 1972; *Manifesty romantyzmu, 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wyb. i oprac. A. Kowalczykowa, 1975; M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, 1975; Z. Stefanowska, *Wielka – tak, ale dlaczego improwizacja*, w: tejże, *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, 1976; W. Pielasińska, *Ekspresja – jej wartość i potrzeba*, 1983; J. Prokop, *Ekspresjonizm romantyczny*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, 1996; L. Sosnowski, *Sztuka. Retoryka. Fizjonomika. Studium z filozofii ekspresji*, 2011 (tu: bibliografia); *Szpetne w sztukach pięknych. Brzydota, deformacja i ekspresja w sztuce nowoczesnej*, red. M. Geron i J. Malinowski, 2011; W. Szturc, *Nowe przestrzenie. Szkice o namiętnościach*, 2011; Z. Stefanowska, *Rola autobiografii w wierszach miłosnych Mickiewicza*, w: tejże, *Mapa romantyzmu polskiego. Pisma z lat 1964–2007*, 2014.

Zob. też: Biografia, Croceanizm, Czucie (Czułość, Uczucie, Tkliwość), Duch/ Dusza/ Duchowość, Egzaltacja, Empatia, Entuzjazm, Geniusz, Improwizacja, Literatura i muzyka, Mistyka, Natchnienie, Podmiotowość krytyczna, Poeta/ Poezja, Symbol/ Symbolizm, Szczerość, Wzniosłość

ELEGIA

Generalia. Elegia to → gatunek liryczny wywodzący się ze starożytnej Grecji, którego podstawowym wyróżnikiem był DYSTYCH ELEGIJNY (dwuwersowa strofa złożona z heksametru i pentametru). Jej początki są czasem łączone z pieśnią żałobną, nie wyklucza to jednak uwikłania jej genezy w twórczość o charakterze miłosnym; ta odmiana elegii jest znana przede wszystkim z poezji rzymskiej. Obok elegii MIŁOSNEJ i ŻAŁOBNEJ rozwijała się w starożytności elegia BIESIADNA, WOJENNA, POLITYCZNA, DYDAKTYCZNA, ERUDYCYJNO-MITOLOGICZNA. W czasach nowożytnych (od ok. XVI w.) elegia staje się gatunkiem pozbawionym wyróżników formalnych; o jej – czasami mało wyrazistej – odrębności decyduje poważny nastrój rozpamiętywania przeszłości, tonacja skargi, problematyka rozstania i utraty. W poetykach szkolnych w XVII i pierwszej połowie XVIII w. termin „elegia" odnosił się do gatunku, jak

również do kategorii ponadgatunkowej (*elegiaca poesis*), która obejmowała *elegia*, *threni*, *epicedium*, *epitaphium*, *genethliacum*. Na temat elegii jako pierwszy w Polsce wypowiedział się w większym zakresie Maciej Kazimierz Sarbiewski w rozprawach *O poezji doskonałej* (ks. 4, rozdz. 14) oraz *O zaletach i wadach elegii, czyli Owidiusz* (*De perfecta poesi*, ok. 1619–1626). Zwracał on uwagę na emocjonalny (smutny) charakter elegii, twierdząc, że „naśladuje ona słowami wewnętrzne akty ludzkie" i ma za zadanie wywołać u → czytelnika wzruszenie. Teoretyk poświęcił też nieco uwagi sprawom formalnym („stosowna dźwięczność liter i zgłosek", trafne zestawienie stóp właściwych poematowi elegijnemu, „dobór epitetów"). Wypowiedzi Sarbiewskiego stanowiły – pośrednio – podstawę osiemnastowiecznej refleksji nad gatunkiem.

Poglądy teoretyków oświeceniowych. W oświeceniowej krytyce coraz wyraźniej zaznacza się świadomość zaniku kryteriów formalnych elegii; jako pierwszorzędne wyznaczniki jawią się temat i tonacja utworu. Wypowiedzi na jej temat zamieścił Félix de Jouvenel Carlencas w dwutomowym dziele *Essais sur l'histoire des belles-lettres, des sciences et des arts* (1740––1744, przekł. pol. nieustalonego autorstwa pt. *Historia nauk wyzwolonych*, 1766). Pisali o niej Filip Nereusz Golański (*O wymowie i poezji*, 1786), rozróżniając elegię i elegijność przejawiającą się w innych formach gatunkowych (*Noce* Edwarda Younga nazywał gatunkiem „żałosnego poematu elegiackiego"), i Franciszek Ksawery Dmochowski (*Sztuka rymotwórcza*, 1788), zmierzający do bardziej pojemnego rozumienia gatunku (elegia nie wyklucza przecież uczuć radosnych). Zdania na temat elegii można odnaleźć także u Ignacego Krasickiego w *Zbiorze potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych* (1781–1783) i w traktacie *O rymotwórstwie i rymotwórcach* (powst. 1793–1799, wyd. 1803). Wśród twórców elegii występuje tam Jan Kochanowski (obok Horacego i Owidiusza) jako autor *Trenów*. Rozumienie gatunku przez Krasickiego jest bardzo szerokie; obejmuje ono również fragmenty Pisma Świętego (np. lamentacje Jeremiasza i niektóre psalmy: o psalmie *Super flumina Babylonis* pisał w jednym z listów do Ernsta Ahasverusa Heinricha Lehndorffa jako o „formalnej elegii"), a kończy się na „radosnym wyrazie" Horacego. Krasicki wskazuje też jako elegię wiersz Franciszka Karpińskiego *Powrót z Warszawy na wieś*, który wedle krytyków tej epoki, a także późniejszych, okazał się jedną z najdoskonalszych realizacji gatunku. Karpiński jedynie wspominał o elegii w rozprawie *O wymowie w prozie albo wierszu* (1782) jako o jednym z utrwalonych w tradycji, normowanych gatunków, których reguły nie są traktowane jako istotne w sytuacji przyjęcia → czułości jako najistotniejszego wyróżnika poezji.

W początku XIX w. W rozważaniach na temat elegii z początku XIX w. zaczynają pojawiać się równolegle określenia „duma" i „pieśń"; czasami nazywają one obszar pokrewny, innym razem znów mówi się o różnicach między tymi typami poezji a elegią. Feliks Bentkowski pisze: „Główne jednak znamię różniące dumę od elegii w tym zachodzić się zdaje, iż pierwsza jest śpiewem, którego treść osoba śpiewająca gestami ciała i towarzyszącą smutną muzyką wyraża, gdy tymczasem elegia jest w ogólności wynurzeniem w wierszu dolegliwego uczucia jakowego i w pewnym względzie listem poetyckim być może" (*Historia literatury polskiej*, 1814).

Do bliskoznacznych określeń elegii („duma", „pieśń", „tren", „żal") Euzebiusz Słowacki dołącza „heroidę". Najważniejszymi przymiotami elegii są według niego „żywe wzruszenie", „jednoczenie się uczucia przyjemnego z nieprzyjemnym i żałosnym", ale elegia: „Nie podnosi […] tonu swojego do uroczystości i wyniosłości ody, ale jest również, jak oda, wyrazem wzruszenia i namiętności poety" (*Teoria poezji*, wyd. 1826).

O elegii pisali też (albo pośrednio odnosili się do niej): Jan Kazimierz Ordyniec (przekł. z K.L. Schallera, *Zasady poezji i wymowy*, 1827), Euzebiusz Słowacki (*Teoria poezji*), Józef Franciszek Królikowski (*Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, 1828), Józef Korzeniowski (*Kurs poezji*, 1829). Rozumienie elegii pod koniec XVIII i na przełomie XVIII i XIX w. łączyło w sobie różnorakie czynniki: tradycję gatunku, praktykę i teorię funkcjonujących prądów estetycznych. Dużą rolę w jej pojmowaniu odegrały dumy Juliana Ursyna Niemcewicza, utwory Karpińskiego i Kazimierza Brodzińskiego, przekłady utworów antycznych: Katullusa, Propercjusza, a później elegików angielskich, oddziaływanie elegików zachodnioeuropejskich czy zjawiska, takie jak → youngizm, → osjanizm, a także twórczość balladowa. Wypowiedzi na temat gatunku elegii były formułowane zazwyczaj w sposób ogólny.

Najwybitniejszym i najpełniejszym przedstawieniem elegii była *Rozprawa o elegii* Kazimierza Brodzińskiego (fragm. „Pamiętnik Warszawski" 1822, t. 2, wyd. cał. 1822). Był to ważny, krystalizujący teorię gatunku punkt refleksji krytycznej nad tą formą poetyckiej wypowiedzi. Rozprawa ujawnia wybitnie antycypujący stosunek autora do lirycznej twórczości okresu romantycznego. Świadomość teoretyczna Brodzińskiego wyrasta ponad horyzont wyznaczony przez teoretyków oświeceniowych i niejako wskazuje np. kierunek lirycznych (elegijnych) poszukiwań Adama Mickiewicza. Elegię Brodziński widzi jako „wyrażenie poetyczne łagodnej boleści, obudzone spomnieniem lub tęsknotą, porównujące stan obecny do przyszłości albo przeszłości lub równające ideał z rzeczywistością". Ta elegijna konfrontacja dwóch płaszczyzn czasowych (i nie tylko czasowych) staje się podstawą i punktem wyjścia definiowania gatunku. Dużą wagę autor przywiązuje do problemu → czucia, dla niego „czułość jest wyłącznym prawem elegika"; czucie poety powinno być raczej „przenikliwe niż gwałtowne", a dusza „w spokojnym uczuciu jak w uciszonym morzu winna się przeglądać. […] Czucie tworzy jego [poety] dzieła. Stylem [on] o tyle czaruje, o ile zdoła czytelnika przenieść w stan swojego uczucia […], jeżeli skłonności jego są takie, iż się czytającemu jego własnymi być zdają, wtenczas jest prawdziwie elegicznym poetą". Taka kwalifikacja elegii wskazuje na jej dominantę liryczną, mieści się również w obrębie zasadniczych wyznaczników tego rodzaju literackiego definiowanego w dwudziestowiecznych słownikach. Elegia została więc rozpoznana i w pewien sposób zaprojektowana przez Brodzińskiego jako najbardziej liryczny gatunek w obrębie rodzaju. Pewna powtarzalność i powszechność tematów elegii (przemijanie, utrata) stawia przed piszącym wysoką poprzeczkę, artystyczne powodzenie elegika podejmującego temat tak uniwersalny zależy bowiem od siły i kruszca osobowości autora, który zaistnieje w tekście jako postać mówiąca. Z autentyzmem osobowości jest związany sposób mówienia. Brodziński postuluje spokój, ton umiarkowany, pozorne „zaniedbanie stylu". Podnosi też kwestię poznawczych możliwości związanych z tym gatunkiem i mówi, że „zdania moralne" w elegii nie powinny mieć charakteru → dydaktycznego, a winny płynąć z doświadczeń. Smutek pełni tutaj określone funkcje poznawcze, wskazuje na głębokie rozpoznanie natury bytu i osobiste jej przeżycie. Brodziński formułuje również cel twórczości elegijnej: „[…] gdzie myśl nasza dosięga, tam tkliwa miłość ludzkości tchnienie swoje posyła".

Do rozważań nad elegią Brodziński powraca w *Przedmowie* do swojego przekładu łacińskich elegii Jana Kochanowskiego (*Elegie Jana Kochanowskiego z łacińskiego przełożone przez Kazimierza Brodzińskiego*, 1829). Sytuuje utwory Kochanowskiego w kontekście gustów dziewiętnastowiecznych, zwracając uwagę, że czytelnik przyzwyczajony do niemiec-

kich i angielskich wzorów sentymentalnych może odczuwać dystans wobec poetyki czerpiącej z rzymskich wzorów (np. Tibullusa), stara się tym samym przywrócić zainteresowanie tym dawnym „smakiem", przypominając entuzjastyczne sądy Augusta Wilhelma Schlegla o *Elegiach rzymskich* Johanna Wolfganga Goethego (*Römische Elegien*, 1795), porównując z nimi Jana Kochanowskiego: „Mimo młodzieńczej lekkości już w tych elegiach okazuje się przyszły miłośnik ojczyzny i rolnictwa, czuły ojciec Urszuli, męski poeta rycerskiego ludu. Pod tym względem godzien jest porównania z rzymskimi elegiami Goethego, po którym nic Europa w tym rodzaju równego wydać nie mogła". Warto tu przypomnieć, że *Elegie rzymskie* Goethego budziły w swoim czasie kontrowersje, chwalił je August Wilhelm Schlegel i Friedrich Schiller, ganił Johann Gottfried Herder za śmiałość motywów erotycznych nawiązujących do Tibullusa, Propercjusza, Owidiusza (na język polski *Elegie rzymskie* przełożył Leopold Staff, 1924). Brodziński jako tłumacz elegii Kochanowskiego doceniał elegię jako gatunek mocno osadzony w przeszłości poetyki, ale żywy i inspirujący, umożliwiający ekspresję → podmiotowości twórczej, i w ten sposób je rekomendował współczesnemu → odbiorcy, zaznaczając dobitnie w *Przedmowie* kontekst → biografii poety, pozwalający pełniej zrozumieć te utwory.

Poglądy romantyków. Poglądy na elegię Adama Mickiewicza ujawniają jego *Uwagi nad dumą* (wygł. 1818, wyd. 1945), w których poeta komentuje napisaną przez Jana Czeczota *Dumę nad mogiłami Francuzów roku 1813 za Wilnem przy drodze do Nowogródka prowadzącej pogrzebionych*. Określenie „duma" stosowano wówczas zamiennie z nazwą „elegia". Mickiewicz jako najważniejszy czynnik integrujący wymienia estetyczną zdolność utworu do uaktualnienia „obrazu śmierci okropnej wojowników francuskich…" w sytuacji „bliskości grobów, nad którymi duma poeta". To uaktualnienie koresponduje z definicją elegii Kazimierza Brodzińskiego.

Inaczej traktuje elegię Maurycy Mochnacki. Nie tylko nie korzysta z definicji zawartych w poetykach, ale ostentacyjnie podkreśla ich niedostateczność. Sytuuje elegię po stronie (nowego) ducha poezji, a nie po stronie litery: „[…] duch poezji romantycznej, ten najpiękniejszy ułomek całości, którą religia, obyczaje i charakter narodów w średnich wiekach wykształciły, rozsądna zaś filozofia w nowszych czasach, zdobiąc darem najgłębszych pomysłów, starannie oceniła, nie mógł mieć miejsca w starożytności" (*O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2). Zdaniem Mochnackiego poezja romantyczna nie jest po prostu rodzajem poezji, ale jej istotą, która doszła do głosu w wiekach średnich i która nie ma swego kresu. Elegia jest elementem tej całości, elementem wywiedzionym z chrześcijaństwa, wnoszącym swoje tony w obszar romantyczności: „Uzbrojona wiarą gminu, wzbogacona głębszą znajomością serca ludzkiego, poważna i lekka, sępna i wesoła, jest [romantyczność] duchem ożywiającym wszystkie części poezji i literatury – sielanką a oraz elegią chrześcijanizmu, której tkliwe i harmonijne pieśni po raz pierwszy zabrzmiały w średnich wiekach, a której ostatnia scena zdaje się być odłożona do wieczności: duchem, który w każdym narodzie inną postać przybrać może, nie zmieniając swej natury, zawsze odmienny co zewnętrznego kroju, zawsze jednakim się okazuje co do wewnętrznych przymiotów" (tamże). Romantyczność jest istotą poezji, elegia jedną z jej cech wewnętrznych. Z tego wywodu wynika jasno, że ani romantyczności, ani elegii nie można opisać w taki sposób, w jaki robiły to poetyki klasycystyczne.

Teraz rozumiemy, dlaczego późniejsze znormatywizowane poglądy na elegię z konieczności omijają wypowiedź Mochnackiego, wracając do opisów i definicji z przełomu

i początku XIX w. Myślenia Mochnackiego nie można podporządkować normom podręcznikowej poetyki; można co najwyżej krytykowi zawierzyć. O elegiach w bieżącej krytyce pisano jednak chętnie już nie w jej aspekcie genologicznym, lecz emocjonalno-poznawczym, np. Michał Grabowski jako recenzent pierwszego tomu *Poezji* Józefa Ignacego Kraszewskiego (znalazł się tu m.in. cykl *Elegie egotyczne*) podkreśla, że forma elegii nie ogranicza osobowości twórczej: „Jedna z najpiękniejszych elegii, jaką nam w jakimkolwiek języku czytać się zdarzało, jest fantazja *Zawsze razem*. […] W tej elegii jest razem spokojność i głębokość, ślady nieomylne prawdziwego uczucia" (*Rozbiór pierwszego tomu poezji J.I. Kraszewskiego*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 80). Rodzajem powrotu do umiarkowanego normatywizmu jest m.in. praca Hipolita Cegielskiego. W *Nauce poezji* (1845) krytyk umieszcza elegię w dziale *Poezji lirycznej (czyli uczuciowej)* w jednym podrozdziale z dumkami i trenami: „Powszechnie nadajemy dziś elegii, podobnie jak dumce i trenowi, charakter już to smutny, żałośny, już to czuły, rzewny i tęskny; i to też jest znamię wszystkim trzem gatunkom mniej więcej wspólne". Cegielski zauważa jednak, że dumka jest „rodzimym płodem", a elegia przyswojonym, sztucznym. Podkreśla również intelektualny charakter elegii, w przeciwieństwie do dumki, która wpatruje się w swój przedmiot wyłącznie „okiem serca". W elegii widoma jest myśl, idea, toteż wyobraźnia elegika wzbija się wyżej aniżeli „spokojne uczucia poety dumek"; elegia reprezentuje też duszę ogółu (narodu, społeczności) w przeciwieństwie do jednostronnej → ekspresji uczuć w dumce; charakteryzuje się także „składem artystycznym", dumka jest z kolei „muzykalna" i usposabia do śpiewu.

Kontynuacje. Późniejsza refleksja dotycząca elegii ma coraz częściej charakter kompilacyjny lub selektywny; przypisuje się gatunkowi wybiórcze i – z punktu widzenia krytyki z początku wieku – drugorzędne cechy jako pierwszorzędne i konstytutywne. Antoni Bądzkiewicz np. mówi, że elegia jest kształtem najdawniejszym liryki greckiej, sytuuje ją przed epigramatem, → odą i poezją jambiczną (*Teoria poezji w związku z jej historią opowiedziana*, 1867), Antoni Gustaw Bem zupełnie rozmywa zaś jej komponenty (*Teoria poezji polskiej z przykładami w zarysie popularnym analityczno-dziejowym*, 1899). W okolicach elegii i jej nastrojów sytuuje się wszystko to, co ma charakter „smętny" („cała nasza poezja – od najdawniejszych do najnowszych czasów – ma przeważnie koloryt smętny"). „Tonu bolesnego" Bem dopatruje się nawet w *Myszeidzie* Ignacego Krasickiego oraz w → satyrach Krzysztofa Opalińskiego i Adama Naruszewicza. Najpoważniejsze i najbardziej precyzyjne wypowiedzi na temat elegii pojawiają się na początku XIX w., a późniejsze komentarze w znacznej mierze wykorzystują wcześniejszą wiedzę o elegii i jej rozumienie dopóty, dopóki respektują najodleglejsze choćby odniesienia do poetyk normatywnych. W drugiej połowie XIX w., kiedy zasięg klasycystycznych ustaleń wyczerpał się, krytyka chętniej zajmuje się elegijnością, która najczęściej ma charakter kryptopatriotyczny. Potwierdza to Teofil Ziemba, autor podręcznika szkolnej poetyki: „W nowoczesnej poezji utwory z nastrojem elegijnym należą do najliczniejszych w zakresie liryki, chociaż treść ich bywa bardzo rozmaita, a nieraz nawet opisowość przeważną odgrywa w nich rolę" (*Estetyka poezji*, 1882). Ziemba, podobnie jak później Bem, pisze o elegijności raczej niż o elegii, elegię zalicza natomiast do liryki rozpamiętywania, dostrzega jej zainteresowanie przeszłością, utraconymi uczuciami, nad którymi jednak panuje refleksja. Dostrzega też skłonność elegii do posługiwania się mową figuratywną. Blisko elegii sytuuje → sonet.

Zupełnie niestandardowe ujęcie przedstawia Felicjan Faleński w swoim studium poprzedzającym edycję *Trenów Kochanowskiego* (*Treny Jana Kochanowskiego, studiami i przypisami objaśnione*, 1867). Krytyk niezdawkowo powraca do *Rozprawy o elegii* Brodzińskie-

go, dowodząc, że tak naprawdę jest ona pracą o Kochanowskim i *Trenach*, niezwykle ważną i przełomową: „[…] najśmielszą zapewne ze wszystkich dotąd wyrażonych przez siebie teorii, bez zaprzeczenia zaś całkiem różną od wszystkiego, co kiedy przed nim w tym względzie powiedziano. Od pierwszego razu przemawia w nim wielbiciel poezji ludu. Elegię rad by mieć raczej DUMĄ, jeśli nie DUMKĄ. Dalej rozwija jej charakterystykę i wtedy co chwila jako niedorównany wzór pod każdym względem podpływa mu pod pióro Kochanowski". Faleński przedstawia *Treny* jako dowód zerwania Kochanowskiego z tradycją rzymską i poszukiwania własnej poetyki zdolnej do wyrażenia „istotnych boleści serca". Gdy zastanawia się nad genezą elegii jako formy ekspresji, wskazuje nie na źródła greckie ani rzymskie, lecz sanskrycki epos *Ramajana* i Biblię: „Wytrysła ona [elegia] wprost z bólu, nie ma w tym względzie najmniejszej wątpliwości. I nie stało się to w Grecji, a tym mniej w Rzymie, i nic dziwnego. Starożytność późniejsza zrobiła sobie zadanie uszlachetniać naturę. Dał i ten kierunek zdumiewające rezultata, niemniej przecież odbiegł od prawdy. Piękna to rzecz sielanka, ale stokroć prawdziwsza pieśń żywa prosto z ust ludu. Z elegią dość zestawić Jeremiaszowe jęki, owe zdumiewające kwiaty odwiecznej poezji korzeniami wprost w serce wstrzęgłe, a cały zastęp mistrzów grecko-rzymskich zawstydzony na bok odejdzie". Dla Faleńskiego elegia jest gatunkiem przekraczającym ramy klasycznej estetyki, ponieważ dotyczy „boleści nazbyt żywej", by ją przełożyć na język poezji, co każe zastanawiać się nad relacją sztuki wobec życia.

Refleksja nad elegią w Młodej Polsce. W krytyce literackiej Młodej Polski – podobnie jak w epoce ją poprzedzającej – jest mowa raczej o elegijności jako komponencie nastrojowym poezji modernistycznej niż o elegii, która zresztą ma wiele interesujących realizacji (wiersze Leopolda Staffa, Wacława Rolicz-Liedera, Józefa Jedlicza, Wincentego Korab-Brzozowskiego, Stefana Gillera, Edwarda Leszczyńskiego, Kazimierza Przerwy-Tetmajera). Parę przykładów z bieżącej krytyki: *Święty ogień* duńskiego pisarza, Holgera Drachmanna, recenzent nazywa elegią w pozahistorycznym rozumieniu pojęcia: „Jest to rodzaj elegii po utracie ukochanej Edyty, elegii dziwnej, przeplatanej wszystkimi rodzajami uczucia, błyszczącej brylantami łez, stalą satyry, rubinami krwi" (‹w.›, *Zapiski literackie i artystyczne*, „Słowo Polskie" 1900, nr 335). Henryk Galle, pisząc o tomie Jedlicza *Nieznanemu Bogu*, identyfikuje składniki modernistycznej elegijności: „subtelny smutek", „łagodną melancholię", „żałobę życia" (*Kronika literacka*, „Biblioteka Warszawska" 1912, t. 3). Jan Münzer docenia prostotę wyrazu i głębokie autorskie piętno w tym samym zbiorze poezji, mimo jego kunsztownej formy, stylizacyjnej dykcji, niesprzyjającym przecież temu, aby się w wierszach „wyrażała fizjonomia twórcy"; cykl Jedlicza *Z jesiennych elegii* zwraca uwagę recenzenta „bliskim sąsiedztwem zachwytów i rozpaczy" (*Z najnowszej liryki*, „Gazeta Lwowska" 1912, nr 116). Ignacy Matuszewski w pracy o wrażliwości literackiej → modernizmu, zainspirowanej poetyką Juliusza Słowackiego, przedstawia teorię nastroju w poezji, wskazując na ton elegijny jako jeden z podstawowych tonów w „nowej sztuce" (*Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902).

W tym czasie rozpoczęła się też jedna z najciekawszych dyskusji na temat poezji oświeceniowej, w której pojawia się wątek twórczości elegijnej. Mnożyły się zarzuty oskarżające pokolenie Krasickiego o brak reakcji na upadek ojczyzny (opowiadanie Konstantego Marii Górskiego *Biblioman*, nowela z konkursu literackiego „Czasu", 1896; wstęp Kazimierza Lubeckiego do poezji Józefa Morelowskiego: *Treny i sen. Poezje ks. J. Morelowskiego TJ. Napisane w roku ostatniego rozbioru Polski*, 1910). Podobne kwestie formułowano już wcześniej; w po-

łowie lat 40. z oskarżeniami przeciwko poetom oświeceniowym występował Edward Dembowski, autor wydanego pod kryptonimem E.D. *Piśmiennictwa polskiego w zarysie* (1845). Stanisław Tarnowski w 1915 r. przypomniał *Barda polskiego* Adama Jerzego Czartoryskiego: „Wiersz pisany na wzór elegii angielskich, dość nieudolny jako taki, ważny jest, bo rzuca światło na usposobienie autora i ówczesnej Polski. W starości swojej pisał książę Adam, że wszystkie boleści późniejsze były małe w porównaniu z boleścią roku 1795. Ten wiersz jest wyrazem i pamiątką tej boleści. Jest w nim przysięga wiecznej wierności […]" (*Miłość ojczyzny w poezji polskiej XIX wieku*, 1915; Tarnowski pisał o tym dziele w podobnym tonie jak Józef Kallenbach w swym wstępie do edycji *Barda* z 1912 r.). W spór o „honor" poetów oświeceniowych wpisał się również – raczej mimowolnie niż celowo – Włodzimierz Włoch, który w pracy *Polska elegia patriotyczna w dobie zaborów* (1916) omówił i zacytował wiele trenów i utworów elegijnych opiewających los Polski. Pisane po 1795 r. elegie miały być świadectwem bezzasadności tych oskarżeń. Dyskusję tę komentuje (mogło to dokonać się dopiero w warunkach wolnych od obcej → cenzury) Aureli Drogoszewski w szkicu *Zbyteczna troska o honor pokolenia. Nieco o elegii polskiej po trzecim rozbiorze* („Przegląd Humanistyczny" 1925, z. 1), dziwiąc się, że Władysław J. Prokesch powtarza antyoświeceniowe filipiki już po ukazaniu się książki Włocha (W. Prokesch, *Nieznane perły polskiej poezji patriotycznej*, „Kurier Warszawski" 1921, nr jubileuszowy). Zresztą – pisze Drogoszewski – i przed rozprawą o „elegii patriotycznej" znano *Barda polskiego* Adama Jerzego Czartoryskiego, *Żale Sarmaty* Franciszka Karpińskiego, *Treny* Józefa Morelowskiego, a także twórczość Jana Pawła Woronicza, „tak ściśle i bezpośrednio związaną z katastrofą 1795 r." *Bard polski* jest – zdaniem Drogoszewskiego – „koroną elegijnej twórczości z epoki upadku Polski".

Bernadetta Kuczera-Chachulska

Źródła: F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; I. Krasicki, *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 3, 1803; F. Bentkowski, *Historia literatury polskiej*, 1814; K. Brodziński, *Rozprawa o elegii*, 1822; [M. Mochnacki], *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2; E. Słowacki, *Teoria poezji*, w: tegoż, *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. 2, 1826; J.F. Królikowski, *Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, 1828; K. Brodziński, *Przedmowa*, w: *Elegie Jana Kochanowskiego z łacińskiego przełożone przez Kazimierza Brodzińskiego*, 1829; J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, 1829; M. Gr… ski [M. Grabowski], *Rozbiór pierwszego tomu poezji J.I. Kraszewskiego*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 79–81; H. Cegielski, *Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcelniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany*, 1845; A. Bądzkiewicz, *Teoria poezji w związku z jej historią opowiedziana*, 1867; Felicjan [F. Faleński], *Treny Jana Kochanowskiego, studiami i przypisami objaśnione*, 1867; T. Ziemba, *Estetyka poezji*, 1882; A.G. Bem, *Teoria poezji polskiej z przykładami w zarysie popularnym analityczno-dziejowym*, 1899; (w.), *Zapiski literackie i artystyczne*, „Słowo Polskie" 1900, nr 335; H. Galle, *Kronika literacka*, „Biblioteka Warszawska" 1912, t. 3; J. Münzer, *Z najnowszej liryki*, „Gazeta Lwowska" 1912, nr 116; S. Tarnowski, *Miłość ojczyzny w poezji polskiej XIX wieku*, 1915; W. Włoch, *Polska elegia patriotyczna w okresie rozbiorów*, 1916; A. Drogoszewski, *Zbyteczna troska o honor pokolenia. Nieco o elegii polskiej po trzecim rozbiorze*, „Przegląd Humanistyczny" 1925, t. 4.

Opracowania: S. Linowska, *Poezja elegijna w Polsce*, w: L. Winniczuk, S. Linowska, *Elegia*, 1950; T. Kostkiewiczowa, *Liryka i gatunki liryczne polskiego oświecenia*, w: *Z teorii i historii literatury*, red. K. Budzyk, 1963; Z.J. Nowak, *Objaśnienia*, w: K. Brodziński, *Pisma estetyczno-krytyczne*, wstęp i oprac. Z.J. Nowak, 1964; S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, 1966; T. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna*, 1974; M. Głowiński, *Elegie autobiograficzne Leśmiana*, w: tegoż, *Zaświat przedstawiony*, 1980; A. Witkowska, *Elegia przystoi Polakom*, „Polonistyka" 1987, nr 7; Cz. Zgorzelski, *Elegijna poezja Mickiewicza*, w: tegoż, *Zarysy i szkice*

literackie, 1988; S. Nieznanowski, *Elegia*, w: *Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, 1990; M. Grzędzielska, *Elegia*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; H. Piotrowska, *Elegia*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, 1991; M. Semczuk, *Elegia*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska i E. Szary-Matywiecka, 1993; *Elegia poprzez wieki*, red. I. Lewandowski, 1995; R. Doktór, *Polska elegia oświeceniowa*, 1999; A. Legeżyńska, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, 1999; I. Opacki, *Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*, 1999; T. Chachulski, *„Dumania w dzień odjazdu" Adama Mickiewicza: tekst i jego tradycje*, „Pamiętnik Literacki" 2001, z. 1; A. Nowicka-Jeżowa, *Autobiograficzna elegia humanistyczna*, w: *Autobiografizm. Przemiany – formy – znaczenia*, red. H. Gosk i A. Zieniewicz, 2001; B. Kuczera-Chachulska, *Przemiany form i postaw elegijnych w liryce polskiej. Mickiewicz, Słowacki, Norwid, Faleński, Asnyk, Konopnicka*, 2002; A. Czabanowska-Wróbel, *„Byłem dzieckiem…". Elegie dzieciństwa Bolesława Leśmiana*, „Teksty Drugie" 2003, z. 2–3; A. Czabanowska-Wróbel, *„Uspokojona, uspokajająca…". Elegia młodopolska jako ogniwo modernistycznych dziejów gatunku*, „Przestrzenie Teorii" 2008, nr 8; P. Śniedziewski, *O romantycznej świadomości elegijnej w rozprawie K. Brodzińskiego „O elegii"*, „Pamiętnik Literacki" 2011, z. 1; P. Śniedziewski, *Elegijna świadomość romantyków*, 2015.

Zob. też: Antyk, Czucie (Czułość, Uczucie, Tkliwość), Gatunek literacki, Liryka

EMPATIA

Termin. Empatia to wyobrażeniowa (także emocjonalna) umiejętność wczucia się, doznania, przeżycia, zrozumienia doświadczenia innej osoby. Obejmuje fazę dostrzegania psychospołecznej sytuacji innego człowieka, emocjonalno-intelektualnej reakcji polegającej na „wczuciu się" w położenie → innego oraz fazę komunikowania rozumienia → uczuć i stanów drugiej osoby. Kategoria empatii w literaturoznawstwie bywa wykładnikiem wielu problemów jednocześnie. Ujawnia się jako wykładnik: pojmowania genezy dzieła, jego funkcji, roli, sposobów rozumienia → podmiotowości oraz relacji między → czytelnikiem a dziełem, czytelnikiem a → bohaterem (jako odmiana identyfikacji), relacji interpersonalnych, podejścia do nauki o literaturze.

W nawiązaniu do krytyki literackiej empatia to pojęcie złożone i trudne do precyzyjnego opisu, gdyż ma wiele bezpośrednich odniesień w różnych dziedzinach → nauki (etyka, estetyka, teologia, → psychologia, antropologia kultury), ponadto jest rozpatrywane w kontekście zdolności identyfikacyjnych i naśladowczych, mechanizmów adaptacyjnych, inteligencji społecznej, altruizmu. Dodatkowym utrudnieniem w sumarycznym opisie jest historycznie uwarunkowane (a więc zmienne) znaczenie terminów składających się na opis empatii (np. litość, współczucie, współodczuwanie, współcierpienie, sympatia, → czułość, patos, → wzniosłość, zachowania → mimetyczne, imitacja, subiektywizm, intuicja, → imaginacja).

Teorie europejskie. Termin „empatia" wprowadził do nauki Adam Smith, który wiązał współodczuwanie z problemem SYMPATII i uczuciem wywołanym dzięki → wyobraźni w trakcie obserwacji stanów emocjonalnych innych ludzi (*Teoria uczuć moralnych*, 1759). Herbert Spencer w *Zasadach psychologii* (1870) traktował współodczuwanie jako rezultat powtarzających się skojarzeń, wiążąc je z integrującymi kontaktami społecznymi. Jako automatyczny rezultat aktywności wbudowanego w reakcje emocjonalne mechanizmu spostrzegania widział je William McDougall we *Wstępie do psychologii społecznej* (1908). Idea empatii jako wczucia pojawiła się w rozprawie doktorskiej Roberta Vischera (*Über das optische Formgefühl*, 1873). Do opisu procesów empatycznych sprowokowały go uwagi Karla

Alberta Schernera (*Das Leben des Traums*, 1861) oraz Johanna Gottfrieda Herdera. Johannes Volkelt i Theodor Lipps (*Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*, 1897) przenieśli ideę wczucia do estetyki, używając jej na określenie skłonności obserwatora do utożsamiania się z obserwowanym przedmiotem, zazwyczaj fizycznym obiektem powodującym przeżycie piękna (psychologistyczna estetyka). Estetyka Lippsa została przybliżona polskim czytelnikom przez Ludwika Rudnickiego (*Estetyka T. Lippsa*, 1911). Termin *Einfühlung* został przetłumaczony przez Edwarda Bradforda Titchenera na język angielski jako *empathy* dopiero w 1909 r. W ujęciu Smitha, Spencera, McDougalla współodczuwanie miało w znacznej mierze charakter pasywny, tj. wiązało się z odtworzeniem przez obserwującą jednostkę mechanizmu dochodzenia do odczuwania tego, co odczuwa inna jednostka (skojarzeniowy proces percepcyjny). Empatia jako wczucie łączyła się z aktywną postawą podmiotu poznającego, z jego celowym intelektualnym wysiłkiem „wyjścia naprzeciw" i „wejścia do wnętrza" kogoś innego (intencjonalny proces poznawczy). Arthur Schopenhauer i Henri Bergson (→ bergsonizm) dali uzasadnienie → metafizycznej zasady WSPÓŁODCZUCIA (powoływał się na nie Max Scheler, *Istota i formy sympatii*, 1923). Zasada utożsamienia, ważna dla podejścia empatycznego, stanowiła istotny czynnik wspólny z formułującymi się w XIX i XX w. podstawami hermeneutyki (Friedrich Schleiermacher, Wilhelm Dilthey).

Kształtowanie się terminu w polskim oświeceniu. Idea empatii jako współodczuwania wywodzi się z osiemnastowiecznych systemów etycznych, choć jej istotne rozpoznania, zwłaszcza na polu filozofii moralności czy teorii → tragedii, zostały zapoczątkowane przez myślicieli starożytnych (Arystotelesowskie pojęcie *katharsis*) oraz chrześcijańskich (związanych z nauczeniem o miłości bliźniego i miłosierdziu). W myśli polskiej XVIII w. pojmowanie dzieła literackiego oraz wymogów niezbędnych do jego tworzenia w kategoriach empatii (najczęściej oznaczanej przez wyrazy „politowanie" i „miękkość serca") znalazło wyraz m.in. w rozprawie Franciszka Karpińskiego *O wymowie w prozie albo wierszu* (1782), w której postawa współodczuwania z innymi jest składnikiem ogólnej koncepcji → „czułości serca" jako źródła procesu twórczego. Chcącemu podjąć rolę → poety autor zaleca: „Niech wprawia się słuchać albo stara się widzieć niewinnego w prześladowaniu, poczciwego w ubóstwie, zdatnego do wielkich rzeczy w pogardzie; niech to stosuje do siebie, gdyby w podobnym był stanie, jak by mu z słodyczą przychodziło drugich politowanie nad nim […]". Zdaniem Karpińskiego przez „wrota słodkiej wymowy" przejdą tylko ci, „którzy boleć umiecie, […] których nędza bliźniego, nie oglądając się na nic, na pierwsze zaraz wejrzenie wzrusza, i którzy przyjaciółmi narodu ludzkiego będąc, tę człowieka cechę, która nas od inszych różni zwierząt, w sercu swoim nosicie: politowanie". Podobny warunek twórczości wskazywał Filip Nereusz Golański, pisząc: „Ani można bliższego źrzódła wymowy dostrzec nad wewnętrzne ludzkie czucie. Jak albowiem kto czuje, tak się zazwyczaj w mowie swojej tłumaczy. Wlewając zaś w drugich uczucia nasze, […] dzielimy z nimi żal, politowanie, gniew, radość" (*O wymowie i poezji*, 1786).

W pierwszej połowie XIX stulecia. Wypowiedzi krytycznoliterackie oraz metakrytyczne z pierwszej połowy XIX w. nie zawierają osobnych wypowiedzi na temat postawy empatii. Nieliczne uwagi, które można odnieść do tego zagadnienia, dotyczą kompetencji krytyka literackiego, któremu zaleca się (w nurtach krytyki odrzucających uprzywilejowaną pozycję doktryny literackiej wobec konkretów literatury) uwzględnienie perspektywy podmiotowej autora jako zabezpieczenia przed pomyłkami poznawczymi krytyka. Pochwała postawy empatii, którą można zauważyć w niektórych refleksach krytycznoliterackich, wynikała bar-

dziej z obawy przed nadmierną → ekspresją indywidualizmu krytyka (przesłanek epistemologiczno-etycznych) niż z wykładni estetycznej. Tak więc np. Walenty Chłędowski stwierdzał: „Ażeby zaś należycie ocenić jakie dzieło, trzeba w pewnym względzie lub być wyższym nad autora, lub przynajmniej sprostać jego światłu i być zdolnym pojąć go zupełnie – niższym być nie można" (*Rozbiór uwag Philopolskiego nad „Janem z Tęczyna" – powieścią historyczną J.U. Niemcewicza*, 1825). Analogiczny sąd powtórzył w *Uwagach nad zdaniem P.W. z Oleska o sposobie sądzenia teatru lwowskiego tudzież nad rozbiorem komedii „Odludki i poeta"* („Rozmaitości" 1827, nr 9): „[…] narzucać autorowi zamiary i widoki [własne] […] jest to mijać się z powołaniem krytyki i równie autorowi, co sztuce krzywdę wyrządzać". Według Franciszka Salezego Dmochowskiego: „Kto chce sprawiedliwie ocenić autora, ten nigdy przeciw niemu iść nie powinien; trzeba postawić się w jego miejscu, wyrozumieć, jaki miał cel, i wybadać, czyli go osiągnął" (*Uwagi nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej*, „Biblioteka Polska" 1825, t. 1). Także Maurycy Mochnacki uważał, pod wpływem poglądów Augusta Wilhelma Schlegla, że należy „wyrozumieć, zgłębić" w utworze artystycznym „szczególniejszą dyspozycję i przemożność artysty; okazać, jak myśli, jak czuje i co ma do siebie właściwego; […] nie tak, jak się nam zdaje, nie tak, jak zdaje się przyjaciołom naszym lub jakiejkolwiek koterii literackiej; ale tak, jak sam autor rozumiał, według jego wyobrażeń i uczuć, z jego stanowiska sądźmy, oceniajmy pracę, którą na widok publiczny wydaje" (*Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska" 1829, nr 15, 17–20, 22 i 26–29).

Michał Grabowski w rozprawie *O poezji XIX wieku* (1837) rozumiał dużo szerzej gotowość do „spółczucia": „[…] kreacja ducha ludzkiego, ażeby mogła być uznana za prawą, musi doskonale wchodzić w harmonią powszechnego stworzenia; musi być tak do niego podobną, ażeby zaledwie od niego rozróżnianą być mogła; a tego nie dopełni się inaczej, tylko jednocząc się z duchem twórczym za pomocą przyswojenia cechy piękności swojemu dziełu". Swego rodzaju pierwocin krytyki empatycznej można doszukiwać się w → portretach literackich, m.in. za sprawą wzorców Charles-Augustina Sainte-Beuve'a, popularnych w okresie międzypowstaniowym (J.I. Kraszewski, *Nowe studia literackie*, 1843; Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, „Tygodnik Literacki" 1841, nr 21–23; L. Siemieński, *Portrety literackie*, 1865–1875).

Ostrożnie formułowany postulat wnikania w personalny wymiar dzieła i świata przedstawionego należy wiązać z aprobatą dla intuicji jako władzy poznawczej. Ten związek ukazuje np. konstatacja Hipolita Cegielskiego (*Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcelniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany*, 1845), definiująca intuicję jako „dar wtajemniczenia w naturę i w życie, z zewnętrzną i wewnętrzną rzeczy postać, dar czytania w tajnikach przyrodzenia i serc ludzkich, […] przestawienia się w każde położenie i ducha obcego […]".

W krytyce pozytywistów. W krytyce od lat 80. XIX w. Taine'owski model krytyki → przedmiotowej (→ taine'izm) łączył się z praktyką sondowania dzieła literackiego przez intuicję. Antoni Sygietyński uważał, że krytyk powinien poznawać rzeczywistość nie tylko przez przedmiotową obserwację i „szkolarską filologię", ale i „odczucie", „umieć wniknąć w duszę człowieka, analizując człowieka" („*Pan Tadeusz" w świetle krytyki p. Biegeleisena*, „Wędrowiec" 1886, nr 10–17). Sekundował mu Kazimierz Kaszewski: „Pod talentem krytycznym rozumiemy ten stan psychiczny, który nadaje łatwość wnikania w ducha twórcy, odgadywania bodźców poruszających jego umysłowość, wykrycia dróg, którymi chodzą jego myśli

przed skrystalizowaniem się w słowach" (*Krytyk o krytyce*, „Wędrowiec" 1901, nr 51). Stanowisko „empatyczne" (widoczne w sposobie budowania porozumienia z → odbiorcą, w → opisach dzieła literackiego i jego ocenach) jest wyraźne w późnej krytyce Elizy Orzeszkowej i Marii Konopnickiej, a także w wypowiedziach krytycznych Aurelego Drogoszewskiego (zob. *Źródła*).

W wypowiedziach krytyków sukcesywnie ulegało dowartościowywaniu stanowisko podmiotowe, wraz z nim – czynnik empatii. Najistotniejsza wypowiedź dla zrozumienia znaczeń kategorii empatii w polskim dyskursie krytycznoliterackim została sformułowana przez Piotra Chmielowskiego (*Spółczucie psychologiczne w badaniach historycznoliterackich*, „Pamiętnik III Zjazdu Historyków Polskich w Krakowie" 1900), który już w latach 80. XIX w. zalecał krytykom „wpatrzenie się w dzieło" i „przejęcie się" jego nastrojem. Krytyk w rozprawie z 1900 r. konsekwentnie upominał się o poszanowanie dla metod „naukowych" krytyki (zebranie materiału → biograficznego, ocena dzieła pod względem → treści i → formy, stosunek do → tradycji literackiej, ustalenie powinowactw → intertekstualnych), ale podkreślał, że ostateczne poznanie dzieła literackiego nie jest możliwe bez przeżycia przez krytyka „wtórnego aktu twórczego". W akcie tym biorą udział wyobraźnia, intuicja i emocje badacza. Kompetencja swobodnego wnikania w stany → duszy innych osób, bez zatracania własnej jaźni, jest podstawą pracy krytyka. Badania krytycznoliterackie powinny uaktywniać „całą duszę badacza", a nie jedynie jej część. Dzieło ma być przez krytyka przyswojone, „uczynione własnością". Najlepszymi pracami krytycznymi są takie prace, w których krytyk nie tylko rozumie, ale i odczuwa jak autor. Mottem tej postawy są słowa Adama Mickiewicza z wiersza *Żeglarz*: „Chcąc mnie sądzić, nie ze mną trzeba być, lecz we mnie". „Spółczucie psychologiczne" jest rodzajem „gimnastyki duchowej", a praktyka w tej dziedzinie musi charakteryzować krytyka doskonałego. Chroni ono z jednej strony przed schematyzmem i sztampowością warsztatu krytycznego, z drugiej – uświadamia badaczowi własną podmiotowość, gdyż wymaga od niego, by nie stał się jedynie „kliszą fotograficzną". Docenienie elementu „spółczucia psychologicznego" jest dla Chmielowskiego kolejnym etapem na drodze → postępu krytyki literatury. W *Dziejach krytyki literackiej w Polsce* (1902) cytował z aprobatą stanowisko Hippolyte'a Taine'a, a wraz z nim jego opinie, że „talent to sympatia", i zalecał porzucenie „smaku osobistego", oderwanie się od „swego temperamentu, skłonności, stronnictwa, własnych interesów", postawienie się „na miejscu ludzi, których chce się sądzić, aby wejść w ich instynkty i zwyczaje, poślubić ich uczucia, przemyśleć ich myśli, odtworzyć w sobie samym ich stan wewnętrzny, przedstawić sobie drobiazgowo i plastycznie ich otoczenie, prześledzić w wyobraźni okoliczności i wrażenia, które, dorzucone do ich charakteru wrodzonego, spowodowały ich postępowanie i pokierowały ich życiem". Doprowadziło to do uznania równorzędnych ról racjonalnego badania i intuicji (modelu krytyki przedmiotowo-podmiotowej).

W krytyce młodopolskiej. Zjawisko empatii w pracach krytyków młodopolskich jest intensyfikacją tendencji występujących w pracach wcześniejszej generacji. Należy podkreślić, że krytycy tej epoki (m.in. Stanisław Brzozowski, Władysław Jabłonowski, Wilhelm Feldman, Zenon Przesmycki, Ostap Ortwin, Stanisław Lack, Cezary Jellenta, Ignacy Matuszewski, Adam Grzymała-Siedlecki, Antoni Potocki), choć w swoich studiach posługiwali się metodą wczucia, nie używali na określenie tej metody ani terminu *Einfühlung*, ani „empatia".

Z pewnością wpływ na rolę empatii jako sposobu podejścia do odbioru i oceny dzieła literackiego miały zwrot antypozytywistyczny w literaturoznawstwie, autonomizacja i usamodzielnienie się krytyki literackiej, wzrost znaczenia krytyka literackiego jako artysty.

Empatia, obok → ekspresji, jest jednym z czynników charakteryzujących krytykę młodopolską. Łączy sferę estetyki i psychologii, wiąże się z kategorią przeżycia estetycznego. Empatia miała polegać na ścisłej identyfikacji podmiotu krytycznego z przedmiotem jego refleksji, gwarantować harmonię między podmiotowością dzieła literackiego a podmiotowością wypowiedzi krytycznej. Kontakt z dziełem uzależniano od wydobycia aspektu podmiotowego, dotarcia do sfery → głębi istniejącej w podmiocie – jego indywidualności. Stąd brało się w dyskursie krytycznoliterackim odejście od koncepcji autora empirycznego ku kategorii podmiotu literackiego (niekiedy, co było niebezpieczeństwem metody empatii: ku podmiotowi kreowanemu przez pisarza, a więc depersonalizacji podmiotu autorskiego). Postulat wżycia się nie tylko w strukturę psychiczną konkretnego bytu rozszerzano niekiedy na całą epokę (S. Brzozowski, *Stanisław Wyspiański o „Hamlecie"*, „Krytyka" 1905, z. 7). Wczucie było też metodą przeniknięcia przez warstwy powierzchniowe dzieła do sensów, które są w głębi, nie zawsze też w pełni manifestują się w owych warstwach. Uzyskaniu efektu „oddźwięku psychicznego" miały służyć takie techniki utożsamienia, jak eksponowanie → narracji pierwszoosobowej, wykorzystanie techniki „punktu widzenia", mowy pozornie zależnej. Ponadto podmiot krytyczny w procesie empatii identyfikuje się nie z artefaktem, ale z procesem, nie z sensem finalnym, ale z drogą do niego. Przyjęcie tych założeń skutkowało obniżeniem znaczenia elementów/ danych informacyjnych oraz zakładaniem wspólnoty z czytelnikiem (osobą zapoznaną z tematem, dysponującą kompetencjami wykwalifikowanego odbiorcy tekstów literackich). Dlatego istotnym rezultatem empatii w krytyce młodopolan jest wyraźna hermetyzacja wypowiedzi krytycznych. Innym – zjawisko tzw. mimetyzmu krytycznego w warstwie stylistycznej, czyli uzależnienie, w niektórych wypadkach: poddanie (Adolf Nowaczyński) własnego dyskursu językowi analizowanego dzieła. Automatycznie wpływało to na literackość wypowiedzi krytycznej. Problem, z którym nie mogli sobie poradzić krytycy preferujący podejście empatyczne, stanowił sposób sygnalizowania tych zjawisk w analizowanym zagadnieniu. Nie potrafiono także określić granic utożsamienia podmiotu krytycznego i podmiotu literackiego (stąd obawa przed depersonalizacją w trakcie interakcji podmiotów). Na podstawie tak praktykowanej empatii skrystalizowały się tendencje hermeneutyczne w polskiej krytyce literackiej.

Beata K. Obsulewicz

Źródła: F. Karpiński, *O wymowie w prozie albo wierszu*, w: tegoż, *Zabawki wierszem i prozą*, t. 2, 1782; F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; W. Chłędowski, *Rozbiór uwag Philopolskiego nad „Janem z Tęczyna" – powieścią historyczną J.U. Niemcewicza*, 1825; [F.S. Dmochowski], *Uwagi nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej*, „Biblioteka Polska" 1825, t. 1; W. Chłędowski, *Uwagi nad zdaniem P.W. z Oleska o sposobie sądzenia teatru lwowskiego tudzież nad rozbiorem komedii „Odludki i poeta"*, „Rozmaitości" 1827, nr 9; [M. Mochnacki], *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska" 1829, nr 15, 17–20, 22 i 26–29; M. Gr… [M. Grabowski], *O poezji XIX wieku*, w: tegoż, *Literatura i krytyka*, t. 1, 1837; H. Cegielski, *Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcelniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany*, 1845; A. Sygietyński, *„Pan Tadeusz" w świetle krytyki p. Biegeleisena*, „Wędrowiec" 1886, nr 10–17; M. Konopnicka, [rec.] *„Święto pokoju", dramat Gerharda Hauptmanna*, „Biblioteka Warszawska" 1892, t. 1; W. Jabłonowski, *Na krańcach indywidualizmu*, w: *„Prawda". Książka zbiorowa dla uczczenia dwudziestopięcioletniej działalności Aleksandra Świętochowskiego*, 1899; P. Chmielowski, *Spółczucie psychologiczne w badaniach historycznoliterackich*, „Pamiętnik III Zjazdu Historyków Polskich w Krakowie" 1900; K. Kaszewski, *Krytyk o krytyce*, „Wędrowiec" 1901, nr 51; M. Łopuszańska, *Współczucie w najnowszej powieści polskiej*,

„Pogląd na Świat" 1901, nr 5–6; Z. Przesmycki (Miriam), *Laurowo i ciemno*, „Chimera" 1901, t. 1, z. 1; P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, 1902; A. Drogoszewski, [rec.] *Ada Negri: „Burze", przekład Marii Konopnickiej*, „Prawda" 1902, nr 2; A. Drogoszewski, [rec.] *Tadeusz Miciński: „W mroku gwiazd"*, „Ogniwo" 1903, nr 3; Tredecim [Z. Przesmycki], *„Modernizm" i poszukiwacze arcydzieł*, „Chimera" 1904, t. 7, z. 19; W. Feldman, *Współczesna krytyka literacka w Polsce*, 1905; S. Lack, *Studium szekspirowskiego „Hamleta"*, „Nowe Słowo" 1905, nr 6–8; S. Brzozowski, *Współczesna krytyka literacka w Polsce*, 1906; M. Konopnicka, *O książce i około książki. Gabriel Sarrazin: „O wielkich poetach romantycznych Polski"*, „Biblioteka Warszawska" 1906, t. 2–3; E. Orzeszkowa, *O książkach. I. Maria Konopnicka*: *„Prometeusz i Syzyf"*, „Kurier Litewski" 1907, nr 148; E. Orzeszkowa, *O książkach. II. Maurycy Maeterlinck: „L'Intelligence des fleurs" („O rozumie kwiatów")*, „Kurier Litewski" 1907, nr 245, 247 i 249–250; O. Ortwin, *Żywe fikcje*, „Nasz Kraj" 1908, t. 6, z. 12–13; A. Grzymała-Siedlecki, *Na marginesach „Oziminy"*, „Museion" 1911, z. 4–6; L. Rudnicki, *Estetyka T. Lippsa*, 1911; C. Jellenta, *Grający szczyt. Studia syntetyczno-krytyczne*, 1912; I. Matuszewski, *Wyspiański i Hamlet*, „Myśl Polska" 1915, t. 1.

Opracowania: I. Kitowiczowa, *O zadaniach krytyki literackiej lat 1800–1820*, w: *Badania nad krytyką literacką*, red. J. Sławiński, 1974; S. Skwarczyńska, *Od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945*, w: *Teoria badań literackich za granicą*, t. 2, cz. 1, 1974; W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, 1976; H. Eliasz, *O sposobach rozumienia pojęcia empatia*, „Przegląd Psychologiczny" 1980, nr 3; M. Scheler, *Istota i formy sympatii*, oprac. A. Węgrzecki, 1980; E. Gaworska [E. Paczoska], E. Ihnatowicz, W. Klemm, *Problematyka przełomu w badaniach nad krytyką literacką końca XIX wieku*, w: *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, red. T. Bujnicki i J. Maciejewski, 1986; H. Knowska, *O badaniu empatii*, „Przegląd Psychologiczny" 1986, nr 2; R. Ingarden, *O badaniach filozoficznych Edith Stein*, w: E. Stein, *O zagadnieniu wczucia*, przeł. D. Gierulanka i J.F. Gierula, 1988; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1988; J. Rembowski, *Empatia. Studium psychologiczne*, 1989; S. Jarmoszko, *Empatia*, w: *Słownik etyczny*, red. S. Jedynak, 1990; J. Fizer, *Psychologizm i psychoestetyka. Historyczno-krytyczna analiza związków*, przeł. J. Stawiński, wstęp A. Kuczyńska, 1991; M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, 1997; M.H. Davies, *Empatia. O umiejętności współodczuwania*, przeł. J. Kubiak, 1999; J. Płuciennik, *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka a empatia*, 2002; M. Białota, *Między impresją i empatią a ideologią. Antoni Potocki o twórczości Żeromskiego (od „Siłaczki" do „Ludzi bezdomnych")*, w: *Klucze do Żeromskiego*, red. K. Stępnik, 2003; *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, 2005; S. Keen, *Empathy and the Novel*, 2007; A. Łebkowska, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, 2008.

Zob. też: Bergsonizm, Czucie (Czułość, Uczucie, Tkliwość), Ekspresja, Podmiotowość krytyczna, Portret literacki, Taine'izm, Wyobraźnia/ Imaginacja/ Fantazja

ENTUZJAZM

Historia terminu i pojęcia. Entuzjazm – pojęcie używane przez filozofów greckich (Platon, orficy) do opisu – nierzadko kwestionowanej – powagi i siły poetyckiego → natchnienia oraz do charakterystyki boskiego opętania jako elementu proroctw sybilliańskich i bachanaliów, gdzie role aktywnych uczestniczek spełniały kobiety. W czasach nowożytnych termin ten należał do języka publicystyki religijnej (pierwsza wzmianka w Anglii w słowniku z 1656 r.). Funkcjonował jako epitet piętnujący gwałtowne formy → ekspresji religijnej, postrzegane jako nadmiarowe i niebezpieczne, odnoszony głównie do zwolenników purytanizmu. Był oznaką przenikania języka psychologii do dyskursu filozoficznego oraz teologicznego; wykorzystywany w polemikach religijnych tego czasu, jak np. w traktacie *Enthusiasmus Triumphatus* (1656) Henry'ego More'a, który analizował psychikę ludzi podatnych na tego typu zachowania, uznając, że są one podyktowane przez melancholię i jej objawy: szaleństwo, brak równowagi i skłonność do zmiennych nastrojów; czy w rozprawie Samuela Parkera

Discourse of Ecclesiastical Politie (1670), w której fanatycy i zeloci byli traktowani jako przeciwnicy i wrogowie tradycyjnego Kościoła anglikańskiego.

Lord Shaftesbury. U progu XVIII w. dokonuje się powolne przewartościowanie pojęcia entuzjazmu. Mają w tym swój udział poeta John Dryden, krytyk i dramaturg John Dennis, a przede wszystkim Anthony Ashley Cooper, trzeci hrabia Shaftesbury (1671–1713), filozof, autor prac z dziedziny etyki i estetyki, w których dokonał częściowej rehabilitacji entuzjazmu jako naturalnej dyspozycji, pozwalającej na lepsze poznanie świata, istotniejsze wniknięcie w jego zasady. Co nie znaczy, że Shaftesbury nie dostrzegał zagrożeń ze strony zelotów: przede wszystkim zerwanie z racjami rozumu rodziło niebezpieczeństwo popadnięcia w nowe barbarzyństwo. Inna dolegliwość wiązała się z wykorzystaniem żarliwej religijności i religii utożsamianej z Tajemnicą do dominacji politycznej, do utrzymania kontroli i władzy, jak to działo się w starożytnym Egipcie i ówczesnym katolicyzmie, przyciągającym oko i ucho (*Eye and Ear*) przepychem, ceremoniami, procesjami itd.

Pewną dwuznaczność w ocenie zjawiska zachowuje Shaftesbury także w dziełku *A Letter Concerning Enthusiasm* (powst. 1707, wyd. 1708, przekł. pol. *List o entuzjazmie*, 2007), przenoszącym na grunt ogólniejszy debatę religijną, wywołaną m.in. wystąpieniami przybyłej z Francji sekty kamizardów, wieszczącej na londyńskich cmentarzach. Autor przypomina, że starożytni tolerowali wizjonerów i entuzjastów, np. pitagorejczyków i platoników, kierując przeciw nim dowcip i szyderstwo epikurejczyków i akademików. W ten sposób kultura grecka utrzymywała harmonię i zgodę. Podobne działania zaleca wobec sekt współczesnych, których nie należy kontrolować i prześladować w sposób prawny, lecz łagodnie wytrącać z powagi przez ośmieszanie i wykpiwanie. Shaftesbury ceni racjonalność, jasność reguł rządzących społeczeństwem, ale ceni też wolność zachowań oraz wypowiedzi. Kontrola entuzjastów łatwo mogłaby zostać rozszerzona na inne dziedziny: „Z trudem mogę powstrzymać się przed wyobrażeniem sobie, że jeśli posiadalibyśmy jakąś inkwizycję czy urzędowy wymiar sprawiedliwości, z szeregiem oficerów i sędziów, powołany po to, by kontrolować licencje poetyckie i w ogólności powstrzymać wyobraźnię i humor należny wersyfikacji, w szczególności zaś tę najbardziej zdrożną namiętność miłości tak, jak jest ona wyrażona w pogańskich postaciach Wenus czy Kupidyna; jeśli poetom, tym podżegaczom i nauczycielom owej herezji, pod groźbą najcięższej kary zakazano by poddawać się takiemu urokowi albo zwracać uwagę na jakąkolwiek miłosną opowieść w sztuce, powieści czy balladzie, to być może ujrzelibyśmy wtedy nową Arkadię powstającą pod ciężkim prześladowaniem".

Choć fanatycy stanowią pewien problem dla społeczeństw i kościołów, to trzeba jednak przyznać, powiada Shaftesbury, że żaden poeta „nie potrafi sam uczynić nic wielkiego bez wyobrażenia czy domniemania pewnej boskiej obecności, która może wznieść go na ten poziom namiętności, o którym tu mówimy". I skoro trudno jest odróżnić entuzjazm fałszywy (religijny, fanatyczny) od entuzjazmu prawdziwego (poetyckiego lub innego, pojawiającego się przy każdej czynności wykonywanej z pasją), to powinniśmy zacząć od poznania własnego ducha i umysłu, od oceny tego, czy mamy predyspozycje, by oceniać innych. W takiej postawie, pełnej łagodności, tolerancji, zrozumienia, należy szukać „antidotum na entuzjazm".

Voltaire i Denis Diderot. Pani de Staël. Pisma Shaftesbury'ego i brytyjska myśl filozoficzno-estetyczna sprawiły, że kwestia entuzjazmu była podejmowana przez osiemnastowiecznych estetyków francuskich. Jego znaczenie podnosi Jean-Baptiste Dubos: „Jeśli brakuje tego boskiego entuzjazmu, który czyni malarzy poetami i poetów malarzami […], jedni i drudzy pozostają na całe życie pospolitymi wyrobnikami […]", i nazywa tę władzę – za Charles'em

Perraultem – boskim płomieniem, myślą umysłu, duchem ducha. Bardziej akademickie rozumienie entuzjazmu wykłada Jean-François Marmontel w *Poetyce francuskiej* (1763), poświęca mu oddzielny rozdział, wskazując iluzję jako jego podstawę i tratując jako zdolność niezbędną zarówno twórcy poezji, jak i mówcy. Voltaire zajmuje się entuzjazmem w kilku utworach – m.in. w *Wieku Ludwika XIV* (1751), *Traktacie o tolerancji* (1763), gdzie jednoznacznie utożsamia to zjawisko z fanatyzmem religijnym. W nieco innym tonie pisze o entuzjazmie w haśle *Dictionnaire philosophique* (1764, pol. przekł. 2015), gdzie podkpiwa z takich zachowań w sposób z pozoru grubiański: „Albo też najpierw dano nazwę ENTUZJAZMU zaburzeniom WNĘTRZNOŚCI, skrętom ciała Pytii, która na trójnogu delfickim otrzymywała ducha Apollina przez miejsce, które zdaje się być stworzone, by przyjmować do siebie inne ciała". Wyróżnia jednak również entuzjazm rozumny, przynależny „wielkim poetom", którzy napełniają racjonalny plan swego dzieła energią wyzwoloną przez entuzjazm: „[…] jest to koń, który rozgrzewa się podczas biegu; jednak przebieg trasy jest wyznaczony w sposób regularny".

Ta dosadność Voltaire'a wyjaśnia się dzięki pismom Diderota, który pisze wprost: „Lubię fanatyków" (*Salon 1765 roku*, pierwodruk: *Salon de 1765*, „Correspondance littéraire" 1766), dodając, że ma na myśli ludzi przywiązanych do własnych idei, jak Jean-Jacques Rousseau czy Johann Joachim Winckelmann. W haśle *Enthousiasme* (D. Diderot, *Encyclopedie*, vol. 5, 1755) autor odnosi to zjawisko do → geniuszu poetyckiego. W eseju *O kobietach* (tytuł oryginału: *Sur les femmes*, 1772) podaje powody szczególnej afektywności kobiet: to organ właściwy ich płci, czyli macica, powoduje zachowania skrajne (Diderot nie używa w tym tekście pojęcia entuzjazmu, ale charakteryzuje przejawy tego zjawiska). Kobiety wydają się szczególnie podatne na ekstrema, w tym także na stany pozaracjonalne: „Mężczyzna nigdy nie zasiadł w Delfach na świętym trójnogu. Rola Pytii przystoi tylko kobiecie" (tamże). Mistyczne objawienia, zapał, szaleństwo – to konsekwencje fizycznej kompleksji kobiet.

W pismach pani de Staël, szczególnie zaś w utworze *De l'Allemagne* (1813, pol. przekł. *O Niemczech*), następuje całkowita i bezwarunkowa rehabilitacja entuzjazmu, który oznacza tu natchnienie przez Boga, zamiłowanie do piękna, harmonię ze światem, miłość bliźniego, kontemplację natury w ciszy i wewnętrznym uniesieniu, ale także zdolność przeżywania uczuć wspólnotowych, która cechuje narody wolne. Zdaniem autorki bez entuzjazmu nie mogło powstać żadne wybitne dzieło sztuki, bez entuzjazmu niemożliwe jest szczęście. Książka pani de Staël była wielką pochwałą kultury niemieckiej i nowego ducha, który nią zawładnął, oraz pochwałą panującej tam wolności religijnej (ścieranie się wpływów protestantyzmu i katolicyzmu, egzegeza Biblii). W Polsce dzieło pani de Staël cieszyło się ogromną popularnością (szczególnie nasilona recepcja przypadła na lata 1815–1816, kiedy fragmenty pracy pojawiały się m.in. w „Pamiętniku Warszawskim", „Tygodniku Wileńskim", „Gazecie Polskiej", „Pamiętniku Lwowskim").

Polska krytyka literacka wobec entuzjazmu. W traktacie Filipa Nereusza Golańskiego *O wymowie i poezji* (1786) entuzjazm jest traktowany jako nietrwały, ulotny stan twórczy, przejawiający się „nagłymi i gwałtownymi poruszeniami serca", „nadzwyczajną mocą" i „silnie natężonym umysłem", a łączony przede wszystkim z wysokimi gatunkami lirycznymi. Większość teoretyków XVIII w. wiąże entuzjazm z → imaginacją (rzadziej z geniuszem), Grzegorz Piramowicz wskazuje natomiast „wzruszenie nadzwyczajne", czyli „porwanie umysłu, serca, całego człeka ku jakiejś rzeczy, która go zupełnie zajęła; tam cokolwiek czyni, co mówi, wszystko jest wielkie, wysokie, wyniesione", zbliżające entuzjazm i wzniosłość (*Wymowa*

i poezja dla szkół narodowych, 1792). W rozprawach pierwszego dwudziestolecia XIX w. entuzjazm jest częstym tematem rozważań dotyczących procesu twórczego i najczęściej jest rozumiany jako powiązany ze wzniosłością „stan zapału i niejakiego zachwycenia" (E. Słowacki, *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, „Tygodnik Wileński" 1819, t. 7–8).

Rozprawa Kazimierza Brodzińskiego *O egzaltacji i entuzjazmie*, opublikowana w *Pismach rozmaitych* (t. 1, 1830), wprowadziła refleksję o entuzjazmie na nowe tory i była – jak się zdaje – reakcją na towarzyszące rozważaniom pani de Staël dowartościowanie romantycznej kultury niemieckiej, wobec której krytyk miał zastrzeżenia, jak i inne wypowiedzi tego rodzaju. Jego wywód konsekwentnie podkreśla pewną niekompatybilność, jaka zachodzi między rozumieniem obu zjawisk (→ egzaltacji oraz entuzjazmu) w różnych językach i kulturach. W polszczyźnie, zdaniem Brodzińskiego, szczere zaangażowanie oddajemy słowami: „zapał", „natchnienie", „uniesienia", gdy tymczasem wyrazy „egzaltant" i „entuzjasta" mają znaczenie pejoratywne, odnoszące się do ludzi, którzy wyrażają swoim zachowaniem przesadę, opaczne pojmowanie prawdy. Krytyk różnicuje znaczenia obu leksemów, lecz zmierza do wspólnego wniosku. Oba słowa odnoszą się do ludzi ulegających → imaginacji, zapominających o „czerstwych uczuciach", smaku. W języku polskim na oddanie tych czasami szlachetnych, ale zawsze niepokojących postaw, mamy słowa: „gorliwiec", „zapaleniec", „zagorzalec", a przy wielkim nasileniu negatywnych zachowań: „obłąkaniec", „szaleniec". Ludzi zasługujących na to miano cechuje przesadne przywiązanie do jednej myśli, jednej idei, trzymanie się własnych wyobrażeń. Nawet zapał, towarzyszący wzniosłym uczuciom poetyckim i religijnym, może okazać się niewłaściwy, gdy ulegniemy skrajnościom.

Uniesienie się w zapale nie oznacza prawdziwej → wzniosłości, która wiąże się ze spokojem, z panowaniem nad sobą. Zapaleniec – przeciwnie – ulega zewnętrznym bodźcom, nie zna dystansu i umiaru. Poeta owładnięty szałem wcale nie musi być geniuszem, niekontrolowane uczucia na ogół prowadzą w złą stronę, nawet jeśli ich źródło jest szlachetne.

Jakie antidotum zaleca Brodziński na te choroby duszy? Zdrowy rozsądek, pozbawiony jednak władzy absolutnej, która przestrzegałaby przed wszelkimi nowościami i broniła im przystępu do kultury i twórczości. Należy otwierać się na nowe doświadczenia, pojęte jednak nie tylko jako impulsy świata zewnętrznego, lecz również jako owoce przemyśleń wewnętrznych. Krytyk powołuje się na maksymę Johanna Gottlieba Herdera i nawołuje do równowagi między prawami serca i umysłu. Zwraca też uwagę, że dwa typy wielkości: dzielność charakteru oraz geniusz twórczy, były w dawnej kulturze polskiej postrzegane łącznie. W czasach Brodzińskiemu współczesnych coraz chętniej szuka się geniuszy i przyznaje im władzę i przymioty niemal ponadludzkie. Dotyczy to zwłaszcza kultury niemieckiej.

Geniuszu ludzkiego nie można absolutyzować, stawiać ponad moralnością, ponad rozsądkiem i rozumem. O konieczności pogodzenia uczucia z moralnością i władzami umysłowymi pisał Immanuel Kant, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Jean-Paul (Richter). Pisali o tym wielcy twórcy starożytnej i nowożytnej Europy. Tymczasem w latach współczesnych (krytykowi) dokonuje się absolutyzacja imaginacji i namiętności: „Od Byrona począwszy, rozszerza się najzgubniejsze dla pojęć moralnych i poetycznych wyobrażenie, że człowiek mocnym czuciem obdarzony tylko w gwałtownych żądzach może znaleźć swój żywioł". Brodziński polemizuje z tak postrzeganym stanowiskiem. Poezję rozumie jako powściągnięcie namiętności przez nadanie ich poetyckim przejawom melodyjnego, metrycznego charakteru. Poza tym prawdziwy poeta nigdy nie maluje namiętności dla namiętności. Pokazując napięcia, tragik np. prowadzi widza do zgody z samym sobą. Prezentowanie namiętności

w → tragedii jest szczególnie ryzykowne. Czasami należy zrezygnować z naocznego prezentowania cierpienia. Najważniejsza jednak na scenie i w poezji jest prawda uczuć, ich zwyczajność, a nie oryginalność, odbiegająca od tego, co znamy w naturze. Widzimy tę zwyczajność w rzeźbie greckiej i w greckiej poezji, która pokazuje silne namiętności, ale unika odstępstw od reguł, zboczeń. Wyobraźnia Greków znajduje zadośćuczynienie w świecie mitologii, która tworzy razem ze światem ludzkim harmonijną całość.

Współcześni (Franz Grillparzer, Zacharias Werner), nie mogąc powrócić do greckiej harmonii, przejęli niektóre elementy świata greckiego, m.in. fatum, które kłóci się z ideami filozofii i religii chrześcijańskiej, pozbawiając bohatera, przedstawionego jako igraszka losu, wolnej woli, a świat podstawowych reguł sprawiedliwości. Friedrichowi Schillerowi w *Dziewicy Orleańskiej* udało się stworzyć piękny przykład tragedii chrześcijańskiej. Przedstawianie gwałtownych namiętności w tragedii nie musi skończyć się artystycznym fiaskiem, jeśli autor, tak jak William Shakespeare, potrafi wznieść się ponad przedstawione uczucia. Przedstawianie gwałtownych uczuć jest jednak niebezpieczne, uczucia te są często naśladowane przez tłumy, jak to działo się w przypadku Wertera (→ werteryzm), bohatera *Zbójców* Schillera czy Hamleta: „Ileż pisma podobne, powszechnie naśladowane nie natworzyły nieznośnych zapaleńców, nudnych melancholików, tworzących sobie nieszczęścia, wyobrażających sobie swą wyższość nad wszystko, co ich otacza, że tu nie śmiem policzyć biednych dam egzaltowanych, u których mąż i dzieci zimną są prozą" (tamże).

Poezja obliczona na pobudzanie młodych umysłów szybko przemija. Wiek męski w poezji to czas twórczości zgodnej ze „zdrowym rozumem", pełnej „uczuć czerstwych". Zrozumieli to także Schiller i Johann Wolfgang Goethe, pisząc później dzieła zajmujące dojrzałe umysły.

Brodziński powraca w partii końcowej eseju do paraleli: William Shakespeare–George Gordon Byron. Jeden i drugi są poetami uczuć, ale Shakespeare bierze swoich bohaterów z natury, Byron z własnej duszy, tkniętej melancholią i znudzeniem. Jego dzieła padają na podatny grunt, przygotowany przez panią de Staël i braci Schleglów. Gdy tymczasem diagnoza stanu rzeczy jest taka: wszelkie odstępstwa od jasnych reguł sztuki nie są owocem cywilizacji chrześcijańskiej, ale świadectwem zboczenia z prostej drogi. Rozum, czucie i pogoda wyobrażeń to trzy Gracje chrześcijańskie, ku którym poeci powinni zmierzać. Szczególnie poeci słowiańscy, szczególnie Polacy, ceniący skromność, naturę, gotowi do cichej rezygnacji i ulegający jedynemu entuzjastycznemu uczuciu, tj. miłości do własnej ziemi.

Brodziński lęka się romantycznego rozpasania i amoralizmu, a także społecznych niepokojów wywołanych wywrotowymi książkami. Pytanie, czy jego dystans wobec entuzjazmu ma jakieś odniesienia do religii, która dla wykrystalizowania się tego pojęcia stanowiła kontekst pierwotny. Nie możemy tego potwierdzić i nie jest to wykluczone, skoro wartości chrześcijańskie, tak jak je autor rozprawy *O egzaltacji i entuzjazmie* pojmuje (rozum, czucie, pogoda ducha, spokój), stanowią dla niego ważny punkt odniesienia.

W polu literackim mieszczą się polemiki, jakie wywołały *Pisma rozmaite* Brodzińskiego. Józefat Bolesław Ostrowski skupił uwagę na – wchodzącej do tego tomu – rozprawie *O krytyce*, poświęcając esejowi *O egzaltacji i entuzjazmie* jedno zdanie, w którym wytknął autorowi niekonsekwencję dotyczącą Shakespeare'a (*Co to są prawidła?*, „Powszechny Dziennik Krajowy" 1830, nr 130). Kwestia entuzjazmu pojawiła się w – polemicznych wobec rozprawy – artykułach Maurycego Mochnackiego. Krytyk zdemistyfikował argumentację Brodzińskiego, pokazując, że cytowani przez niego autorzy, Schelling, Kant i Jean-Paul, nie byli jed-

noznacznymi piewcami harmonii między uczuciem a rozumem. Przeciwnie, wszyscy trzej dostrzegali w poezji pierwiastek ciemny, pozaświadomy, wsparty siłami, których istoty nie sposób pojąć. Mochnacki podważył dydaktyczny ton rozprawy Brodzińskiego, która wyznacza pole działania artystom i odbiorcom ich sztuki, oraz przemożne dążenie do bezpośredniego wypośrodkowania wszystkich wartości: „Zapomniał li szanowny autor, że wszelka równowaga jest stagnacją? Gdzie jest równowaga, tam nie masz ruchu, tam i życia nie masz" (*„Pisma rozmaite" Kazimierza Brodzińskiego*, „Kurier Polski" 1830, nr 145). Wykpił aptekarską precyzję, która sprawiła, że Brodziński opatrzył zastrzeżeniami każdy wywód, nawet ten dotyczący rozsądku, bojąc się, że i rozsądek może ulec wypaczeniu. Mochnacki widzi w tym działaniu przedłużenie oświeceniowej pasji moralizatorskiej i dydaktycznej, która każe wystrzegać się skrajności, a także polską właściwość obwarowywania myślenia ścisłymi regułami (co w konsekwencji doprowadziło do osłabienia lub zaniechania poszukiwań metafizycznych). *De facto* skrajności (nadużyć) w sztuce nie ma; wszystko, o czym piszą wielcy autorzy, należy do świata i duszy człowieka: „Nie pojmuję, dlaczego by miał Byron odstąpić od natury. Odstąpił, ale chyba od sielskiej natury", mówi Mochnacki, odnosząc się bezpośrednio do rozprawy (tamże). Entuzjazmu krytyk nie definiuje; dołącza to zjawisko do innych przejawów życia duchowego poddanych (zawczasu?) kontroli.

Z rozprawą Brodzińskiego wiążą się dwa inne artykuły Mochnackiego: *O mistycyzmie* („Kurier Polski" 1830, nr 128) oraz *O krytyce i sielstwie* („Kurier Polski" 1830, nr 159). W żadnym z nich nie pada słowo „entuzjazm", ale oba zdają sprawę z popłochu, jaki w prasie krajowej wywołała romantyczna filozofia niemiecka, a więc pośrednio również kategoria entuzjazmu. Popłochu absolutnie nieuzasadnionego, ponieważ nie podjęto w literaturze i nauce polskiej prób przemyślenia filozofii metafizycznej ani nie pojawiła się gotowość do uprawiania tego typu refleksji (*O mistycyzmie*). W drugim artykule z gryzącą ironią Mochnacki demaskuje ideał literatury sielskiej, uwikłanej w podwójny fałsz – literacki (naśladowanie dawnych konwencji, odrzuconych już wcześniej: jeśli już – to Dante Alighieri i Friedrich Gottlieb Klopstock, a nie Teokryt i Franciszek Karpiński) i historyczny (trzeba „wyjść z tego ustronia", opuścić Arkadię i Eden).

Lata 40. XIX stulecia. Szerokie przedstawienie kontekstu europejskiego jest w przypadku entuzjazmu konieczne przede wszystkim ze względu na dalsze losy tego pojęcia. W latach 40. pojawiają się incydentalne, ale zastanawiające próby definiowania poezji przez wskazanie uczucia entuzjazmu jako jej istoty: „Poezja: to duch twórczy; to pewne nakierowanie władz moralnych do entuzjazmicznego uczucia, które może przebłyskiwać u jednego w pośrodku zimnych rozpraw, a uciec od drugiego, kiedy buduje dzieło poetyczne – i wówczas ten poemat może zadowalać wszelkie prawidła Sztuki, a być bez życia; że użyję cudzego porównania: może to być świątynia według wszelkich prawideł architektonicznych wystawiona. Piękną będzie zewnątrz i wewnątrz, zabraknie w niej tylko boga. Będzie to kształtny posąg, lecz zawsze posąg. I nie myślmy, by natchnienie poetyczne zawisło na oddaniu dobrym narodowych obyczajów, na przedstawieniu naturalnym rozmowy aktorów, na dobrym ugrupowaniu, drapowaniu. Wszystko to zadania artysty, wszystko robota na zakaz. Natchnienie snuje poeta z siebie jak pająk sieć swą. Entuzjazm jest to coś nieokreślonego, co jak duch ożywia dzieło. Można je uczuć, lecz nigdy wyrozumować. Gdy piękna myśl muzyczna sprawi dreszcz w naszym systemie nerwowym, przetnie niejako bieg krwi, czy możemy ją wyrozumować?!" (T.B. [T. Bukar], *Rusałka na r. 1839 (Nadesłane)*, „Tygodnik Petersburski" 1840, nr 47).

Nie jest to definicja w duchu pani de Staël – tam entuzjazm wiązał się ze spokojem, z otwarciem na świat, pogodą ducha; tutaj – utożsamia się z nerwowym impulsem, eksploatowaniem własnego wnętrza, niepokojącą tajemnicą. Metafora twórczości jako pajęczyny nasuwa współczesnemu czytelnikowi analogię z arachnologią, koncepcją sztuki kobiecej. Czy w połowie XIX w. entuzjastyczne uczucie, leżące u źródeł sztuki, miało również związek z kobiecością, z seksualnością, jak u starożytnych Greków i Diderota? A może z religijnym natchnieniem, które nie wykluczało zresztą seksualnej ekstazy? W każdym razie cytowany fragment, w którym pojawiają się określenia dzieła artystycznego jako świątyni – z bogiem lub bez boga, pajęczej sieci, dreszczu nerwowego, każe wyjść poza argumentację Brodzińskiego i zwrócić się w stronę szerszego kontekstu historycznego.

Trochę światła na tę kwestię rzuca artykuł Edwarda Dembowskiego *Namiętność uważana pod względem umniczym* („Przegląd Naukowy" 1843, nr 15), w którym autor określa namiętność jako zjawisko potępiane w życiu publicznym, ponieważ jest ono kojarzone ze zmysłowością, chucią zwierzęcą. Tymczasem namiętność to „gwałtowna, uniesiona, pełna zapału Miłość Ludzkości, Miłość Ludu, Miłość nauk, Miłość (zwana platoniczną) duchowa kochanków. […] Namiętność jest to EGZALTACJA, jest to NAJWYŻSZE UNIESIENIE, NAJWYŻSZY ZAPAŁ, jest to źródło i rodzicielka wielkich czynów, poświęceń, olbrzymich myśli, dlatego namiętność jest szczególną postacią TWÓRCZOŚCI, jest kategorią myślową twórczości, mówiąc, terminologią filozoficzną" (tamże).

Stąd już niedaleko do Entuzjastek i Narcyzy Żmichowskiej. Pisarka scharakteryzowała koło Entuzjastek dopiero w 1875 r., ale działalność grupy przyjaciół została podjęta w latach 40. XIX w. (N. Żmichowska, *Słowo przedwstępne do dzieł dydaktycznych pani Hoffmanowej*, 1875). To nieformalne koło tworzyły kobiety zaangażowane w działalność publiczną (edukacja, próby literackie, przyjaźń, samokształcenie, pomoc więźniom, także konspiracja), funkcjonujące w stanie patriotycznego uniesienia i głębokiego przekonania o pożyteczności własnej pracy (m.in. Anna Skimborowiczowa, Bibianna Moraczewska, Wincenta Zabłocka, Faustyna Morzycka, Kazimiera Ziemięcka, Emilia Gosselin, Zofia Węgierska). Entuzjastki występowały również w obronie wolności ludzkich i kobiecych, np. prawa do rozwodów. Narażało je to na potępienie, oskarżenia o niemoralność lub – co najmniej – na rezerwę, jaką znajdujemy np. w tekstach Elizy Orzeszkowej (*O kobiecie polskiej*, powst. 1881, wyd. całości 1888). Być może na negatywny odbiór Entuzjastek, grona o niezwykle wysokiej etyce, złożyła się cała historia pojęcia, które grupa wybrała sobie za sztandar, a więc (wyrażone wprost lub tylko sugerowane) przekonanie, że artystyczna aktywność kobiet łączy się z ich niezaspokojoną seksualnością.

Tropy anglosaskie. Pod koniec wieku entuzjazm odnoszono do koncepcji filozoficznych Thomasa Carlyle'a. Piotr Chmielowski dostrzegł podobieństwo łączące Adama Mickiewicza (*Oda do młodości*, *Farys*, *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, kurs czwarty *Literatury słowiańskiej*) z filozofią angielskiego pisarza. Obu nazwał idealistami i entuzjastami, dostrzegając wspólną im miłość do świata, uwielbienie dla czynu i wielkich ludzi, heroizm, a także wiele innych analogii (np. podobne antymechanistyczne koncepcje budowy świata w *Dziadach* części czwartej i odczycie Carlyle'a o bohaterach). Chmielowski uznał tę zbieżność za przypadkową, nic bowiem nie uprawniało do stwierdzenia, że Mickiewicz znał pisma angielskiego filozofa (i wzajemnie). Poeta znał natomiast dzieła jego „duchowego ucznia i naśladowcy" – Ralpha Walda Emersona, amerykańskiego filozofa. Tłumaczył go i cytował m.in. w *Literaturze słowiańskiej*. Jak pisze Chmielowski: „Sympatyzował z nim [Mic-

kiewicz] gorąco, bo widział w jego pismach odbicie tegoż samego entuzjastycznego nastroju, jakim sam był przejęty" (*Mickiewicz i myśliciele entuzjaści*, „Tydzień. Dodatek do »Kuriera Lwowskiego«" 1898, nr 21–22). Być może incydentalne użycie terminu „entuzjazm" przez Stanisława Brzozowskiego w eseju poświęconym literaturze i rewolucji nosi ślady tej właśnie „linii" – mickiewiczowsko-emersonowskiej: „Twórczość wymaga wiary w siebie, w wartościowość swych przeżyć. Aby twórczość była możliwa, musi istnieć w środowisku społecznym forma życia wierząca w siebie, zdolna tę wiarę rozbudzić. I odwrotnie: forma życia, otoczona atmosfera wiary, entuzjazmu – staje się ośrodkiem twórczości. Twórczość to entuzjazm trwały i płodny" (*Literatura polska wobec rewolucji*, 1908, wyd. „Droga" 1931, nr 1).

Grażyna Borkowska

Źródła: F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; G. Piramowicz, *Wymowa i poezja dla szkół narodowych*, 1792; E. Słowacki, *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, „Tygodnik Wileński" 1819, t. 7–8; K. Brodziński, *O egzaltacji i entuzjazmie*, w: tegoż, *Pisma rozmaite*, t. 1, 1830; [M. Mochnacki], *O mistycyzmie*, „Kurier Polski" 1830, nr 128; [M. Mochnacki], *O krytyce i sielstwie*, „Kurier Polski" 1830, nr 159; J.B.O. [J.B. Ostrowski], *Co to są prawidła?*, „Powszechny Dziennik Krajowy" 1830, nr 130; T.B. [T. Bukar], *Rusałka na r. 1839 (Nadesłane)*, „Tygodnik Petersburski" 1840, nr 47; E. Dembowski, *Namiętność uważana pod względem umniczym*, „Przegląd Naukowy" 1843, nr 15; N. Żmichowska, *Słowo przedwstępne do dzieł dydaktycznych pani Hoffmanowej*, w: K. z Tańskich Hoffmanowa, *Dzieła*, t. 8, 1876; Sfinx [H. Skimborowicz], *Gabryella i Entuzjastki*, „Bluszcz" 1880, nr 10–32, z przerw.; E. Orzeszkowa, *O kobiecie polskiej* [1881], w: tejże, *Pisma. Tanie zbiorowe wydanie*, t. 41, 1888; P. Chmielowski, *Autorki polskie w XIX wieku. Studium literacko-obyczajowe*, 1885; P. Chmielowski, *Mickiewicz i myśliciele entuzjaści*, „Tydzień. Dodatek do »Kuriera Lwowskiego«" 1898, nr 21–22; S. Brzozowski, *Literatura polska wobec rewolucji* [1908], „Droga" 1931, nr 1; pierwodruk w wersji niem., skróconej, *Die polnische Literatur in der Revolution*, „Der Kampf" 1908, z. 4.

Opracowania: W. Folkierski, *Ze studiów nad XVIII wiekiem. Estetyka Shaftesbury'ego. Diderot a Shaftesbury*, 1920; M. Skrzypek, *Diderot*, 1982; Z. Sinko, *Polska recepcja twórczości pani de Staël w pierwszych dekadach XIX wieku*, „Pamiętnik Literacki" 1984, z. 2; M. Skrzypek, *Wstęp*, w: D. Diderot, *O kobietach i inne miniatury literacko-filozoficzne*, przeł., wstępem i przypisami opatrzył M. Skrzypek, 1992; L.E. Klein, *Shaftesbury and the Culture of Politeness. Moral Discourse and Cultural Politics in Early Eighteenth-Century England*, 1994; A. Grzeliński, *Angielski spór o istotę piękna. Koncepcje Shaftesbury'ego i Burke'a*, 2001; A. Grzeliński, *Wstęp*, w: A.A.C. Shaftesbury, *List o entuzjazmie. Moraliści*, przeł. A. Grzeliński, 2007; U. Phillips, *Narcyza Żmichowska. Feminizm i religia*, przeł. K. Bojarska, 2008; A. Pieńkos, *Wstęp*, w: D. Diderot, *Salon 1765 roku*, przeł. J. Stadnicki, wyb., wstęp i oprac. A. Pieńkos, red. naukowa P. Juszkiewicz, 2009; K. Wawrzonkowski, *Wyobraźnia i wzniosłość. Teoriopoznawcze podstawy wybranych brytyjskich koncepcji estetycznych XVIII wieku*, 2010 (rozdz. 2: *Entuzjazm, wzniosłe piękno. Shaftesbury*); M. Skrzypek, *Wstęp*, w: Voltaire, *Słownik filozoficzny*, przeł., wstępem i przypisami opatrzył M. Skrzypek, 2015.

Zob. też: Egzaltacja, Ekspresja, Geniusz, Natchnienie, Wyobraźnia/ Imaginacja/ Fantazja

EPIKA

Termin i jego starożytne źródła. Termin „epika", który funkcjonuje dziś jako nazwa rodzajowa odnosząca się do → narracyjnych utworów fabularnych, nie występuje w takim znaczeniu w osiemnastowiecznych wypowiedziach estetyczno- i krytycznoliterackich. Pojawia się najwyżej forma przymiotnikowa „epiczny" w nazwie złożonej POEMAT EPICZNY, będącej w zasadzie synonimem (przy mniej wyczuwalnym nacechowaniu aksjologicznym) eposu (→ epo-

pei). Także później, w XIX w., z reguły chodzi o właściwości eposu, od którego zresztą termin ten się wywodzi (i który wciąż znajduje się w centrum jego pola semantycznego), a w dalszej kolejności o cechy innych dzieł (→ gatunków), które je łączą z → tradycją epopei i pod jakimś względem wykazują się do niej podobieństwem. Najczęściej są to, obok narracyjności, rozbudowany świat przedstawiony, odzwierciedlający losy ważnej wspólnoty, atmosfera dawności, → styl wysoki, wyjątkowi → bohaterowie dokonujący heroicznych czynów. W zasadzie wymagano również → formy poetyckiej, gdyż utwory fabularne pisane prozą (→ romans, → powieść, nowela itp.) z trudem torowały sobie drogę do miana epickich, chociaż za takie też zaczynały być stopniowo uznawane. Niekiedy pojęcie epickości odnoszono do sfery pozaestetycznej na oznaczenie szczególnie bohaterskich działań i zdarzeń wielkiej wagi. Ogólnie należy zaznaczyć, że kategoria ta w omawianym okresie bywała przywoływana w refleksji krytycznoliterackiej w różnych znaczeniach, każdorazowo precyzowanych przez kontekst wypowiedzi.

Istniała cały czas świadomość pochodzenia pojęcia epiki od Arystotelesowskiego określenia epopei ze względu na „sposób naśladowania" jako „opowiadania", w odróżnieniu od → tragedii i → komedii, w których postaci są wprowadzone jako „bezpośrednio działające" (*Poetyka*, ok. 335 r. p.n.e.). W późniejszej refleksji nad → poezją powraca w różnych postaciach problem jej trójdzielnego podziału, mającego za podstawę określenie sytuacji nadawcy. Wywodzi się ten podział jeszcze od Platona, który w trzeciej księdze *Państwa* wyróżnia formę czysto narracyjną, → mimetyczną oraz mieszaną (eposy Homera należą do tej ostatniej formy). Rola usystematyzowania i upowszechnienia tej koncepcji jest przypisywana rzymskiemu teoretykowi z IV w., Diomedesowi, który w dziele *Ars grammatica*, nawiązując do poglądów Platona, wyróżnił *genus enarrativum*, *genus dramaticum* oraz *genus mixtum*. Ta klasyfikacja nie pokrywa się jednak w pełni z dzisiejszym podziałem rodzajowym, a w wielu następnych ujęciach zagadnienia będzie różnie modyfikowana.

Oświeceniowe poetyki wobec epiki i epickości oraz ich kontynuatorzy. W epoce stanisławowskiej w poetykach → klasycznych mamy w zasadzie podział genologiczny opierający się jedynie na wyróżnieniu gatunków, choć w ówczesnej refleksji estetyczno-literackiej pojawiają się wypowiedzi zawierające próbę systematyzacji na wyższym poziomie uporządkowania. Filip Nereusz Golański pisze: „Poeta albo sam mówi, albo wystawia mówiących, albo i sam mówi, i wystawia mówiących. Do pierwszego rzędu należą epigramata, satyry, elegie, ody. Do drugiego sielanki po większej części, ale zwłaszcza komedie, tragedie, opery. Do trzeciego wiersz bohatyrski, *poema heroicum* albo *carmen epicum*" (*O wymowie i poezji*, 1786). Ostatni z wymienionych „rzędów" obejmowałby część pola znaczeniowego epiki w dzisiejszym rozumieniu (z oczywistych powodów nie mogły tu być uwzględnione choćby gatunki prozatorskie).

Ówczesne wypowiedzi krytycznoliterackie dotyczące gatunków, które dziś byłyby uznane za epickie, posługują się jednak zróżnicowanym aparatem pojęciowym. Widać to w przypadku zajmującej w nich najwięcej uwagi epopei (także takich jej przekształceń, jak poemat historyczny, heroikomiczny czy trawestacja) oraz – odbieranych w kontekście przemian ideowych i społecznych – różnych odmian → romansu czy → powieści. Opinie o charakterze krytycznoliterackim w odniesieniu do epopei znajdujemy np. w *Sztuce rymotwórczej* (1788) Franciszka Ksawerego Dmochowskiego, który oceniając dokonania Ignacego Krasickiego pod tym względem, wymienia *Myszeidę* oraz *Wojnę chocimską*. O tym ostatnim dziele wyraził też opinię niezbyt pochlebną, która wpłynęła na ukształtowanie się oceny tego utworu na długi czas. Na początku XIX w. trzeba zauważyć spór (1817) o *Pułtawę* (1803) Ni-

kodema Muśnickiego, a także recenzję *Jagiellonidy* (1817) Dyzmy Bończa-Tomaszewskiego, opublikowaną przez Adama Mickiewicza (*Uwagi nad „Jagiellonidą" Dyzmasa Bończy Tomaszewskiego*, „Pamiętnik Warszawski" 1819, t. 14). Zasadniczy problem tych wypowiedzi to próba rozstrzygnięcia, czy omawiane utwory realizują zasady klasycznej epopei oraz czy są wystarczająco wartościowe, aby mogły być uznane za epopeję. Jako kryterium są przywoływane poglądy cenionych autorów, należące do różnych segmentów tradycji w tym zakresie. Inne zagadnienia są podejmowane w odniesieniu do powieści. Na uwagę zasługują komentarze metaliterackie znajdujące się w konkretnych utworach, m.in. w *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadkach* (1776) Krasickiego. Można też wspomnieć słynny spór o *Podolankę* (1784) Michała Dymitra Krajewskiego, → recenzje i omówienia w czasopismach (np. dotyczące *Malwiny*, 1816, Marii Wirtemberskiej), liczne wstępy czy → przedmowy do utworów, instruujące → czytelnika o charakterze dzieła, a nawet podejmujące z nim żartobliwą grę.

Kategorie odpowiadające mniej więcej zakresowi znaczeniowemu epiki w dzisiejszym rozumieniu (choć skonstruowane wedle nieco innych zasad) pojawiają się w tekstach estetyczno-literackich późnego → oświecenia, kiedy miejsce jednostopniowego w zasadzie podziału genologicznego zajmują propozycje podziałów dwustopniowych – obejmujących całość istniejących wówczas form literackich – a nawet podziałów jeszcze bardziej złożonych. Na początku XIX w. w wypowiedziach zawierających klasyfikację genologiczną literatury pojawia się najczęściej, choć nie zawsze, pięć różnie nazywanych kategorii rodzajowych, przy czym jedna z nich w mniejszym lub większym stopniu odnosi się do zbioru gatunków (czy ich odmian), które byłyby bliskie rodzajowi epickiemu. Euzebiusz Słowacki na określenie trzeciej z wyróżnionych przez siebie klas używa nazwy KSZTAŁTY EPICZNE, a sytuuje tu tylko EPOPEJĘ ALBO WIERSZ BOHATYRSKI (→ powieść poetyczna), dzielący się na trzy odmiany: EPOPEJA BOHATYRSKA (poważna), EPOPEJA RYCERSKA albo ROMANSOWA, EPOPEJA BOHATYRSKO-ŻARTOBLIWA (*Prawidła wymowy i poezji*, powst. 1807–1814, wyd. 1826). Feliks Bentkowski wyróżnia wśród pięciu kategorii rodzajowych POEZJĘ HEROICZNĄ, do której włącza sześć gatunków: balladę czy romancę, legendę, powieści poetyczne, romans (powieść), wiersz bohatyrski, czyli epopeję, poemat heroikomiczny (*Historia literatury polskiej*, 1814). W najbardziej rozbudowanej wówczas klasyfikacji, proponowanej przez Józefa Franciszka Królikowskiego, została wyodrębniona POEZJA OPOWIADANIA (EPICZNA): „[…] kiedy poeta w swoim imieniu rzecz opowiada i wystawia" (*Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, 1828). W jej ramach sytuuje się POEZJA ROMANTYCZNA oraz WIERSZE BOHATERSKIE (WŁAŚCIWA EPOPEJA). Do pierwszej należą: POWIEŚĆ POETYCZNA (poważna lub wesoła), POWIEŚĆ ALEGORYCZNA, BALLADY, czyli ROMANSE, LEGENDA, ROMANS WŁAŚCIWY albo HISTORIA ROMANTYCZNA (poważna lub komiczna albo rycerska), do drugiej zaś: EPOPEJA POWAŻNA, WIERSZ RYCERSKO-ŻARTOBLIWY, EPOPEJA ROMANTYCZNA. Warto zauważyć, że Królikowski ma też świadomość „naturalnego" sensu epickości, nieco innego niż uogólniającego pewną klasę tekstów, gdyż np. w ramach poezji opisującej wymienia także SIELANKĘ EPICZNĄ (tamże).

Epika, określona jako POEZJA OPOWIADAJĄCA, najszerszy zakres obejmuje w ujęciu Józefa Korzeniowskiego: „[…] opowiada wydarzenia i czyny, bądź poważne, bądź żartobliwe; bądź że te czyny są ważne wydarzenia świata, albo wydarzenia prywatnych ludzi" (*Kurs poezji*, 1829). Znajdują się tu → bajki i przypowieści, → sielanki, powieść, dumy, epopeja (poważna, czyli heroiczna, komiczna, czyli satyryczna, komiczno-satyryczna i heroiczno-komiczna, czyli romantyczna). Później pojawiały się też inne, czasem dość dowolne podziały. Maury-

cy Mochnacki wyróżnia np. jedynie dwa rodzaje poezji: liryczną oraz plastyczną, czyli snycerską. Ta druga, w której „poeta […], skądinąd, nie z siebie samego wije osnowę do wynalazków i fikcji; szuka czegoś po świecie człowieka, w społeczeństwie, w historii, w naturze" (*Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska" 1829, nr 15, 17–20, 22 i 26–29), odpowiadałaby mniej więcej naszemu rozumieniu epiki.

Podczas gdy epos jest sytuowany jako źródło i podstawowy wzorzec epiki, znajdujący się niejako w centrum, w jej ramy są włączane stopniowo inne gatunki, różne jednak w poszczególnych przypadkach, pod pewnymi względami do owego wzorca podobne (i to kryterium wydaje się w tym czasie ważniejsze niż stojąca u podstaw pierwotnej trójdzielności poezji sytuacja nadawcy). Tak dzieje się głównie w opracowaniach teoretycznych czy podręcznikowych, co świadczy o istnieniu potrzeby takich podziałów. Ogólnie rzecz ujmując, można uznać, że te dwa zasadnicze znaczenia epickości – rodzajowy oraz związany z eposem – funkcjonują równolegle w świadomości estetyczno-literackiej XIX w. Jednocześnie w sposobach używania tego terminu interferują niejako dwa pola znaczeniowe: z jednej strony – podniosłość wiązana z eposem, z drugiej – narracyjność i usytuowanie osoby mówiącej wobec przedmiotu przedstawienia. W tekstach krytycznoliterackich, z racji ich charakteru oraz najczęściej ich odniesienia do konkretnych dokonań literackich, są wykorzystywane raczej pojęcia gatunkowe niż rodzajowe, a przy tym kategoria epickości okazuje się bardziej użyteczna jako odsyłająca do epopei, a służąca wskazywaniu określonych właściwości dzieła, jako element jego → opisu czy oceny.

Romantyczna krytyka literacka a epika. Romantyczna krytyka literacka poświęca niemało uwagi epopei w jej różnych, zmieniających się postaciach i z nią przede wszystkim wiąże pojęcie epiki, pamiętające tradycję tego gatunku. W takim kontekście używa tego terminu Juliusz Słowacki, stwierdzając żartobliwie w *Beniowskim* (1841), że nie może zbytnio rozwijać dygresji, gdyż „prawda [go] epiczna więzi". Epos zachował wciąż wysokie nacechowanie aksjologiczne, w związku z czym były formułowane różne teoretyczne poglądy na jego temat, wychodzące często daleko poza kwestie ściśle genologiczne w takim sensie, w jakim ujmowała je tradycja klasyczna. Michał Grabowski w → liście do Henryka Rzewuskiego z 1842 r. twierdzi, że „pod wyrazem epiczność" rozumie „pojęcia wzniosłe, ogromne, *per excellentiam* poetyczne; w jaką formę to pojęcie się wcieli, homeryczne, dantoskie, inne jakiekolwiek… to już kwestia późniejsza" (*Listy literackie*, wyd. 1934). Według niego bowiem – jak pisze nieco później do Józefa Ignacego Kraszewskiego – „forma epiczna" to „po prostu odkrycie w rzeczach strony WSPANIAŁEJ PIĘKNOŚCI, może by lepiej powiedzieć, strony WSPANIAŁOŚCI, OGROMNOŚCI". Nie chodzi przy tym, jak wyjaśnia, o przywłaszczanie „formy konwencjonalnej powagi, jak robili klasycy"; potrzeba „przede wszystkim NATURY ŻYJĄCEJ" (tamże).

Formułowano wzory epopei powiązane z ideą → narodowości (kwestia epopei narodowej), ale także eksponujące jej odmiany chrześcijańskie czy ludowe, podkreślając zawsze szczególną jej rangę. Według Grabowskiego epopeja to „forma najwznioślejszego przejawienia, do jakiego uzdolniony jest geniusz ludzki" (*Czy można mieć w dzisiejszych czasach epopeję narodową?*, w tomie *Literatura i krytyka*, t. 2, 1837).

Epika a powieść. Najważniejszy kierunek poszerzania obszaru epickości wiąże się w tym czasie z romansem i powieścią. Już we wczesnych próbach włączenia romansu (powieści) w obręb literatury zauważono jego pokrewieństwo z epopeją. Królikowski napisał, że „pod niejakim względem romans ma podobieństwo z poematem bohaterskim; jednakże ważność romansu jest mniejsza" (*Rys poetyki*). Korzeniowski odnośnie do tego gatunku stwierdził zaś

m.in.: „Należy on do poezji opowiadającej; i pomimo różnic w tonie opowiadania, w osobach działających i w celu, najbliżej do epopei przystępuje" (*Kurs poezji*). Józef Ignacy Kraszewski, eksponując wyjątkową rolę tego gatunku, pisze: „Romans stał się poetyczną encyklopedią w miniaturze" (*Przeszłość i przyszłość romansu*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 29––30). Co ważne, znaczenie poezji (poetyczności) rozciągano wówczas niekiedy także poza twórczość wierszowaną, a nawet poza sferę twórczości słownej („świat jest owiany, otoczony, przesiąknięty poezją" – M. Grabowski, *O poezji XIX wieku*, 1837). Grabowski wyjaśnia w liście do Rzewuskiego w 1841 r.: „Świat starożytny mógł się wydać w epopei homeryckiej; stosunki proste, obyczaje bliskie natury, wyobrażenia do gruntu poetyckie znajdowały dostatnią formę w epopei. […] Nowożytna skomplikowana cywilizacja jedynie w NOWOCZESNYM ROMANSIE swobodnie się odbija" (*Listy literackie*). Istotna jest historia określania relacji między romansem a powieścią: najpierw dominuje ten pierwszy gatunek, by potem ustąpić miejsca powieści, stając się co najwyżej jej odmianą.

Termin „powieść", aż do połowy XIX w. wieloznaczny, bywał często odnoszony, z dodanym przymiotnikiem, do fabularnych utworów wierszowanych (dziś określanych przeważnie mianem → powieści poetyckiej), jak *Maria* (1825) Antoniego Malczewskiego czy *Zamek kaniowski* (1828) Seweryna Goszczyńskiego. Pierwotnie powieść oznaczała zaś głównie po prostu akt opowiadania (w tym sensie odnosi się do literatury mówionej), a następnie także jego efekt. Pojęcie to odsyła również w związku z tym do innego ważnego gatunku epickiego tej epoki, czyli → gawędy, zarówno wierszowanej, jak i prozatorskiej, komentowanej głównie po ukazaniu się *Pamiątek Soplicy*.

Jako do odzwierciedlenia ówczesnej świadomości w tym zakresie warto odwołać się do pierwszego wydania *Encyklopedii powszechnej* Samuela Orgelbranda (t. 8, 1861), w której występuje hasło EPIKA, uzupełnione przez dopowiedzenie POEZJA EPICZNA. Zawarta tu definicja pojęcia jest dosyć szeroka: „poezja epiczna" to „najogólniejsza nazwa rodzaju poezji, której przedmiotem jest opowiadanie czynów minionych, a więc już w sobie skończonych". Dalej zaś, po wzmiance o „niezliczonej rozmaitości form i kierunków, jakie przybrać może poezja epicka", znajdujemy wyjaśnienie, że „co się tyczy rozmaitych podziałów, na które rozpada się poezja epiczna w różnych czasach i literaturach, w najobszerniejszym znaczeniu zaliczyć także można do niej romans, czyli powieść lub nowelę, w ogóle każde opowiadanie poetyczne prozą; wszakże mówiąc o epice, ZWYKLE TYCH GATUNKÓW POEZJI NIE MIEWAMY NA MYŚLI. Najznakomitszym wyrazem epiki jest epopeja, czyli epos lub poemat epiczny, także bohaterskim zwany [wyróżnienie – R.D.]". W dalszej kolejności wymieniona jest idylla, potem „ballada, czyli romans", sytuująca się zresztą „w pośrodku między epiką i liryką", a wreszcie czytamy, że „częścią także do epiki, choć w większej połowie do dydaktyki zaliczyć należy bajkę".

Kształtującą się świadomość literacką w odniesieniu do omawianego zagadnienia ilustrują popularne wówczas propozycje Hipolita Cegielskiego. W czwartym wydaniu z 1869 r. przeznaczonego dla młodzieży dzieła (*Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcelniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany*, wyd. 1 – 1845) znajdujemy podział poezji na trzy rodzaje: 1) opisową, czyli EPICZNĄ; 2) uczuciową, czyli LIRYCZNĄ; 3) DRAMATYCZNĄ. Z pierwszym rodzajem mamy do czynienia wówczas, kiedy „wyobraźnia poety zwrócona jest na świat zewnętrzny, bądź przyrodzony, bądź ludzki i dziejowy, jeśli ten świat zewnętrzny w idealne przetwarza obrazy i niejako wierne kopie świata istotnego w wyobraźni swojej odtwarza, tak iż sam poeta również zewnętrzne zajmuje stanowisko, maluje ludzi i rzeczy w miarę ich właściwości i istoty, a nie w miarę uczuć, wrażeń

i przekonań osobistych; w takim razie jest POETA DOSTRZEGACZEM, MALARZEM, OPOWIADACZEM, CZYLI EPIKIEM W NAJROZLEGLEJSZYM TEGO WYRAZU ZNACZENIU, A POEZJA JEGO JEST OPISOWĄ, CZYLI EPICZNĄ. Plastyczność jest jej ogólnym charakterem, a zatem zaletą największą klasyczność [wyróżnienie – R.D.]". Trzeba zauważyć, że Cegielski wprowadza podział wielostopniowy, bo poezję epiczną dzieli jeszcze na trzy „gatunki": poezję czysto-, czyli przedmiotowo-opisową, poezję liryczno-opisową, poezję → dydaktyczno-opisową. Na uwagę zasługuje umieszczenie w pierwszej grupie powieści epicznej, epopei i romansu. Powieść epiczna została określona jako „poetyczny, zatem idealny obraz jakiegoś pojedynczego wypadku w piękną przybrany formę" (tamże). Ważne, że znajduje się tutaj również romans, chociaż „forma jego nierymowa, prozaiczna" (tamże).

Krytyka pozytywistyczna wobec epiki i powieści. Opinie z przełomu wieków. W → pozytywizmie zagadnienia klasyfikacji genologicznych także nie stały się istotnym tematem wypowiedzi krytycznoliterackich. Uwaga skupia się na najważniejszym gatunku epoki, czyli powieści, często przeciwstawianej jako odrębna forma literacka całościowo ujętej poezji. Powieść w tym momencie, szczególnie w jej odmianie → tendencyjnej czy → realistycznej, oddala się od poezji, jest kojarzona z publicystyką oraz z → nauką, z → przedmiotowym poznaniem świata, i do takiego jej opisu była dostosowana aparatura pojęciowa. W takiej sytuacji powieść z jednej strony jest kojarzona ze sferą wiedzy, z drugiej ze sferą sztuki. Eliza Orzeszkowa pisze o tym gatunku: „[…] jest dziełem umysłowości ludzkiej mięszanym; z jednej strony należy ona niewątpliwie do dziedziny artyzmu i bez żywiołów piękna zeń czerpanych posiąść nie może szlachetnych ponęt formy, z drugiej jednak – szerokim szlakiem wpływa w dział wiedzy, ten szczególniej, kiedy streszcza w sobie wyniki nauk wszelkich, a zwie się filozofią, i pozbawiona prawd, które w nim istnieją, traci wszelką wagę i powagę treści" (*O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15). W refleksji krytycznoliterackiej tej epoki powieść jest głównym przedmiotem zainteresowania, odsuwającym na dalszy plan nie tylko → dramat i → lirykę, ale także poetyckie gatunki epickie. Oprócz tego są omawiane inne, o podobnej funkcji, gatunki prozatorskie, jak nowela, → obrazek czy opowiadanie (→ małe prozy). Przy takim ujęciu tego gatunku powieściowość jawi się jako coś odrębnego, a nawet odległego od epickości, kojarzonej jednak wciąż przede wszystkim z tradycją poetycką. W ówczesnych wypowiedziach krytycznoliterackich wyróżnia się zatem najczęściej jako główne kategorie: powieść, poezję i dramat. Wprowadzenie powieści w krąg epiki dokonuje się tutaj nieco później głównie za sprawą → powieści historycznej, szczególnie podejmującej ważną problematykę → narodową.

W takim kontekście odniesienie kategorii epickości do prozy może wynikać przede wszystkim z analogii między danym utworem prozatorskim a epopeją, naturalnie także przy zmianie (z reguły poszerzaniu) znaczenia tej ostatniej. Innymi słowy „epika" tutaj to element rodem z epopei przeniesiony do powieści, która w ten sposób może stać się, w całości lub w części, „epicka". Włodzimierz Spasowicz w 1900 r. wśród odmian gatunku powieściowego proponuje umieścić „powieść narodową zbliżoną do eposu" (*Ewolucja powieści w wieku XIX według nowej książki P. D. Boborykina*, „Wiestnik Jewropy" 1900, t. 5). Utrwala się przekonanie, że najlepiej nadaje się do takiej kwalifikacji właśnie powieść historyczna. Henryk Sienkiewicz, występując w obronie tej odmiany gatunku, używa na jej określenie terminu „powieść epicka" (*O powieści historycznej*, „Słowo" 1889, nr 98–101). Także w sporze o Sienkiewicza pojawia się raczej KATEGORIA EPICKOŚCI, przywołująca wciąż głównie tradycje eposu. Stanisław Krzemiński nazywa *Ogniem i mieczem* (1884) „epopeją rycerską ducha

przodków naszych" (*Z burzy dziejowej*, „Bluszcz" 1884, nr 14). Stanisław Tarnowski, pisząc na temat tego samego dzieła, stwierdził zaś, że to „bohaterska i doskonale poetyczna powieść, która, gdyby była pisana wierszem, to taka jak jest, z tą jedną zmianą byłaby epopeją" (*Z najnowszych powieści polskich. Henryka Sienkiewicza „Ogniem i mieczem"*, „Przegląd Polski" 1884, t. 72).

Również inni autorzy, także nieco później, często wskazują na wielorakie podobieństwo *Trylogii* (szczególnie jej bohaterów) do eposu homeryckiego, co wiązało się z reguły z waloryzowaniem pozytywnym. Antoni Lange pisze o powieściach historycznych Sienkiewicza m.in.: „[…] są to wielkie poematy epickie malujące krwawą gigantomachię Rzeczypospolitej z wrogami" (*Z powodu sporu o Sienkiewicza*, „Tydzień" 1903, nr 27) i odnosząc się do sposobu skonstruowania świata przedstawionego powieści, dodaje: „[…] historiozofia Sienkiewicza jest bardziej epicka niż tragicznie pogłębiona", co jednak nie musi mieć sensu negatywnego, gdyż „zasługą jest w czasach aż nazbyt spokojnych przypomnieć ludziom echa bojów epickich". Pojmowanie epiki w dyskursie krytycznoliterackim ostatnich dekad XIX w. funkcjonuje jednak przede wszystkim w ramach refleksji nad stosunkiem powieści do epopei. Pojęcie epickości występuje zatem wciąż nie jako nadrzędna kategoria rodzajowa obejmująca grupę gatunków narracyjnych, lecz jako jedna z właściwości powieści albo jej odmian.

W *Wielkiej encyklopedii ilustrowanej* (t. 19, 1897) brak osobnego artykułu poświęconego epice (potraktowanej rzeczownikowo), a termin „poezja epicka" odsyła do rozbudowanej, autorstwa Piotra Chmielowskiego, prezentacji szeroko ujętego „eposu", w którego ramach mieszczą się różne formy poetyckie, często wyraźnie odchodzące od klasycznej postaci gatunku. Czytamy tu, że „pod nazwę tę podciągnięto wszystkie poezje przedstawiające w formie opowiadania jakiś wątek mniej lub więcej ważny, mniej lub więcej zajmujący". Dalej autor hasła wyjaśnia, że „ogólny dział epiki rozpada się na dwa główne poddziały, to jest: na epikę czysto przedmiotową i na epikę liryczno-powieściową". Do pierwszej grupy należą: „epopeja, powieść poetycka, romans, nowela, rapsod, gawęda, klechda, sielanka", do drugiej zaś: „duma, śpiew historyczny, legenda, ballada, romance, fantazja". Jak widać, wskazując zasadniczo na utwory wierszowane, Chmielowski bierze pod uwagę również gatunki pisane prozą, z powodu ich podobieństwa pod jakimś względem do bardzo szeroko rozumianego eposu, który otrzymuje tutaj postać prawie kategorii rodzajowej (termin „epopeja", o węższym znaczeniu, ściśle gatunkowym, jest tu omówiony w ramach oddzielnego hasła).

Jakkolwiek w wypowiedziach krytycznoliterackich dominuje odniesienie epickości do eposu, w ówczesnej świadomości funkcjonuje też szerokie rozumienie epiki oparte na kategorii narracyjności, o czym świadczy choćby zawarta na początku książki o twórczości Sienkiewicza wzmianka Piotra Chmielowskiego o zmianie, jaka dokonała się po Honoré de Balzacu, jeśli chodzi o „stosunek POWIEŚCIOPISARZA CZY POETY EPICZNEGO W OGÓLE do jego bohaterów [wyróżnienie – R.D.]" (*Henryk Sienkiewicz w oświetleniu krytycznym*, 1901). Znajduje to również odzwierciedlenie w trzystopniowej, dość rozbudowanej klasyfikacji genologicznej zaproponowanej pod koniec wieku przez Antoniego Gustawa Bema (*Teoria poezji polskiej z przykładami w zarysie popularnym analityczno-dziejowym*, 1899). Wyróżnia on cztery rodzaje: poezję liryczną, poezję dydaktyczną, poezję epiczną, poezję dramatyczną. Do poezji epicznej w tym ujęciu należą dzieła pisane zarówno wierszem, jak i prozą: opowiadania → fantastyczne (tu: baśń, legenda, ballada i romanca, wielki epos fantastyczny), opowiadania osnute na tle podań dziejowych i życia współczesnego (tu: śpiew historyczny

i duma, powieść poetycka, wielki staroklasyczny epos dziejowy i jego podobizny, nowożytny epos narodowy – sielanka powieściowa i gawęda poetycka) oraz epos w formie niewiązanej (nowela i inne odmiany powiastki „obyczajowej", powieść współczesna i historyczna).

Stosunek krytyki młodopolskiej do epiki. Kategoria epickości okazuje się użyteczna również w opisaniu dokonujących się ogólnych przemian w literaturze końca XIX w., kiedy – pisze Wilhelm Feldman – „dawna szeroka opisowość EPICZNA ustępuje też na całej linii impresjonizmowi" (*Współczesna literatura polska 1860–1917*, 1918). Pojęcia związane z epiką bywają często używane w odniesieniu nie do formalnego ukształtowania tekstu i postawy nadawcy, ale do → kompozycji, sposobu kreacji świata przedstawionego i nastroju. Stąd ich pojawienie się na oznaczenie, wbrew „naturalnemu" epickiemu trybowi wypowiedzi, cech utworów – dramatycznych, w których zwarta kompozycja przyczynowo-skutkowa została zastąpiona kompozycją luźniejszą, epizodyczną. Feldman, pisząc o dramatach Stanisława Brzozowskiego, stwierdza, że wyrażane przez nie idee „za późno przychodzą – i to w formie zbyt EPICZNEJ – do publiczności, zepsutej dramatem mieszczańskim" (tamże). Gdzie indziej epickość występuje jako wyraźne przeciwstawienie dramatyczności, w dramacie właśnie. Chodzi o jednoaktówki Adolfa Nowaczyńskiego i pokazany w nich „obraz kultury czasu" oraz wybitnych jednostek, pozbawiony jednak, uważa Feldman, właściwego dramatowi napięcia: „Szeroki, epicki, w którym kostiumy odgrywają równie ważną rolę jak dusze, a dusze te nie dochodzą nigdy do pełni, kolizyj i rozstrzygnięć dramatycznych" (tamże).

Krytycy ówcześni nadużywali pojęcia eposu i przypisywali mu wysokie nacechowanie aksjologiczne. Antoni Potocki, charakteryzując powieści Wacława Sieroszewskiego poświęcone Syberii, mówi o „szerokim tchnieniu, pod którym zwyczajna opisowość zamienia się – w epos", przy czym, jak dalej czytamy, w „epos plemion podbiegunowych" (*Polska literatura współczesna*, cz. 2, 1912). Kiedy pisze zaś o *Chłopach* (1904–1909) Władysława Stanisława Reymonta, podkreśla ich wyjątkowość, stwierdzając, że jest to jedyna polska powieść „w tych latach", która „rozwinęła się z zupełną stanowczością w kierunku eposu polskiego plemiennego" (tamże). Ten termin powtarza się zresztą w dalszych uwagach Potockiego o *Chłopach*, których autor, usytuowany w gronie „epików", „nie przestał ani na moment być poszukiwaczem eposu". W podsumowaniu tych uwag pada stwierdzenie, że Reymont stworzył „wzór powieści epickiej", jak Wacław Berent – „powieści analitycznej" (tamże).

Spośród funkcjonujących dziś trzech kategorii rodzajowych znaczenie epiki było najbardziej niejednoznaczne. Dramat (dramatyczność) i liryka (liryzm) dość często pojawiają się w wypowiedziach krytycznoliterackich szczególnie na końcu XIX i początku XX w., a ich sens z reguły nie budzi istotnych wątpliwości. Główną przeszkodą w wykrystalizowaniu się komplementarnego w stosunku do nich pojęcia epiki był – oprócz jego powiązania z jednym gatunkiem o szczególnym statusie czy pewnych dylematów w ujęciach systematyzujących z usytuowaniem gatunków zaliczanych czasem do poezji dydaktycznej – zapewne wciąż wyraźnie odczuwany podział na poezję i prozę (ten problem zresztą w Anglii czy we Francji w ogóle przeszkodził w sformułowaniu systematyki trójrodzajowej), przy czym ta druga stawała się przedmiotem oddzielnej uwagi przy opisywaniu poszczególnych jej gatunków.

W innych przypadkach epickość jest przeciwstawiona liryczności (liryzmowi), przede wszystkim przy charakteryzowaniu utworów, w których te obie kategorie występują obok siebie albo się przenikają. W opisywanym jako odmiana eposu *Panu Balcerze w Brazylii* (1910) Marii Konopnickiej Feldman rozróżnia czynnik liryczny i epicki: „[…] dyszy […] miłością

do Polski, i ten liryzm góruje nad EPICZNYMI opisami i przygodami bajecznej nieraz kolorowości" (*Współczesna literatura polska*). Podobne konstatacje bywają formułowane głównie w stosunku do ówczesnych powieści, w których wyraźnie uwidacznia się obecność czynnika lirycznego, inspirując refleksję nad tym, co jest liryczne, a co epickie. Do tego typu rozważań skłaniają powieści Stefana Żeromskiego, szczególnie *Popioły* (1904). W takim kontekście używa tego terminu Feldman w rozważaniach o *Popiołach* (nazywanych zresztą EPOPEJĄ), wyróżniając rozdziały epickie („jak kampania hiszpańska") oraz liryczne (jak sceny między Rafałem i Heleną lub księżniczką). W tej sytuacji epickość powieści bywa wyraźniej akcentowana. Feldman wskazuje w tym wypadku na → modernistyczny typ powieściowy, bo – jak pisze – tam właśnie „epika tradycyjnej powieści przestała wystarczać" (tamże). Pojawia się też termin „epik", oznaczający twórcę dzieł epickich, przez Feldmana odniesiony do autora powieści i nowel, Andrzeja Struga, którego „dane psychiczne czynią […] nie lirykiem, lecz epikiem" (tamże).

Gdzie indziej, rozpatrując tendencje epoki, zauważano z kolei ulirycznienie epiki. Jak pisał Ignacy Matuszewski: „Pomiędzy poezję epiczną i liryczną istniała niegdyś, w teorii przynajmniej, różnica bezwzględna […], dzisiaj zaś […] oba przeciwstawne sobie niegdyś rodzaje dążą do zlania się w jeden, będący niejako syntezą pierwiastków przedmiotowych i podmiotowych sztuki, z przewagą jednak tych ostatnich" (*Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902). W tym kontekście jest znacząca opinia Potockiego odnośnie do sytuacji współczesnej mu powieści, która – jak pisze – „może rozwijać się w dramat, w lirykę lub epos, gdy chce prześcignąć poezję własnej formy" (*Polska literatura współczesna*, cz. 2). Pojawienie się powieści autotematycznej, jaką reprezentuje *Pałuba* (1903) Karola Irzykowskiego, nazwana przez autora „monstrualną ruiną" (komentarz do powieści pt. *Szaniec „Pałuby"*), jeszcze bardziej komplikuje problem epickości gatunków prozatorskich.

Subiektywistyczny i → impresjonistyczny nurt dominujący w → krytyce młodopolskiej z reguły był daleki od ściśle rozgraniczanych, przynajmniej wedle kryteriów formalnych, kategorii genologicznych. Stanisław Brzozowski, mówiąc o „formie epickiej" (biorąc ten termin od „eposu", nie „epiki" w sensie rodzajowym), stwierdza, że „opiera się [ona] na zespole uczuć wartościowych i stałych, w imię których można przejść do porządku nad wszystkimi innymi uczuciami, opiera się na zespole wartości ogólnych, pozwalających pogodnie zapomnieć o każdej wartości pojedynczej" (*Współczesna powieść polska*, 1906). „Duchowej struktury" epickości poszukuje w ówczesnej powieści, uznając za stosowne użycie terminu „epicki" w odniesieniu do postawy autora, który swojej indywidualności potrafi nadać ogólny sens, wyrażając stan ducha społeczności. „Epickim nazywa się […] roztopienie całego swego duchowego życia w danym społecznym świecie, tak aby jego ogarniające nas życie chłonęło w sobie całą naszą istotną, a nie *ad hoc* stylizowaną duszę" (*Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910). Wcześniej Brzozowski deklaruje, że nie widzi potrzeby zajmowania się literackim aspektem pojęcia epickości: „Powiedzą mi: epicki spokój, ale ja nie znam się na werbalnych kategoriach szkolnej estetyki i teorii literatury. Psychologiem jestem i nie nazw szukam lub klasyfikacyjnych podziałów, lecz ukrywających się za nimi stanów duszy" (*Henryk Sienkiewicz i jego stanowisko w literaturze współczesnej*, „Głos" 1903, nr 14–18). Zgodnie z jego filozofią czynu i przywiązywaniem wagi do pracy Brzozowski posługuje się terminem „epicki" również w znaczeniu przenośnym, określając stan → duszy autora, oddziaływanie literatury na „świadomość społeczną", jak i samo życie wreszcie: „Po-

czucie walki i odpowiedzialności – EPICKI STAN DUSZY niezbędne są do moralnego zdrowia" (*Legenda Młodej Polski*).

Roman Dąbrowski

Źródła: F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; J.F. Królikowski, *Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, 1828; [M. Grabowski], *Czy można mieć w dzisiejszych czasach epopeję narodową?*, w: tegoż, *Literatura i krytyka*, t. 2, 1837; J.I. Kraszewski, *Przeszłość i przyszłość romansu*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 29–30; H. Cegielski, *Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcelniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany*, 1845; E. Orzeszkowa, *O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15; S. Tarnowski, *Z najnowszych powieści polskich. Henryka Sienkiewicza „Ogniem i mieczem"*, „Przegląd Polski" 1884, t. 72; H. Sienkiewicz, *O powieści historycznej*, „Słowo" 1889, nr 98–101; A.G. Bem, *Teoria poezji polskiej z przykładami w zarysie popularnym analityczno-dziejowym*, 1899; W. Spasowicz, *Ewolucja powieści w wieku XIX według nowej książki P. D. Boborykina*, „Wiestnik Jewropy" 1900, t. 5; P. Chmielowski, *Henryk Sienkiewicz w oświetleniu krytycznym*, 1901; S. Brzozowski, *Henryk Sienkiewicz i jego stanowisko w literaturze współczesnej*, „Głos" 1903, nr 14–18; K. Irzykowski, *Szaniec „Pałuby"*, w: tegoż, *Pałuba*, 1903; S. Brzozowski, *Współczesna powieść polska*, 1906; S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910; A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, cz. 1: *Kult zbiorowości 1860–1890*, 1911, cz. 2: *Kult jednostki 1890–1910*, 1912; W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1864–1917*, 1918.

Opracowania: J. Spytkowski, *Stanisław Brzozowski. Estetyk-krytyk*, 1939; M. Żmigrodzka, *Historia i romantyczna epika*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria 1, red. M. Żmigrodzka i Z. Lewinówna, 1971; A. Bartoszewicz, *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku*, 1973; M. Maciejewski, *Gawęda jako słowo przedstawione*, w: *Poetyka – gatunek – obraz. W kręgu poezji romantycznej*, 1977; G. Genette, *Gatunki, „typy", „tryby"*, przeł. K. Falicka, „Pamiętnik Literacki" 1979, z. 2; H. Markiewicz, *Pozytywizm*, 1980; K. Bartoszyński, *O amorfizmie gawędy. Uwagi na marginesie „Pamiątek Soplicy"*, w: *Teoria i interpretacja. Szkice literackie*, 1985; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1989; E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, 1990; J. Bachórz, *Powieść*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; M. Piechota, *Epopeja (Epos, Poemat heroiczny)*, w: jw.; H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, 1996; M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, 1997; P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski. Zarys problematyki*, 1999; M. Maciejewski, *Epos*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, 2006; A. Mencwel, *Arcydzieło pęknięte. Antropologia „Ogniem i mieczem"*, w: tegoż, *Wyobraźnia antropologiczna. Próby i studia*, 2006.

Zob. też: Epopeja, Narracja/ Narrator, Nowelistyka/ Małe formy prozy, Powieść, Romans

EPISTOLOGRAFIA

Pojęcie i jego dzieje. Epistolografia (gr. *epistéllo* – „wysyłam", *grápho* – „piszę", łac. *epistola* – „list", stąd w staropolszczyźnie – *epistula*, *epistoła*) lub korespondencja (łac. *correspondeo* – „odpowiadam") obejmuje formy wypowiedzi pisemnej o różnorodnym charakterze i przeznaczeniu, skierowane do określonego → odbiorcy. W europejskim kręgu kulturowym *ars epistolandi* („sztuka pisania listów") wywodzi się z → tradycji grecko-rzymskiej, gdzie osiągnęła bardzo wysoki poziom, doskonaląc się pod piórem najwybitniejszych umysłów starożytności: Arystotelesa, Platona, Cycerona, Seneki. Dzięki nim sztywne reguły listowania (stała → kompozycja, szablonowe figury słowne dotyczące początku, zakończenia, a nawet

podpisu) uniknęły konwencjonalizacji, która zawsze zagrażała listowi jako formie użytkowej, powszechnej i demokratycznej. Jeszcze w XIX w. będą trwać pewne reguły wypracowane w → antyku, choć już wtedy list bywał wyrazem → uczuć czy emanacją indywidualizmu.

Jako forma podawcza list jest komunikatem, nastawienie na kontakt i adresata czyni zeń natomiast rodzaj → dialogu lub, jak to określano np. w czasach renesansu: półdialogu bądź rozmowy. Wyjątkiem są listy tzw. otwarte, *ex definitione* kierowane do ogółu i niedomagające się odpowiedzi (monologowe). Nastawienie na adresata różni list od innych wypowiedzi o podobnym charakterze, wpływa na jego → treść, → styl i ton, co jest najbardziej widoczne w korespondencji prywatnej, przyjmującej nieraz poufny charakter. Z osobą adresata wiązano kategorię fortunności, choć w osiemnastowiecznym liście-wyznaniu ważniejszy był nadawca. Cykle korespondencji charakteryzują się często wymiennością ról nadawczo-odbiorczych, → polifonizacją treści oraz płynnością emocjonalną. Jeśli pojedynczy list bywa → fragmentem, → impresją, to w zespołach widać pewną ciągłość, a nawet układanie się wypowiedzi w całość o niemal fabularnym charakterze (stąd np. korespondencja Zygmunta Krasińskiego do Delfiny Potockiej bywa porównywana do → romansu).

Relacje łączące list i krytykę literacką są heterogeniczne (zob. też → list jako dyskurs krytycznoliteracki, → list poetycki). Związki te przejawiają się w zmianach obowiązujących zasad prowadzenia korespondencji, które zostają narzucone przez → retorykę i → prawidła estetyczne. Wynikają także z „wielogatunkowości" listu, z jego usytuowania na pograniczu → fikcji i literatury użytkowej, sfery prywatnej i publicznej – krytyka dostrzega tę wielokształtność i czasami ją komentuje. Zostaje dostrzeżone również zjawisko tzw. mimetyzmu formalnego (termin dwudziestowieczny), tj. przejmowania przez powieść formy epistolarnej, jak i zjawisko odwrotne: wpływ języka artystycznego (i szerzej – formy literackiej) na kształt korespondencji między podmiotami niefikcjonalnymi.

Reguły. Na straży przestrzegania reguł stały TRAKTATY O PISANIU LISTÓW, np. najbardziej znany, wielokrotnie przedrukowywany *Tractatus de condendis epistolis* (1492) Konrada Celtisa bądź Erazma z Rotterdamu *Brevissima maximeque compendiaria conficiendarum epistolarum formula* (1520; wyd. polskie 1527) lub Jana Ursyna z Krakowa *Modus epistolandi* (1495), z czasem przybierające bardziej egalitarną formę tzw. LISTOWNIKÓW, np. *Wytworne listy polskie* (1692) Aleksandra Szwertnera, *Tractatus de formandis epistolis* (1743) pijara Samuela Wysockiego czy anonimowa *Sztafeta polska podróżnym do korespondencji…* (1757). Jeszcze w XVIII w. funkcjonowały one jako podręczniki prozy i stylu pisanego, np. szczególnie wysoko dziś cenione *Zabawki oratorskie niektórych kawalerów* wydane przez Franciszka Bohomolca w 1755 r. (sześć wydań do 1796 r.) albo Stanisława Szymańskiego *Wzory biletów, listów i memoriałów w różnych materiach z przydatkiem uwag w powszechności o stylu listownym, przepisków względem szczególnych listów gatunków i drobnych przestróg względem formalności w pisaniu* (1784; trzy wydania do 1795 r.).

W *Zbiorze potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych* (t. 2, 1781) Ignacy Krasicki formułuje następującą definicję listu: „[…] według pospolitego używania jest rozmowa nieprzytomnych przez pismo", i dodaje: „Te [listy], które nam najodleglejsza starożytność podaje, zawżdy się zaczynały od życzenia zdrowia lub pomyślności; w teraźniejszym wieku oświadczenie usług na końcu listu się kładzie. Rodzaje listów wielorakie są i różnica ich pochodzi z okoliczności, w których są pisane. Przykłady wybornego w listach stylu z Cycerona i Pliniusza brać każdy może. Wiekowi teraźniejszemu na nich bynajmniej nie zbywa". Styl listu od początku kształtowały bowiem prawidła retoryki, w których mówiło się

o stosowności w *elocutio* – czyli wysłowieniu – między tematem i sposobem jego przekazania oraz o zależności kształtowanej typem relacji między korespondentami. Do utrzymania jednolitości nastroju w korespondencji namawiał Ludwik Kropiński (*Sztuka rymotwórcza*, powst. 1803–1828, wyd. 1844) – od normy tej oddala się jednak nowego typu *ars epistolandi*, będąca owocem kultury piśmienniczej, która list uczyniła posłańcem uczuć i → ekspresją indywidualizmu, realizująca się w rozległej korespondencji rodzinnej środowiska puławskiego, do dzisiaj właściwie nieopublikowanej w całości, przechowywanej w archiwum rodzinnym Biblioteki Czartoryskich w Krakowie.

W osiemnastowiecznych listach dominuje styl bliski stylowi retorycznemu, niepozbawiony kunsztowności i literackich ozdobników. W sentymentalizmie i we wczesnym romantyzmie list zyskuje lekkość i finezję za sprawą wszechstronnego wpływu wzorców czerpanych z beletrystyki. W ciągu XIX w. epistolografia napełnia się słownictwem potocznym, ale nie stroni też od słownictwa naukowego czy literackiego. Funkcjonujące wówczas listowniki i rozprawy zalecają przede wszystkim brak sztywnych reguł, czyli prostotę i naturalność (zob. też → szczerość). Ignacy Piotr Legatowicz pisze: „[…] wymienione tu przeze mnie lekkie rysy prawideł względem stylu listowego nikogo nie utworzą doskonałym w tym rodzaju pisania. Prawidła te, jak każde inne przepisy, tyle się tylko przyczynią, ile mogą ostrzec piszącego od wad i błędów […]" (*Rozprawa o listach*, „Tygodnik Wileński" 1817, nr 78–79). Zaleca on jednak „czytanie w tym rodzaju wzorowych autorów i autorek" oraz „ich naśladowanie, a naśladowanie nie niewolnicze, ustawiczną wprawę i ćwiczenie się w dokładnym pisaniu listów" (tamże). Dzięki tego typu zaleceniom, a także specyficznemu doborowi materiału ilustracyjnego, utrwala się w świadomości ogółu wzorcowa postać listu i intensyfikuje odczucie literackości korespondencji, zwłaszcza prywatnej. Elastyczność obu form, użytkowej i literackiej, stała się regułą w podręcznikach → teorii literatury z pierwszej połowy XIX w. Euzebiusz Słowacki pisał o lekkości i niewymuszonym toku rozmowy listu (*Prawidła wymowy i poezji*, powst. 1807–1814, wyd. 1826), Józef Korzeniowski potwierdzał zaś, że list „wydaje charakter osoby piszącej" (*Kurs poezji*, 1829).

Dziewiętnastowieczne listowniki, choć można wśród nich odnotować i takie, które uchodziły za wzorcowe, np. Stanisława Bratkowskiego *Teoria pisania dla młodych Polek* (1830) czy Michała Korzeniowskiego *Sekretarz doskonały. Książka podręczna zawierająca wybór wzorowych listów we wszelkich stosunkach i okolicznościach potocznego życia, wybranych z dzieł Krasickiego, Kottschuli, Królikowskiego, Rumpfa i wielu innych* (1835), wydawany jeszcze w latach 70. XIX w., zdegradowały się jednak w swej funkcji, zepchnięte na margines jako „wydawnictwa dla ludu". W drugiej połowie wieku funkcjonowały tylko w użytkowaniu szkolnym szczebla średniego. Powszechna w XIX w. stała się świadomość tego, że list jest jedną z najświetniejszych zdobyczy rozwoju cywilizacyjnego, a wymiana informacji, przebiegająca dzięki nowym środkom transportu szybciej i sprawniej, służy nie tylko jednostkom, ale i społeczeństwom – mówi o tym anonimowy autor *Historii o pocztach i listach* („Czas" 1871, nr 213).

Tematy, rejestry i odmiany. Tematyka listu to dziedzina wyjątkowo rozbudowana. Publicystykę w formie listów uprawiali Pliniusz Młodszy, Symmachus, Sydoniusz Apolinary, Izokrates oraz Platon, który tworzył także listy → dydaktyczne. Naukowe i dydaktyczne listy przypisuje się Epikurowi i Archimedesowi, Senece Młodszemu natomiast – listy moralizujące i dotyczące spraw literackich. Wielką wszechstronnością odznaczała się korespondencja Cycerona, również dla potomnych zachowująca wybitne walory poznawcze i artystyczne (listy konsolacyjne, polecające, gratulacyjne, pochwalne, dotyczące życia politycznego i literatury).

W antyku rozwinęły się także → list poetycki i list menipejski, będące przejawem kreatywności poety, który w pojemnej formie listu ukrywał traktat poetycki (Horacego *List do Pizonów*, zwany *Ars Poetica*) bądź nadawał formę listu utworom poetyckim (Horacego *Epistulae*, Owidiusza *Epistulae ex Ponto*, *Heroidy*).

Do XIX w. można wyróżnić następujące typy listów w obrębie epistolografii: 1) wśród listów użytkowych: korespondencja prywatna, urzędowa, polityczno-dyplomatyczna, handlowa, gazetka pisana, list miłosny; 2) wśród form literackich: list miłosny lub przyjacielski (fikcyjny), → elegia, list menipejski, → list poetycki. Na pograniczu sytuowały się listy filozoficzno-naukowe, publicystyka, dedykacje, a z form prywatnych: listy polecające i tzw. bilet towarzyski. O rozwoju swoistej kultury piśmienniczej związanej z epistolografią świadczą także liczne wydawnictwa z tego zakresu, o różnym przeznaczeniu i adresie. Na ich znaczenie jako swoistego rodzaju summy humanistycznej sztuki pisarskiej zwrócił uwagę w 1906 r. Wilhelm Bruchnalski (*Epistulografia jako źródło literatury renesansowej w Polsce*, „Pamiętnik Zjazdu Historycznoliterackiego im. Mikołaja Reja, dnia 1–4 lipca 1906 roku" 1910). Miał na myśli publikacje listów tzw. *virorum clarorum* (światłych mężów) i traktatów epistolograficznych, ale też zakorzenione w kulturze staropolskiej praktyki ogłaszania korespondencji dokumentalno-publicystycznej. Pięknym przykładem takiej kolekcji była *Swada polska i łacińska* (1745–1747) Jana Ostrowskiego-Daneykowicza. Praktyka ta stopniowo zanikała jednak w ciągu XVIII w., jedną z ostatnich publikacji tego rodzaju był *Zbiór mów i listów tyczących się ordynacji ostrogskiej* (1754). Jeszcze innym przykładem były bardzo głośne w swoim czasie traktaty polityczne w formie listów, ogłaszane w ważnych dla Rzeczypospolitej momentach dziejowych (np. Józefa Wybickiego *Listy patriotyczne do Jaśnie Wielmożnego ekskanclerza Zamoyskiego, prawa układającego pisane*, 1777–1778; Hugona Kołłątaja *Do Stanisława Małachowskiego, referendarza koronnego, marszałka sejmowego* […] *Anonima listów kilka*, 1788). Publikacje tego typu straciły swój sens wraz z upadkiem Rzeczypospolitej, list stał się jedną z form publicystyki, ale nie służył już sprawom wielkim – przekształcił się w jeden z wielu rodzajów korespondencji ogłaszanej w gazetach.

List bywał również formą → polemiki literackiej (zob. też → list jako dyskurs krytycznoliteracki), np. w pierwodruku → komedii Adama Kazimierza Czartoryskiego *Kawa* (1779) zamieszczono *Listy krytyczne o różnych literatury rodzajach i dziełach* z → przedmową Grzegorza Piramowicza. Wśród nich znalazła się rozprawa o teatrze (*List o dramatyce*) Czartoryskiego oraz dwa *Listy o guście, czyli smaku* Józefa Szymanowskiego, teoretyczna podstawa poezji rokoka.

List jako dokument osobisty. Innego typu świadectwem stało się w Polsce → edytorstwo modnych na Zachodzie od XVII w. wydawnictw typu *vie et lettres*, stawiających sobie za cel przybliżenie → czytelnikowi postaci tytułowej, prezentującej wybitne walory umysłu, ducha bądź jakieś szczególne talenty. Kult osoby przenoszono tu zazwyczaj na traktowane z pietyzmem dokumenty osobiste. W wydanych w latach 1777–1778 *Listach świętego Franciszka Ksawerego, Societas Iesu, Indyjskiego Apostoła* uderza filologiczna precyzja, z jaką tłumacz (ks. Rafał Skrzynecki) ukazuje historię kompletowania zbioru oraz objaśnia zasady tłumaczenia. Jak było to istotne, dowodzą liczne i całkowicie dowolne (zwłaszcza jeśli idzie o → przekład) wydania korespondencji Cycerona, służące dawnej i nowej parenetyce i edukacji retorycznej, uporządkowane dopiero w XIX w. przez Erazma Rykaczewskiego (M.T. Cycero, *Listów* […] *ksiąg ośmioro przełożył…*, t. 1–2, 1873). Na tych przykładach widać, jak zmieniało się nastawienie do tzw. dokumentu osobistego. Przejawy samodzielności, krytycyzmu i troski

tłumacza oraz edytora trzeba powiązać z rozwojem myślenia historycznego i doskonaleniem warsztatu filologiczno-edytorskiego, dokonującego się w XVIII i XIX w.

Nowe spojrzenie na list jako źródło → biograficzne prezentował tłumacz obszernego zbioru *Listów papieża Klemensa XIV* (1778–1779), który próbując ratować nadwątlony w → paszkwilach jezuickich autorytet zmarłego papieża, dawał wyraz przeświadczeniu, że list jest domeną → szczerości i prawdy: „[…] sądźmy o ludziach z dzieł ich i listów […], ponieważ pochlebstwo albo złość czerniąca inaczej ich nam zwykła odmalowywać" (*Listy papieża Klemensa XIV Ganganellego*, t. 1, 1778). Przykładem naukowej edycji listów może już być z całą pewnością dzieło ks. Kazimierza Kognowickiego *Życie Sapiehów i listy od monarchów, książąt i różnych panujących do tychże pisanych* (1790), zaopatrzone w liczne noty, komentarze, a nawet dodatki w formie „zbioru osób panujących, których w tym tomie są listy…".

Ukoronowaniem prac w tym zakresie wydaje się przygotowana przez Jerzego Samuela Bandtkiego edycja listów króla Jana III Sobieskiego, która ukazała się dopiero w 1860 r., stając się swoistego rodzaju sensacją: „Listy te […] odsłaniają z niesłychaną szczegółowością, jasnością, z niezmierną NIEDYSKRECJĄ, jeśli tego wyrazu o dokumencie historycznym użyć można, najwewnętrzniejsze tajniki męża i rodziny, wypełniających sobą i swymi sprawami znaczną część przestrzeni czasu ZBIOREM naszym objętego. Historia, dramat, powieść dziejowa zarówno zeń czerpać i korzystać mogą" – pisał sprawozdawca „Gazety Warszawskiej", doceniając literacki potencjał listów ([b.a.], *Przegląd historyczny*, „Gazeta Warszawska" 1861, nr 260). Listy Sobieskiego (tytuł edycji dziewiętnastowiecznej: *Listy Jana Sobieskiego do żony Marii Kazimiery wraz z listami tej królewskiej rodziny i innych znakomitych osób*, oprac. A.Z. Helcel, 1860) to oprócz prywatnej korespondencji Opalińskich (1641–1653) i Chodkiewiczów (1603–1621) najcenniejszy zabytek polskiej epistolografii XVII w., w pełni doceniony dopiero w XX w. Ta wyjątkowa w swej szczerości i autentyzmie czuła korespondencja małżeńska stanowi niezwykłe świadectwo rozwoju listu prywatnego, ulegającego wpływom literackim. Miłosną frazeologię listów w dużym stopniu ukształtowały wzory z → francuskich romansów (np. *Astrea* Honoré d'Urfé), które stopiły się w swoisty amalgamat z → sarmatyzmem. Prawdopodobnie, gdyby zostały wydane wcześniej, ich wpływ na rozwój epistolografii preromantycznej czy romantycznej byłby znacznie większy, niż się to zwykle przyjmuje.

Wzorce sentymentalne i romantyczne. Dla rozwoju epistolografii XIX w. (nie tylko romantycznej) bardzo istotnym doświadczeniem okazała się praktyka listowania typu sentymentalnego, kształtująca się poza terenem dotychczasowych doświadczeń piśmienniczych, nawet tak znanych jak epistolografia francuskich przedstawicieli → oświecenia, np. Voltaire'a, który nadawał formę listu wypowiedziom publicystycznym. Narracja listowa pani de Sévigné stała się wzorcem dla epistolografii → „czułej", a Jean-Jacques'a Rousseau (→ russoizm) dla powieści w listach. Alojzy Feliński np. zalecał młodym ciągłe czytanie markizy de Sévigné, która dokonała absolutnego przewrotu w korespondencji prywatnej, ustanawiając wzór listu żywego, naturalnego, uwolnionego od sztywnych reguł funkcjonujących w listownikach i sekretarzach (*O listach*, „Dziennik Wileński" 1825, nr 8).

W korespondencji przełomu romantycznego oprócz konwersacyjnego listu rodzinnego rozwinęła się również forma listu erotycznego, zbliżonego w swych założeniach do *journal intime*. Wzorem tej formy stał się Rousseau jako autor *Nowej Heloizy* (1760) oraz rozprawki *Druga przedmowa do „Nowej Heloizy"* (1761). Demaskował typ → salonowej konwersacji swoich czasów, twierdząc, że tylko elastyczna, pozbawiona sztuczności → forma wyznania, dziennika z jednym wybranym adresatem, pozwalającym przejrzeć się „mnie w tobie",

„czyli mnie we mnie", pozwala na porozumienie autentyczne, niezapośredniczone, „zjednoczenie dusz". Jak twierdzi Maurycy Mann, epistolograficzne popisy Rousseau w *Nowej Heloizie* oparł na własnym doświadczeniu życiowym („*Nowa Heloiza" Jana Jakuba Rousseau. Studium literackie*, „Rozprawy Akademii Umiejętności" 1917, t. 9). Pojawiła się swoista moda na romans epistolarny, rozwijający się najintensywniej w drugiej połowie XVIII i początkach XIX w. (np. Jeanne-Marie Leprince de Beaumont *Listy pani du Montier*, pani Riccoboni *Lettres de Milady Juliette Catesby*, Samuela Richardsona *Pamela*, *Klarysa*, Rousseau *Nowa Heloiza*, Pierre'a Choderlosa de Laclos *Niebezpieczne związki*, Johanna Wolfganga Goethego *Cierpienia młodego Wertera*, zob. też → werteryzm). Wśród autorów polskich wymienia się tu zwykle Ludwika Kropińskiego (*Julia i Adolf, czyli nadzwyczajna miłość dwojga kochanków nad brzegami Dniestru*, powst. 1810, wyd. 1824), Marię Wirtemberską (*Malwina, czyli Domyślność serca*, 1816) czy Juliana Ursyna Niemcewicza (*Dwaj panowie Sieciechowie*, 1815). Krytyka literacka tych czasów zdawała sobie sprawę z wpływu poetyki listu na kształt artystyczny powieści, a także na konwencjonalizowanie się form ekspresji wykształconych w powieści epistolarnej. „W wieluż to listach *Julii i Adolfa* znikło złudzenie nasze, gdy postrzegając ślady poprawy i namysłu, rzekliśmy do siebie: Nie! tak kochankowie nie mogliby pisać, nie mogliby rozmyślać nad doborem słów wtenczas, gdy ich siła namiętności porywa" ([F.S. Dmochowski], [rec.] *Julia i Adolf*, „Biblioteka Polska" 1825, t. 1, nr 1).

Listy twórców romantycznych: opinie krytyczne. List jako teren manifestowania się osobowości piszącego stał się w XIX w. domeną artystów: pisarzy, malarzy, muzyków. Polska epistolografia romantyczna obejmuje duży przedział czasu, od końca drugiego dziesięciolecia aż po lata 90. XIX w., tzn. od pierwszych zachowanych listów Adama Mickiewicza i najbliższego mu kręgu filomackiego aż po zamilknięcie na emigracji Cypriana Norwida w 1883 r. i śmierć w kraju Kornela Ujejskiego (1897) – wybitnego, choć zapomnianego twórcy prozy epistolograficznej. Do ciekawszych przykładów epistolografii romantycznej zalicza się również korespondencje Karola Szajnochy i Joachima Lelewela, mające ze względu na osobowość korespondentów, ich zainteresowania i wszechstronną działalność charakter dokumentu epoki. Dużym uznaniem cieszy się także listowanie → kobiet. Korespondencja Narcyzy Żmichowskiej utrwala niekonwencjonalny → portret autorki (tak niekonwencjonalny, że w pierwszym, niepełnym wydaniu został przez edytorki ocenzurowany, *Listy do rodziny i przyjaciół*, t. 1–2, 1885, t. 3, 1906). W styl życia epoki wprowadza znakomicie francuska korespondencja Eweliny Hańskiej czy Marii Kalergis, a z późniejszych korespondentek: Klementyny z Tańskich Hoffmanowej. Za najpiękniejsze listy miłosne doby romantycznej uważa się natomiast korespondencję Artura Grottgera do Wandy Monné. Korespondencja Seweryna Goszczyńskiego, kronikarza Koła Sprawy Bożej, ujawnia fenomen urzeczenia towianizmem wśród polskiej emigracji politycznej, a listy Józefa Bohdana Zaleskiego, oprócz kroniki życia emigracji, kreślą zawiłości życia uczuciowego poety. Ostatni znaczący w dziejach romantyzmu polskiego zespół epistolarny stanowią listy Kornela Ujejskiego do Wandy Monné-Młodnickiej, muzy malarstwa romantycznego.

Refleksja dziewiętnastowiecznej krytyki literackiej na temat romantycznego listowania wiąże się z jego pierwszymi edycjami: wydanie pierwszych tomów korespondencji Mickiewicza przypada na lata 1860, 1870–1872, 1875–1876; część listów Krasińskiego zostaje opublikowana w latach 1860, 1861, 1871, 1882, 1883, 1885 i 1887, a następnie Słowackiego – w latach 1875–1876 oraz 1889–1915. Publikowanie romantycznej epistolografii budziło czasem obiekcje natury etycznej. Pisał o nich m.in. Julian Klaczko, recenzując pierwsze francu-

skie wydanie korespondencji Adama Mickiewicza (1861, drugie paryskie wydanie w dwóch tomach ukazało się w latach 1871–1873): „To czyhanie na wszelkie *intima* i *infima* sławnych żywotów jest jedną z nieobyczajności naszych obecnych zwyczajów […]; ileż to nawet razy rzekoma miłość prawdy bywa tylko prostą miłością skandalu!" (*Korespondencja Mickiewicza. Studium*, 1861). Dodawał również: „Korespondencja Mickiewicza nie ma żadnego literackiego charakteru i ani obfitością, ani treścią nie przedstawia żadnej historycznej lub artystycznej całości" (tamże). Wydarzeniem o doniosłym znaczeniu stało się natomiast opublikowanie w latach 1866–1867 dwutomowej książki Antoniego Małeckiego *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, pracy, która do dzisiaj nie utraciła renomy klasycznego wzoru monografii → historycznoliterackiej. Do jej sukcesu przyczyniło się wykorzystanie przez Małeckiego listów pozwalających na zrekonstruowanie biografii romantycznego → poety. Piotr Chmielowski pisał o książce z zachwytem: „[…] takiego życiorysu nie miała jeszcze literatura polska i nierychło zapewne mieć będzie, bo na to potrzeba by takiej postaci jak Słowacki i takich listów […]" (*Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, 1902). Stanisław Tarnowski poniekąd wykorzystał metodę Małeckiego, publikując fragmenty korespondencji Zygmunta Krasińskiego (w 1873 i 1877 r.), a także – po pierwszej edycji spuścizny epistolograficznej poety (jest to edycja tzw. lwowska, 1882–1887, która w trzech tomach zawierała listy do przyjaciół, m.in. Konstantego Gaszyńskiego, Adama Sołtana i Juliusza Słowackiego) – dając w 1892 r. obszerną monografię Krasińskiego, niepozbawioną dzięki listom pewnych walorów beletrystycznych.

Obecność epistolografii romantycznej w świadomości epoki pozwoliła nie tylko na rozwinięcie się osobnych gatunków piśmiennictwa krytycznoliterackiego, pogłębienie metody genetycznej w literaturoznawstwie, ale także przyczyniła się do kultu wielkich → poetów romantycznych i znaczenia literatury w ogóle.

List jako forma publicystyki i piśmiennictwa naukowego. W drugiej połowie XIX w. zmienia się pozycja artysty na rynku, wzrasta potrzeba obrony indywidualności przy jednoczesnej, przynajmniej częściowej, akceptacji nowych, pragmatyczno-komercyjnych reguł funkcjonowania sztuki. Następuje bardzo wyraźny rozdział epistolografii prywatnej od tej, która została zamierzona jako publiczna. List otwarty wykorzystuje się w → dyskusji czy walce politycznej – np. Henryka Sienkiewicza *Listy o Zoli* („Słowo" 1893, nr 172–175) to rozbudowana recenzja-artykuł polemiczny, ale *List do baronowej Suttner* („Czas" 1900, nr 54–63) jest już apelem politycznym o większej doniosłości i skali oddziaływania. Ewenementem jest zastosowanie konwencji listu w rozprawie naukowej Wincentego Lutosławskiego *Istnienie duszy. List do młodszego brata* („Tygodnik Ilustrowany" 1889, nr 33–38).

Ogromnie wzrasta rola korespondencji (cyklu epistolograficznego), która zastępuje formy publicystyczne, a także literackie (*quasi*-pamiętnik, → powieść). Wzorcowe dla tego gatunku były przede wszystkim utwory Henryka Sienkiewicza, sytuujące się na pograniczu z literaturą: *Listy z podróży do Ameryki* (1876–1878) oraz *Listy z Afryki* (1892–1893). O przełomowym znaczeniu amerykańskich listów w twórczości Sienkiewicza pisali najwcześniej Marian Zdziechowski (*Henryk Sienkiewicz w „Listach z podróży po Ameryce" i obrazkach amerykańskich*, „Ateneum" 1882, t. 2) oraz Piotr Chmielowski (*Henryk Sienkiewicz w oświetleniu krytycznym*, 1901), podkreślając ich nowatorstwo poznawcze i artystyczne, nie poddawali ich jednak głębszej refleksji teoretycznoliterackiej. W podobnym duchu wypowiadano się na temat korespondencji z Afryki. Konstanty Maria Górski pisał o listach Sienkiewicza: „szkoła stylu w najszerszym znaczeniu wyrazu", „ostatnia książka klasyczna" (*Henryk Sien-*

kiewicz, „Listy z podróży do Afryki", „Słowo" 1893, nr 31–32). Józef Weyssenhoff zachwycał się stylem, ale konstatował rozbieżność oczekiwań → publiczności: „[…] jeden spodziewał się powieści o niewolnictwie, drugi ładnej książki naukowej, trzeci wprost dziennika w rodzaju Lotiego […]" (*H. Sienkiewicz, „Listy z Afryki"*, „Biblioteka Warszawska" 1893, t. 1).

Elementy sensacyjności wypełniały z kolei sprawozdania Adolfa Dygasińskiego z 1890 r., który jako korespondent specjalny na polecenie „Kuriera Warszawskiego" udał się z polskimi wychodźcami do Brazylii i publikował w latach 1890–1891 na łamach pisma *Listy z Brazylii* (wyd. osob. 1891). Zostały one odebrane jako głos w debacie społecznej na temat emigracji (J.L. Popławski, *Emigracja brazylijska w rzeczywistości i w poezji*, „Głos" 1893, nr 47).

Dla faktograficznie zorientowanej historiografii drugiej połowy XIX w. list stanowił też ważne źródło dokumentacyjne, co zostało potwierdzone nie tylko wieloma inicjatywami wydawniczymi (edycje epistolografii romantycznej), ale także wykorzystaniem wiedzy na temat epistolografii w różnego typu opracowaniach krytyczno- i historycznoliterackich. Jako jeden z pierwszych skorzystał z tego Lucjan Siemieński w popularnych *Portretach literackich* (1865–1875), dając w swoich pracach wyraz fascynacji korespondencją, która staje się „pamiętnikiem myśli". W szkicu na temat generała i poety Franciszka Morawskiego (tom drugi *Portretów*) podkreślał walory informacyjne dokumentów osobistych: „Wszystkie drobne i wielkie namiętności, sympatie i antypatie wychodzą na jaw; najtajniejsze motywy i uczucia, wypowiedziane w pełnym zwierzeniu się, rzucają jakby światła i cienie i portret nabywa fotograficznej wierności. Słowem, listy są jak okna duszy, które autor mimowolnie otwiera, pozwalając zaglądać we wnętrze swojego świata" (*Żywot Franciszka Morawskiego z jego listów ułożony*, 1867). Podobną metodę zastosował w portrecie Tadeusza Kościuszki, a także w portretach klasyków (*Obóz klasyków. Ustęp z historii wyobrażeń literackich w XIX wieku*, 1866).

Epistolografem dziewiętnastowiecznym w wielkim stylu był Józef Ignacy Kraszewski, którego spuścizna, ze względu na obfitość, nie znajduje dla siebie porównania. Z podobnych powodów zainteresowanie wzbudza również korespondencja Elizy Orzeszkowej, powstała w latach 1864–1910. Najwybitniejszym epistolografem drugiej połowy XIX w. pozostaje jednak Henryk Sienkiewicz, niezmiernie ciekawym świadectwem życia i twórczości, a przede wszystkim osobowości artysty są listy Stanisława Witkiewicza. Listy Marii Konopnickiej, Władysława Stanisława Reymonta, Stefana Żeromskiego, Władysława Orkana są dostępne czytelnikowi dopiero od niedawna, a bez nich ciężko sobie wyobrazić studia nad twórczością pisarzy i epoką. Choć listy twórców → Młodej Polski ukazywały się już w latach 30. XX w. (np. listy Stanisława Przybyszewskiego w opracowaniu Stanisława Helsztyńskiego), w wielu przypadkach nie doczekały się edycji krytycznych, ciągle czekając na odkrycie i udostępnienie. Ze znaczenia epistolografii dla rozumienia dramatycznego wymiaru życia zdawał sobie sprawę Karol Irzykowski: „Prawdziwa korespondencja… nie jest wymianą myśli i uczuć, komplementów lub dowcipów, lecz żywym dramatem, który trzeba nie odegrać, lecz rozegrać z poczuciem sceniczności. I można ubolewać nad tym, jak mało dramatycznym jest wychowanie dzisiejszego człowieka, jak mało ma on w ogóle poczucia sceniczności, jak mało dba o zespół, a jest tylko lepszym lub gorszym solistą" (*Nieoficjalna literatura*, „Świat" 1913, nr 38).

Jolanta Sztachelska

Źródła: [I. Krasicki], *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych*, t. 2, 1781; S. Szymański, *Wzory biletów, listów i memoriałów w różnych materiach z przydatkiem uwag w powszechności o stylu listownym, przepisków względem szczególnych listów gatunków i drobnych przestróg względem formalności w pisaniu*, 1784; I.P. Legatowicz, *Rozprawa o listach*, „Tygodnik Wileński" 1818, nr 78–79; A. Feliński, *O listach*, „Dziennik Wileński" 1825, nr 8, przedruk w: tegoż, *Dzieła*, t. 2, 1840; E. Słowacki, *Dzieła*, t. 1–2, 1826; J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, 1829; S. Bratkowski, *Teoria pisania listów dla młodych Polek*, 1830; M. Korzeniowski, *Sekretarz doskonały, książka podręczna zawierająca wybór wzorcowych listów we wszelkich stosunkach i okolicznościach potocznego życia…*, 1835; L. Kropiński, *Sztuka rymotwórcza*, w: tegoż, *Rozmaite pisma*, 1844; [J. Klaczko], *Korespondencja Mickiewicza. Studium*, 1861; L. Siemieński, *Portrety literackie*, t. 1, 1865, t. 2, 1867; A. Małecki, *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, 1866–1867; K. Mecherzyński, *Stylistyka, czyli nauka obejmująca prawidła dobrego pisania. Do użytku młodzieży szkolnej…*, 1870; [b.a.], *Historia o pocztach i listach*, „Czas" 1871, nr 213; S. Tarnowski, *Studia do historii literatury polskiej. Wiek XIX. Zygmunt Krasiński*, 1892; J.L. Popławski, *Emigracja brazylijska w rzeczywistości i w poezji*, „Głos" 1893, nr 47, przedruk w: tegoż, *Szkice literackie i naukowe*, 1910; P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, 1902; P. Chmielowski, *Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej*, 1903; W. Bruchnalski, *Epistulografia jako źródło literatury renesansowej w Polsce*, „Pamiętnik Zjazdu Historycznoliterackiego im. Mikołaja Reja, dn. 1–4 lipca 1906 r." 1910; K. Irzykowski, *Nieoficjalna literatura*, „Świat" 1913, nr 38; W. Bruchnalski, *Epistulografia*, w: *Dzieje literatury pięknej w Polsce*, cz. 2, 1918.

Opracowania: S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, 1937; S. Pigoń, *Wznowienia literackie*, „Rocznik Literacki" 1938; M. Klimowicz, *Narodziny romansu listowego w literaturze polskiej XVIII wieku*, „Pamiętnik Literacki" 1958, z. 4; M. Czermińska, *Między listem a powieścią*, „Teksty" 1975, nr 4; P. Matuszewska, *Drukowane zbiory listów w Polsce XVIII wieku*, „Pamiętnik Literacki" 1979, z. 4; P. Matuszewska, *Listowniki polskie. Stan i perspektywy badań*, „Pamiętnik Literacki" 1982, z. 3–4; A. Aleksandrowicz, *Z problemów epistolografii przedromantycznej*, „Annales UMCS" 1984, Sectio FF, vol. 2, nr 3; K. Cysewski, *Uwagi o listach Cypriana Norwida*, „Studia Norwidiana" 1985–1986, nr 3–4; Z. Sudolski, *Główne tendencje w rozwoju epistolografii romantycznej w Polsce (Mickiewicz – Krasiński – Słowacki)*, „Przegląd Humanistyczny" 1987, nr 2; T. Lancholc, *Ars epistolandi*, *List*, w: *Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, 1990; M. Piechota, *List*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. A. Kowalczykowa i J. Bachórz, 1991; Z. Sudolski, *Korespondencja*, w: jw.; A. Aleksandrowicz, *Preromantyczne listowanie jako forma ekspresji uczuć*, „Pamiętnik Literacki" 1993, z. 3; *La Correspondance: les usages de la lettre au XIXe siècle*, 1993; E. Nowicka, *Postylion niesie pisanie… Szkice o romantycznym liście poetyckim*, 1993; Z. Sudolski, *Polski list romantyczny*, 1997; P. Matuszewska, *Pod hasłem naturalności. O listowniku Stanisława Szymańskiego*, w: tejże, *Gry z adresatem. Studia o poezji i epistolografii wieku oświecenia*, 1999; *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, red. J. Sztachelska i E. Dąbrowicz, 2000.

Zob. też: Biografia, List jako dyskurs krytycznoliteracki, List poetycki, Pamiętnikarstwo, Romans, Russoizm, Szczerość

EPOPEJA

Wypowiedzi doby oświecenia. Epopeja (epos, nazywany „poematem epicznym" lub „poema epicum", „wierszem bohaterskim", „poematem heroicznym", „poematem historycznym") – z racji wysokiego miejsca w utrwalonej od antyku hierarchii → gatunków – była przedmiotem żywego zainteresowania i licznych wypowiedzi teoretycznoliterackich i krytycznych. Poświęcali jej dużo miejsca autorzy poetyk i traktatów z zakresu wiedzy o literaturze, stanowiła też główny obiekt w sporze starożytników z nowożytnikami. Podstawowe sprawy, wokół których koncentrowały się – pojmowane zazwyczaj normatywnie – rozważania o epopei, dotyczyły rozumienia jedności („całości") miejsca i czasu, jakości (ważności) sprawy przedstawianej, bohatera rozważanego z punktu widzenia heroiczności jego czynów i niezmienności cech w biegu wydarzeń przedstawionych, zadziwienia i „machiny cudownej", czyli wprowadzenia czynnika nadprzyrodzonego (religijnego, alegorycznego lub fantastycznego) oraz organiza-

cji stylowej (→ stylu wysokiego). Pogląd najbliższy tradycyjnemu pojmowaniu epopei został sformułowany w rozprawie Ignacego Krasickiego *O rymotwórstwie i rymotwórcach* (powst. 1793–1799, wyd. 1803): „Prawidła wiersza bohatyrskiego w powszechności te są: naprzód, iżby rzecz obwieszczający wdrażał zadziwienie powieścią swoją; iżby jedną osobę wziął za cel pierwszy i nad tą najszczególniej się zastanowił, tak jak wystawuje Homer w *Iliadzie* Achillesa, w *Odysei* Ulissa. Osoba, którą za cel bierze, ma być godna uwielbienia osobliwego i drugiej znamienitszej nad nią iżby w dziele nie było". Powszechnie była również wymagana „wielkość sprawy" i odpowiadający jej styl wysoki (według Filipa Nereusza Golańskiego „w stylu moc, zwięzłość, harmonia i wybór"; *O wymowie i poezji*, 1786). W praktyce poetyckiej schyłku XVIII i pierwszych dziesięcioleci XIX w. dokonywały się liczne przesunięcia i przekształcenia wzorca epopei, co powodowało dyskusje krytycznoliterackie, dotyczące m.in. porównania i oceny Homeryckiego i Wergiliańskiego modelu gatunku (*Porównanie Homera z Wergiliuszem*, „Pamiętnik Warszawski" 1815, t. 1). Wśród nich istotna jest polemika wokół opublikowanej w 1803 r. *Pułtawy* Nikodema Muśnickiego, którą poddał krytyce Jan Gwalbert Styczyński w artykule *Uwagi nad „Pułtawą", poematem bohatyrskim* („Dziennik Wileński" 1817, t. 5), zarzucając utworowi m.in. brak „imaginacji poetyckiej", podważając zasadność „machiny cudownej" i krytykując niskość stylu. Obrońcą *Pułtawy* był Wincenty Buczyński, który polemizował z tymi tezami w „Dzienniku Wileńskim" i „Miesięczniku Połockim". Styczyński podjął jeszcze raz rozważania o epopei w publikacji dotyczącej *Jagiellonidy* Dyzmy Bończy-Tomaszewskiego („Dziennik Wileński" 1817, t. 6). Spór o epopeję był świadectwem przemian w rozumieniu tego gatunku oraz istotnym etapem kształtowania się języka krytyki literackiej. Problem epopei był na tyle ważną kwestią w środowisku wileńskim, że podjął go w latach studenckich Adam Mickiewicz, publikując *Uwagi nad „Jagiellonidą" Dyzmasa Bończy Tomaszewskiego* (1818).

Romantyczne projekty eposu. Dyskurs krytyczny, którego przedmiotem była epopeja, przeszedł w XIX w. szereg przemian, stając się z dyskursu normatywnego dyskursem naukowym. Kształtował się wobec rozmaitych czynników: tragicznych wydarzeń historycznych (powstania listopadowego i styczniowego), oddziaływały nań przeobrażenia form artystycznych (np. rozwój → powieści). W epoce romantycznej sformułowano kilka głównych projektów eposu. Wypowiedzi krytyków miały charakter normatywny, co oznacza, że zawierały określone założenia gatunkowe. Zwracali się do przyszłych twórców (osobne zagadnienie stanowią wskazówki odautorskie) – krytyka pozostaje w większym stopniu nastawiona na nadawcę niż → odbiorcę. Wiązało się to z wyniesionym z oświecenia przekonaniem o szczególnej pozycji eposu nie tylko pośród innych gatunków, lecz przede wszystkim w systemie kultury narodowej. Zarówno w XVIII, jak i XIX w. epos był wartością. Ten typ krytyki to krytyka zaangażowana – chodziło nie tylko o skodyfikowanie gatunku, lecz również o zachętę do pisania nowych utworów. Uwagi krytyczne romantyków, dotyczące eposu, znacznie wykraczają poza zagadnienia genologiczne. Ich wystąpieniami kierowało pragnienie stworzenia nowoczesnego dyskursu narodowego. Rozważania poświęcone gatunkowi literackiemu przeobrażały się w zalecenia, mające normować funkcjonowanie społeczeństwa. Dyskurs krytyczny wchłaniał elementy innych dyskursów: kulturowego, prawnego i politycznego. Romantyczny wzorzec pisania o eposie ma ogromne znaczenie dla zrozumienia późnodziewiętnastowiecznych wypowiedzi dotyczących gatunku.

W epoce romantycznej skodyfikowano następujące wzorce epopei: NARODOWY (Adam Mickiewicz), LUDOWY (Kazimierz Brodziński, Maurycy Mochnacki, ziewończycy), MISTYCZ-

NY (Juliusz Słowacki) oraz CHRZEŚCIJAŃSKI (Zygmunt Krasiński, Cyprian Norwid). Mickiewicz przedstawił założenia narodowego wzorca epopei w szeregu pism krytycznych – *Uwagach nad „Jagiellonidą" Dyzmasa Bończy Tomaszewskiego*, *O poezji romantycznej* (1822), *O krytykach i recenzentach warszawskich* (1829) oraz w prelekcjach paryskich. Projekt pozostał spójny, mimo że powstawał w przeciągu dwudziestu lat – *Pan Tadeusz* nie jest realizacją jego założeń. W *Uwagach nad „Jagiellonidą"* Mickiewicz posłużył się kategoriami: jedności sprawy, wielkiego bohatera, zadziwienia i → cudowności, stosowanymi przez teoretyków oświeceniowych (m.in. F.N. Golański, *O wymowie i poezji*; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza. Poema w czterech pieśniach*, 1788; L. Osiński, *Epopeja*, powst. ok. 1804; E. Słowacki, *O poezji*, 1811; J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, 1829), w celu udowodnienia tezy o nieprzystawalności utworu Bończy-Tomaszewskiego do osiemnastowiecznych poetyk. W centrum rozważań znalazł się argument o braku jedności akcji, pod którą u Mickiewicza nie kryją się rozwiązania fabularne, a jedność historii Polski, integralność dziejowego momentu. Zdaniem krytyka epopeja powinna być narodowa, tzn. nie tyle przedstawiać jedną, spójną akcję, wzbogaconą w epizody ją urozmaicające, ile jedność, tj. ciągłość dziejową społeczeństwa polskiego. Myśl tę rozwinął w rozprawce *O poezji romantycznej*, w której wskazał na poezję gminną jako przejaw „obyczajów i uczuć" narodu w określonym czasie. Po raz pierwszy sformułował twierdzenie, że epos narodowy powinien być rozpatrywany nie tylko z punktu widzenia estetycznego, lecz również „historycznie, filozoficznie i moralnie", gdyż nie stanowi jedynie dzieła artystycznego, a świadectwo epoki. Kształtując dyskurs poświęcony eposowi, przez włączanie innych dyskursów krytycznych: historiozofii, filozofii i etyki, Mickiewicz tworzył wzorzec kultury polskiej. Powrócił do niego w prelekcjach (1841), w których zajął się eposem słowiańskim: *Rękopisem królodworskim*, falsyfikatem ogłoszonym przez Vaclava Hankę w 1819 r. (→ mistyfikacja), oraz *Słowem o wyprawie Igora* (pierwsze wydanie pochodzi z 1800 r.). Stanowił nie tylko dowód na wysoki poziom cywilizacyjny tych ludów, lecz przede wszystkim źródło wiedzy o ich historii. Mimo drobnych różnic (m.in. innej od antycznej koncepcji cudowności) epos słowiański przypomina epopeję homerycką w tym, że wyraża prawdziwy charakter danego ludu – „nie masz nic mniej zmyślonego, mniej dowolnego niż epopeja". Komentując *Sąd Libuszy*, Mickiewicz wskazał na bezcenną wagę tego tekstu właśnie jako dokumentu. Miałby potwierdzać genezę Lechów i Czechów jako ludów napływowych oraz weryfikować twierdzenia dotyczące starosłowiańskiego prawodawstwa, szczególnie prawa dziedziczenia i wspólnoty majątkowej. Poeta sądził, że „prócz znaczenia literackiego, fragment przedstawia wielkie znaczenie polityczne i prawoznawcze". Krytyka tekstu literackiego przeobrażała się w mowę polityczną i dyskurs prawniczy. Analiza poszczególnych zabytków poezji słowiańskiej zawierała wyodrębniony wywód na temat przemian politycznych oraz religijnych i miała dowodzić istnienia wspólnego tym ludom wzorca epickiego (wykład siedemnasty kursu pierwszego), który z kolei, projektowany na ówczesną sytuację w Europie, wiązał się z postulatem pojednania, a nawet zjednoczenia narodów słowiańskich. W przekazywanych za pośrednictwem eposu starosłowiańskich kodeksach miał tkwić wzorzec aktualnej społecznej sprawiedliwości (→ Słowiańszczyzna).

Wzorzec ludowy. Romantyczną wersję eposu ludowego skodyfikowali twórcy skupieni wokół almanachu → „Ziewonia". Seweryn Goszczyński, Lucjan Siemieński, Dominik Magnuszewski oraz August (Augustyn) Bielowski odwoływali się do sądów Kazimierza Brodzińskiego (*O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11), Mochnackiego (*O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszaw-

ski" 1825, t. 1, nr 2), Michała Grabowskiego (*O poezji narodowej*, powst. 1830, „Tygodnik Petersburski" 1834, nr 39–41), nade zaś wszystko do pracy Zoriana Dołęgi Chodakowskiego (Adama Czarnockiego) zatytułowanej *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem* („Ćwiczenia Naukowe" 1818, t. 2). W Chodakowskim widzieli patrona własnych poczynań literackich. Zręby programu artystycznego zawarli w dwóch tomach „Ziewonii" (1834, 1837), a Goszczyński ujął w formę traktatu poetyckiego *Nowa epoka poezji polskiej* („Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1–3). Założenia programowe odzwierciedlała zarówno twórczość oryginalna, np. *Trąby w Dnieprze*, *Potrzeba warneńska* Lucjana Siemieńskiego, *Pieśni o Henryku Pobożnym* Augusta Bielowskiego oraz *Wołoszczyzna* Dominika Magnuszewskiego, jak i tłumaczenia – translacji *Słowa o pułku Igora* dokonali Siemieński i Bielowski (1833), Siemieński przełożył *Rękopis królodworski* (1832). Program ziewończyków wspierał się na wierze w możliwość przywrócenia kulturze polskiej dawnych zabytków cywilizacji słowiańskiej, jaką miały stanowić → pieśni i → podania ludowe, a przekazywane współczesnym przez wiejskich lirników i gęślarzy. Lud pełnił rolę uprzywilejowaną, stanowił jądro i ostoję wszelkich wartości narodowych. Ta samoistna twórczość gminna wyrażała – zdaniem ziewończyków – pradawnego, nienaruszonego ducha narodu. Dzięki obcowaniu z tymi przekazami można było dotrzeć do początków kultury polskiej. Idąc za twierdzeniami Chodakowskiego, przyjmowali, że praźródła narodowości polskiej były pogańskie, chrześcijaństwo reprezentujące cywilizację śródziemnomorską, tj. łacińską, miało przyczynić się do ich zapomnienia, a nawet usunięcia z narodowego imaginarium. Naczelnym hasłem, które przyświecało ziewończykom, było powiedzenie Chodakowskiego, nawołującego, abyśmy przestali być „sobie sami cudzymi".

Pióro Ryszarda Berwińskiego, nawiązującego do poetyki ziewończyków, odgraniczyło „dwie literatury całkiem od siebie niezawisłe, tj. literaturę łacińsko-polską i literaturę czysto polską, czyli – jak inni chcą – słowiańsko-polską". Pierwsza miałaby być złożoną w starodawnych księgach, druga pozostawać ciągle żywą dzięki przekazowi ustnemu i zdobywać oddźwięk w całym narodzie. Wybór jednej z literatur – łacińsko-polskiej bądź słowiańsko-polskiej – był w istocie wyborem określonego modelu kultury. Kategorie genologiczne nie pełniły jedynie funkcji estetycznej, lecz ponadto polityczną, legislacyjną i historiozoficzną. Kwintesencję twórczości narodowej miał stanowić prasłowiański epos, który ziewończycy pragnęli przywrócić oficjalnej kulturze polskiej. Z braku tekstów oryginalnych – przekazów z dawnych epok – byli zmuszeni naśladować nieliczne eposy słowiańskie, a czasami wytwarzać falsyfikaty.

Odwrót od związanej z chrześcijaństwem łacińskości oznaczał w praktyce przymierze z dawną kulturą grecką (→ antyk). Ziewończycy pragnęli w epopei opowiedzieć zapomnianą historię narodu z czasów przedchrześcijańskich. Brakowało im jednak języka, którym mogliby oddać wyobrażenia charakterystyczne dla pradawnego ludu. Ich pisma krytyczne poruszają kwestię archaizmów, za pomocą których chcieli stworzyć mowę wzorowaną na homerowej: „Uważałem, porównując różne przekłady Homera, że nasz język ma niezmierną wyższość nad innymi do oddania wszelkich cudownych własności pierwotworu greckiego, a to z tej przyczyny, że podobnie jak język grecki jest malowniczy, pierwotny" (L. Siemieński, *Tajemnice tłumaczeń. Przekłady greckich poetów i hymnów kościelnych*, 1859). Mimo sporej aktywności literackiej nie udało im się przekształcić eposu w „format" narodowej literatury. Przez „format" należy rozumieć gatunek ulegający usztywnianiu lub utwór w pełni zgodny z założeniami genologicznymi. W trakcie lektury czerpie się przyjemność z aktualizacji utar-

tych schematów. Choć polska epopeja romantyczna przedstawiała burzliwe momenty dziejowe i heroiczne losy bohaterów, nie stała się gatunkiem „poczytnym". Do końca wieku podejmowano jednak próby stworzenia epopei, o czym świadczy *Królewska para* Józefa Trzywdara Tretiaka (1871) oraz datowana na schyłek wieku debata Władysława Orkana i Kazimierza Tetmajera o potrzebie eposu góralskiego.

W rzeczywistości ziewończycy prezentowali slawizm ideowo bliski Stowarzyszeniu Ludu Polskiego, przez badaczy współczesnych bywają traktowani jako reprezentanci dojrzalszej, lecz nadal wstępnej fazy ruchu rewolucyjnego.

Wariantem eposu ludowego była *Witolorauda* (1840) Józefa Ignacego Kraszewskiego. Wzbudziła żywe reakcje czytelników. Grabowski w tzw. listach literackich sformułował kilka ogólniejszych uwag na temat gatunku. W jego projekcie epos został potraktowany jako przejaw „epiczności". Była ona definiowana jako „pojęcia wzniosłe, ogromne, *per excellentiam* poetyczne". Kwestię formy, np. homerycznej bądź dantejskiej, uznano za wtórną. Grabowski występował przeciwko synkretyzmowi gatunków i rodzajów literackich. Poetyki klasyczne nie miały na nią zezwalać. Epopeję utożsamiał z „opowiadaniem", a nie z akcją bądź → liryką. Wbrew powszechnej praktyce pisarskiej, kwestionował wprowadzanie do eposu elementów → dramatu – w epopei wydarzenia miałyby być zapośredniczane przez opowiadanie – „taki jest tryb homeryczny". Dyskurs, którego przedmiotem jest synkretyzm gatunkowy i rodzajowy, okazał się fortunny (jest uprawiany do dzisiaj, np. Czesław Zgorzelski). Doskonałą epopeją jest – według Grabowskiego – taka, w której obecność zaznaczył nie tylko poeta, lecz również lud. Krytyk określił ją mianem prawdziwej – weryfikatorem prawd miał być gmin, który powinien pojąć poemat, a następnie uznać za własny.

Epos mistyczny. Jego kodyfikatorem stał się Juliusz Słowacki, a najdoskonalszy wyraz znalazł w nieukończonym za życia poety *Królu-Duchu*. Założenia eposu mistycznego poeta zawarł w „dedykacji rapsodu II" oraz „projektach przedmów *Króla-Ducha*", a także jego „przeglądach treści". Proza poetycka występuje w roli krytycznoliterackiej. Pozostaje to w zgodzie z obyczajami panującymi w epoce, kiedy list dedykacyjny bądź → przedmowa spełniały funkcję autokomentarza. Często zawierały refleksje na szersze tematy krytyczne. W koncepcji Słowackiego epopeja to utwór, z którego można wyczytać „tajemnicę początku i końca – Alfę i Omegę świata, a zatem i ojczyzny". Poeta odnowił epopeiczny wzorzec, występujący w literaturze francuskiej – realizowała go m.in. *Legenda wieków* Victora Hugo. Dzieło miałoby przedstawiać prawa rządzące historią – odzwierciedlając dzieje narodu polskiego, ukazywać dzieje powszechne. W centrum powinien znaleźć się konflikt „sił antychrystowych" z „Oświeciciela potęgą".

Dyskurs historiozoficzny Słowacki uzupełnił rozważaniami o charakterze mistycznym w myśl prawidła, że historia ziemska jest obszarem działania Boga. W jednym z projektów przedmowy do *Króla-Ducha* nakreślił sylwetkę fikcyjnego twórcy dzieła – Józafata Dumanowskiego, będącego *porte-parole* poety. Ta → biografia, wzorowana na losach Chodakowskiego – podróżnika i kolekcjonera starożytności słowiańskich – pozwala potraktować epos jako kontynuację legendy autora rozprawy *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*. Pośród patronów eposu występuje ponadto Ezechiel, który pożarł Torę. Obraz pożerania księgi wyjaśnia nieuporządkowaną i niesystemową formę utworu, w którym „wszystko to zmięszane razem i pożarte… a potem jakby z jednego ducha poety wyrzucone".

Definicję idealnego eposu uzupełniają uwagi Słowackiego, zawarte w *Raptularzu*, a poświęcone *Panu Tadeuszowi* Mickiewicza. Poeta odrzucił ten rodzaj epopei, gdyż, jego zda-

niem, przedstawiała zdarzenia ziemskie i pospolite. Pisał: „[…] czczenie wieprzów – a bicie się na maczugi, a wstręt do innej broni. – Cały Tadeusz jest ubóstwieniem wieprzowatości życia wiejskiego – jest tam śmiech z pojedynku na szpady, a zupełne ubóstwienie tego, który kijem swojej obrazy poszukuje. […] Rezygnacja chłopka litewskiego w Mickiewiczu, który zaleca, aby się z wolą Boga zgodzić". Argument, pełen → ironii, ma charakter etyczny. Słowacki stanął na stanowisku, że bohaterowie – wbrew tradycji epickiej Homera i Waltera Scotta – powinni podlegać przemianom wewnętrznym w zależności od wpływu świata duchów. Mickiewicz przeciwnie – stworzył postaci monotonne pod względem moralnym – ten, kto był odważny, pozostawał takim od początku do końca, tchórz pozostawał tchórzem.

Epos chrześcijański. Polska krytyka literacka epoki romantycznej stworzyła dwa projekty eposu chrześcijańskiego. Autorem jednego był Krasiński, drugiego Norwid. Gdy mowa o tym rodzaju eposu, nie chodzi o przeciwstawienie starożytności chrześcijaństwu. Wtedy każdy polski epos romantyczny byłby chrześcijański, nawet *Bogunka na Gople* Ryszarda Berwińskiego. Termin „epos chrześcijański" występuje w wąskim znaczeniu – nie tyle przeciwstawia się → epice innych cywilizacji, np. egipskiej, ile wiąże z wyobrażeniami charakterystycznymi dla tej religii. Charakter wystąpienia krytycznego, traktującego o eposie chrześcijańskim, mają *Listy o poemacie Kajetana Koźmiana „Stefan Czarniecki"* (1844–1856) Krasińskiego (wyd. 1859). Jego zdaniem epopeja chrześcijańska winna odzwierciedlać duszę polską. Jej typowym przykładem był Stefan Czarniecki – jego polska dusza byłaby syntezą pierwiastka łacińskiego (Scypion) i chrześcijańskiego (Godfryd). Nie była to jednak prosta synteza „matematyczna", lecz nowa jakość – owa prawdziwa dusza polska. Epos – w teorii Krasińskiego – był odzwierciedleniem „życia epoki". Ukazywał proces dziejowy, w wyniku którego pojawiła się na mapie Europy nowa siła – stanowiła ją Polska. Polska dusza była emanacją owej siły. Autorem epopei powinien być zatem naród: „[…] w Epopei, w której wieszcz sobą samym być nie może, jedno musi tak zlać się z swoim narodem, iżby potomność mogła odpowiedzieć na zapytanie »kto pisał to?« słowo »Naród« zamiast imienia autora".

Ponadto epopeja miałaby posiadać status proroctwa. Definiowałaby misję narodu – epopeja polska wskazywałaby Polakom miejsce, które przypadło im w chrześcijańskiej historii. Trzeba, aby nie tylko głosiła dziejową sprawiedliwość, lecz niejako do niej prowadziła. Krasiński nazywał tę cechę „epopei wieczną wymagalnością", a jej zwieńczenie „pokoju osiągnięciem". Do głównych zalet dzieła Kajetana Koźmiana Krasiński zaliczył piękno oraz „wieszczość", zaś do wad – narzucanie wyobrażeń współczesnych na realia epoki, podczas gdy to przeszłość winna stać się teraźniejszością. Wypowiedzi Krasińskiego, podobnie do pism polemicznych Mickiewicza (*Uwagi nad „Jagiellonidą" Dyzmasa Bończy Tomaszewskiego*, *O krytykach i recenzentach warszawskich*), świadczą, że romantyczny dyskurs krytyczny kształtował się w trakcie debat literackich. Często nosi ślady ideowych sporów.

Miana epopei chrześcijańskiej Krasiński odmówił *Królowi-Duchowi* Słowackiego (prawdopodobnie znał jego najwcześniejsze wersje). W szkicu *Kilka słów o Juliuszu Słowackim* („Tygodnik Literacki" 1841, nr 21–23) zilustrował proces zużywania się form literackich, a Słowackiemu przypisał rolę ich demistyfikatora. Przyznał, że „w czarnoksięstwie stylu Słowacki stanął tak wysoko, że nikt wyższym nad niego, a równym rzadko kto", oraz że w jego sztuce „stąd podobieństwo do tego, co Niemcy, przejąwszy od Anglików, przezwali humorem, czyli rodzajem, w którym mistrz stawia się na stanowisku panteistycznego Boga i ciągle stworzenia własne, jakby sny znikome, budując i rozwalając zarówno podług widzimisię swego, te ich wschody i zachody tragicznie lub komicznie, serio lub buffo uważać może". Krasiń-

ski postawił Słowackiego naprzeciwko Mickiewicza, a jego epos przeciwstawił *Panu Tadeuszowi*, który pełnił rolę ideału – „prawdziwej epopei". Tu po raz pierwszy stopiły się w jednym dziele „genialność Homera" oraz „dowcip Cerwanta", miała miejsce synteza sztuki pogańskiej i chrześcijańskiej.

Projekt epopei chrześcijańskiej autorstwa Norwida, różny od koncepcji Krasińskiego, został przedstawiony m.in. w piątej lekcji o Słowackim. Są one dzisiaj znane pod tytułem *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru „Balladyny")*, 1861. Analizując *Króla-Ducha*, Norwid dokonał podziału epopei według kierunków geograficznych: wschodu, zachodu, południa i północy, na które narzucił eschatologię. I tak, wschodowi odpowiadał pierwszy rodzaj eposu, reprezentowany przez *Jerozolimę wyzwoloną*, gdyż przedstawiała początkowe dzieje cywilizacji. Dalej następowała „epopeja restauracji", za którą uznał *Don Kichota* – choć jej bohater żył sprawami codziennymi, to nieustannie rozpamiętywał wydarzenia z zamierzchłej przeszłości, był nią „zamagnetyzowany". Ten rodzaj odpowiada pierwszemu typowi eposu, jak zachód przeciwstawia się wschodowi. Trzecią epopeją jest *Pan Tadeusz*, a czwartą *Król-Duch*. Podczas gdy epos Mickiewicza miałby ukazywać południe, gdyż to południowe słońce przyświeca jego → realizmowi, tak dzieło Słowackiego zapowiada północ, jest to bowiem pora przesileń.

Norwid określił *Króla-Ducha* mianem „epopei fenomenologicznej", przez co należy rozumieć utwór, w którym za bohatera obrano fenomena, oraz „monoepopei", co z kolei odsyła do osobistości, owego „ja" rozwijających się w toku dziejów. W wykładzie szóstym uzupełnił charakterystykę twórczości Słowackiego, dowodząc, że jest w literaturze polskiej wyjątkiem, który miał „w jednej lirze języków wszystkich wieków, wszystkich […] płci; od języka *Bogarodzicy* do pamfletu, od rycerskiego słowa do dziewczyny dźwięk słowiczy mającej w swym akcencie". Typologia Norwida, wzorowana na popularnym w epoce rozgraniczeniu literatur Południa i Północy (m.in. pani de Staël), nie ma jedynie charakteru genologicznego. Poszczególne rodzaje epopei – wschodni, restauracji, południowy oraz północny – nie wyznaczają ważnych momentów historii literatury, a fazy rozwoju cywilizacji chrześcijańskiej. Trudno jednoznacznie wskazać utwory Norwida, które stanowiłyby realizację przedstawionych założeń. Lepiej mówić o „pamięci epopei" (*Niewola*, *Epos-nasza*, *Quidam*), która ujawniałaby się w poszukiwaniu perspektywy metafizycznej.

Druga połowa XIX stulecia i modernizm. Syntetyzujący dyskurs ukształtowany w pierwszej połowie wieku dezintegruje się w kolejnych dziesięcioleciach. Ustępuje miejsca serii dyskursów monolitycznych (genologicznemu, historiozoficznemu, politycznemu/ politologicznemu, legislacyjnemu). Łączy je tendencja do naukowości. Dyskurs nie tyle projektuje kolejny epos, ile traktuje o dziełach już istniejących – poszczególne epopeje zostają ukazane w bogatych kontekstach – genologicznym, historycznym, estetycznym itp. Kolejne studia zostają poświęcone *Panu Tadeuszowi* i *Królowi-Duchowi*, a zatem nie epopei w ogólności, a jej konkretnym realizacjom.

Krytykę literacką drugiej połowy XIX w. rozłamały dwie debaty wokół *Pana Tadeusza* oraz *Króla-Ducha*. Epopeję Mickiewiczowską dyskutowała krytyka pozytywistyczna, poemat Słowackiego przyciągał większą uwagę modernistów. Pozytywiści, posługujący się metodologią Hippolyte'a Taine'a (→ taine'izm), zakwestionowali ustalenia Henryka Biegeleisena (*„Pan Tadeusz" Adama Mickiewicza. Studium estetyczno-literackie*, 1884). Nie zaakceptowali jego perspektywy badawczej. Najtrafniej oddaje ją formuła: „studium estetyczno-literackie". Ich wątpliwości budziło postępowanie krytyka, sprowadzające się do analizowania epopei Mic-

kiewicza za pomocą prawideł poetyki. Antoni Sygietyński w recenzji *„Pan Tadeusz" w świetle krytyki p. Biegeleisena* („Wędrowiec" 1886, nr 10) ujął tę kwestię nader jasno – epikę Homera należy mierzyć miarą ówczesnej cywilizacji, natomiast twórczość współczesną miarą dzisiejszych myśli, w przeciwnym razie krytyka będzie fałszywa, tak jak w przypadku Biegeleisena. Ten bowiem „powołał Mickiewicza przed swój trybunał krytyczny i badając go w myśl paragrafów kodeksu szkolarskiego, przypisał mu takie winy, do jakich on się nigdy nie poczuwał". Krytyk odrzucił sąd Biegeleisena, według którego epos nie stanowił „jednolitej architektonicznej całości", gdyż nie łączył wszystkich aspektów życia narodowego.

Opinia Sygietyńskiego na temat pracy Biegeleisena wspiera się na rasistowskich przesłankach. Sygietyński odwołał się do antysemickiego stwierdzenia Stanisława Tarnowskiego, jakoby „najlepszą dotąd pracę o *Panu Tadeuszu* zrobił człowiek, którego samo nazwisko wskazuje pochodzenie niepolskie". Do krytyki Sygietyńskiego przyłączył się po części Aleksander Świętochowski (*„Pan Tadeusz" (w rozbiorze dra H. Biegeleisena)*, „Prawda" 1886, nr 15). Podzielił sąd, że błędne było rozpatrywanie epopei za pomocą „prawideł estetyki szkolarskiej". Jednocześnie stwierdził, że nie było to zbyteczne. Praca wykonana przez Biegeleisena miała się przyczynić do ostatecznego rozstrzygnięcia kwestii zależności *Pana Tadeusza* od starożytnych oraz współczesnych wzorców epickich. Świętochowski podzielił tezę Biegeleisena, że Mickiewicz odbiegł od tradycyjnych schematów epopei, tak iż trudno o miano eposu dla jego dzieła. Surowo zganił Tarnowskiego za „zuchwałą i nieprzyzwoitą apostrofę" dotyczącą pochodzenia monografisty – badaczowi wyraził szczerą wdzięczność.

Z pytaniem „Czy *Pan Tadeusz* jest epopeją?" zmierzył się Piotr Chmielowski w drugim tomie biografii *Adam Mickiewicz. Zarys biograficzno-literacki* (1886). Udzielił ugodowej odpowiedzi, przyznał rację i tym, którzy widzieli w *Panu Tadeuszu* epopeję, i tym, którzy nie zgadzali się z tą tezą. Dwuznaczność wynikała z różnorodności przyjętych metod badawczych – *Pan Tadeusz* rozpatrywany na tle poetyk antycznych nie spełniał formalnych założeń eposu, ujmowany w relacji do czasów, które przedstawiał, okazywał się epopeją. Warunkiem epopei było bowiem, zdaniem Chmielowskiego, zobrazowanie „całego życia narodu w pewnej danej chwili dziejowej". Ze stwierdzenia: „[…] i układ poematu, i styl jego są dowodem wiernego pilnowania się rzeczywistości", wynika, że krytyk uznawał *Pana Tadeusza* za epopeję.

Z tekstów pozytywistycznych bije szacunek dla tego literackiego gatunku. Ostateczny werdykt był rezultatem zastosowania określonej metodologii – krytycy traktowali dzieło jako efekt czasów i warunków społecznych.

Kontynuację dociekań pozytywistycznych stanowiła poniekąd praca Alexisa Chassanga i François Léopolda Marcou *Epos. Arcydzieła poezji epicznej* (wyd. franc. 1879, przekł. pol. 1894), przetłumaczona i uzupełniona wiadomościami o piśmiennictwie słowiańskim przez Antoniego Langego, oraz jego seria wydawnicza *Epos. Zbiór arcydzieł poezji epickiej wszystkich czasów i narodów w streszczeniach i wyciągach* (t. 1: *Epos babilońskie – Enuma eliš*, 1909; t. 2: *Epos egipskie – Klechdy, Romanzero, Pen-ta-ur*, 1909).

Modernistom wspólna była koncepcja → ekspresji, organizująca dyskurs krytycznoliteracki. Ignacy Matuszewski (*Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902), Tadeusz Miciński (*Do źródeł duszy polskiej*, 1906) oraz Cezary Jellenta (*Druid Juliusz Słowacki*, 1911) traktowali *Króla-Ducha* jako ekspresję „dramatu wewnętrznego", jaźni rozumianej tak indywidualnie, jak ponadjednostkowo. W tym ujęciu epopeja nie należała do epiki, lecz liry-

ki. Objawiała się w niej „dźwiękowa krystalizacja, streszczenie całego szeregu procesów psychicznych, jest to suma olbrzymiej masy wrażeń różnorodnego typu, zaklętych w jeden ton" (I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka*).

Przykładem zależności ówczesnego dyskursu krytycznego od naukowego jest polemika Matuszewskiego z Juliuszem Kleinerem. W rozprawie *„Król Duch" czy „Królowie Duchy"? Przyczynek do wyjaśnienia niektórych punktów niedokończonej epopei Słowackiego* („Sfinks" 1909, z. 9) Matuszewski zakwestionował ustalenia Kleinera z pracy *„Król Duch", zasadnicze pierwiastki treści i ich ewolucja w twórczości Słowackiego* („Pamiętnik Literacki" 1909, z. 1). Kleiner odpowiedział tekstem *Przeciwnik bohatera w „Królu Duchu". (Z powodu rozprawy Ign. Matuszewskiego „Król Duch czy Królowie Duchy?")* („Sfinks" 1910, z. 26). Kwestia tzw. łańcuchów genetycznych, czyli kolejności wcieleń tytułowego bohatera, stała się pretekstem do psychologicznych rozważań na temat relacji między wieszczami. W rzeczywistości dotyczyła dwóch rozbieżnych koncepcji epopei. Kleiner stał na stanowisku wyższości *Króla-Ducha* jako „cyklicznego poematu historycznego, opartego na mistycznej interpretacji dziejów Polski", Matuszewski opowiadał się za pluralizmem „królów duchów", czyli uznaniem zarówno Mickiewiczowskiego wzorca epopei, jak i wariantu stworzonego przez Słowackiego.

Dyskurs polityczny – dyskurs genologiczny. Erozja romantycznego dyskursu krytycznoliterackiego, którego przedmiotem była epopeja, następowała jednak już wcześniej, tj. w latach trzydziestych XIX w., tuż po opublikowaniu *Pana Tadeusza*. Rozwój pozytywistycznych metod badania literatury jej nie wywołał, lecz z pewnością ją przyspieszył. Dzieło Mickiewicza, traktujące o narodowych ideałach i wartościach, stanowiło oczywisty temat debat politycznych. Związany z Towarzystwem Demokratycznym „Demokrata Polski" zarzucił Mickiewiczowi, że jest on „człowiekiem *status quo*, a raczej cofania się", oraz że nie jest „popieraczem socjalnej zasady" (nr z 4 grudnia 1838 r.). Arystokratyczny „Trzeci Maj" piórem Wacława Jabłonowskiego orzekł z kolei, że w porównaniu z *Beniowskim* czuć, jakoby *Pana Tadeusza* „niekoniecznie Polak, ale może i cudzoziemiec, dobrze znający zewnętrzne formy życia i charakteru polskiego, polskim językiem, gdzieś w buduarze paryskim, w Berlinie czy Edynburgu napisał" (*„Beniowski". Poema przez Juliusza Słowackiego*, „Trzeci Maj" 1841, R. 2, oddz. 3).

Podobny zarzut – „rozrabiania" Polski cudzoziemszczyzną – sformułował jeden z czołowych krytyków konserwatywnych na emigracji – Stefan Witwicki w *Wieczorach pielgrzyma* (*O duchu poetyckim polskiego narodu*, 1834). Pisał tam, że w *Panu Tadeuszu* Polska została pokazana „z szarego końca" i „w tarататce folwarcznej, zaściankowej". Za sądami krytyków kryły się postawy polityczne. Takie krytycznoliterackie narzędzia, jak „moment historyczny", „obraz narodu", pełnią funkcję POLITYCZNĄ. Wiązały się z określoną wizją Polski, reprezentowaną przez dane środowiska polityczne na emigracji (Polska socjalna, gminna bądź ludowa, Polska arystokratyczna).

Dyskurs GENOLOGICZNY kształtował się zasadniczo w związku z rozwojem powieści. Odczuwano zużycie formy epopeicznej, niemniej krytycy pozytywistyczni nadal traktowali ją jako ideał. Stosunek powieści do eposu dyskutowano przy okazji → powieści historycznych Henryka Sienkiewicza. Piotr Chmielowski w *Zarysie literatury polskiej z ostatnich lat dwudziestu* (1886), wyliczając próby epickie w rodzaju *Królewskiej pary* Józefa Tretiaka, *Zwierząt*, *Bitwy* Teodora Sęczkowskiego oraz *Opryszka* Marii Bartusówny, postawił diagnozę: „[…] poeci bardziej utalentowani unikają epiki, nie chcąc się posługiwać kształtami przebrzmia-

łymi". Odnosząc się do opinii krytyków, stawiających na równi *Ogniem i mieczem* oraz *Pana Tadeusza*, odmawiał powieści najwyższej epickiej rangi. Dzieło Sienkiewicza nie zasługiwało na miano epopei, gdyż „brak mu harmonijnego zlania wypadków prawdziwie dziejowych z wymyślonymi przez powieściopisarza". Mówiąc innymi słowy, *Ogniem i mieczem* nie odzwierciedlało wiernie wypadków historycznych, a to właśnie miało stanowić esencję epopei.

Za sprawą Stanisława Tarnowskiego (*Z najnowszych powieści polskich. II. Henryka Sienkiewicza „Ogniem i mieczem"*, „Przegląd Polski" 1884, t. 72) powrócił, znany z dyskusji o eposie, argument o → bohaterze epickim jako kimś wielkim i wyjątkowym. Zdaniem krytyka Sienkiewicz potrafił tworzyć takich właśnie bohaterów. Umiał także znakomicie uchwycić moment historyczny – pisarz oddał „wielki charakter tych walk i klęsk, które czuje tak żywo, jak czuli ci, co ich doznali". W opinii krytyka dzieło Sienkiewicza spełniało założenia epopei. O tym, że *Ogniem i mieczem* uznajemy dziś za powieść, zadecydowało to, że utwór jest „pisany prozą".

Podobnym kryterium – zgodności z prawdą historyczną – posłużył się Antoni Gustaw Bem w rozprawie *Nowożytny epos narodowy – sielanka powieściowa i gawęda poetycka* (1899). Odmówił rangi epopei Mickiewiczowskiemu dziełu, ponieważ nie odtwarzało jakoby „wszystkich rysów zasadniczych społeczeństwa polskiego". Utwór nazwał „pełną prostoty, jasną, przejrzystą, mniej lub więcej serdeczną powieścią na tle tradycji narodowej osnutą".

Polemiki poświęcone relacjom między eposem i powieścią wykroczyły poza pozytywistyczne debaty krytycznoliterackie. Stanisław Brzozowski uzasadnił rozgraniczenie powieści od eposu na gruncie psychologii zbiorowej. Głosił postulat powiązania form artystycznych z „zagadnieniami życia" (*Współczesna powieść polska*, 1906). Epicką formę *Iliady* i *Pana Tadeusza* miałby stanowić „zespół wartości ogólnych" (abstrakcyjnych, niezmiennych i uniwersalnych), a formę powieściową „cały szereg wartościowych stanów duszy". Istotą sztuki powieściowej było stwarzanie dystansu psychicznego między sobą a przedstawionymi bohaterami.

W ustalonej przez Brzozowskiego hierarchii sztuk epos znajdował się znacznie wyżej od powieści. Świadczy to o aktualności marzenia o epopei. Moderniści znacząco przeformułowali stawiane przez romantyków pytanie o możliwość stworzenia epopei. Gdy pod koniec lat 30. Grabowski zwracał się do publiczności z zapytaniem: *Czy można mieć w dzisiejszych czasach epopeję narodową?* (w: *Literatura i krytyka*, cz. 2, 1837), pytał w istocie o stan narodu polskiego. Zdaniem krytyka dezintegracja wspólnoty narodowej mogła uniemożliwić powstanie kolejnej epopei. Inaczej przedstawiała się sprawa epopei w początkach XX w. Pytanie o możliwość eposu nabrało nowego sensu. U Brzozowskiego „epopeja" stała się jednym z najważniejszych terminów służących krytyce kultury. Termin literacki występuje w funkcji KULTUROWEJ.

W *Legendzie Młodej Polski. Studiach o strukturze duszy kulturalnej* (1910) Brzozowski postawił tezę o niemożliwości epopei. Krytyk pisał: „Ale kto nie rozumie, że w nowoczesnych społeczeństwach walka o jasny i czyniący zadość żądaniom duszy świat jest właśnie postacią duchowego bohaterstwa, że niemożliwość eposu jest jednym z zasadniczych rysów naszej kultury, ten naturalnie i z samego Homera zrozumiał nieskończenie mało". Pojęcie „epopei" występuje u Brzozowskiego w dwóch podstawowych znaczeniach. Po pierwsze, jej istnienie znamionuje cywilizację, charakteryzującą się wysokimi przymiotami moralnymi. Jej brak oznacza nędzę etyczną, a nawet nihilizm. Po drugie, epopeja stanowi synonim pracy. Znaczenie słowa „epopeja" nabiera → metafizycznej głębi. Epopeja to tyle, ile praca wyko-

nywana przez życie, pragnące wynieść się do poziomu legendy. Brzozowskiemu zarzucano niejednokrotnie kult współczesności i nadmierny aktualizm – niesłusznie. Epos jest tożsamy z afirmacją życia jako takiego.

Mikołaj Sokołowski

Źródła: F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza. Poema w czterech pieśniach*, 1788; I. Krasicki, *O rymotwórstwie i rymotwórcach* [1793–1799], w: tegoż, *Dzieła*, t. 3, 1803; J. Styczyński, *Uwagi nad „Pułtawą", poematem bohatyrskim*, „Dziennik Wileński" 1817, t. 5; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; A. Mickiewicz, *Uwagi nad „Jagiellonidą" Dyzmasa Bończy Tomaszewskiego*, 1818; A. Mickiewicz, *Przemowa*, w: tegoż, *Poezje*, t. 1, 1822; [M. Mochnacki], *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2; J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, 1829; A. Mickiewicz, *O krytykach i recenzentach warszawskich*, w: tegoż, *Poezje*, 1829; S. Goszczyński, *„Wyprawa Igora na Połowców". Poemat słowiański wydany przez Augusta Bielowskiego*, 1833; S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1–3; M. Grabowski, *O poezji XIX wieku*, *Czy można mieć w dzisiejszych czasach epopeję narodową?*, w: tegoż, *Literatura i krytyka*, 1837; A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy* [1840–1841], przeł. L. Płoszewski, w: tegoż, *Dzieła*, t. 8, oprac. J. Maślanka, 1997; Z. Krasiński, *Listy o poemacie Kajetana Koźmiana „Stefan Czarniecki"*, 1859; L. Siemieński, *Tajemnice tłumaczeń. Przekłady greckich poetów i hymnów kościelnych*, w: tegoż, *Kilka rysów z literatury i społeczeństwa od roku 1848–1858*, 1859; C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru „Balladyny")*, 1861; H. Biegeleisen, *„Pan Tadeusz" Adama Mickiewicza. Studium estetyczno-literackie*, 1884; S. Tarnowski, *Z najnowszych powieści polskich. II. Henryka Sienkiewicza „Ogniem i mieczem"*, „Przegląd Polski" 1884, t. 72; P. Chmielowski, *Adam Mickiewicz. Zarys biograficzno-literacki*, t. 2, 1886; P. Chmielowski, *Zarys literatury polskiej z ostatnich lat dwudziestu*, 1886; A. Sygietyński, *„Pan Tadeusz" w świetle krytyki p. Biegeleisena*, „Wędrowiec" 1886, nr 10; S. [A. Świętochowski], *„Pan Tadeusz" (w rozbiorze dra H. Biegeleisena)*, „Prawda" 1886, nr 15; A.G. Bem, *Nowożytny epos narodowy – sielanka powieściowa i gawęda poetycka*, w: tegoż, *Teoria poezji polskiej z przykładami w zarysie popularnym analityczno-dziejowym*, 1899; I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902; T. Miciński, *Do źródeł duszy polskiej*, 1906; S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej* 1910; C. Jellenta, *Druid Juliusz Słowacki*, 1911.

Opracowania: S. Pigoń, *„Pan Tadeusz". Wzrost, wielkość i sława. Studium literackie*, 1934 (zwłaszcza rozdz. *Sto lat sławy*); J. Spytkowski, *Stanisław Brzozowski. Estetyk-krytyk*, 1939; M. Janion, *Lucjan Siemieński, poeta romantyczny*, 1955; K. Wyka, *„Pan Tadeusz". Studia o poemacie*, 1963; M. Żmigrodzka, *Historia i romantyczna epika*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria 1, red. M. Żmigrodzka i Z. Lewinówna, 1971; S. Pigoń, *W tęsknocie za eposem (Orkan i Tetmajer)*, w: tegoż, *Na drogach kultury ludowej. Rozprawy i studia*, 1974; R. Przybylski, *Zmierzch rozumnego heroizmu, czyli prolegomena do romantycznego bohaterstwa*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria 2, red. M. Żmigrodzka, 1974; K. Poklewska, *Galicja romantyczna (1816–1840)*, 1976; *Słowacki mistyczny: propozycje i dyskusje: sympozjum. Warszawa, 10–11 grudnia 1979*, red. M. Janion i M. Żmigrodzka, 1981; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1988; M. Maciejewski, *Epos (epopeja, poemat heroiczny)*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, 1991; M. Piechota, *Epopeja (epos, poemat heroiczny)*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; M. Piechota, *Żywioł epopeiczny w twórczości Juliusza Słowackiego*, 1993; K. Trybuś, *Epopeja w twórczości Cypriana Norwida*, 1993; M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, 1997; M. Sokołowski, *„Król-Duch" Juliusza Słowackiego a epopeja słowiańska*, 2004.

Zob. też: Cudowność, Epika, Powieść, Powieść historyczna, Słowiańszczyzna, „Ziewonia"

EZOPOWY JĘZYK

Termin. Termin „język ezopowy" pochodzi od imienia greckiego bajkopisarza Ezopa z Frygii (VI w. p.n.e.), twórcy satyryczno-moralistycznych bajek zwierzęcych, spopularyzowanych w Polsce przez Biernata z Lublina. Zjawisko to nie było eksponowane w dziewiętnastowiecznej krytyce literackiej, unikającej sygnalizowania jego istnienia, ale dotyczące go określenie pojawia się u Włodzimierza Spasowicza w krótkim omówieniu satyrycznej twórczości Michaiła Sałtykowa-Szczedrina (*Korespondencja Turgieniewa*, „Kraj" 1885, nr 13), jak i u Aleksandra Świętochowskiego („Prawda" 1881, nr 9), który znał twórczość rosyjskiego pisarza (Sałtykow-Szczedrin w liście z 1875 r. do przyjaciela nazywał się Ezopem i „wychowankiem resortu cenzury", tym też tłumaczy poetykę swoich pism w osobnym artykule, nazywając ją „niewolniczą manierą"). Język ezopowy ma w polskiej krytyce także tradycję rodzimą: popularność *Przypowieści Ezopowych* w XVII i XVIII w., oraz polityczną → bajkę zwierzęcą (np. bajki sejmowe Juliana Ursyna Niemcewicza, 1791), reprezentowaną bogato w porozbiorowej Polsce również w obiegu rękopiśmiennym. W drugiej połowie XVIII w. we wstępach do edycji bajek ezopowych oraz w rozprawach teoretycznoliterackich silnie podkreślano znaczeniową dwupłaszczyznowość bajki, zwracając jednak uwagę przede wszystkim na jej alegoryczny sens moralny: bajki określano jako „pod pokrywką podobieństwa podające kształtnie pożyteczne życiu ludzkiemu prawidła i obyczajom służące nauki" (*Fedra Augusta wyzwolenca Bajek ezopowych ksiąg V*, 1777). Zdawano sobie jednak sprawę z politycznej genezy strategii ezopowej. Ignacy Krasicki w rozprawie *O rymotwórstwie i rymotwórcach* (powst. 1793–1799, wyd. 1803) pisał, że bajka „wszczęła się w wschodnich krajach, gdzie pospolicie rząd najwyższy w rękach się jedynowładców mieścił. Gdy więc obawiano się prawdę jawnie obwieszczać, użyto podobieństw w bajkach, aby przynajmniej tym sposobem jak rządzonym, tak i rządzącym była dogodna". Analogiczny motyw pojawił się w *Rozprawie o bajce* (1817) Juliana Ursyna Niemcewicza. Zasadę języka ezopowego sformułował, nawiązując do tego nurtu, Franciszek Morawski we *Wstępie* do swoich *Bajek* (1860): „Gdzie kraje szpiegów i żandarmów pełne, / Gdzie nadto ostre są cenzury noże, / Gdzie prawdę trzeba owijać w bawełnę, / Tam bajka przydać się może".

Zasady funkcjonowania w warunkach cenzury. Mowa ezopowa – już nie tylko w bajce – funkcjonowała za pomocą dwóch szeregów znaczeń, z których pierwszy – będący na powierzchni tekstu – był adresowany do cenzora, drugi – ukryty w znaczeniach metafor, alegorii, peryfraz, elips i innych środków wypowiedzi artystycznej – skierowany do → czytelnika-patrioty. Również problematyka związana z tym zjawiskiem rzadko pojawiała się w krytyce bezpośrednio, ponieważ z punktu widzenia polskich interesów narodowych nie było sensowne ujawnianie mechanizmów tego języka, a wskazanie przez krytyka istnienia w jakimś utworze problemów narodowych wiązało się z niebezpieczeństwem ściągnięcia na ten utwór oraz jego autora uwagi władz i zakazów dalszej publikacji, a także represjonowania twórcy. Najczęściej więc problematyka ta bywa prezentowana za pomocą języka ezopowego bądź też spotykamy się z nią w tekstach drukowanych poza Królestwem (zwłaszcza w zaborze austriackim), szczegóły funkcjonowania języka ezopowego znajdujemy zaś tylko mimochodem i przeważnie jedynie w prywatnej korespondencji.

Niemniej jednak nie ulega wątpliwości, że prezentowana za pomocą języka ezopowego tematyka narodowa docierała do właściwego kręgu odbiorów i krytyków. Świadczy o tym m.in. recepcja romantycznej poezji przez Maurycego Mochnackiego, który – przeciwstawia-

jąc romantyków poprzednim pokoleniom pisarzy – stwierdza w artykule *Romantyzm i rewolucja*: „[…] Zaleski, Goszczyński i król dzisiejszej literatury naszej, Adam Mickiewicz, […] pisali poezje nie dla samej poezji, ale i dla ojczyzny; przestali tęsknić: […] nad ich umysłem krąży nieprzerwanie mara o zemstę wołającej Polski i widmo naszej rewolucji. A. Mickiewicz ogłosił *Wallenroda*, zapowiedział ujarzmionym ziomkom, że lud nieszczęśliwy oprócz pieśni i pamiątek ma jeszcze miecz archanioła. Zrozumieliśmy to uroczyste, to wielkie, to okropne naszym ciemiężcom wyznanie. Porzuciliśmy księgi, a miecz archanioła w naszym zabłysnął ręku" („Nowa Polska" 1831, nr 1).

Z istnienia → cenzury i znaczenia tego faktu dla polskiej literatury zdawali sobie sprawę wszyscy piszący. „Historia literatury galicyjskiej jest […] biografią cenzora […]" – pisze Leszek Dunin Borkowski, dodając: „Nie można gruntu nazwać jałowym dlatego, że rodzi chwasty, kiedy ustanowieni są dozorcy, ażeby plewili troskliwie każde ziółko użyteczniejsze, skoro się pojawi" (*Uwagi ogólne nad literaturą w Galicji*, „Tygodnik Literacki" 1842, nr 12).

Język ezopowy w krytyce literackiej. Atakując Wincentego Pola za jego ugodową postawę w latach 50., Kornel Ujejski – wówczas już autor wielu patriotycznych utworów ze *Skargami Jeremiego* (1847) na czele – porównuje jego *Pieśń o ziemi naszej* (1843) z jej zmienioną wersją *Pieśń o ziemi* (1859), w której znikły wszystkie miejsca nietolerowane przez cenzurę, a niektóre zostały objęte autocenzurą poety. „Nad onym oczyszczeniem", pisze obrazowo Ujejski, „pracowały dwie ręce: brzydka, zabłocona, niedźwiedzia o pazurach łapa pana Д. Мацкевич, cenzora petersburskiego, i o mój Boże! piękna ręka autora *Pieśni Janusza* […], dzisiaj gładka, pachniąca, urękawiczkowana […]" (*O Januszu i o panu Wincentym Polu*, „Dziennik Literacki" 1860, nr 37). Występując przeciwko „apostazji kapłańskiej mnóstwa naszych pisarzy", czyli odstąpieniu ich od głoszenia haseł narodowych, Ujejski na materiale tekstu *Pieśni o ziemi naszej* ukazuje konkretne przejawy działania cenzury, a tym samym istnienie w nim całego szeregu zwrotów o charakterze patriotycznym. Jednym z nich, i to podstawowym, jest użycie zaimka „nasza" w znaczeniu „polska" – usunięcie owego zaimka w drugim wydaniu uważa krytyk Pola za najważniejszy grzech poety, gdyż warto przypomnieć, że tego rodzaju metonimia należała do zabiegów znamiennych dla języka ezopowego i stosunkowo często pojawiających się w literaturze postyczniowej. Podobnie cenzor wykreślił zwrotkę kończącą się apostrofą: „Żyj narodzie!", chociaż (zgodnie z niepisanymi założeniami języka ezopowego) nie pojawiło się tu słowo „Polska", bo – jak pisze Ujejski – „w wyobrażeniu Moskali, równie jak u Chińczyków, jest tylko jeden naród na ziemi, to jest: ich własny […]" (tamże). Autor tekstu *O Januszu i o panu Wincentym Polu* potępia również te pisane za pomocą języka ezopowego zwroty w *Pieśni o ziemi*, które – jego zdaniem – zawierały przynajmniej ambiwalentny stosunek do powstania listopadowego (m.in. „Co tu radzić? gdy po radzie, / W dniach przepaści listopada"), ujawniały też lojalizm poety.

Julian Klaczko, ganiący *Krewnych* (1857) Józefa Korzeniowskiego m.in. za to, że autor ich – podobnie jak cała współczesna mu literatura – „nie zdradza w niczym głębokich cierpień Ojczyzny", przypomina o istnieniu „więziennego języka" i nawet szkicuje coś w rodzaju jego programu: „Jesteśmy dosyć wprawieni, by się na nieartykułowanych nie omylić głosach, więźniowie od tak dawna, rozumiemy znaczenie najlżejszego i najgłuchszego stukania, którego nie dosłyszy lub się nie domyśli nasz dozorca: i znamy niejednego pisarza […], którego jednak dzieła inne zupełnie na nas robią wrażenie [niż twórczość Korzeniowskiego]. Nie ma tam nazwiska drogiego, nie ma tam hasła wyraźnego, ale słyszymy nieraz to drżące, święte

westchnienie, »o którym Bóg i naród wiedzą dobrze, że jest dziś Polski imieniem«" („Wiadomości Polskie" 1857, nr 3–4).

Po powstaniu styczniowym przebywający na emigracji Józef Ignacy Kraszewski pisał wprost: „Gdzie nie ma bezpieczeństwa dla człowieka, jakże ma być jakakolwiek swoboda słowa, a gdzie nie ma ostatniej, jak może istnieć dziennikarstwo… Jest to mityczny stan, w którym powrócić potrzeba do bajek Ezopa" (*Z roku 1867. Rachunki*, 1868). Kraszewski ukazywał również, powołując się np. na Henryka Rzewuskiego, konsekwencje, które dla stylu literatury polskiej miało korzystanie z mowy ezopowej: „[…] nauczył się tego języka stworzonego przez cenzurę, przeznaczonego dla wtajemniczonych adeptów, który omawiał zręcznie to, czego wyraźnie powiedzieć nie było wolno, a co sumienie mówić kazało. Ten język, który najlepiej umiał Michał Grabowski, bo go najpierwszy stworzył, nie ulepszył stylu, nie wpłynął na rozwinięcie mowy naszej korzystnie, popsuł ją raczej, zagmatwał, zaciemnił, nauczył wielomówstwa – ale musiano się nim posługiwać w chwili, gdy często nie tyle o myśl, co o wyrazy zakazane chodziło…" (*Z roku 1866. Rachunki*, 1867).

„Styl więzienny" w ujęciu Elizy Orzeszkowej i jej krytyków. W liście z 1887 r. do niemieckiej tłumaczki *Nad Niemnem*, Malwiny Blumberg, Orzeszkowa ponownie przywoła tę więzienną metaforę: „Powieść cała wysnuwa się z oddalonego i osłonionego węzła, którym jest powstanie na Litwie z 1863 roku. […] Węzeł ten z przyczyn cenzuralnych osłoniętym jest woalem przemilczeń i przenośni, który z łatwością przebije oko polskiego czytelnika. Żadnej daty i żadna rzecz tycząca się narodowych walk i cierpień po imieniu nienazwana. Jest to, można powiedzieć, styl więzienny: na to słowo tyle uderzeń, na tamto tyle, taki znak na to pojęcie, na tamto inny. I rozumiemy się – autor z czytelnikami – wybornie". Sądy na temat konsekwencji istnienia cenzury Orzeszkowa formułuje również w liście do Leopolda Méyeta z 1891 r.: „Nie wychodzi jej [literaturze] to zapewne na dobre, ale cóż robić, kiedy inaczej nie można? Trzeba zwężać się, ograniczać się, maleć, a potem zarzucać będą pokoleniu naszemu, że było ciasne, małe… Co ja za przepyszne rzeczy miałabym do pisania, gdyby o nich pisać można było!".

W recenzyjnych omówieniach utworów, w których pojawiała się czy nawet dominowała problematyka patriotyczna, niejednokrotnie spotykamy język ezopowy w momencie przedstawiania tej problematyki. Omawiając – dość krytycznie, przede wszystkim ze względu na przemieszanie naukowości z publicystyką i brak precyzji języka oraz pewną chaotyczność prezentacji problemów – *Patriotyzm i kosmopolityzm* (1880) Orzeszkowej, Aleksander Świętochowski już w początkowej partii recenzji stwierdza: „[…] pani Orzeszkowa nie zdradzała nigdy zbytniej lękliwości […], ostatni wszakże jej występ należy do wyjątkowo dzielnych. Jak gdyby dla pomnożenia i tak niezwyczajnej jego wagi autorka ogłosiła swą pracę tam, gdzie od dawna już nikt daleko lękliwszych prób nie przedsiębrał. *Patriotyzm i kosmopolityzm*, Wilno 1880 – dość przeczytać tytuł, ażeby powyższe uwagi uprzytomniły się wyraźnie, z całym niedopowiedzianym znaczeniem" („Nowiny" 1880, nr 80). Ostatecznie jednak autor recenzji przyznaje, oceniając całość utworu: „To nie analiza naukowa, prawda, ale natchniona filipika, która gra na najszlachetniejszych strunach duszy ludzkiej, która mieni się najpiękniejszymi barwami, która wciska do płuc człowieka taką masę świeżego i wonnego powietrza, że mu pod jego wpływem krew się odradza" (tamże). Za typowy przykład istnienia języka ezopowego w krytyce można uznać recenzję *Nad Niemnem* (1888) Orzeszkowej pióra Posła Prawdy. Omawiając tę powieść, podkreśla on już na początku: „Czysty, zdrowy, ożywczy oddech myśli szlachetnej, szczerze postępowej […]", i dodaje później: „[…] dziwny,

ciepły i jasny urok magnetyzuje nas z tej książki […]. Jest to roztapiająca wszystkie mroki rzeczywistości w promieniach tęczowego marzenia sielanka społeczna" („Prawda" 1888, nr 22). Najbardziej interesujące i znamienne dla występowania języka ezopowego w krytyce jest jednak zakończenie tej recenzji: „Dodać trzeba, że są pewne struny, na których u nas tylko bardzo umiejętna ręka publicznie grać może, a Orzeszkowa nie tylko gra na nich, ale wydobywa piękne i powszechnie zrozumiałe tony. Mój czytelniku, mój zapylony, zmęczony, ze spieczonymi ustami wędrowcze, jeśli chcesz ugasić pragnienie w czystej krynicy, odpocząć po znojach życia w rozkosznym cieniu, poznaj tę oazę" (tamże).

Niekiedy – dokonywane także za pomocą języka ezopowego – streszczenia recenzowanych utworów mogą jednak nawet nasunąć wątpliwości, czy autor ich omówienia na pewno uchwycił patriotyczne przesłania tych utworów. Tak jest np. w obszernym przedstawieniu twórczości Orzeszkowej z lat 90. przez Piotra Chmielowskiego. W zakończeniu *Australczyka*, w którym bohater ze względów narodowych odrzuca świetną karierę na Zachodzie, krytyk dostrzega „nawrócenie do ideałów rodzinnych" i zwycięstwo uczuć altruistycznych. Z pewnością oba te zjawiska występują tutaj, ale to nie wszystko. Również Chmielowski pozwala nam się domyślać, że to nie wszystko, gdy pisze: „Jak we wszystkich innych powieściach tu rozbieranych, tak i w *Australczyku* niezadowolenia, smutki, cierpienia, pesymizmy i melancholie znajdują ukojenia swoje w podzieleniu smutków i cierpień cudzych, w spójni łączącej jednostkę z ogółem, w poświęceniu małych, poziomych przyjemności i upodobań dla spełnienia podniosłego obowiązku […]" („Ateneum" 1896, t. 2).

Znaki mimiczne Aleksandra Świętochowskiego. Pozytywiści nazywali formy tajnego kontaktu z czytelnikiem językiem „rebusowym", „więziennym", „niewolniczym", „katakumbowym", „mimicznym" lub – za Sałtykowem-Szczedrinem – językiem „ezopowym". Świętochowski, uważny czytelnik Sałtykowa-Szczedrina, we fragmencie rubryki *Liberum veto*, zatytułowanej *Język Ezopa i język mimiki*, pisał: „Zmierzywszy jednak moje myśli ze słowami, doszedłem do wniosku, że gdybym w tej sprawie chciał zabrać głos, musiałbym użyć nie – jak radzi znakomity satyryk rosyjski Szczedryn – języka Ezopa, lecz języka mimiki. Naturalnie, w piśmie jest to niemożliwym. Bo chociażbym ułożył naprzód rodzaj słownika i objaśnił, co znaczy dotknięcie ręką do serca i wskazanie ku pałacowi Kazimierowskiemu; co znaczy uderzenie w czoło i przyłożenie palca do ust, chociażbym później myśli moje tymi znakami wyraził, wątpię bardzo, czybyście mnie czytelnicy zrozumieli" („Prawda" 1881, nr 9). Świętochowski rekonstruował środki tego sposobu literackiej artykulacji, by zwątpić w jej sens: „Doprawdy, szczerze mówiąc, po co my, literaci, półsłówkami, szeptem, mruczeniem, gestykulacją usiłujemy wyrazić to, co każdy z czytelników w duszy swojej jasno wyryto odczytać może? Fe, uciążliwa i do tego daremna robota" (tamże). Krytyk zdawał sobie sprawę, że literatura skazana na przemilczenia i język ezopowy staje się w rezultacie niekomunikatywna: „Wprawdzie ze znaków mimicznych, których sztuka doszła u nas do znakomitego wydoskonalenia, można pewnych uczuć się domyślać, porozumieć się jednak ściśle trudno, a czasem niepodobna" („Prawda" 1881, nr 16). Słowa Posła Prawdy odsłaniają samoświadomość epoki przemilczeń i aluzji, zresztą twórczość Świętochowskiego zostanie później nazwana „dialogiem niedopowiedzeń" w artykule Wincentego Rzymowskiego pod znamiennym tytułem *Więzień epoki* („Widnokrąg" 1915, nr 6 i 8).

W powieściach historycznych. Podobnie omówienia aspektów patriotycznych w powstających tak często w latach pozytywizmu powieściach historycznych z dziejów Polski cechują się istnieniem języka ezopowego, przeważnie prawie niezauważalnego, gdyż operującego nie-

dopowiedzeniami. Już na początku obszerniejszej prezentacji twórczości Henryka Sienkiewicza Piotr Chmielowski uzasadnia zajęcie się tą twórczością i jej charakterystyką: „Pomimo jednak te braki", pisze Chmielowski o Sienkiewiczowskich *Krzyżakach* (1900), którym zarzuca niedostatki kompozycyjne, ale zarazem cytuje najbardziej wymowny przykład istniejącego tu języka ezopowego, „*Krzyżaków* policzyć winniśmy do utworów budzących wielkie, szlachetne uczucia, a wykonanych ręką mistrzowską. Tu nie zachodzi już sprzeczność pomiędzy poglądem historyczno-społecznym a obrazem powieściowym, jak w *Ogniem i mieczem*; tu wszyscy muszą uznać prawdę w sposobie przedstawienia autora i połączyć swój głos z jego, gdy kończąc opis bitwy pod Grunwaldem, powiada: »Więc tobie, wielka, święta przeszłości, i tobie, krwi ofiarna, niech będzie chwała i cześć po wszystkie czasy…«" (*Henryk Sienkiewicz w oświetleniu krytycznym*, 1901). Patriotyczną rolę powstającej w dobie pozytywizmu powieści historycznej Chmielowski podkreśla – również za pomocą języka ezopowego – bardzo wyraźnie w szóstym tomie swej *Historii literatury polskiej* (1900). „Ogromne powodzenie" tej powieści badacz uzasadnia w ten sposób: „Są bowiem pewne strony życia, są pewne charaktery, których niepodobna przedstawić wśród warunków dzisiejszych, a jednak ze względu na wszechstronność w odmalowaniu objawów ducha przedstawić je potrzeba. W takich wypadkach uciekają się autorowie do dziejów i wyprowadzają na widownię postaci i sytuacje bohaterskie »dla pokrzepienia serc« spółczesnych".

Cechy języka ezopowego w krytyce literackiej. Występujący w polskiej dziewiętnastowiecznej krytyce literackiej język ezopowy charakteryzował się więc przede wszystkim niedopowiedzeniami i aluzyjnością opartą na skojarzeniach odbiorców. Podstawowym jego mechanizmem jest z pewnością elipsa („z całym niedopowiedzianym znaczeniem" – pisał Świętochowski), a obok niej peryfrazy i metonimie, w zasadzie nie pojawiają się → metafory czy → alegorie (znamienne dla języka ezopowego w literaturze *sensu stricto*). Krytycy nie używają przy tym słów „patriotyzm" i „patriotyczny", lecz piszą o „wielkich, szlachetnych uczuciach" i o „podniosłych obowiązkach", przedstawionych w omawianych przez nich powieściach, przywołując niekiedy z nich znamienne cytaty. Warto więc ogólnie zauważyć, że dyskusje krytycznoliterackie w Polsce pod zaborami miewają również charakter kryptopolityczny i dotyczą w okresie przełomu romantycznego wolności i szans wybicia się na niepodległość (M. Mochnacki, *Powstanie narodu polskiego w roku 1830 i 1831*, 1834) oraz granic narodowości i roli tradycji (np. dyskusje o → operze z lat 40. i 50.).

Dokonując „syntezy" Młodej Polski, Wilhelm Feldman akcentuje – już w 1902 r. – że w okresie tym „została wydana walka – niewoli polskiej" i powstała „własna synteza istoty patriotyzmu". Przywołuje też dla porównania literaturę pozytywizmu, pisząc: „Minęła lękliwość okresu, w którym wielcy pisarze w Warszawie Polskę przedstawiali pod postacią okrętu »Purpura« lub przestawiali zgłoski na Skapol, gdy Orzeszkowa tylko w symboliczny sposób malowała mogiłę Bohatyrowiczów, a Prus ostrzegał przed »Omyłką«. W Galicji, w warszawskich drukarniach tajnych, ogłasza się obecnie utwory mówiące głośno, z krzykiem" (*Współczesna literatura polska*, t. 2, 1902). Warto jednak dodać, że zarówno omawiane przez tego badacza utwory Stanisława Wyspiańskiego, Stefana Żeromskiego i Jana Kasprowicza, jak i jego pozbawiona języka ezopowego „synteza" mogły ukazać się wówczas tylko na terenie Galicji, i że potępiana przez niego, a mająca swe realne uzasadnienia, „lękliwość" była przełamywana m.in. właśnie przez język ezopowy.

Anna Martuszewska

Źródła: [M. Mochnacki], *Romantyzm i rewolucja*, „Nowa Polska" 1831, nr 1; L. Dunin Borkowski, *Uwagi ogólne nad literaturą w Galicji*, „Tygodnik Literacki" 1842, nr 12, 17 i 49–52; J. Klaczko, [rec.] *„Krewni" Korzeniowskiego*, „Wiadomości Polskie" 1857, nr 3–4; F. Morawski, *Bajki*, 1860; K. Ujejski, *O Januszu i panu Wincentym Polu*, „Dziennik Literacki" 1860, nr 37–39, przedruk w: tegoż, *Listy spod Lwowa*, 1860; B. Bolesławita [J.I. Kraszewski], *Z roku 1866. Rachunki*, 1867; B. Bolesławita [J.I. Kraszewski], *Z roku 1867. Rachunki*, 1868; A. Świętochowski, *Patriotyzm i kosmopolityzm*, „Nowiny" 1880, dodatek tygodniowy do nr. 80 i 86; Poseł Prawdy [A. Świętochowski], *Liberum veto*, „Prawda" 1881, nr 9; W. Spasowicz, *Korespondencja Turgieniewa*, „Kraj" 1885, nr 2; E. Orzeszkowa, *List do Malwiny Blumberg z dn. 23 maja 1887*, 1887, w: tejże, *Pisma zebrane*, t. 23, red. J. Krzyżanowski, 1947; A. Świętochowski, [rec.] *E. Orzeszkowa, „Nad Niemnem"*, „Prawda" 1888, nr 22; E. Orzeszkowa, *List do L. Méyeta z dn. 27 maja 1891 r.*, 1891, w: tejże, *Listy zebrane*, t. 2, oprac. E. Jankowski, 1955; P. Chmielowski, *Świeży zwrot w powieściach Elizy Orzeszkowej*, „Ateneum" 1896, t. 2; P. Chmielowski, *Historia literatury polskiej*, t. 6, 1900; P. Chmielowski, *Henryk Sienkiewicz w oświetleniu krytycznym*, 1901; W. Feldman, *Współczesna literatura polska*, t. 2, 1902; *Wspomnienia o cyganerii warszawskiej*, oprac. J.W. Gomulicki, 1964.

Opracowania: A. Brückner, *Ezopy polskie*, 1902; S. Skwarczyńska, *Przemilczenie jako element strukturalny dzieła literackiego*, w: tejże, *Z teorii literatury cztery rozprawy*, 1947; T. Szyszko, *Sałtykow-Szczedrin w piśmiennictwie polskim lat 1872–1914*, 1965; A. Martuszewska, *Porozumienie z czytelnikiem (o „ezopowym języku" powieści pozytywistycznej)*, w: *Problemy odbioru i odbiorcy. Studia*, red. T. Bujnicki i J. Sławiński, 1977; A. Martuszewska, *Przeciw potędze. O mowie ezopowej w polskiej powieści historycznej doby pozytywizmu*, w: *W kręgu powieści historycznej*, red. L. Ludorowski, 1984; B. Mazan, *Język ezopowy przywódcy młodych*, w: *Geografia literacka a historia literatury*, cz. 2, red. S. Frybes, 1987; A. Martuszewska, *Pozytywistyczna mowa ezopowa w kontekście literackich kategorii dotyczących milczenia i przemilczenia*, w: *Z domu niewoli. Sytuacja polityczna a kultura literacka w drugiej połowie XIX wieku*, red. J. Maciejewski, 1988; B. Mazan, *Wpływ cenzury carskiej na twórczość młodego Świętochowskiego*, w: jw.; J. Abramowska, *Polska bajka ezopowa*, 1991; M. Głowiński, *Nowomowa po polsku*, 1991; Z. Przybyła, *Odzyskany termin „język ezopowy"*, „Język Polski" 1994, nr 4–5; *Autor, tekst, cenzura. Prace na Kongres Slawistów w Krakowie*, red. J. Pelc i M. Prejs, 1998; E. Skorupa, *Polskie symbole kulturowe przed sądem pruskim w latach 1871–1914. „O podburzanie do gwałtów…"*, 2004; A. Borkowska-Rychlewska, *Poema muzykalne. Studia o operze w Polsce w okresie romantyzmu*, 2006; J. Kostecki, M. Rowicka, *Granice wolności słowa w zaborze rosyjskim w latach 1865–1904*, 2006; *Z dziejów cenzury i wolności słowa w XIX i na początku XX wieku*, „Klio" 2011, nr 17 (2).

Zob. też: Bajka, Cenzura, Odbiorca

F

FANTASTYKA

Pojęcie. W latach 1764–1918 fantastyka stanowiła jedną z najpopularniejszych, a zarazem najbardziej dyskusyjnych kategorii, na których koncentrowała się uwaga ówczesnej krytyki literackiej. Przez to pojęcie rozumiano zespół konwencji literackich (obejmujących zarówno → bohaterów, jak i specyficzne właściwości świata przedstawionego), których celem było przedstawienie rozległej sfery zjawisk nadzmysłowych i nadprzyrodzonych, pozostających w jawnej sprzeczności z filozoficznymi zasadami racjonalizmu i empiryzmu oraz zdroworozsądkowego pojmowania rzeczywistości. Ich obecność w literaturze – oprócz wywoływania fascynacji nowością i egzotyką – miała sugerować, że świat nie jest w pełni dostępny poznaniu ludzkiemu, nie jest też tworem uporządkowanym wedle przewidywalnych i zrozumiałych zasad, ale rządzą nim tajemnicze, często demoniczne moce. Efektem nasycenia utworów literackich wyobrażeniami fantastycznymi było również wywołanie poczucia → nieskończoności świata, sugestia jego duchowo-materialnej struktury, a co za tym idzie, rezygnacja z pewności poznawczej oraz wywołanie wrażenia lęku przed tajemniczością, chaosem i grozą tego, co nieznane i niepojęte. Popularność fantastyki wiązała się z odrzuceniem takich koncepcji literatury, których podstawami były dyrektywy naśladowania (natury i wzorów literackich → mimesis), nakazy odzwierciedlania widzialnego świata wedle reguł → realizmu lub postulaty → dydaktyzmu, implikujące utylitarne rozumienie sztuki. Akceptacja dla zjawisk nadzmysłowych była natomiast ściśle powiązana z dominacją kreacjonistycznej koncepcji literatury, rozumianej jako domena → geniuszu, twórczej oryginalności oraz swobodnej aktywności → wyobraźni i fantazji.

W oświeceniu. Losy debat krytycznoliterackich wokół obecności fantastyki w ówczesnej literaturze były bardzo różnorodne. Oświeceniowi teoretycy i krytycy literaccy prezentowali konsekwentnie sceptyczny stosunek do zjawisk fantastycznych w literaturze, akceptując jedynie tzw. → cudowność (zwaną też „dziwnością", „bajecznością", „zmyśleniami", → „fikcjami" itp.). Przez to pojęcie rozumiano zespół zjawisk literackich opartych na skonwencjonalizowanych wyobrażeniach → mitologii greckiej, rzymskiej lub religii chrześcijańskiej, a także na usankcjonowanych → tradycją przedstawieniach → alegorycznych (np. sławy, sprawiedliwości, niezgody itp.). Wyobrażenia te podporządkowywano następnie przewidzianym przez ówczesne poetyki normom literackim (zwłaszcza zasadom dobrego sma-

ku, stosowności, prawdopodobieństwa i ozdobności). Mimo pewnych kontrowersji co do wyższości wyobrażeń chrześcijańskich nad wyobrażeniami mitologicznymi lub odwrotnie: wyobrażeń mitologicznych nad wyobrażeniami chrześcijańskimi (debata krytyczna na ten temat została zapoczątkowana na przełomie XVII i XVIII w. tzw. sporem starożytników z nowożytnikami), panowała wówczas dość powszechna zgodność co do tego, że tylko tak pojmowana cudowność respektuje normy przewidziane dla literatury wysokiej (czyli głównie dla → poezji), tylko ona wzbogaca estetycznie wypowiedź poetycką i nie narusza jej racjonalistycznych fundamentów. Dowodził tego m.in. Joachim Litawor Chreptowicz w haśle *Poezja*, zamieszczonym w *Zbiorze potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych* (t. 2, 1781): „Człowiek z przyrodzenia kocha prawdę, ten jest przymiot jego serca; właśnie z tej przyczyny BAJKI, które dowcipnie prawdę znaczą i które jej noszą podobieństwo, są mu miłe i przyjemne. […] Poezja bez bajek, bez cudów, bez przemian nadprzyrodzonych byłaby czczą i próżną, nie miałaby czym bawić słuchacza i wprawiać go w słodkie zadumienia". Wtórował mu Franciszek Ksawery Dmochowski, który tak pisał o użyciu „machiny nadprzyrodzonej" w poezji: „Bez tych ozdób się wlecze wiersz twardy, niemiły / / W obrazach nie masz wdzięku, w rymach nie masz siły. / Zimny autor, co same dzieje goło prawi, / Unudzi czytelnika, nie słodko zabawi" (*Sztuka rymotwórcza*, 1788, *Pieśń trzecia*).

Cudowność, obecna m.in. w teorii → epopei w postaci tzw. machiny cudownej, potwierdzała usankcjonowany przez ówczesną filozofię porządek świata, ufundowany na przekonaniu, że literatura winna naśladować naturę, rozumianą jako zbiór „rzeczy pojętych albo pod zmysły podpadających" ([I. Krasicki], *Imaginacja*, w: *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych*, t. 1, 1781), oraz niewidzialny, ale oparty na rozumowych zasadach, „porządek fizyczno-moralny" (określenie Hugona Kołłątaja). Oświeceniowi teoretycy i krytycy literaccy podkreślali umowny charakter cudowności, jej podporządkowanie funkcjom dydaktycznym i ornamentacyjnym (akceptacja dla alegorii), czyli „zmysłowemu malowaniu" elementów świata przedstawionego, a co za tym idzie, wywoływaniu „interesu retorycznego" za sprawą ozdobnego wysłowienia („wszystkie bóstwa Olimpu, w które Greczyn religijnie wierzył, stały się dla nas poetyckimi figurami" – przekonywał Leon Borowski, *Uwagi nad poezją i wymową pod względem ich podobieństwa i różnicy z ćwiczeniami w niektórych gatunkach stylu*, „Dziennik Wileński" 1820, t. 1–3). Podobne uzasadnienia dla cudowności wygłaszał nawet Adam Mickiewicz w młodzieńczej rozprawie *Uwagi nad „Jagiellonidą" Dyzmasa Bończy Tomaszewskiego* („Pamiętnik Warszawski" 1819, t. 13).

Oświeceniowi krytycy literaccy (szczególnie przełomu XVIII i XIX w.) z coraz większą wyrozumiałością traktowali natomiast obecność → „bajek" i „zmyśleń" w literaturze popularnej, a zwłaszcza w pisanych prozą → powieściach. Coraz powszechniej dochodził bowiem do głosu pogląd, że ten typ literatury nie tylko wychodzi naprzeciw potrzebom ówczesnych → czytelników, ale jest też odzwierciedleniem ludzkich intuicji i tęsknot: „Jest coś w człowieku – dowodziła Anna Mostowska – co nie może być odgadnionym i co nas prowadzi do chęci nabycia nadprzyrodzonych wiadomości. To wszystko, czego zrozumieć nie możemy, ma dla nas nieprzezwyciężony powab" (*Strach w zameczku*, 1806). Mimo że uzasadnienie dla nieprawdopodobieństwa można znaleźć już w *Poetyce* Arystotelesa, → romanse nie cieszyły się uznaniem ówczesnej krytyki normatywnej, a obecną w nim cudowność tolerowano tylko o tyle, o ile „można powieści, czyli zmyślenia, zwrócić ku celowi […] użytecznemu" (S.K. Potocki, *O wymowie i stylu*, t. 1–4, 1815–1816).

W dobie sporów przełomu romantycznego. O wiele krytyczniej przedstawiciele oświecenia odnosili się do tych zjawisk nadzmysłowych (głównie o proweniencji „pogańskiej", ludowej), które kojarzono z nowymi tendencjami literackimi, a zwłaszcza z popularnością literatury romantycznej. Oprócz romansów rolę zwiastunów romantyzmu odgrywały popularne wówczas dramy, twórczość Williama Shakespeare'a, osiemnastowieczna literatura → niemiecka (zwłaszcza twórczość Johanna Wolfganga Goethego, Friedricha Schillera, Gottfrieda Augusta Bürgera, Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna, Jean-Paula Richtera), a nieco później także ballady polskich poetów romantycznych (głównie Adama Mickiewicza). Przeciwnicy fantastyki przestrzegali przed „niebezpiecznymi skutkami imaginacji" (artykuły na ten temat ukazywały się od początku XIX w.), piętnowali jej negatywne konsekwencje dla zdrowia psychicznego jednostek i kondycji moralnej całych społeczeństw, wyrażali ponadto obawy, że popularność motywów nadzmysłowych w literaturze wiedzie do odrodzenia się zabobonu i nieuctwa. Ton wystąpieniom skierowanym przeciw fantastyce nadał m.in. Kazimierz Brodziński w rozprawie *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* („Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11), zdecydowanie opowiedział się tam za odrzuceniem „romantyczności", w której widział „igraszkę niczym nieograniczającej się imaginacji, w której nadzwyczajne istoty, czary, duchy niebieskie lub piekielne łudzą i przerażają". Duch → poezji polskiej – dowodził dalej krytyk – winien bowiem cechować się „imaginacją swobodną, nie przerażającą, bez fantastycznych wyobrażeń". Podobne głosy można odnaleźć również w wielu innych wypowiedziach przedstawicieli późnego oświecenia (m.in. Jana Śniadeckiego, Euzebiusza Słowackiego, Franciszka Morawskiego, Ludwika Osińskiego, Teodozego Sierocińskiego, Wincentego Niemojowskiego). Bodaj najlepiej dziś znanym wystąpieniem przeciwko romantycznej fantastyce była rozprawa Jana Śniadeckiego *O pismach klasycznych i romantycznych* („Dziennik Wileński" 1819, t. 1) – zapewne z powodu niezwykłej wyrazistości głoszonych tam poglądów, a także z uwagi na ich niebagatelne echa literackie. Krytykując „romantyczność", Śniadecki nie przebierał w słowach: „Wprowadzają dziś na scenę schadzki czarownic, ich gusła i wieszczby, duchów chodzących i upiorów, rozmowy diabłów i aniołów itd. Cóż tu w tym nowego i dowcipnego? Wszystkie baby wiedzą dawno o tych pięknościach i mówią o nich ze śmiechem pogardy. Te niedołężności i brednie przywołane z wieków grubiaństwa, łatwowierności i zabobonu mogąż bawić i uczyć w osiemnastym i dziewiętnastym wieku nie tylko ludzi dobrze wychowanych, ale nawet nieokrzesane pospólstwo?". I dalej: „Grecy i Rzymianie ubierali prawdę i naukę w przyjemne bajki, stroili ją w różne obrazy religijne, żeby ją zrobić powabną i miłą dla ludzi; dziś romantyści stroją ją w karykaturę fałszu i głupstwa, żeby ją zhańbić i zrobić obrzydliwą"; „Czary, gusła i upiory nie są naturą, ale płodem spodlonego niewiadomością i zabobonem umysłu; […] to są głupstwa ledwo nie wszystkich ludów pogrążonych w barbarzyństwie i nie objaśnionych czystą religią". To właśnie cytowane opinie Śniadeckiego odrzucił Adam Mickiewicz w balladzie *Romantyczność*.

Dyskusje wokół obecności zjawisk fantastycznych w literaturze stały się w ten sposób jednym z najważniejszych tematów debaty krytycznej, jaka toczyła się w dobie sporów przełomu romantycznego (tj. w drugim i trzecim dziesięcioleciu XIX w., szczególnie po opublikowaniu przez Adama Mickiewicza cyklu *Ballad i romansów*, 1822). Mimo powszechnie respektowanego przekonania, że „tęsknota do świata nadzmysłowego" „wrodzoną jest w sercu człowieka" ([F.S. Dmochowski], *Uwagi nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej*, „Biblioteka Polska" 1825, t. 1), klasycy jednoznacznie potępiali romantyczne utwory, „które oprócz cudowności wypadków, nadprzyrodzonych przemian i olbrzymich bez związ-

ku z całością skoków żadnej nie mają inszej zalety" – „romantyczność taka z wszelkich dzieł smaku bez najmniejszego wahania się wyklętą i wygnaną być powinna" ([J.F. Królikowski], *Rozprawa, w której się okazuje, że nie każda romantyczność przeciwna jest klasyczności, że owszem, ażeby literatura była narodową i celowi odpowiadającą, romantyczności wyrzekać się nie powinna*, „Mrówka Poznańska" 1821, t. 3). Reprezentanci oświeceniowej wizji literatury (zwłaszcza zwolennicy sentymentalizmu) podsuwali wprawdzie rozwiązania kompromisowe – np. akceptację dla cudowności chrześcijańskiej, do której przekonywał Franciszek Wężyk: „Cudowność religii Chrystusa napełniła romantyczną poezją jakby natchnieniem i wyciska jej to piętno oryginalności, która romantycznym poetom do nazwiska bardów ludu prawo nadaje" (*Uwagi nad Jana Śniadeckiego rozprawą „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Pamiętnik Warszawski" 1819, t. 14). Romantykom chodziło jednak o coś więcej niż o poetykę tekstu i literackość motywiki.

Romantyczne fascynacje. U przedstawicieli nowego nurtu literackiego zauroczenie fantastyką wypływało mianowicie ze znacznie głębszych powodów – zarówno światopoglądowych, jak i estetycznych. Chodziło bowiem z jednej strony o nowy język literatury, z drugiej zaś o „przestrach rzeczy niepojętych, przeczucie tajemniczych władz natury" (słowa Antoniego Edwarda Odyńca z *Przemowy* do jego *Poezji*, 1825), o wyrażanie przekonania, że „granice myśli ludzkiej, granice imaginacji, granice fantazji są daleko rozszerzone i zapewne dalej rozciągają się, niżeli my rozumem naszym pojąć możemy" ([M. Mochnacki], *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska" 1829, nr 15, 17–20, 22 i 26–29). Podkreślano zatem rolę fantastyki w tworzeniu specyficznego klimatu nowej poezji, a także w wyrażaniu romantycznego światopoglądu, opartego na tajemnicy i uczuciu nieskończoności, głoszącego istnienie ścisłych powinowactw między światem empirycznym i nadprzyrodzonym; zwracano uwagę, że zjawiska nadzmysłowe kierują uwagę na → duchowy wymiar rzeczywistości i → głębię psychiki człowieka; przekonywano, że dzięki tym motywom można ukazać los człowieka jako igraszkę tajemniczych sił i niezbadanych mocy. Wszystkie te wątki znalazły swoje odzwierciedlenie w głośnej formule Maurycego Mochnackiego, który dowodził, że „prawdziwa poezja, […] wypływając z uczuć nieskończoności, nadaje zmysłową, dotykalną barwę wewnętrznym, spirytualnym zjawiskom – idealny porządek przeistacza na materialny i tłumacząc bliższe powinowactwo umysłu z przyrodzeniem, jeżeli nie rozwiązuje, to przynajmniej czyni mniej zawiłą i wątpliwą najwyższą bytu zagadkę" (*O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2). „Poezja więc z tego stanowiska uważana – dodawał Mochnacki w rozprawie *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych"* („Dziennik Warszawski" 1825, t. 2, nr 5 i 7) – jest pomnikiem wzniesionym na granicach świata materialnego i umysłowego".

Romantyczni krytycy podkreślali jednocześnie potrzebę rozszerzania świata przedstawionego za pomocą nowych konwencji fantastycznych. Właśnie w tym kontekście Józef Bohdan Zaleski przytaczał w motcie do poematu *Rusałki. Fantazja* (1829) taką oto radę Kazimierza Brodzińskiego: „Trzeba, chcąc czucie rozszerzyć / Tworzyć bóstwa i w nie wierzyć". Michał Grabowski podkreślał z kolei w liście do Józefa Bohdana Zaleskiego z 20 października 1824 r.: „Nie trzeba na to należeć do nieoświeconej klasy narodu, ażeby wierzyć, iż świat ten nie jest nagi kościotrup, iż są, jak mówi Shakespeare, rzeczy w niebie i na ziemi, o których się waszym filozofom ani śniło" (*Listy literackie*, wyd. 1934). Oczywiście, chodziło również o przełamanie → klasycystycznych reguł literackich i o swobodę twórczą, gdyż – jak do-

wodził Mochnacki, zresztą z pewną dozą przesady – prawdziwa „poezja żadnych nie słucha przepisów i nic konwencjonalnego w sobie nie ma" (*Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*).

Pośród romantyków stanowiska w tej kwestii nie były jednolite, a niewątpliwej fascynacji motywami fantastycznymi towarzyszyła rezerwa, czasem nawet daleko idąca. Akceptowano zatem fantastykę, ale z pełną świadomością, że rezerwuar właściwych jej motywów bardzo szybko się zużywa i konwencjonalizuje. Protestowano tedy przeciw pochopnemu utożsamianiu fantastyki z romantycznością. „Z czartami, z upiorami, pewno że źle wszędzie. / Lecz kto ciemnym gadaniom nieroztropnie wierzy / Sądząc, iż na tym sława Szekspirów zależy, / / Aby wprowadzać gusła, upiory i duchy, / Temu, jeśli zostaje na głos prawdy głuchy, / Życzę, by choć duch jaki chciał do niego zlecić / I, jeśli można, w dzikim fałszu go oświecić" – pisał Stefan Witwicki w polemicznym *Dialogu*, otwierającym jego cykl *Ballad i romansów* (1824––1825). Zwracano uwagę, że rozpowszechnienie motywów fantastycznych (rytuałów magicznych, zabobonów, guseł, czarów, → duchów, upiorów, wampirów itp.) jest świadectwem wpływu literatury niemieckiej, a tym samym dowodzi małej oryginalności rodzącej się poezji romantycznej. Wszystkie te zastrzeżenia i obawy bardzo dobitnie formułował Michał Grabowski w recenzji *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polszcze* („Astrea" 1825, t. 1), pisząc m.in.: „Od niejakiego czasu literatura polska, dawniej zarzucona cytacjami mitologicznymi, zaczyna wpadać w drugą ostateczność i zaludniać kraj poezji tłumem czarownic i upiorów. […] Nie tylko nie myślimy, ażeby to odpowiadało celowi poezji gminnej, lecz nie sądzimy nawet, ażeby ten brak pożytku wynagradzały jakie poetyczne piękności". W tle wielu ówczesnych wypowiedzi romantycznych krytyków można też dostrzec obawę przed moralnymi i religijnymi skutkami wprowadzania do literatury polskiej wyobrażeń niezgodnych z dogmatami religii chrześcijańskiej.

Akceptowano przeto fantastykę, ale i z takim zastrzeżeniem, że winna ona odpowiadać „wyobrażeniom wieku", „wyobrażeniom narodowym" lub „gminnym". Antoni Edward Odyniec pisał: „Poeta więc uważa przesądy jak malarz i jak filozof, który postępując do źródła mniemań zarazem tak dziwacznych i tak naturalnych, odkrywa je oczom naszym. […] Nie jest jego winą, że w średnich wiekach wierzono lub że gmin dotąd wierzy w duchy, upiory i czary; wprowadza on je nie jak rzetelnie będące, lecz jak naówczas w przekonaniu powszechnym były" (*Przemowa* do *Poezji*). Aby jak najgłębiej zakorzenić zjawiska fantastyczne w obrębie nowych koncepcji estetycznych, poszukiwano miejsca dla tych wyobrażeń w ramach koncepcji „literatury narodowej". Rozważano zatem potrzebę utworzenia rodzimej mitologii, która stałaby się podstawą literatury polskiej, opierałaby się zaś na wierzeniach ludów słowiańskich, a nie na mitologii germańskiej czy skandynawskiej. Takie postulaty zgłaszał chociażby Joachim Lelewel w artykule *O romantyczności* („Biblioteka Polska" 1825, t. 4), pisząc m.in.: „Mitologia Skandynawii tworzyła poezją z języka, powinna tedy i poezja polska polską mitologią ze swego utworzyć języka". Szkopuł w tym, że nawet niektórzy romantycy nie dostrzegali w polskim folklorze wystarczających możliwości fantazjotwórczych – Jan Ludwik Żukowski pisał np., że rodzime → pieśni ludowe cechuje „umiarkowanie fantazji", w odróżnieniu od poezji ludów tzw. Północy (*O pieśniach ludu*, „Melitele. Noworocznik" 1830, R. 2). Z dużą rezerwą (jako sztuczną i niezgodną z duchem literatury polskiej) traktowano jednak propozycję Mochnackiego, który w rozprawie *O duchu i źródłach poezji w Polszcze* przekonywał, że „przedmiotem poezji romantycznej w Polszcze" – obok „starożytności sła-

wiańskiej" oraz „ducha średnich wieków" – winna być także „mitologia Północy", czyli wierzenia ludowe rozpowszechnione w krajach skandynawskich.

Podsumowaniem niechęci do nadmiernego eksponowania zjawisk fantastycznych może być opinia Józefa Korzeniowskiego, teoretyka reprezentującego kompromisowe stanowisko estetyczne na tle innych uczestników klasyczno-romantycznych debat literackich. Pisał on: „Nikt wszakże rozsądny za złe nie weźmie poecie, gdy potrafi zręcznie z działaniem swoim związać cudowność, która by się znajdowała w opinii wieku, który maluje; lub gdy w przedmiotach z czasów nawet cywilizacji wziętych wystawi te tajemnicze istoty imaginacji i głębokiego uczucia, które są niejako pośrednikami między żyjącymi a umarłymi […]. Rozumie się przecież, że gdy uczucie samo z siebie mocne, gdy charakter osoby sam zdoła zająć całą uwagę, nie ma wówczas potrzeby zaostrzać ciekawość wprowadzeniem dziwów" (*Kurs poezji*, 1829).

W dobie międzypowstaniowej. Dalsze losy romantycznej fantastyki (po upadku powstania listopadowego) opierały się na koncepcjach wypracowanych w dobie sporów przełomu romantycznego. W licznych wystąpieniach konsekwentnie podkreślano światopoglądową zasadność użycia motywów fantastycznych w literaturze, a także ich rolę estetyczną i sensotwórczą. To właśnie o zjawiskach nadzmysłowych obszernie wypowiadał się Adam Mickiewicz w słynnej lekcji szesnastej *Prelekcji paryskich* (kurs trzeci, 1843), dowodząc, że „jest to istotna część każdego wielkiego utworu mającego w sobie cokolwiek życia". Wielu romantycznych krytyków respektowało wyrażony tam pogląd Mickiewicza, który radził umieszczać ośrodek akcji romantycznych utworów „w krainie duchów" i sugerował, że prawdziwy dramat narodowy winien „przenosić nas w świat nadziemski". Głosy akceptacji dla fantastyki wyrażano szczególnie często w odniesieniu do ówczesnego → dramatu („wiara we wpływ świata niewidzialnego, niematerialnego, na sferę ludzkich myśli i działań jest ideą macierzystą poematu" – deklarował Mickiewicz w → przedmowie do francuskiego wydania *Dziadów*, 1834), popularność motywów nadzmysłowych uzasadniano inspiracjami twórczością Williama Shakespeare'a (D.M. [D. Magnuszewski], *Uwagi nad dramatem polskim*, „Ziewonia" 1839, t. 2), dowodzono ich wielkiej wagi dla przesłania polskiej literatury (Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, „Tygodnik Literacki" 1841, nr 21–23). Przychylność wobec fantastyki deklarowali nawet ci krytycy, którzy stawiali przed romantycznym dramatem zupełnie inne zadania – tak czynił chociażby Edward Dembowski, który postulował, aby polski dramat „był głównie i przede wszystkim obrazem walki zdań i stronnictw" (*O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*, „Rok" 1843, t. 6). Z uznaniem pisano też o ówczesnej prozie fantastycznej – polskiej i zagranicznej (w komentarzach do utworów Hoffmanna, Richtera, Ludwika Sztyrmera czy Narcyzy Żmichowskiej). Trzeba również pamiętać, że świadectwem akceptacji dla fantastyki były rozliczne filipiki skierowane przeciwko zdrowemu rozsądkowi oraz „kuchennej moralności, bez ofiary, bez natchnienia" (J. Klaczko, [rec.] *„Krewni" Korzeniowskiego*, „Wiadomości Polskie" 1857, nr 3–4 i odb.). Wydaje się jednak, że mimo rozlicznych głosów akceptacji, potwierdzających zasadność posługiwania się tą kategorią przez romantycznych pisarzy, debata wokół fantastyki nie miała już takiego znaczenia programowego jak w dobie sporów przełomu romantycznego. Ton romantycznej krytyce literackiej po powstaniu listopadowym nadawały bowiem inne tematy: debaty wokół koncepcji → narodowości, postulaty → historyzmu, kontrowersje wokół → romansu i → powieści.

W dobie międzypowstaniowej pojawiały się też głosy niechętne romantycznej fantastyce – głównie wśród krytyków przychylnych powieści, zarówno historycznej, jak i współ-

czesnej. O powieści jako „kopii życia ludzkiego" (E. Wasilewski, *Józef Ignacy Kraszewski*, „Pamiętnik Naukowy" 1837, nr 7; A. Nowosielski [A. Marcinkowski], *Kilka myśli o powieści i jej formie*, „Gazeta Warszawska" 1855, nr 166 i 168) wypowiadano się wtedy najczęściej w → recenzjach bieżących utworów (autorstwa Józefa Ignacego Kraszewskiego, Michała Grabowskiego, Antoniego Czajkowskiego). Nawet wówczas zwracano jednak uwagę, że cudowność i fantastyka stanowiły chronologicznie pierwszy „pierwiastek" powieści i poprzedzały rozwój problematyki historycznej, psychologicznej i społecznej (L. Dunin Borkowski, *Powieściarstwo polskie*, „Tygodnik Polski" 1848, nr 6, 9–11, 23–24 i 39–40). Tak czy inaczej, krytycy przychylnie traktujący powieść dostrzegali w tendencjach fantastycznych raczej „przeszłość" niż „przyszłość" romansu w Polsce (by sparafrazować tytuł znanej rozprawy Kraszewskiego *Przeszłość i przyszłość romansu*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 29–30).

Oceny pozytywistów. Opinie deprecjonujące fantastykę nasiliły się w → pozytywizmie. Poglądy literackie ówczesnych krytyków (ufundowane na utylitarnych, agnostycznych i scjentystycznych podstawach) marginalizowały rolę wszelkich pierwiastków irracjonalnych i nadprzyrodzonych. Skoro bowiem „piśmiennictwo jest wiernym odbiciem cech społeczności, w której się rozwija, wypływem jej potrzeb i miarą umysłowego rozwoju" – tak argumentowała Eliza Orzeszkowa w rozprawie *Kilka uwag nad powieścią* („Gazeta Polska" 1866, nr 285–286 i 288) – to głównym zadaniem pisarza winno być propagowanie takich wartości, które mogą przyczynić się do podniesienia poziomu cywilizacyjnego społeczeństwa. Z tymi zadaniami szczególnie dobrze radzi sobie proza, a zwłaszcza powieść, która „wywiera więcej działania na rozum niż na wyobraźnią" i „nie wybiera […] dróg cudownych, nadzwyczajnych, zdumiewających, ale prowadzi je torem zwykłym ludzkości – właśnie dlatego, aby w przedstawionych istnieniach podawać ogółowi naukę, której z wyjątkowych trafów czerpać by nie mógł". Jej autor musi przeto „zabronić sobie przedstawiania wszelkich nadnaturalnych, nadzwyczajnych zdarzeń i zjawisk. Upiory, potwory, sfinksy w ludzkich postaciach nie znajdą miejsca w jego dziele – ale za to wolno mu poruszać wszystkie ludzkie rozkosze, bóle, miłości i rozpacze; wszystkie cnoty i występki; wszystkie szczyty, upadki" (tamże). Orzeszkowa wypowiadała się wprawdzie ze sporą dozą wyrozumiałości o dawnej literaturze, przenikniętej również zamiłowaniem do fantastyki (stąd „średniowieczne epopeje, ballady, legendy i romanse rycerskie zaludniają myśl najdziwaczniejszymi wizjami piekieł, niebios, upiorów i czarowników"), zastrzegała jednak, że to zamiłowanie można zrozumieć tylko wtedy, gdy ma się w pamięci, że „wszystkie twory owe były płodami wyobraźni niepowściągnionej rozumem, wybujałej, młodzieńczej" (tamże). Wedle Orzeszkowej cywilizacja nowożytnej Europy nabierała bowiem pełnej dojrzałości właśnie w epoce współczesnej pisarce, czyli w czasach panowania krytycznego rozumu, definitywnie zrywając z wiekiem „dziecięcej" naiwności średniowiecza.

Tworząc filozoficzną i psychologiczną podbudowę dla nowej wizji literatury, krytycy pozytywistyczni zwracali uwagę na czysto empiryczne uwarunkowania procesu twórczego (tak m.in. przedstawiał → psychologię działalności artystycznej Piotr Chmielowski w rozprawie *Geneza fantazji*, „Niwa" 1872, t. 2). Podobne tezy, obszernie uzasadniane naukowo, były swoistym wstępem do powtarzanych wielokrotnie wyrazów dezaprobaty dla zjawisk nadzmysłowych w literaturze. Miewały one wyraźne ostrze antyromantyczne, jak w artykule ks. Franciszka Krupińskiego *Romantyzm i jego skutki* („Ateneum" 1876, t. 2): „Nam dzisiaj ani Jowisze, ani uosobione Zemsty, Zazdrości nie przypadają do smaku; rażą nas równie

upiory, szaleńcy, wiedźmy i cały ten kram nieokrzesanej, gminnej fantazji". Przede wszystkim jednak rezygnacja z motywów fantastycznych wpisywała się w zespół postulatów i dyrektyw artystycznych, którymi winni kierować się współcześni pisarze. Takie właśnie nakazy formułował Feliks Ehrenfeucht w → odczycie *O prawdzie w literaturze* (1873): „Głównym charakterem powieści wraz z jej rozlicznymi odcieniami winno być życie, prawda. Bohaterem powieści niech będzie człowiek istniejący rzeczywiście w świecie, a nie płód bujnej imaginacji autorskiej". Skoro obecność motywów nadprzyrodzonych nie pozwalała na realizację tak sformułowanego programu, powieściopisarzowi pozostawała jedynie całkowita rezygnacja z irracjonalistycznych pokus. „Precz więc z BEZŚWIADOMYM NATCHNIENIEM! Precz ze wszystkimi głupstwami, które mamiąc poetów, wskazywały im łatwą drogę próżniactwa i duchowego ospalstwa. Dopóki umysłowość społeczeństwa obwinięta była w pieluchy, wystarczały jej bajeczki i powiastki o zaczarowanych księżniczkach. […] Dzisiaj te czasy minęły. Samowiedza przebudziła się w narodzie, odrzuca więc od siebie wszystko, co jest niewyraźnym bełkotaniem dziecka" – pisał Piotr Chmielowski (*Utylitaryzm w literaturze*, „Niwa" 1872, t. 2). Pozytywistyczne odrzucenie fantastyki miało zresztą motywację nie tylko filozoficzną i artystyczną, ale także społeczną: „Marnowanie sił na niedorzeczności jest społeczną zbrodnią" (tamże).

Powroty modernistów. Fantastyka znowu okazała się użyteczną bronią w rękach → młodopolskich krytyków literackich. Propagując własną wizję literatury, podjęli oni walkę ideową zarówno ze sztuką realistyczną, którą uznawali za „bezdroże duszy" (S. Przybyszewski, *O „nową" sztukę*, „Życie" 1899, nr 6), jak i ze „zdrowym rozsądkiem" pozytywistów, których posądzali o „nienawiść do wszelkiej głębi, do wszelkiej duchowości, do wszelkiego zapału czy wzlotu", jednym słowem – „DO WSZYSTKICH RZECZY WIEKUISTYCH, niemieszczących się w granicach zmysłowego, ziemskiego poznania i życia" – pisał Miriam (*Walka ze sztuką*, „Chimera" 1901, t. 1, z. 2). Program zwolenników Młodej Polski zawierał m.in. „protest uczucia i fantazji przeciwko WYŁĄCZNOŚCI panowania rozumu" (I. Matuszewski, *Wsteczнictwo czy reakcja*, „Kurier Codzienny" 1894, nr 274, 277 i 321), niósł także ze sobą ogólny „odwrót od rzeczywistości", oczywiście – rzeczywistości czysto materialnej, postrzeganej zmysłowo (Quasimodo [A. Górski], *Młoda Polska. Felieton nieposłany na konkurs „Słowa Polskiego"*, „Życie" 1898, nr 15–16, 18–19 i 24–25). W nowym przebraniu powróciły wówczas takie koncepcje, których fundamentem była wizja świata złożonego z „dwóch rzeczywistości, jednej zewnętrznej i drugiej wewnętrznej" (S. Przybyszewski, *O „nową" sztukę*). Na takiej wizji budowano wówczas antymimetyczne koncepcje literatury: w tym duchu Edward Abramowski przekonywał, że „sztuka nie może naśladować rzeczywistości" (*Co to jest sztuka? Z powodu rozprawy L. Tołstoja: „Czto takoje isskustwo?"*, „Przegląd Filozoficzny" 1898, z. 3), a Zenon Przesmycki dodawał, że literatura nie może „zrzec się wzlotu, żaru, głębi, składających istotę wielkiej, prawej twórczości" (*Walka ze sztuką*). „Głębsze znaczenie" miały zapewnić literaturze wszelkie tematy i motywy → metafizyczne, a więc także fantastyka.

Krytycy młodopolscy nie mogli jednak wejść do tej samej rzeki co romantycy. Podstawową przeszkodę stanowił rozwój → nauki (w tym wypadku szczególnie psychologii; → psychologizm), która potęgowała sceptycyzm wobec rzekomo nadprzyrodzonego pochodzenia wielu fantazji i wyobrażeń, kojarzonych dotąd z fantastyką. Z wiedzą naukową o ludzkiej psychice powszechnie się wtedy liczono. Przesmycki pisał wprost, że otaczające nas fakty i zjawiska „świadczą o bezdennych snadź otchłaniach praw jeszcze wiedzy nieznanych, odkrywają nowe, bezkreśne widnokręgi w naturze i w człowieku, wskazują, że szczupłą wysepkę wiado-

mości naszych otacza nieskończone morze tajemnic", ale zarazem przyznawał, że tajemnice owe nie mają „w sobie nic nadprzyrodzonego" (*Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*, „Świat" 1891, nr 3–12, 14, 18 i 21–24).

Ponownie zwrócono się więc ku „urokom" nieskończoności („Podobnie jak religia, metafizyka, mistyka – sztuka jest oknem ku nieskończoności" – deklarował Zenon Przesmycki w eseju *Walka ze sztuką*). Przy czym nie szukano już jej „gdzieś poza granicą świata zmysłowego, w niebiosach" (Miriam [Z. Przesmycki], *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*), lecz głównie w duszy człowieka, a w szczególności – w psychice artysty. Zwolennicy nowych prądów literackich twierdzili, że poza świadomymi obszarami ludzkiej *psyche* znajdują się znacznie bardziej rozległe obszary nieświadomości. Właśnie tam, w sferze „fantastycznych głębin ludzkiej istoty", w „ciemnych labiryntach mózgu ludzkiego" (M. Komornicka, *Szkice*, 1894), miała przechowywać się pamięć „wszystkich stanów, jakie dusza dotychczas przeżyła", „wszystkich światów, w których łonie całe wieki śniła", rozmaitych „wszechpotęg i tajemnic przyrody" (S. Przybyszewski, *O „nową" sztukę*). Tam też miało bić źródło prawdziwej literatury – jej rola polegała zaś na odkrywaniu tajemnic „nagiej duszy". Jak bowiem pisał Przybyszewski: „Poza ciasnym kółkiem świadomych stanów naszego Ja jest ocean wewnętrzny, morze tajni i zagadek, kędy się wichrzą dziwaczne burze, są tam kryjówki Sezama pełne nieprzebranych skarbów i cudów, i rzeczy w słowa nieujętych. […] Są w naszej duszy dziwnie splątane i powikłane krużganki, grobowce wspomnień życia przed życiem, podziemne kurytarze, do których nigdy jeszcze nie wnikło światło" (tamże). Trudno więc się dziwić, że młodopolski → geniusz-artysta jawił się ówczesnym krytykom jako „kosmiczna, metafizyczna siła, przez jaką się absolut i wieczność przejawia", jako ktoś stojący „ponad życiem, ponad światem, […] nie kiełznany żadnym prawem, nie ograniczany żadną siłą ludzką" (S. Przybyszewski, *Confiteor*, „Życie" 1899, nr 1). Walcząc o całkowitą swobodę twórczą artysty-geniusza, młodopolscy krytycy opowiadali się więc za ideą sztuki jako wartości samej w sobie (→ autotelizm, sztuka dla sztuki), niepodległej żadnym zobowiązaniom pozaartystycznym (społecznym, ideowym, moralnym itp.), zwróconej ku metafizyce, antyrealistycznej i symbolistycznej, będącej manifestacją „czystego życia duszy" (przedmowa Stanisława Przybyszewskiego do *De profundis*, 1895). Ponieważ właśnie w tych sferach sytuowano różnorodne nadprzyrodzone wizje, można chyba mówić o młodopolskiej fantastyce uwewnętrznionej.

Najbardziej poręcznym środkiem objawiania tajemnicy świata okazał się wtedy → SYMBOL. Łączył on bowiem zmysłową „powierzchnię" z tajemniczą „głębią". W tym duchu Zenon Przesmycki dowodził, że symbol jest „odtworzeniem rzeczywistości, w której formy, postacie i zjawiska zmysłowe mają swój sens zwykły, powszedni dla ludzi zadowalających się powierzchnią, lecz dla szukających głębiej kryją w swym wnętrzu otchłanie nieskończoności; zewnętrzna, widoma część symbolu musi być konkretnym obrazem ze świata zmysłom podległego, tak aby nawet dla tych, którzy żadnej głębi szukać w niej nie będą, miała zupełnie jasne, powszednie znaczenie; »korzenie« zaś winien on »mieć w ciemności«, tj. za tym obrazem konkretnym muszą otwierać się bezkreśne widnokręgi ukrytej, nieskończonej, wiekuistej, niezmiennej i niepojętej istoty rzeczy" (*Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*). Właśnie w ramach teorii symbolu motywy fantastyczne i baśniowe zyskały swoje obywatelstwo oraz pełne uzasadnienie artystyczne. Projektując kształt świata przedstawionego ówczesnej literatury, młodopolscy krytycy zalecali więc pisanie o „czarownych obrazach i rajach nie z tego świata", „korowodach umarłych

cieni", rozpływających się „w zaświatach sennych widziadłach" (S. Przybyszewski, *O „nową" sztukę*), o wszelkiego typu „satanizmach, okultyzmach, demonizmach" itp. (S. Brzozowski, *My, młodzi*, „Głos" 1902, nr 50).

Na przełomie XIX i XX stulecia nie milkły też głosy przeciwników powrotu zjawisk fantastycznych do literatury. Rekrutowali się oni głównie spośród zwolenników poprzedniej epoki. Aleksander Świętochowski z → ironią odradzał pisarzom młodopolskim: „[…] nie należy być nurkiem własnego wnętrza i słowikiem własnego serca" (*Młoda starość*, „Prawda" 1899, nr 3). Bolesław Prus w publikowanej *Kronice tygodniowej* potępiał tych, którym „podobają się apoteozy chorób nerwowych, kult szatana, wojna z logiką i inne tym podobne dziwactwa"; przekonywał, że źródłem prawdy o rzeczywistości nie jest „ani neurastenia, ani halucynacja, ani cudzołóstwo i samobójstwo, ani kofeina, ani alkohol czy nikotyna", lecz „wielkie odkrycia uczonych badaczów i wielkie uogólnienia trzeźwych filozofów" („Kurier Codzienny" 1901, nr 145). Do tych głosów dołączał się Henryk Sienkiewicz z własną krytyką tych, którzy „wystawiali na pokaz swoje nagie dusze […], każąc nam je podziwiać, niby jako pustynie tratowane przez dzikie i wyuzdane tabuny instynktów" (*Maria Konopnicka*, „Biblioteka Warszawska" 1902, t. 2).

W pierwszych dwóch dekadach XX w. (zwłaszcza przed wybuchem pierwszej wojny światowej oraz w jej trakcie) dał się zauważyć ponowny odwrót od fantastyki. Tym razem wypierała ją ideologia „czynu", odwołująca się do coraz wyraźniej artykułowanych postulatów społecznych i patriotycznych.

Marek Stanisz

Źródła: [I. Krasicki], *Imaginacja*, w: tegoż, *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych*, t. 1, 1781; [J.L. Chreptowicz], *Poezja*, w: jw., t. 2, 1781; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, 1788; A. Mostowska, *Strach w zameczku*, 1806; S.K. Potocki, *O wymowie i stylu*, 1815–1816; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; A. Mickiewicz, *Uwagi nad „Jagiellonidą" Dyzmasa Bończy Tomaszewskiego*, „Pamiętnik Warszawski" 1819, t. 13; J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, „Dziennik Wileński" 1819, t. 1; [F. Wężyk], *Uwagi nad Jana Śniadeckiego rozprawą „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Pamiętnik Warszawski" 1819, t. 14; [L. Borowski], *Uwagi nad poezją i wymową pod względem ich podobieństwa i różnicy z ćwiczeniami w niektórych gatunkach stylu*, „Dziennik Wileński" 1820, t. 1–3; [J.F. Królikowski], *Rozprawa, w której się okazuje, że nie każda romantyczność przeciwna jest klasyczności, że owszem, ażeby literatura była narodową i celowi odpowiadającą, romantyczności wyrzekać się nie powinna*, „Mrówka Poznańska" 1821, t. 3; A. Mickiewicz, *Przemowa*, w: tegoż, *Poezje*, t. 1, 1822; M. Grabowski, List do J.B. Zaleskiego z 20 października 1824 r.; S. Witwicki, *Dialog*, w: tegoż, *Ballady i romanse*, 1824–1825; [F.S. Dmochowski], *Uwagi nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej*, „Biblioteka Polska" 1825, t. 1; M. Grabowski, *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polszcze*, „Astrea" 1825, t. 1; [M. Mochnacki], *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2; [M. Mochnacki], *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 2, nr 5 i 7; A.E. Odyniec, *Przemowa*, w: tegoż, *Poezje*, 1825; J. Lelewel, *O romantyczności*, „Biblioteka Polska" 1825, t. 4; [M. Mochnacki], *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska" 1829, nr 15, 17–20, 22 i 26–29; J.B. Zaleski, *Rusałki. Fantazja*, „Melitele. Noworocznik" 1829, R. 1; J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, 1829; J.L. Żukowski, *O pieśniach ludu*, „Melitele. Noworocznik" 1830, R. 2; A. Mickiewicz, przedmowa do francuskiego wydania *Dziadów*, 1834; E. Wasilewski, *Józef Ignacy Kraszewski*, „Pamiętnik Naukowy" 1837, nr 7; J.I. Kraszewski, *Przeszłość i przyszłość romansu*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 29–30; D.M. [D. Magnuszewski], *Uwagi nad dramatem polskim*, „Ziewonia" 1839, t. 2; Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, „Tygodnik Literacki" 1841, nr 21–23; D*** [E. Dembow-

ski], *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*, „Rok" 1843, t. 6; A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska* [1840–1844], przeł. L. Płoszewski, w: *Dzieła*, t. 9–11, 1955; L. Dunin Borkowski, *Powieściarstwo polskie*, „Tygodnik Polski" 1848, nr 6, 9–11, 23–24 i 39–40; A. Nowosielski [A. Marcinkowski], *Kilka myśli o powieści i jej formie*, „Gazeta Warszawska" 1855, nr 166 i 168; J. Klaczko, [rec.] *„Krewni" Korzeniowskiego*, „Wiadomości Polskie" 1857, nr 3–4 i odb.; E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, „Gazeta Polska" 1866, nr 285–286 i 288; P. Chmielowski, *Utylitaryzm w literaturze*, „Niwa" 1872, t. 2; P. Chmielowski, *Geneza fantazji*, „Niwa" 1872, t. 2; F. Ehrenfeucht, *O prawdzie w literaturze*, 1873; ks. F. Krupiński, *Romantyzm i jego skutki*, „Ateneum" 1876, t. 2; Miriam [Z. Przesmycki], *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*, „Świat" 1891, nr 3–24, z przerw.; I. Matuszewski, *Wstecznictwo czy reakcja*, „Kurier Codzienny" 1894, nr 274, 277 i 321; M. Komornicka, *Szkice*, 1894; E. Abramowski, *Co to jest sztuka? Z powodu rozprawy L. Tołstoja: „Czto takoje isskustwo?"*, „Przegląd Filozoficzny" 1898, z. 3; Quasimodo [A. Górski], *Młoda Polska. Felieton nieposłany na konkurs „Słowa Polskiego"*, „Życie" 1898, nr 15–16, 18–19 i 24–25; S. Przybyszewski, *Confiteor*, „Życie" 1899, nr 1; S. Przybyszewski, *O „nową" sztukę*, „Życie" 1899, nr 6; Poseł Prawdy [A. Świętochowski], *Liberum veto. Młoda starość*, „Prawda" 1899, nr 3; S. Przybyszewski, *De profundis*, 1900; Miriam [Z. Przesmycki], *Walka ze sztuką*, „Chimera" 1901, t. 1, z. 2; B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny" 1901, nr 145; S. Brzozowski, *My, młodzi*, „Głos" 1902, nr 50; H. Sienkiewicz, *Maria Konopnicka*, „Biblioteka Warszawska" 1902, t. 2.

Opracowania: S. Kawyn, *Wstęp*, w: *Walka romantyków z klasykami*, wstęp napisał, wypisy źródłowe ułożył i oprac. S. Kawyn, 1960; S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, 1966; M. Maciejewski, *Zagadka i tajemnica. Z zagadnień świadomości literackiej w okresie przełomu romantycznego*, „Roczniki Humanistyczne" 1968, z. 1; A. Kowalczykowa, *Romantyczne zaświaty*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria 2, red. M. Żmigrodzka, 1974; R. Caillois, *Od baśni do science fiction*, przeł. J. Lisowski, w: tegoż, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wyb. M. Żurowski, wstęp J. Błoński, 1977; J. Kulczycka-Saloni, *Wstęp*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, oprac. J. Kulczycka-Saloni, 1985; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1988; A. Kowalczykowa, *Wstęp*, w: *Idee programowe romantyków polskich. Antologia*, oprac. A. Kowalczykowa, 1991; B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, 1992; A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, 1996; M. Stanisz, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, 1998; P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski. Zarys problematyki*, 1999; M. Podraza-Kwiatkowska, *Wstęp*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, 2000; R. Caillois, *W sercu fantastyki*, przeł. M. Ochab, 2005; M. Dybizbański, *Romantyczna futurologia*, 2005; T. Grob, *Phantasie – Erfahrung – Mimesis. Phantasie und Phantastik in der frühen polnischen Romantik*, w: *Romantik und Geschichte. Polnisches Paradigma, europäischer Kontext, deutsch-polnische Perspektive*, Hrsg. G. Ritz, 2007; D. Kowalewska, *Magia i astrologia w literaturze polskiego oświecenia*, 2009.

Zob. też: Bajka, Cudowność, Duch/ Dusza/ Duchowość, Epopeja, Fikcja, Hoffmanizm, Metafizyka, Mimesis, Mistycyzm, Naród/ Narodowość, Nieskończoność, Poeta/ Poezja, Psychologizm, Realizm, Romantyzm, Symbol/ Symbolizm, Wyobraźnia/ Imaginacja/ Fantazja

FELIETON

Znaczenie terminu. Termin „felieton" (franc. *le feuilleton*, w jęz. polskim dawna forma: *fejleton*), jako nazwa gatunku piśmiennictwa związanego ściśle z rozwojem prasy, pochodzi od francuskiego rzeczownika *une feuille* – „liść", „listek". Pierwotnie nazywano tak wydawany na początku XIX w. dodatek rozrywkowy do dziennika paryskiego „Le Journal des débats"; ukazywał się on najpierw na osobnych kartkach, później był zamieszczany w oddzielonej wyraźną linią dolnej części kolumny gazety. Tu publikowano we fragmentach powieści, nowele, poezje, dramaty, recenzje literackie, teatralne i muzyczne, pogadanki popularnonaukowe i „pogawędki" z czytelnikami, przeważnie o charakterze rozrywkowym. W polskiej krytyce literackiej XIX stulecia termin ten pojawiał się w trzech znaczeniach: 1) przede wszystkim oznaczał „swobodną pogadankę, lekko i dowcipnie omawiającą ja-

kąś sprawę, która w danej chwili zajmuje umysły", a więc ten typ publicystyki, który i dzisiaj bylibyśmy skłonni nazwać felietonem (P. Chmielowski, *Najdawniejsze nasze felietony*, „Pamiętnik Literacki" 1902); 2) używano też formy przymiotnikowej w zestawieniach typu „powieściopisarstwo felietonowe" do oznaczenia narracji w odcinkach, niezależnie od rozpiętości i rangi utworu (S. Krzemiński, *O nieśmiertelność*, „Bluszcz" 1893, nr 39–41; dotyczy *Emancypantek* Bolesława Prusa). *Nota bene* zdarzało się, że taki sposób komponowania powieści był przedmiotem krytyki, podnoszącej nieharmonijność i sztuczność, np. Michał Grabowski w *Literaturze i krytyce* (t. 3, 1838) występował przeciw „fejletonowości" francuskiej literatury szalonej w imię obrony narodowego charakteru. Krytykowano także „rozsiekaną, niejednolitą i nieharmonijną strukturę", wymuszaną na autorze dzieła w odcinkach (W. Łoziński, *Fejleton dziennikarski*, „Dziennik Literacki" 1868, nr 23); 3) własną oryginalną definicję dał Cyprian Norwid, traktując felieton jako uniwersalne zjawisko artystyczne, przejaw „liryzmu politycznego", wprowadzający własny rodzaj prawdy, daleki od „prawdy obowiązującej bezpośrednio i prawdy ściśle literalnej"; Norwid porównał felieton do rośliny pasożytniczej malowniczo oplatającej swego żywiciela, w rzeźbie odpowiednikiem felietonu jest – zdaniem poety – ornamentacja, w architekturze – arabeska, w malarstwie – tło i *chiaroscuro*, światłocień, w muzyce – scherzo, w tragedii i dramacie – chór i postać śmieszka, w liryce – „niedośpiewanie, przemilczenie lub licencja" (*Feleton o feletonie*, „Goniec Polski" 1851, nr 39). Mimo poetyckiej malowniczości stanowisko Norwida jest stosunkowo konsekwentne: według niego felieton to rodzaj (stylistycznego) dodatku, różniącego się od otoczenia tonacją, barwą, rytmem. Mniej jasne jest położenie felietonu w hierarchii zjawisk literackich: z jednej strony Norwid podkreśla pasożytniczy charakter felietonu, z drugiej zaś – jego cechy odnajdywał w wielu gatunkach i rodzajach nowoczesnej sztuki. I jeszcze jedno: właściwy odbiór felietonu wymagał rozpoznania przez czytelnika rządzących nim reguł.

Często felieton utożsamiano z innymi „gatunkami" dziennikarskimi: → kroniką, korespondencją, przeglądem ([b.a.], *Feilletoniści*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 40; anonimowy autor pisze, że felieton „to bowiem najwierniejsza i najdokładniejsza kronika każdej chwili życia narodowego"). Mniej więcej w połowie XIX w. obowiązki sprawozdawcze przejęła kronika, pozostawiając felietonowi subiektywizm oparty na humorze i koncepcie.

Dzieje gatunku. W Polsce felieton pojawił się w XVIII w. na łamach „Monitora"; zdaniem Piotra Chmielowskiego tytuł pierwszego polskiego felietonisty należy się Franciszkowi Bohomolcowi (*Najdawniejsze nasze felietony*). Do tego typu utworów nawiązywali po 1815 r. publicyści czasopism warszawskich i wileńskich, np. Stanisław Kostka Potocki (*Świstek krytyczny* w „Pamiętniku Warszawskim"), oraz autorzy z kręgu Towarzystwa Szubrawców w wileńskich „Wiadomościach Brukowych".

Do francuskich tradycji felietonu prasowego, które najsilniej oddziałały na twórczość pisarzy polskich, nawiązywały ogłaszane na początku XIX w. felietony Gerarda Maurycego Witowskiego (Pustelnik z Krakowskiego Przedmieścia) w „Gazecie Warszawskiej" oraz Józefa Brykczyńskiego, który jako Bywalski pisywał w „Tygodniku Polskim i Zagranicznym". W okresie międzypowstaniowym niektórzy autorzy uprawiali gatunek felietonu zbliżony do szkicu fizjologicznego (np. Wacław Szymanowski), inni nadawali mu kształt epistolarny (jak Henryk Rzewuski w *Listach z Warszawy* na łamach „Dziennika Warszawskiego"). Do ukształtowania na gruncie polskim typu „pogawędek" przyczyniła się rozpowszechniona w pierwszej połowie XIX w. → gawęda odznaczająca się również brakiem rygorów

konstrukcyjnych, wielotematycznością i bezpośrednim stosunkiem autora do słuchacza. Podczas gdy gawęda była związana z kulturą szlachecką, powstawała przede wszystkim w ziemiańskich dworkach i tam znajdowała odbiorców, „pogawędka" była wynikiem dokonującego się w miastach coraz bujniejszego rozwoju prasy i rosnącego grona czytelników. Ten rodzaj wypowiedzi felietonowych ukształtował stopniowo odmianę zwaną → kroniką, czasem „kroniką tygodniową". Dotyczyła ona różnych zjawisk, najczęściej z życia miasta, zarówno zdarzeń „poważnych", jak i lżejszego kalibru (imprezy, życie towarzyskie, moda, nierzadko krążące w środowisku plotki), a więc takich, o których ówczesny czytelnik najchętniej czytał, słuchał i rozmawiał.

Pierwszymi na gruncie polskim felietonistami-kronikarzami byli Wacław Szymanowski (m.in. autor *Przeglądu tygodniowego* w „Dzienniku Warszawskim" i *Kroniki tygodniowej* w „Tygodniku Ilustrowanym") oraz Aleksander Niewiarowski ogłaszający w „Gazecie Warszawskiej" (1854–1857) poczytne felietony nazywane „Gwiazdką" od znaku ✡, którym je sygnował. Stale pisywał felietony Józef Ignacy Kraszewski: w „Gazecie Polskiej" (1860–1861, *Silva rerum*, *Listy redaktora z Warszawy* i *Listy redaktora z zagranicy* oraz *Listy z Mokotowskiej ulicy*), od 1866 r. nadsyłał z Drezna i publikował w prasie krajowej listy o charakterze felietonowym, np. *Listy* („Kłosy" 1867–1887), *Kronika zagraniczna* („Tygodnik Ilustrowany" 1867–1887), *Listy z zagranicy* („Bluszcz" 1868–1887), *Listy z zakątka* („Biesiada Literacka" 1876–1885), *Listy z Niemiec* („Wiek" 1876–1877). W galerii warszawskich felietonistów można wymienić nadto Józefa Aleksandra Miniszewskiego, Władysława Ludwika Anczyca, Felicjana Faleńskiego, Wiktora Gomulickiego, Józefa Kotarbińskiego, Władysława Olendzkiego, Klemensa Junoszę-Szaniawskiego, Mariana Gawalewicza, a przede wszystkim Henryka Sienkiewicza, Bolesława Prusa i Aleksandra Świętochowskiego.

W Galicji do najpopularniejszych felietonistów należeli Lucjan Siemieński, Władysław Łoziński, Kazimierz Chłędowski i Jan Lam – autor *Kronik lwowskich* w kilku tamtejszych gazetach i czasopismach, oraz Michał Bałucki, publikujący stały felieton *Tygodnik krakowski* w „Kraju" (1869–1870). Do najbardziej znanych felietonistów w Poznaniu był zaliczany Marceli Motty, autor drukowanych w „Dzienniku Poznańskim" *Listów Wojtusia z Zawad do Pafnusia* (1865–1867) oraz *Przechadzek po mieście* (1888–1891). Na przełomie XIX i XX w. daje się zauważyć tendencję do skracania rozmiarów felietonu i przenoszenia do prasy codziennej i tygodniowej odmian uprawianych dotąd przede wszystkim w czasopismach humorystycznych. Rozwija się też felieton polityczno-społeczny (Józef Karol Potocki, Andrzej Niemojewski, Grzegorz Glass i inni). Poza ciągle chętnie czytanymi, choć często wywołującymi głosy polemiczne, felietonami Prusa i Świętochowskiego gatunek ten traci na znaczeniu, a rozkwitnie na nowo i zyska ogromną popularność w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Tak więc XIX w., zwłaszcza jego druga połowa, był okresem największego rozkwitu i społecznego znaczenia felietonu.

Dyskusje o felietonie. Jednym z głównych, często dyskutowanych problemów było miejsce tego gatunku w całokształcie piśmiennictwa: pytanie, czy felieton należy do publicystyki, czy również do literatury. Literacki status felietonu akcentowali zwłaszcza publicyści i krytycy okresu pozytywizmu, a przed nimi Wincenty Pol. Już w 1871 r. pisano o felietonie: „Jest to bowiem najwierniejsza i najdokładniejsza kronika każdej chwili życia narodowego […]. Obok tego znaczenia lokalnego, przez które feilleton staje się dla współczesnych zwierciadłem, a dla potomnych historycznym źródłem, ma on jeszcze inne, równie ważne, a mianowicie literackie" ([b.a.], *Feilletoniści*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 40). Bolesław

Prus w 1886 r. stwierdził, że literatura piękna obejmuje „powieści, poezje, nowele, dramaty i felietony" (*Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski" 1886, nr 70). Aleksander Świętochowski w 1893 r. zaliczył felieton do literatury pięknej pod warunkiem, że autor ma talent i potrafi tchnąć w niby zwykły i daleki od sfer sztuki temat wypowiedzi żywioł artyzmu. Literatura – pisał – to „dzieła sztuki, których formę stanowi piękne słowo. To znaczy podręcznik zoologii nie należałby do literatury, ale należałyby do niej… zoologiczne fejletony Vogta […]. Zwykłe korespondencje polityczne z Paryża, zamieszczane w dziennikach, mają rzeczywiście trwałość kurscetlów lub protokołów, ale korespondencje polityczne z Paryża Heinego są czytywane i cenione dotąd, bo są utworami sztuki, artyzmu, literatury. […] Właściwe pytanie redukuje się do tego, czy ludzie będą pisali o zajmujących objawach i wypadkach swego życia zbiorowego i czy będą pisali artystycznie. Jeżeli tylko nie zaprzestaną tego czynić, tzw. fejleton ma zapewnioną przyszłość, bo zwłaszcza w pismach periodycznych stanowi on jeden z bardzo niewielu pierwiastków literatury" (*Liberum veto*, „Prawda" 1893, nr 5). Pojawiały się felietony przekorne, w których uprawiany gatunek traktowano z ironią i dystansem, licząc jednak na pozytywny odbiór ze strony czytelnika ([S.E. Koźmian?, K. Morawska?], *I z bliska, i z daleka (X)*, „Kurier Poznański" 1878, nr 298). Rozważano również cechy poetyki i autonomię gatunku, Marian Dimmel pytał: „Czy jest on [felieton] utworem dramatycznym, bajką, epigramem, rozprawką, gawędą o tle lirycznym?…", by zaraz odpowiedzieć sobie: „Fejleton nie jest niczym z tego wszystkiego, a przecież jest tym wszystkim jednocześnie. Jest to całkiem nowa forma literackiego utworu, co jak kosmorama rozpiera się w parterze piętrowego gmachu dziennikarskiego wiadomości potocznych"; Dimmel tak charakteryzował specyfikę felietonu: „To tło, barwność i oświetlenie są tak ściśle związane z formą fejletonu, że fejleton może być nawet co do treści niczym, bańką mydlaną… jeżeli tylko posiada formę właściwą i jest – zajmującym, to już spełnia swoje zadanie" („Gazeta Lwowska" 1888, nr 230).

Miarą znaczenia, jakiego nabrał felieton, są wydania zbiorowe publicystyki felietonowej dokonywane za życia autorów (miał je Lam, Koźmian/ Morawska, Kazimierz Bartoszewicz).

Felietony literackie (Henryk Sienkiewicz i inni). Za ojca felietonu literackiego uważa się Lucjana Siemieńskiego, publicystę „Czasu" (od 1848 r.) i „Dodatku Literackiego" do „Czasu" (1849–1850) oraz miesięcznego dodatku literackiego do „Czasu" (1856–1860). Miejsce problematyki literackiej w innych felietonach zależało od indywidualnych zainteresowań i upodobań autorów. W niektórych felietonach-kronikach o zdarzeniach z życia literackiego prawie nie ma mowy. Tak jest np. w *Kronikach lwowskich* Jana Lama czy w *Tygodniku krakowskim* Michała Bałuckiego, gdzie dominują sprawy obyczajowe, życie codzienne miasta lub – jak u Lama – polityka. Z dziedziny sztuki pojawiają się uwagi i opinie o wydarzeniach teatralnych.

Powstawały jednak felietony poświęcone wyłącznie zagadnieniom literatury i sztuki. Do takich należały *Mieszaniny literacko-artystyczne* Henryka Sienkiewicza, publikowane w „Niwie" w latach 1879–1881 oraz trzykrotnie w 1882 r. w dzienniku „Słowo". Sienkiewicz świadomie ogranicza tematykę tych felietonów do książek, czasem poświęca uwagę przedstawieniom teatralnym lub wystawom malarskim. Dobór tematów zależał w dużym stopniu od nadsyłanych do redakcji książek („Spora paczka z Gebethnerowskiej kuźni leży przede mną. Jedenaście tomów!" – napisał autor w pierwszym felietonie cyklu, „Niwa" 1879, t. 16). Omawiał zarówno utwory autorów polskich (Adam Asnyk, Maria Konopnic-

ka, Józef Ignacy Kraszewski, Jan Zachariasiewicz, Eliza Orzeszkowa, Marian Gawalewicz, Albert Wilczyński, Jan Kanty Galasiewicz, Edward Lubowski), jak i francuskich (Alphonse Daudet, Victorien Sardou, Émile Zola) czy niemieckich (Heinrich Heine, Paul Heyse). Poświęcał również uwagę dziełom historyków (dwa felietony o *Szkicach* Ludwika Kubali) oraz krytyków i historyków literatury (Stanisław Tarnowski, Włodzimierz Spasowicz). O wiele mniej miejsca zajmują relacje z teatrów (tu przede wszystkim niezwykle wysoka ocena występów Heleny Modrzejewskiej oraz krótkie recenzje wybitnych przedstawień w teatrach warszawskich), a także z wystaw malarskich (Henryk Siemiradzki, Władysław Czachórski, Władysław Rossowski, Franciszek Krudowski) oraz wydawnictw albumowych (Napoleona Ordy album nazwany „swego rodzaju »pieśnią o ziemi naszej«"). Refleksje i oceny Sienkiewicza są podobne do znanych z jego obszerniejszych szkiców krytycznoliterackich, jednak sformułowano je bardziej luźno i „narracyjnie", bez troski o rygory logiki wywodu, przeciwnie – wywód jest kształtowany swobodnie, bez ukrywania subiektywnego spojrzenia na omawiane zjawiska.

Krytyczne oceny dzieł literackich oraz sprawozdania z książek zajmują wiele miejsca w korespondencjach Józefa Ignacego Kraszewskiego z zagranicy, drukowanych stale w kilku co najmniej tygodnikach, a także w niektórych dziennikach krajowych. Pisarz regularnie śledził ruch wydawniczy w Europie Zachodniej, szczególnie w Niemczech i we Francji. W *Kronice zagranicznej* „Tygodnika Ilustrowanego" czy w *Listach z zagranicy* w „Bluszczu" omawiał nowe utwory, zwłaszcza powieści i opowiadania współczesnych pisarzy, zapoznawał czytelnika z nowymi zjawiskami i kierunkami literackimi, poddawał wnikliwej ocenie nowe dzieła. Z jego korespondencji polscy czytelnicy po raz pierwszy dowiadywali się o nowych utworach Gustave'a Flauberta, Daudeta, Zoli, którym – mimo że doceniał ich wybitny talent – nie szczędził słów krytyki, a nawet – dotyczy to zwłaszcza Zoli – zarzucał społeczną szkodliwość. Kraszewski stale trzymał rękę na pulsie zdarzeń życia literackiego w kraju. Dzięki rozległej sieci korespondentów, którzy informowali go na bieżąco i nadsyłali nowe wydawnictwa, w *Listach* na łamach „Kłosów" oraz w *Listach z zakątka* w „Biesiadzie Literackiej" oceniał najnowsze książki: zarówno wybitne utwory literackie (np. *Meir Ezofowicz* Orzeszkowej w „Biesiadzie Literackiej" 1879, nr 173), jak i publikacje mniej znanych autorów, także prowincjonalnych, wspierając czasem lokalne inicjatywy wydawnicze (książki historyczne, kalendarze), zachęcając życzliwym słowem prawie nieznanych szerszemu ogółowi pisarzy, publicystów i wydawców do twórczej działalności.

W felietonach-kronikach literatura jest jednym ze zjawisk współczesnych, którym poświęca się uwagę. Czasem opinie zamieszczane w felietonie wywoływały dyskusję, czasem jednak uwagi o nowych książkach (np. w felietonach Niewiarowskiego) czy wypowiedzi o literaturze miały na celu dostarczenie czytelnikom informacji o jakimś zjawisku życia bieżącego na równi z faktami z dziedziny gospodarki, komunikacji, mody itp. Felietoniści poznańscy, Stanisław Egbert Koźmian i Konstancja Morawska, w felietonie *I z bliska, i z daleka* radzili swojemu „koledze" po piórze: „Co do wyboru przedmiotów, wypada mu unikać takich, co wymagają uczonych wywodów i uwag obszernych. […] Kiedy przyjdzie ocenić dzieło jakie, niech to spełni kilkoma jędrnymi rzutami, przywiązując się głównie do części onego anegdotycznej. Winien raczej zaciekawić, niż całą treść przedmiotu wyczerpać" („Kurier Poznański" 1878, nr 298).

W felietonach Sienkiewicza, publikowanych w „Gazecie Polskiej" (najpierw w 1873 r. *Bez tytułu* na przemian z Władysławem Bogusławskim i Edwardem Leo, w 1875 r. *Chwi-*

la obecna) oraz w „Słowie" (1882) wiadomości z życia literackiego zajmują niewiele miejsca. Wiele uwagi poświęcał im Bolesław Prus w swoich *Kronikach* oraz Aleksander Świętochowski.

Literatura w felietonach Bolesława Prusa. Prus pisał i drukował *Kroniki* w latach 1874––1911. Ukazywały się one m.in. w „Kurierze Warszawskim" (1875–1882 i 1883–1887), „Nowinach" (1882–1883), „Kurierze Codziennym" (1887–1901), „Tygodniku Ilustrowanym" (1905–1911). Sporo miejsca poświęcał zjawiskom literatury i sztuki w *Korespondencjach z Warszawy* w petersburskim „Kraju" (1883–1887). W *Kronikach* obok najrozmaitszych spraw życia codziennego, szczególnie Warszawy, znajdują się jego opinie o nowych kierunkach i programach literackich, wypowiedzi o aktualnie toczonych w prasie dyskusjach, uwagi związane z ważnymi wydarzeniami w ruchu wydawniczym i w życiu teatralno-muzycznym, a także oceny nowych książek, nowych czasopism literackich czy ważniejszych wypowiedzi programowych, opinie na temat poezji romantycznej, tendencyjności i realizmu, naturalizmu francuskiego oraz twórczości polskich naturalistów (np. Gabrieli Zapolskiej), powieści psychologicznej, kryteriów oceny dzieł sztuki i literatury, uwagi o „młodej" literaturze polskiej („Młoda Polska", krakowskie „Życie", publikacje programowe Stanisława Przybyszewskiego). Mimo że solidaryzował się z krytyczną i budzącą tyle kontrowersji oceną romantyzmu, sformułowaną w rozprawie Franciszka Krupińskiego *Romantyzm i jego skutki* (1876), wypowiadał się z uznaniem o dokonaniach tej epoki i uważał je za ciągle żywotną tradycję literatury polskiej. Z entuzjazmem wyrażał się zawsze o twórczości Adama Mickiewicza (por. uwagi w *Kronikach tygodniowych* w 1888 r. z okazji taniej edycji dzieł poety oraz z 1899 r. o Mickiewiczu i „nowej epoce"). Mickiewicz jako poeta, który „i o naturze, i o ludzkim sercu mówi jak człowiek do ludzi" („Kurier Codzienny" 1888, nr 175), był stałym punktem odniesienia również w ocenach nowych zjawisk literackich (w tym świetle nie mógł zaakceptować dokonań Stanisława Wyspiańskiego, gdyż łamał on kanony estetyki Mickiewiczowskiej, por. felieton *Poezja i poeci*, „Tygodnik Ilustrowany" 1909, nr 23). Nie budziła w nim fascynacji twórczość Juliusza Słowackiego. Zapoznał się z książką Ignacego Matuszewskiego *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze* (1901), która pozwoliła mu lepiej zorientować się w założeniach i dążnościach modernizmu (*Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny" 1901, nr 326). Omawiał czasem nowe książki swoich rówieśników, choć największym osiągnięciom literackim, np. *Ogniem i mieczem* Sienkiewicza, poświęcił osobne szkice. W *Kronikach* znajdujemy wnikliwe uwagi o takich utworach, jak *Szkice węglem* Sienkiewicza, niezwykle wysoką ocenę poematu Włodzimierza Zagórskiego *Król Salomon* (dedykowanego Prusowi) czy książki Klemensa Junoszy-Szaniawskiego *Pająki*, a także wypowiedzi o utworach autorów obcych (przedmowa Paula Bourgeta do powieści *Uczeń*, *Zmartwychwstanie* Lwa Tołstoja, *Nana* Émile'a Zoli, *Kwiatki św. Franciszka z Asyżu* w przekładzie Leopolda Staffa). Jako bywalec teatrów omawiał sztuki Michała Bałuckiego, Edwarda Lubowskiego, Aleksandra Mańkowskiego, Kazimierza Zalewskiego, Jana Gadomskiego, Andrzeja Niemojewskiego, z zagranicznych m.in. Rudolfa Lindaua i Hermanna Sudermanna.

Literatura w felietonach Aleksandra Świętochowskiego. W felietonach Świętochowskiego, szczególnie w cyklu *Liberum veto* ogłaszanym w „Prawdzie" (1881–1910), rozważania o literaturze i sztuce oraz oceny dzieł literackich zajmują sporo miejsca. Cechą charakterystyczną publicystyki autora, także jego felietonów, jest jej nastawienie polemiczne. Świętochowski był

znany z ciętego języka, bezwzględnych sądów, krańcowych nieraz ocen. Chętnie uczestniczył w polemikach, zarówno dotyczących ogólnych koncepcji literacko-artystycznych, jak i polityki wydawniczej, różnych inicjatyw kulturalnych oraz konkretnych dzieł. Nie tylko atakował (tak było najczęściej we wczesnej fazie jego publicystyki), ale brał w obronę lub formułował pozytywne oceny. Wystąpił np. w obronie atakowanych przez krytykę konserwatywną wydawnictw księgarni Elizy Orzeszkowej w Wilnie. Bronił przed niesprawiedliwymi oskarżeniami Józefa Ignacego Kraszewskiego. Bardzo wysoko oceniał poezje i nowele Konopnickiej, powieści Orzeszkowej, poezje Asnyka, z uznaniem pisał o twórczości Teodora Tomasza Jeża i Jana Lama, z zachwytem wyrażał się o *Placówce* Prusa jako książce „prawdziwie narodowej" (1886), z autorów młodego pokolenia cenił talent epicki Wacława Sieroszewskiego. Uznawał wielkość poezji romantycznej, szczególnie Mickiewicza, do którego twórczości często powracał, a na szczególną uwagę zasługuje jego felieton o Mickiewiczu w przededniu setnej rocznicy urodzin poety, wyrażający zdecydowane poparcie dla idei wzniesienia jego pomnika w Warszawie (1897). Był przekonany o wielkości Słowackiego, choć ten typ wyobraźni poetyckiej mu nie odpowiadał; zarzucał mu indywidualizm i egotyzm, ubóstwo pomysłów językowych, nadużywanie powtórzeń itp.: „W poezji naszej jest to mocarz, w jego dziełach są utwory, a w jego pieśniach strofy nadzwyczajnej siły i wdzięku. Ale wydaje mi się, że niepotrzebnie z jego słabizn, które nawet takich tytanów się czepiają, zrobiono »dogmat estetyczny«" (*Liberum veto*, „Prawda" 1903, nr 48). Nie podzielał zachwytów nad Norwidem na początku XX w.; widział w jego dziełach „poetyckie zamrocza" (*Liberum veto*, „Prawda" 1910, nr 8). W literaturze zwracał uwagę nie tylko na artyzm, ale na problematykę społeczną i etyczną. Stąd zachowywał dystans w stosunku do współczesnej literatury francuskiej, wysoko cenił zaś literaturę skandynawską (por. jego uwagi o twórczości Henrika Ibsena, *Liberum veto*, „Prawda" 1896, nr 49), z uznaniem wyrażał się o Lwie Tołstoju i jego powieści *Zmartwychwstanie* (*Liberum veto*, „Prawda" 1900, nr 16).

Wiele wypowiedzi felietonowych Posła Prawdy ma charakter polemiczny, np. wobec pochwał Stanisława Tarnowskiego na temat *Trylogii* (1884), myśli estetycznej Stanisława Witkiewicza (1892), poglądów Ignacego Matuszewskiego, zwłaszcza jego książki *Słowacki i nowa sztuka* oraz sądów o poezji współczesnej, którą krytyk uznawał za „zbyt smutną i płaczliwą", a także wobec opinii Stanisława Brzozowskiego na temat wartości młodej poezji (1905).

Literacki felieton modernistyczny. Nowa epoka nie ceniła felietonów tak, jak cenili je poprzednicy. Stanowisko to wiązało się – po pierwsze – z przekonaniem, że felieton był zastępczym gatunkiem wypowiedzi („surogatem życia") w sytuacji zubożonej aktywności publicznej, która nie mogła liczyć na rozwinięcie swobodnej debaty akademickiej, prawnej, religijnej, filozoficznej (A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, cz. 1, 1911). Po drugie – wzrósł dystans wobec zawodowej grupy recenzentów sztuki, którą tworzyli często niezrealizowani twórcy: „Czyż trzeba wyliczać po nazwisku wszystkich tych sfilistrzonych farysów i innych *ex*, którzy dzisiaj panują w fejletonach, wyrokują bez apelacji o literaturze i sztuce, specjalistami są od znawstwa ideałów? Czyż trzeba przypominać wszystkie polemiki, jakie w ostatnich latach toczono, wszystkie ataki, wymierzone przeciwko każdemu wielkiemu talentowi, każdej nowej idei? Ileż jest tych wielkich dzienników, które zaszczytnych tych kart w swoich rocznikach nie mają?". Ogólnie, wzmogły się też narzekania na upadek krytyki dziennikarskiej, powierzchowność tekstów i ich uzależnienie od linii programowej pism (W. Feldman, *Współczesna krytyka literacka w Polsce*, 1905). Można powiedzieć, że na przełomie wieków termin „felieton" zyskał w krytyce czwarte znaczenie: stał się synonimem literatury i publicy-

styki uproszczonej, schlebiającej niskim gustom (o dramaturgii „felietonowej" zob. S. Brzozowski, *Stanisław Wyspiański o „Hamlecie"*, „Krytyka" 1905, t. 2). Co nie znaczy, że w modernizmie felietonistyki (literackiej i innej) z pożytkiem nie uprawiano. Właściwie wszystkie tygodniki i gazety codzienne miały swoich felietonistów (m.in. Władysława Bukowińskiego, Zygmunta Wasilewskiego, Mariana Gawalewicza, Kazimierza Glińskiego, Władysława Rabskiego, Henryka Goldszmita, Eugenię Żmijewską, Wilhelma Feldmana, który w krakowskim „Życiu" prowadził w 1898 r. rubrykę *Listy lwowskie*). Wypracowywano, a na pewno rozwijano, nowe jej formuły: felieton (literacki) wierszem (m.in. Jan Lemański na łamach „Sfinksa"; Kazimierz Laskowski, pseudonim: El, na kartach „Kuriera Warszawskiego"), a także wypowiedź pograniczną wobec cech gatunkowych felietonu i eseju (uprawiała ją m.in. trójca redaktorów – Maria Komornicka, Miriam, Lemański – którzy pod pseudonimem Tredecim prowadzili ostrą i gorzką w tonie rubrykę *Glossy* w „Chimerze" w latach 1901–1902 oraz 1904–1905, gdzie upominano się o wielką sztukę i zapowiadano walkę o idee).

Stanisław Fita

Źródła: K. Ujejski, *Nad jedną z krótkich ewangelii feilletonisty „Czasu" – obszerniejsze uwagi*, „Dziennik Literacki" 1860, nr 52–53; W. Łoziński, *Fejleton dziennikarski*, „Dziennik Literacki" 1868, nr 23; [b.a.], *Feilletoniści*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 40; [S.E. Koźmian?, K. Morawska?], *I z bliska, i z daleka (X)*, „Kurier Poznański" 1878, nr 298 (28 grudnia); M. Dimmel, *Fejleton*, „Gazeta Lwowska" 1888, nr 22, przedruk: [b.a.], *Fejleton*, „Gazeta Toruńska" 1890, nr 230; K. Bartoszewicz, *Fejletoniki. Seria 1*, 1891; S. Krzemiński, *O nieśmiertelność*, „Bluszcz" 1893, nr 39–41, przedruk w: tegoż, *Zarysy literackie. Część pierwsza*, 1895; H. Sienkiewicz, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. 47: *Bez tytułu. Sprawy bieżące*, 1950; t. 48–49: *Chwila obecna*, 1950; t. 50: *Mieszaniny literacko-artystyczne*, 1950; t. 53: *Ostatnie kroniki*, 1952; B. Prus, *Kroniki*, t. 1–20, oprac. Z. Szweykowski, 1953––1970; J. Lam, *Wybór kronik*, oprac. S. Frybes, 1954; M. Bałucki, *Tygodnik krakowski. (Wybór kronik)*, w: tegoż, *Pisma wybrane*, t. 7, wyb. i red. T. Drewnowski, J. Skórnicki i A. Żyga, 1956; *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści. Wybór wypowiedzi teoretycznych i krytycznych*, oprac. S. Burkot, 1962; J.J. Lipski, *Warszawscy „Pustelnicy" i „Bywalscy"*, t. 1: *Felietoniści i kronikarze 1818–1899*; t. 2: *Felietoniści i kronikarze 1900–1939*, 1973; A. Świętochowski, *Wybór pism krytycznoliterackich*, wyb. S. Sandler, wstęp i przypisy M. Brykalska, 1973; Poseł Prawdy [A. Świętochowski], *Liberum veto*, t. 1–2, oprac. S. Sandler i M. Brykalska, 1976; *Listy z Poznania. Wybór felietonów z drugiej połowy XIX wieku*, wstęp i oprac. J. Data, 1988; B. Prus, *„Obrazy wszystkiego". O literaturze i sztuce wybór z „Kronik"*, wyb. i wstęp S. Sandler, przypisy B. Szleszyński, 2008.

Opracowania: P. Chmielowski, *Najdawniejsze nasze felietony*, „Pamiętnik Literacki" 1902; W. Feldman, *Współczesna krytyka literacka w Polsce*, 1905; A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, cz. 1: *Kult zbiorowości 1860––1890*, 1911; T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce romantyzmu*, 1931; J. Kulczycka-Saloni, *Henryk Sienkiewicz – krytyk i teoretyk literatury*, „Pamiętnik Literacki" 1956, z. 4; J. Maciejewski, *Publicystyka felietonowa Bolesława Prusa*, „Kwartalnik Prasoznawczy" 1957, z. 4; S. Melkowski, *Poglądy estetyczne i działalność krytycznoliteracka Bolesława Prusa*, 1963; Z. Szweykowski, *Prus jako kronikarz*, w: tegoż, *Nie tylko o Prusie. Szkice*, 1967; M. Brykalska, *Krytyk, ideolog. Zarys działalności krytycznoliterackiej Świętochowskiego*, w: A. Świętochowski, *Wybór pism krytycznoliterackich*, 1973; S. Sandler, *Wprowadzenie do „Liberum veto"*, w: A. Świętochowski, *Liberum veto*, t. 1, 1976; Cz. Lechicki, *Czym być felieton powinien, jakie jego dzieje i przeznaczenie. (Głos sprzed wieku)*, „Zeszyty Prasoznawcze" 1977, R. 18, nr 1; P. Stasiński, *Poetyka i pragmatyka felietonu*, 1982; M. Gumkowski, *Felieton*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; M. Pietrzak, *Wyznaczniki gatunkowe felietonu drugiej połowy XIX wieku: na przykładzie tekstów Henryka Sienkiewicza, Bolesława Prusa i Aleksandra Świętochowskiego*, 2013.

Zob. też: Gatunek literacki, Kronika, List jako dyskurs krytycznoliteracki, Reportaż

FIKCJA

Fikcja jako wyznacznik literackości. Fikcja jako właściwość świata przedstawionego utworu literackiego, polegająca na przedstawianiu osób i wydarzeń, które są tworem wyobraźni autora i nie mają konkretnych odpowiedników w rzeczywistości pozaliterackiej, była uważana za charakterystyczną dla → gatunków literackich (w szczególności → epickich) od czasów → antyku. W polskich dokumentach świadomości literackiej była określana jako „zmyślenie", a także „bajka" (w sensie pozagatunkowym), i podporządkowana wymogowi prawdopodobieństwa. Rozważano ją również w związku z problemem → mimesis, → wyobraźni, → fantastyki, → cudowności, niezwykłości oraz prawdy w dziele literackim i jego funkcji poznawczej. W poetykach i traktatach drugiej połowy XVIII w. fikcję uznawano za podstawową cechę → poezji i przejaw jej charakteru artystycznego, sposoby konstruowania fikcyjnego obrazu świata literackiego były zaś ograniczane przez wymogi „podobieństwa do prawdy", rozumianej przede wszystkim esencjalistycznie. Filip Nereusz Golański pisał: „Wymyślenie, więc imaginacji, czyli (jak pospolicie nazywamy) fikcja, duszą jest poezji, atoli jednak fikcja nierażąca prawdy, nie taka, żeby do wiary podobna nie była. Nie mogą być po lasach morskie ryby, a leśne zwierzęta na głębi morskiej przebywać, ani się może rycerz zemstą pałający dwie godziny po śmierci za nieprzyjacielem uganiać, jakoby tego nie postrzegł, że jest zabitym. Powinno być wymyślenie poety obrazem prawdy, albo podobności do prawdy, ale przyozdobionej: powinno być ożywione wyborem i rozmaitością farb, których obficie natura dostarcza" (*O wymowie i poezji*, 1786). Podobnie Franciszek Ksawery Dmochowski powtarzał za Horacym: „Zmyślenie jest żywiołem i duszą poety, / Gdy wytkniętej rozumem nie przechodzi mety" (*Sztuka rymotwórcza*, 1788, *Pieśń pierwsza*). Takie same poglądy wypowiadali teoretycy początku XIX w.: „Poeta w imaginacji i zmyśleniu albo też w historii rzecz swoję czerpać może i nic go nie ogranicza prócz podobieństwa do prawdy" (E. Słowacki, *Prawidła wymowy i poezji*, powst. 1807–1814, wyd. 1826).

Termin „fikcja" stosunkowo rzadko pojawiał się w dziewiętnastowiecznej krytyce literackiej, problemy związane z tym zjawiskiem bywają więc przeważnie opisywane za pomocą takich słów, jak „zmyślenie" oraz → „imaginacja" (to ostatnie pojęcie funkcjonuje jednak w tym znaczeniu incydentalnie i wiąże się zwłaszcza z problemami wyobraźni i fantazji). **Fikcja jako zmyślenie.** Takie rozumienie fikcji, wsparte racjonalistyczną koncepcją rzeczywistości, występowało również początkowo w refleksji nad kształtującym się ówcześnie nowym gatunkiem → powieści. Franciszek Zabłocki w → przedmowie do tłumaczonego przez siebie *Toma Jonesa* Henry'ego Fieldinga (1793) pisał np.: „[…] między bajką a baśnią, między fikcją, czyli zmyśleniem, a kłamstwem taka istotna jak między białym a czarnym zachodzi różnica". Podobne poglądy wypowiadali teoretycy początku XIX w., czasem traktując tworzenie światów fikcyjnych jako sposób intensyfikacji wychowawczych funkcji utworu. Julian Ursyn Niemcewicz pisał np., że w → bajce: „Zbiór fikcji, czyli zmyśleń, złożony w tym widoku, dałby nam traktat moralności lepszy może nad metodyczne i głębokie w tej mierze dzieła" (*Rozprawa o bajce*, „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1817, t. 10). Podobnie Adam Mickiewicz używał tego pojęcia w kontekście „dziwności epicznej", dozwolonej w → epopei dla utrzymania zainteresowania → odbiorcy. W jego *Uwagach nad „Jagiellonidą" Dyzmasa Bończy Tomaszewskiego* („Pamiętnik Warszawski" 1819, t. 13) fikcyjność została dostrzeżona w „zmyśleniach" typu alegorycznego (m.in. w pojawieniu się upostaciowanych figur Sławy i Wieści), a także w obrazach różnych wizji Jagiełły. Anonimowy

autor artykułu z „Astrei" dość szeroko rozumiane pojęcie fikcji poetycznych odnosi przede wszystkim do → romansów: „Nowym i do tegoczesnej literatury wyłącznie należącym rodzajem płodów umysłowych są romanse. Pisma te, w których fikcje poetyczne pod postacią historyj tym bardziej zajmują, im się zdają podobniejsze do prawdy, im wierniej są z życia czerpane, zupełnie były starożytnym obcymi" ([b.a.], *O literaturze romansów w ogólności i w szczególności o polskich tego rodzaju płodach – z przyłączeniem uwag nad romansem polskim mającym tytuł: „Nierozsądne śluby – Listy dwojga kochanków na brzegach Wisły mieszkających"*, „Astrea. Pamiętnik Narodowy" 1821, t. 1). Podobnie anonimowy twórca tekstu *O romansach* stwierdzał: „[…] powinny [one] być rzetelnym obrazem towarzystwa ludzi. Bo więcej im prawda daje powagi i mocy aniżeli zmyślenie wdzięku i przyjemności" ([b.a.], *O romansach*, „Ćwiczenia Naukowe" 1818, t. 1).

Również Kazimierz Brodziński szeroko ujmuje fikcję, pisząc o → słowiańskiej → pieśni ludowej w kontekście źródeł *Iliady* i *Odysei* oraz zauważając zasadniczą niezmienność poezji ludowej: „Ten sam styl poetyczny, też same fikcje, ten sam sposób opowiadania zachowuje się dziś, jaki był przed kilką wiekami" (*List do redaktora „Dziennika Warszawskiego" o pieśniach ludu*, „Dziennik Warszawski" 1826, t. 4), czyli stosuje pojęcie fikcji do wszystkich tworów wyobraźni poetyckiej. W jeszcze inny sposób Maurycy Mochnacki używa określenia „piękna fikcja romantyczna", przedstawiając postać Pielgrzyma w *Sonetach krymskich* Mickiewicza, którą zestawia z Wygnańcem u Friedricha Schillera (*O „Sonetach" Adama Mickiewicza*, „Gazeta Polska" 1827, nr 80 i 82). Fikcja znaczy tu tyle, co kreacja.

Fikcja a powieść historyczna. Z problematyką fikcji i z szerokim ujęciem tego terminu oraz zjawiska spotykamy się w krytyce pierwszej połowy XIX w. szczególnie w dwóch wypadkach: w dyskusji o walterskotowskim modelu → powieści historycznej, czyli o roli w niej fikcyjnych postaci (→ bohater) i wydarzeń, po wtóre zaś – w kontekście różnych rozważań o → dydaktyzmie. „Jakąż rolę mają grać owe osoby zwane historycznymi?" – pyta anonimowy recenzent powieści Jamesa Fenimore'a Coopera: „Mają̨ż one być bohatyrami romansu? Gdzież więc znaleźć życie tak wypełnione wydarzeniami, ażeby wystarczyło na wiele tomów, i którego by wszystkie czyny tak skierowane były ku jednemu celowi, ażeby zachowały zawsze jedność potrzebną do zainteresowania? To wcale niepodobna. Potrzeba zatem wymyślać, a wtenczas każemy naszym bohatyrom wypełniać mnóstwo czynów, o których historia naucza nas wyraźnie, że nie miały miejsca. […] inni autorowie, lepiej natchnieni, chcą, ażeby interes romansu polegał na osobach wymyślonych […] i użyczają im czynów, myśli albo wyrażeń zgodnych z prawdą historyczną" ([b.a.], *O dziełach Coopera Amerykanina, tłumaczonych z angielskiego na francuskie przez A.J.B. Defauconpret*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 11). Mimo sprzeciwów niektórych pisarzy, na czele z Józefem Ignacym Kraszewskim, zwycięża to ostatnie stanowisko, czyli koncepcja ukazania historii także za pomocą fikcyjnych, choć uprawdopodobnianych postaci i wydarzeń, a sukces czytelniczy *Trylogii* i *Quo vadis?* przesądził o popularności tego modelu powieści. Ich autor zresztą wprost stwierdzał, że powieściopisarz nie powinien „przekręcać historycznych zdarzeń" i chociaż musi zmyślać, żeby jego twory nie były tożsame z narracją historyków, to nie wbrew zasadom psychologii i prawdopodobieństwu. „Właściwy jednak materiał powieściowy leży […] poza rzeczywistością; wytwarza go fantazja na modłę życiowego podobieństwa: tworzy ona ludzi, wypadki, przeciwności i walki" (H. Sienkiewicz, *O powieści historycznej*, „Słowo" 1889, nr 101). Historia „odtwarza" bowiem tylko ważniejsze wypadki, a „zadaniem fantazji" jest wypełnienie istniejących między nimi luk, przy czym chodzi o to, by „zdarzenia prywatne były logicznie zgodne z barwą i nastrojem danej epo-

ki. […] Od tych warunków zależy możliwość i prawdopodobieństwo, które w każdej powieści historycznej czy niehistorycznej jest rzeczą główną, stanowczo ważniejszą niż autentyczność opisywanych zjawisk. […] Należy tylko umieć odtwarzać prawdopodobnie i logicznie" (tamże). Każdy odbiorca, zdaniem Sienkiewicza, ma poczucie logiczności → narracji.

Przyjęte już od lat 20. XIX w. założenie, że powieść – zarówno historyczna, jak współczesna – powinna odmalowywać epokę zgodnie z prawdą lub przynajmniej w sposób prawdopodobny, prowadziło do zwiększenia roli postaci i wypadków *stricte* fikcyjnych oraz „malowniczych" opisów tła wydarzeń w powieści historycznej, a także osadzało powieść współczesną w historii, a zwłaszcza pojawiające się w niej → opisy obyczajów. Kraszewski już w 1838 r. dobitnie stwierdzał, że romans „rzeczywisty świat powinien malować", dodając: „Historia zaczyna się od dzisiaj, romansami historycznymi są współczesność dobrze malujące" (*Przeszłość i przyszłość romansu*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 30). Prowadzi to do postawienia pytania: „Kto wie, co z historią, co za romansem będzie dalej, gdy historią dopełniać zaczną imaginacją, a romans przesycać historią?" (tamże). Kilka lat później Kraszewski bezpośrednio upomina się o prawdę artystyczną w powieści, polegającą także na tym, że „osoby występujące w romansie będą charakterystycznie do swej epoki należeć, […] nosić będą rysy moralne czasu, romans stanie się istotnie obrazem danej epoki" (*Słówko o prawdzie w romansie historycznym*, 1843). Konsekwencją stwierdzenia związków między historią a powieścią było przede wszystkim domaganie się od tej ostatniej → realizmu, a przynajmniej przestrzegania życiowego prawdopodobieństwa w fikcji, a praktycznie – dominacja w powieści tzw. fikcji realnej, czyli mimetycznej.

Fikcja a dydaktyzm literatury. Problematyka fikcji pojawia się również w wielu rozważaniach o dydaktyzmie w literaturze. Zwłaszcza jego przeciwnicy często zadają w pierwszej połowie wieku pytanie, czy fikcyjne postacie i wydarzenia mogą czegokolwiek dowieść, tj. ukazać słuszność bądź niesłuszność jakichś wyborów moralnych i społecznych. Ich odpowiedź jest z reguły negatywna. „Romans czy powieść, ażeby były całkiem tym, czym być powinny, innego celu nad estetyczny – piękności, artystyczny – wykonania, mieć nie powinny. Poważne, reformatorskie uwagi, zamknięte w bladoróżowej łupinie fikcji, same stają się bezużyteczne, a jej wiele ujmują. Jednostajność celu skupia wszystkie myśli w jedno ognisko, rozdwojenie – osłabia […]" (J.I. Kraszewski, *O polskich romansopisarzach*, „Wizerunki i Roztrząsania Naukowe" 1836, t. 11). Dwa lata później Kraszewski konstatował to jeszcze dobitniej: „[…] chcieć prostą fikcją jako dowód prawd moralnych, jako powagę, jako rezultat filozoficznego systematu pokładać, fikcją, nakręconą do założenia *a priori*, pytam, co ona dowiedzie? Tylko sposobu widzenia autora. Kiedy jeden pokazuje w romansie na przykład złe skutki występku (jak się najtrywialniej dzieje), drugi przy większym talencie z równym prawdopodobieństwem mógłby dowodzić przykładami na wywrót. I to się już trafiało. Ale oba dowody równą mają ważność – żadną. Zmyślenie będzie zawsze tylko zmyśleniem, na dowód prawd moralnych, filozoficznych potrzeba czegoś więcej niż wysileń imaginacji" (*Przeszłość i przyszłość romansu*).

O fikcji powieściowej. Takie ujęcia doprowadziły znacznie później najwybitniejszych polskich pisarzy XIX w. do prób ustalenia natury fikcji powieściowej, tj. jej wymiaru artystycznego z jednej strony, a „żywiołu naukowego" z drugiej. Eliza Orzeszkowa, kiedy już zniechęciła się do powieści → tendencyjnej i zaczęła uważać ją za „brzydki i nieużyteczny dziwoląg", przedstawiała jej zasady jako wynikłe z apriorycznej metody tworzenia, polegającej na tym, że jej autorzy „za punkt wyjścia biorą ideę i dla niej dopiero szukają po świecie wcieleń", co

przekształca powieść „w dialogizowaną rozprawę, pozbawioną wszelkich żywiołów artyzmu". Właściwym rozwiązaniem według pisarki jest przyjęcie, że: „Powieść jest działem umysłowości ludzkiej mięszanym; z jednej strony należy ona niewątpliwie do dziedziny artyzmu i bez żywiołów piękna zeń czerpanych posiąść nie może szlachetnych ponęt formy; z drugiej jednak – szerokim szlakiem wpływa w dział wiedzy, ten szczególniej, który streszcza w sobie wyniki nauk wszelkich, a zwie się filozofią, i pozbawiona prawd, które w nim istnieją, traci wszelką wagę i powagę treści" (*O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15). Rola encyklopedycznie pojętej → nauki (czy raczej – wiedzy) polega zaś według Orzeszkowej przede wszystkim na tym, że pozwala ona znajdywać zjawiska ogólne i typowe. Bolesław Prus, formułując → program sztuki, ujmował odmiennie jej relacje względem naukowości. Razem z nauką – jego zdaniem – tworzy ona „dwa skrzydła, za pomocą których ludzkość wznosi się coraz wyżej nad świat zwierzęcy", a także wydobywa piękno z rzeczywistości i uczy je dostrzegać w zwykłym życiu (*Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski" 1885, nr 18). Prus akcentował jednak potrzebę ujmowania przez literaturę zjawisk ogólnych, tj. twierdził, że „rdzeniem" wielkiej sztuki jest „przedstawienie najogólniejszych przyczyn i najstalszych praw, jakie rządzą światem", czyli wskazywał na rolę nauki w ustalaniu i wskazywaniu owych praw, które sztuka ukazuje plastycznie, w sposób zrozumiały dla ogółu („*Ogniem i mieczem*". *Powieść z dawnych lat Henryka Sienkiewicza*, „Kraj" 1884, nr 28–30).

W doktrynie → naturalizmu (pojmującego powieść jako „dokument ludzki" i eksponującego rolę wiedzy, zwłaszcza przyrodniczej, w procesie tworzenia) nie postulowano odrębności fikcji od nauki, a Émile Zola nawet był skłonny uważać ją za typ wiedzy (przypomnijmy sobie rolę pojmowanej jak w fizyce czy chemii obserwacji oraz eksperymentu w koncepcji *roman expérimental*). Antoni Sygietyński pisał, omawiając twórczość Gustave'a Flauberta, stawianą przezeń jako wzór dla polskiej powieści: „[…] wyobraźnia ustąpiła miejsca ścisłej obserwacji życia. Autor nie wynajduje już scen, ale bada wypadki, szereguje je i wiąże w artystyczną całość, sam starannie się skrywając poza naturą i akcją swoich powieściowych osobistości, które po raz pierwszy przestały być bohaterami. Dzieło żyje życiem prawdy, ale nie nadzwyczajnością fantazji autora […]" (*Współczesna powieść we Francji. I. Gustaw Flaubert*, „Ateneum" 1881, t. 2).

Młodopolskie koncepcje fikcji literackiej. Młodopolskie koncepcje fikcji literackiej, wpisując ją w obręb szeroko pojętej sztuki, zmierzały przede wszystkim do uznania jej autonomiczności i samowystarczalności (→ autotelizm, sztuka dla sztuki). „Sztuka – stwierdza Stanisław Przybyszewski – jest celem sama w sobie, jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu – duszy. A ponieważ jest absolutem, więc nie może być ujętą w żadne karby, nie może być na usługach jakiejkolwiek idei, jest panią, praźródłem, z którego całe życie się wyłoniło. Sztuka stoi nad życiem, wnika w istotę wszechrzeczy, czyta zwykłemu człowiekowi ukryte runy, obejmuje wszechrzecz od jednej wieczności do drugiej, nie zna granic ani praw […]" (*Confiteor*, „Życie" 1899, nr 1). Koncepcje te wykluczały więc jakikolwiek związek fikcji literackiej z nauką, dopuszczając jedynie oddziaływanie na nią innych gałęzi sztuki, tj. zwłaszcza → muzyki i malarstwa (→ sztuki wizualne a literatura).

Nowe rozumienie fikcji literackiej przyniosły młodopolskie studia krytyczne. Interesujący jej wykład dał Adam Mahrburg w artykule *Fikcja literacka i życie* („Książka" 1904, nr 10), odnotowując wzrost zainteresowania fikcją na podstawie statystyk czytelnictwa. Nowatorskie ujęcie problemów prawdy w literaturze, sposobu istnienia bohaterów literackich oraz roli odbiorcy w strukturze dzieła, prekursorskie wobec koncepcji Romana Ingardena,

pojawiły się w studium Ostapa Ortwina *Żywe fikcje* („Nasz Kraj" 1908, t. 6, z. 12–13), w którym zostało zniesione proste przeciwstawienie „prawdy" i „fikcji", a fikcyjny świat przedstawiony w dziele zaczął być pojmowany jako niebędący odpowiednikiem rzeczywistości zewnętrznej i rozumiany jako przejaw wewnętrznej spójności utworu.

Anna Martuszewska

Źródła: F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; J.U. Niemcewicz, *Rozprawa o bajce*, „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1817, t. 10; A. Mickiewicz, *Uwagi nad „Jagiellonidą" Dyzmasa Bończy Tomaszewskiego*, „Pamiętnik Warszawski" 1819, t. 14; K. Brodziński, *List do redaktora „Dziennika Warszawskiego" o pieśniach ludu*, „Dziennik Warszawski" 1826, t. 4, nr 12; E. Słowacki, *Prawidła wymowy i poezji*, 1826; M.M. [M. Mochnacki], *O „Sonetach" Adama Mickiewicza*, „Gazeta Polska" 1827, nr 80 i 82; [b.a.], *O dziełach Coopera Amerykanina, tłumaczonych z angielskiego na francuskie przez A.J.B. Defauconpret*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 11; J.I. Kraszewski, *O polskich romansopisarzach*, „Wizerunki i Roztrząsania Naukowe" 1836, t. 11; J.I. Kraszewski, *Przeszłość i przyszłość romansu*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 29–30; J.I. Kraszewski, *Słówko o prawdzie w romansie historycznym*, w: tegoż, *Nowe studia literackie*, 1843; E. Orzeszkowa, *O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15; A. Sygietyński, *Współczesna powieść we Francji. I. Gustaw Flaubert*, „Ateneum" 1881, t. 2; B. Prus, *„Ogniem i mieczem". Powieść z dawnych lat Henryka Sienkiewicza*, „Kraj" 1884, nr 28–30; B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski" 1885, nr 18; H. Sienkiewicz, *O powieści historycznej*, „Słowo" 1889, nr 98–101; S. Przybyszewski, *Confiteor*, „Życie" 1899, nr 1; O. Ortwin, *Żywe fikcje*, „Nasz Kraj" 1908, t. 6, z. 12–13.

Opracowania: M. Rutkowska, *Terminologia literacka w wypowiedziach o powieści w XVIII wieku*, 1975; T. Bujnicki, *Sienkiewicz i historia*, 1981; J. Landwehr, *Fikcyjność i fikcjonalność*, przeł. A. Nasiłowska, „Pamiętnik Literacki" 1983, z. 4; T.G. Pavel, *Fictional Worlds*, 1986; A. Łebkowska, *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*, 1991; A. Martuszewska, *Powieść i prawdopodobieństwo*, 1992; M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, 1997; A. Łebkowska, *Między teoriami a fikcją literacką*, 2001; A. Martuszewska, *Prawda w powieści*, 2010.

Zob. też: Cudowność, Dydaktyzm, Fantastyka, Poeta/ Poezja, Powieść, Wyobraźnia/ Imaginacja/ Fantazja

FRAGMENT

Termin. Inaczej: „część", „ułomek", „ułamek", „ustęp", „wyjątek", „moment", „próba", „szkic", „wprawka", → „improwizacja", a także (rzadko) „aforyzm", „zapisek dla mnie"; → gatunek literacki, część większej całości literackiej (do XVIII w. utwór pisany najczęściej prozą, nieukończony lub zachowany w formie szczątkowej, ujawniający się najczęściej jako pozbawiony formalnej idei całości, charakteryzujący się niegotowością i niedoskonałością); odrębna część funkcjonująca jako element całości literackiej; zasada → kompozycyjna dzieła literackiego (fragmentaryczność), oparta na fragmentacji (parcjalności) tekstu w warstwie semantycznej, stylistycznej, językowej; część cyklu literackiego; wycinek – sposób i efekt obrazowania rzeczywistości przedstawionej w dziele artystycznym (tu: literackim).

W krytyce literackiej od czasów oświecenia refleksja nad fragmentem i fragmentarycznością dzieła literackiego jako zasadą kompozycji dotyczyła istoty konstrukcji, ale poza nielicznymi wyjątkami nie oznaczała braku konstrukcji w ogóle, ale raczej uchybienia czy braki dzieła (nieciągłość, chaos elementów konstrukcyjnych, brak zamysłu kompozycyjnego). Stanowiła raczej przeciwwagę dla → klasycznej teorii ładu, harmonii i pewności

(całości), choć nie była przeciwieństwem doskonałości czy piękna. Najczęściej pojawiające się wzmianki dotyczyły → formy, wyboru gatunku, a nie kwestii zasad i funkcji fragmentu oraz fragmentaryzacji w dziele literackim.

Powieść sternowska. Poetyka sternowska (sternizm) w powieści polegała na operowaniu metodą fragmentaryczności ujawniającej się przez różne zabiegi tekstowe i metatekstowe: manifestowanie obecności → narratora i sytuacji narracyjnej, komentowanie warsztatu pisarskiego, dowartościowanie dygresyjności, symultaniczności, perspektywiczności i parcjalności dyskursu narracyjnego, → dyskusja z czytelnikiem. Sternizm oznaczał skłonność do odchyleń od głównego toku zdarzeń dzięki asocjacjom i dygresjom, a drobiazgowość opisu traktowano jako manifestację wolności, inwersyjność. Na polskim gruncie te elementy były dobrze widoczne w powieściach Ignacego Krasickiego: w *Historii* (1779), w *Panu Podstolim* (cz. 1 – 1778, cz. 2 – 1784, cz. 3 – 1803), w których ówczesna krytyka podkreślała drobiazgowość realiów i autonomiczne refleksje narratora; w powieściach Fryderyka Skarbka: *Panu Antonim* (1824), który jest w pewnym sensie parodystyczną powieścią o pisaniu powieści, oraz *Podróży bez celu* (1824–1825); w *Malwinie, czyli Domyślności serca* (1816) Marii Wirtemberskiej. Jan Śniadecki w swojej recenzji *Malwiny* wskazywał na naśladowanie poetyki Laurence'a Sterne'a, zwłaszcza jego *Podróży sentymentalnej*, „gdzie tytuły rozdziałów uderzające swą osobliwością, żadnego związku między sobą mieć się nie zdają; a przecież tajny i szczęśliwy węzeł i porządek rzeczy utrzymują" (*„Malwina". List stryja do synowicy pisany z Warszawy 31 stycznia 1816 r. (nowego stylu) z przesłaniem nowego pod tym tytułem romansu*, „Dziennik Wileński" 1816, t. 3).

Inspiracje osjaniczne i bajrońskie. Pisarze wieku oświecenia i romantyzmu chętnie posługiwali się fikcją odnalezionego rękopisu, która uzasadniała braki i luki dzieła, przyczyniając się do wzbudzenia efektu tajemniczości, niejasności wokół jego genezy i treści. Dlatego dyskusję krytyczną (co prawda po latach) wywołały wydane w latach 1760–1763 przez Jamesa Macphersona *Pieśni Osjana* (falsyfikaty opublikowane jako *Fragmenty starodawnej poezji*, zob. też → mistyfikacja, osjanizm). Kazimierz Brodziński wykorzystuje przykład fragmentów poetyckich Osjana do tego, żeby udowodnić tezę o wyższości poezji natchnionej i tworzonej z → wyobraźni nad poezją → klasycystyczną (*O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; [F.S. Dmochowski], *Rzut oka na obecny stan literatury polskiej*, „Gazeta Literacka" 1822, nr 2). W 1912 r. Marian Szyjkowski (*Osjan w Polsce na tle „genezy" romantycznego ruchu*) dowartościowuje udział literatury osjanicznej w początkach polskiego romantyzmu (i wskazuje na znaczenie dwudziestu dziewięciu – częściowych i fragmentarycznych – przekładów dokonanych przed 1822 r., dlatego lata 1818––1820 definiuje jako okres apogeum wpływu Osjana na polskich pisarzy).

Pieśni Osjana przyczyniły się (podobnie jak *Giaur. Ułamki powieści greckiej* George'a Gordona Byrona) do powstania urywkowych, niekompletnych pieśni, poezji → ludowej, wzorowanej na rzekomym autentyku. Michał Grabowski, przyznając się do inspiracji Byronem, napisał w liście do Józefa Ignacego Kraszewskiego (z 1843 r.): „Tak samo ta duma o Samku Muszkecie, którą w mojej *Literaturze i krytyce* nazwałem FRAGMENTAMI bajronowskimi, okazuje się wcale nie fragmentem, ale zupełnie POWIEŚCIĄ EPICZNĄ […]" (*Listy literackie*, wyd. 1934). Zdaniem krytyka im bardziej utwór odbiegał od perspektywy epickiej, mającej swe korzenie epopeiczne, tym bardziej i pełniej okazywał się fragmentem, co potwierdza zależność międzygatunkową i próbę namysłu nad statusem fragmentu w krytyce literackiej romantyzmu.

W krytyce romantycznej. Krytyka literacka oświecenia i romantyzmu marginalnie dostrzega fragmentaryzm jako zasadę kompozycyjną, która wytworzyła się i uwyraźniła jako forma osiemnastowiecznej powieści, jednak nie została poddana rzetelnemu (metakrytycznemu) namysłowi i skodyfikowaniu (z wyjątkiem diagnoz zawartych w prelekcjach paryskich Adama Mickiewicza). Fragmentaryczność jako technika, zasada czy strategia kompozycyjna i estetyczna, a w konsekwencji epistemologiczna i aksjologiczna, w krytyce literackiej romantyzmu (pojawiająca się szczątkowo i bez świadomości ujawniania fragmentaryzmu jako zasady twórczej oraz bez intencjonalnego posługiwania się, a co więcej – diagnozowania fragmentu jako specyficznego wzorca gatunkowego) umożliwiała ogarnięcie i ujęcie sfery zjawisk trudnych do przedstawienia. Krytyka romantyczna tylko marginalne wskazywała na fragment jako gatunek (bez poddania go głębszej refleksji). Aleksander Tyszyński w jednym z rozdziałów *Amerykanki w Polsce* (1837) wymienił Józefa Korzeniowskiego jako autora zachwycającego *Fragmentu* (1830). Po latach Karol Widmann podzielił tę opinię, dodając: „*Fragment* chociaż tak nazwany, jest w sobie całością, opowiedzianą pięknym i potoczystym wierszem" (*Józef Korzeniowski. Studium literackie*, 1868). Chociaż Tyszyński nie wyjaśniał istoty fragmentu czy zasady fragmentaryczności, to podkreślał wykorzystanie w dramatach Korzeniowskiego nierymowego wiersza miarowego (pentametru) – metrum ulubionego wielkich artystów europejskich, z wyjątkiem tragików francuskich. Krytyczny sąd dotyczący relacji części do całości i sfunkcjonalizowania ułamkowości tekstu dla jego całościowej wymowy dał również Stanisław Ropelewski w rozprawie *„Trzy poemata" Juliusza Słowackiego, „Bajki i poezje" Antoniego Goreckiego, „Poemat o piekle" Dantyszka*: „Oto że tamto są wszystko RZECZY; z ułamków ich nawet można by odgadnąć całość, jak Cuvier z kawałków kości odgadywał układ przedpotopowych stworzeń, a z zupełnych utworów odbudujesz świat ówczesny; taka tam logika od owocu do ziemi i czasu, co go wydały" („Młoda Polska" 1839, t. 2). Zygmunt Krasiński w *Kilku słowach o Juliuszu Słowackim* pisał natomiast: „Zarzucają zwykle Słowackiemu brak całości – mówią, że ducha swego nie ściska dość w karby, że mu żelaznych, rozpoznalnych dość granic nie stawia. Ależ właśnie to wypada z tego, czym on jest, ze specyficznej jego natury, która odbija jedną z stron wszechświata – nie rzeźbiarzem, ale muzykiem się urodził; w tej muzyce niesione nutami Beethovena płyną farby Correggia, farby Rafaela" („Tygodnik Literacki" 1841, nr 21–23).

Adam Mickiewicz o fragmencie. Fragmentaryzm Mickiewicza. W krytyce literackiej romantyków podkreślano niejednokrotnie znajomość fragmentarycznych kompozycji (zwłaszcza Friedricha Schillera i Jean-Paula), czego świadectwem są listy kowieńskie Adama Mickiewicza i jego wczesny wiersz *Nowy Rok* (parafraza Jean-Paula) oraz motto czwartej części *Dziadów* (z niedokończonych *Biographische Belustigungen* niemieckiego autora). Korespondencja Mickiewicza potwierdzała również świetną znajomość w kręgu filomackim urywkowej techniki sternowskiej (jej miłośnikiem był też Tomasz Zan, co widać w jego *Świecie i miłości, czyli życiu i dziele moim* – „Wiadomości Brukowe" 1822, nr 266). W prelekcjach paryskich (1840–1844) Mickiewicz grupował w specyficzny sposób teksty, które uznawał za fragmenty spojone zamysłem twórczym i będące refleksem epopeicznej całości. Ich wyróżnikiem miało być to, że nie są na stałe połączone ze sobą, nie mają określonego i ostatecznego kształtu, a ich konfiguracja może ulec zmianie i przestawieniu. Zdaniem Mickiewicza → epopeja słowiańska jest takim właśnie dziełem w toku, nie ma organicznej, skończonej formy, a dzięki sekwencjom i nieciągłości ujmuje niecałkowitość i cząstkowość świata. W wykładzie siedemnastym (kurs trzeci) refleksja Mickiewicza nad kształtem kultury, sztuki, statusem ar-

tysty i człowieka w XIX w. dotyczy też formy fragmentu, dzięki któremu można ujawnić kondycję kultury i człowieka tego czasu.

Mickiewicz w oczach krytyków także był w pewien sposób fragmentarystą. Maurycy Mochnacki, występując przeciw formalnym rozbiorom dzieł literackich, podkreślał specyfikę ułomków Mickiewicza, jakimi są jego *Sonety krymskie*. Nazywał je szacownym zbiorem „najniepospolitszych piękności co do stylu poetyckiego i harmonii rymów tudzież ze względu malowanych obrazów, głębokich uczuć i poważnych myśli" (*O „Sonetach" Adama Mickiewicza*, „Gazeta Polska" 1827, nr 80 i 82). Choć refleksja metakrytyczna Mochnackiego nie jest pogłębionym sądem teoretycznym nad świadomością fragmentaryczności jako zasady kompozycyjnej, krytyk dowartościował jednak cykliczność i fragmentowość tekstu, ponadto dostrzegał relację części (konkretnego sonetu) do całości zbioru, kiedy pisał o kombinacji wschodniej imaginacji i melancholijnego uniesienia romantyków Północy oraz spowinowaceniu wdzięków południowej poezji arabskiej z posępną, sentymentalną → czułością dzisiejszych poetów: „Ale jak wpośród ruin na klasycznej starożytnych pamiątek ziemi, tak w poezji Adama Mickiewicza wszystkiego dorozumiewać się potrzeba i z najdrobniejszych ułomków o okazałej wnosić całości" (tamże).

Wiele miejsca w refleksji metakrytycznej dotyczącej fragmentu jako gatunku i fragmentaryczności jako techniki kompozycyjnej poświęcono *Dziadom* Mickiewicza. Mochnacki w 1830 r. ogólnikowo i dość enigmatycznie występował w obronie jedności kompozycyjnej poematu. Sugerował, że „pozbierawszy rozrzucone ułamki tego utworu, można by je złożyć w całość dość naturalną i prostą" (*O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830). Kompozycji fragmentarycznej *Dziadów* wileńskich krytyka zarzucała jednak brak artystycznej jednolitości. Uwzględniając specyfikę numerowania poszczególnych części fragmentarycznego dzieła, Lucjusz Komarnicki określał kompozycję *Dziadów* jako „poczwarną" (*Historia literatury polskiej XIX wieku*, 1917). W kontekście numeracji *Dziadów* i związanej z tym fragmentaryczności, o której traktuje krytyka literacka drugiej połowy XIX w., warto przypomnieć, że porządek części drugiej, czwartej i trzeciej nie odpowiadał zarówno Stanisławowi Tarnowskiemu, który nazywał ten układ „niedostatecznym", „przewróconym" (*Druga i czwarta część „Dziadów" – „Grażyna"*, „Biblioteka Warszawska" 1877, t. 2), jak i Siegfriedowi Lipinerowi (niemieckiemu tłumaczowi poematu), który określał go mianem „niedorzecznego i bałamutnego" (*Todtenfeier (Dziady) von A. Mickiewicz*, 1887). Fragmentaryczny porządek poematu przypominał Lipinerowi kompozycję powieści sternowskiej oraz zabiegi „ironizujące" pisarzy niemieckich, zwłaszcza Ludwiga Tiecka, Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna (→ hoffmanizm), Karla Leberechta Immermanna.

Józef Ignacy Kraszewski o gatunkowości fragmentu. Niezwykle ważnym rozpoznaniem dotyczącym specyfiki fragmentu i ułamkowości dzieła literackiego była diagnoza krytyczna Józefa Ignacego Kraszewskiego z *Przeszłości i przyszłości romansu* („Tygodnik Petersburski" 1838, nr 29–30). Pisarz dokonał tu rozróżnienia dwóch gatunków: kartek z → podróży i → romansu. Kraszewski stwierdzał: „Nie wiem, czyli by już pod rubrykę romansu zaciągnąć nie wypadało tych podróży, wrażeń z podróży, wspomnień podróży, obrazów z podróży itp. […]. – Liczba ich wielka teraz we wszystkich literaturach, których smakowi ułamkowości dobrze odpowiadają". W *Obrazach przeszłości* („Dziennik Literacki" 1856, nr 13–16), wskazując na transpozycje bohatera *Pamiątek Soplicy* (1839) Henryka Rzewuskiego, Kraszewski uwypuklił wyraziste przekształcenia wzorca mickiewiczowskiego w → gawędzie szlacheckiej Zygmunta Kaczkowskiego i Henryka Rzewuskiego oraz podkreślił rolę ułamkowości i „frag-

mentarstwa", swoistą → pastiszowość ułamków gawędy Rzewuskiego: „Forma, której użył [Kaczkowski] do swych powieści, nie jest jego własną, jest wydoskonaleniem i rozwinięciem Soplicowskiej, której ułamkowość przechodzi tu w jednolitą całość, a przynajmniej ku temu zmierza. Ale opowiadania Rzewuskiego, w takiej formie, w jakiej się zrodziły, nie tylko nie traciły na fragmentarstwie, zyskiwały nawet na nim, gdy pomieniony kształt, nadany tradycji przez Kaczkowskiego, skaleczył ją, chcąc podnieść wyżej i wypełnić". Kraszewski zwracał również uwagę na wartość, celowość i sensowność wyboru „formy ułamkowej" przez Rzewuskiego, która uchroniła go od popełnienia w kolejnych tekstach błędów konstrukcyjnych. W *Kartkach z podróży. 1858–1864* (1866) napisał z kolei o Cyprianie Norwidzie: „Żaden jego poemat dłuższy wszakże nie tworzy całości, a najkrótszy i najpiękniejszy wierszyk nie jest wolen od jakiegoś wybryku, co go kazi".

Cyprian Norwid i poetyka fragmentu. Wspomniana opinia Kraszewskiego świadczyła o kłopocie, który sprawiała krytykom Norwidowska poetyka fragmentu. Kompozycja fragmentaryczna wskazywała na nową kondycję → podmiotu w twórczości Norwida – podmiotu wątpiącego, niepewnego, wędrującego (jak w niejednorodnym cyklu *Vade-mecum*, którego poszczególne teksty nawet poeta w liście do Henryka Merzbacha z 19 czerwca 1866 r. nazywał „fragmentami"). Fragmentaryzm w wersji Norwida dotyczył również techniki zapisu, którą romantyk określił: „fragmentowe moje pismo" (w liście do Marii Trębickiej z 2–3 stycznia 1846 r.) czy „mój fragmentowy wyrażania się sposób" (tamże). Józef Bohdan Zaleski w krytycznej (zapisanej na kartach dziennika) ocenie poematu *Promethidion* (1851), doceniając głębię → ducha, → geniusz, cechy apostolskie twórcy i tekstu, „świetne pobłyski", „rodzajne ziarna na przyszłość sztuki", wreszcie wielki artyzm i proroczość poety, podkreślał zarówno „myśli alembikowe i włoskie *concetti*", bogactwo inteligencji i języka, niedostępność w ówczesnym czasie dla ogółu, brak jasności, prostoty, który prowadzi do tego, że łatwiej czytać poemat samemu niż w gronie domowników, ponieważ potrzeba pewnego „natężenia uwagi ku zrozumieniu" (*Dziennik*, zapisy z 6 i 8 lutego 1851 r.). W krytyce pojawiło się wiele negatywnych opinii (wspominających jedynie o fragmencie jako gatunku i nici konstrukcyjnej poematu), wynikających z niezrozumienia koncepcji fragmentarycznej poematu. Anonimowy krytyk „Czasu" (być może Lucjan Siemieński) określił poemat jako „dziwaczne kulasy frazesów i wyrazów", ponadto sformułował tezę: „[…] wszelka ułamkowość świadczy, że CAŁOŚCI nie przeniknął jeszcze duch twórczy; w kawałkach może być siła żywotna, ale nie organiczna" ([b.a.], [rec.] „*Promethidion*", „*Zwolon*", „Czas" 1851, nr 191–192). Julian Klaczko w kontekście *Dziewczyny* Teofila Lenartowicza mówił z ironią o współczesnych czasach, kiedy są wydawane „*Promethidiony*, *Zwolony* i inne androny" (*Listy z Paryża. Do Teofila L.*, „Goniec Polski" 1851, nr 209). Konstanty Gaszyński w prywatnym liście (→ list jako dyskurs krytycznoliteracki) do Lucjana Siemieńskiego z 1851 r. określa *Zwolon* jako „nowy hieroglif, frazesy w gorączce lżącego człowieka" (podobną tonację można odnaleźć w liście Konstantego Gaszyńskiego do Augusta Cieszkowskiego z 29 kwietnia 1851 r.). Charakterystyczna wydaje się krytyczna i wynikająca z niezrozumienia intencji Norwida, a dzięki temu – polaryzująca stanowiska krytyczne – ocena fragmentaryzmu *Promethidiona* i *Zwolona* (1851), dokonana przez Andrzeja Edwarda Koźmiana, który w liście z 26 listopada 1851 r. do Jana i Stanisława Egberta Koźmianów podkreślał ciemność i zamęt tych form, swoiste „wymęczenie" i „wykoszlawienie dźwięków bez myśli". Za to Józef Ignacy Kraszewski, poddając ocenie *Rzecz o wolności słowa* (1869), choć krytycznie ocenił poemat jako rzecz „niewymagającą ścisłości", „niewytrzymującą krytyki", starał się zrozumieć poetykę gatunku. Jednocześnie

wskazał na momenty niespójności, obniżające wartość i możliwość odbioru tekstu. Kłopoty sprawiała krytykowi → forma, którą można by nazwać – zdaniem Kraszewskiego – rozprawą wierszem bądź fantazją. Piękno poematu dostrzegał w jego chaosie, jedynie w jego fragmentach, podkreślając, że tekst jest „tylko ułamkowo bardzo niekiedy pięknym, a jako całość tylko wielce dziwacznym", kompozycja utworu została określona jako mętna, porwana, bezładna, „prawdziwie jenialne" są cząstki, „a całość równie ułomna, niedoszła, poroniona…", Norwida miałaby też wyróżniać „niemoc chaotycznego porodu podniesiona do systemu" (*Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa"*, „Tydzień" 1870, nr 1).

Namysł nad istotą problemu i poddanie tej strategii twórczej krytycznej refleksji krystalizował się w okresie Młodej Polski (na czele z Zenonem Przesmyckim jako odkrywcą i edytorem Norwida) i późniejszym, który wyraziście potwierdzał, że wybór form otwartych, fragmentarycznych, wieloznacznych, parabolicznych (na wzór Novalisa i Friedricha Schlegla) był dla Norwida możliwością wypełnienia gęstych sieci znaczeń, → symboli, niedopowiedzeń, m.in. dzięki takiej cesze → stylu, która dowartościowuje specyficzną grafię tekstu (wielokropki, przemilczenia, pauzy, niedokończenia, eksklamacje, wskazujące na fragmentaryczny charakter zapisu). Piotr Chmielowski w *Historii literatury polskiej* (1900), przywołując sąd Norwida dotyczący jego twórczości („utwory swoje słusznie porównywał do »dzikiej mogiły starych urn pobitych«, bo w kawałkach można ujrzeć i piękny materiał, i cudne malunki, lecz skleić je w całość niepodobna"), ujawniał w zasadzie mimowolnie specyfikę zarówno kunsztu, jak i strategię egzystencjalną artysty. *Quidam* (1862), wedle rozpoznań Chmielowskiego, daje tylko „cienie postaci, urywki rozmów, napomknień o wypadkach". Waleria Marrené-Morzkowska na łamach „Wędrowca" (1900, nr 15, 17 i 19) także *Cywilizację* traktowała jak fragment, pisała o symbolicznych urywkach *Czarnych kwiatów*, wskazywała na specyfikę grafii Norwida – słowa pełne podkreśleń, domyślników, niedopowiedzeń – jednak nie funkcjonalizowała ich istoty i nie dociekała intencji takiego zapisu. Leon Choromański (*Czarna maska*, „Literatura i Sztuka" 1911, nr 8) wykazał jedynie incydentalnie fragmentaryczny charakter *Za kulisami* (powst. 1866, wyd. 1911), nie tłumacząc jednak specyfiki tekstu, ale wskazując na charakter i znaczenie → ironii w dziele Norwida. Przesmycki w zbiorowym wydaniu Norwida z 1912 r. podkreślał w kontekście *Epimenidesa* bajronowski typ poematu, „świadomą luźność kompozycji, stałe wiązanie lirycznych porywów, realnych opisów i satyrycznych wycieczek". Miriam w przypisach krytycznych i ustaleniach edytorskich do *Wędrownego sztukmistrza* – epyllionu parabolicznego, który pod tekstem poematu ma zapis „nieskończone", choć bezpośrednio nie pisał o fragmentaryczności poety, to wskazywał kontekstualnie na sposób odbioru czytelniczego „trudnych" i „mozolnych" dzieł jako właśnie nawrotowy, wyrywkowy, fragmentaryczny (*Trzy fragmenty epickie Cypriana Norwida, z odnalezionych rękopisów poety*, „Myśl Polska" 1915, z. 1–3). Z opinii krytyki młodopolskiej oraz późniejszych ustaleń badawczych wynika, że pokawałkowany, rozbity, pełen napięć tekstowych i graficznych wiersz Norwida w świadomy sposób odbijał pęknięcie, rysy ludzkiej biografii, człowieczych doświadczeń, dysharmonii świata i dysfunkcji rzeczywistości, ułomności poznania, i definiował dzięki temu dezintegrację podmiotu oraz kryzys światopoglądowy i indywidualny człowieka współczesnego. Dzięki fragmentaryzmowi Norwid (a wcześniej także Mickiewicz i Słowacki) łączył totalność, momentalność i otwartość dzieła, przeciwstawianą jakiejkolwiek zamkniętości i rygorom formalnym czy estetycznym.

Pozytywiści i naturaliści wobec fragmentu. W krytyce literackiej okresu pozytywizmu, dopiero w późnej jej fazie (krystalizowanie się światopoglądu młodopolskiego, kryzys antypo-

zytywistyczny), pojawiły się najważniejsze i najciekawsze rozpoznania dotyczące fragmentu jako kompozycji tekstowej, gatunkowej oraz fragmentaryczności jako zasady konstrukcyjnej, twórczej, światopoglądowej i w końcu wyróżnika poznawczo-egzystencjalnego. Ciekawą i ważną wypowiedź dotyczącą fragmentaryczności jako zasady twórczej sformułował Aleksander Świętochowski już na początku lat 70. XIX w., kiedy rekonstruował profile artystyczne Felicjana Faleńskiego oraz Narcyzy Żmichowskiej (Gabryelli). Zasadę fragmentaryzmu oceniał wszak krytycznie jako niedoróbkę warsztatową, brak wyrazistości, nieumiejętność opanowania zasad kompozycji; wpływało na to niewątpliwie przeświadczenie wywiedzione ze szkoły estetycznej Hyppolyte'a Taine'a (→ taine'izm). Recenzując dokonania Felicjana Faleńskiego, Świętochowski pisał o tym (co następnie uwyraźnił w swoich *Dumaniach pesymisty*, 1876), że słowo, mimo swej wyższości nad innymi pierwiastkami używanymi w sztuce, jest środkiem w pewnej mierze ułomnym, a także niewystarczającym (*Felicjan (Faleński)*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 14). Faleński, zdaniem Świętochowskiego, realizował swoją pełnię literacką w „powiastce" *Z daleka i z bliska* (1856), we fragmentach poetyckich, w studiach estetycznych, naukowych rozprawach i tłumaczeniach. Choć krytyk nie tłumaczył, na czym polegała specyfika fragmentów poetyckich, okazywało się, że są one przeciwwagą dla pretensjonalności formy i struktury zapisu. Analizując z kolei opowiadanie Narcyzy Żmichowskiej *Kwestia podrzędna przy kominkowym ogniu rozbierana*, Świętochowski zastanawiał się nad brakiem rezonansu socjologicznego i literackiego jej osoby i dzieł. Przyczynę tego krytyk widział w nieprzystawalności i nienaturalności form, które stworzyła Żmichowska. Zaburzenie formy (czy może dosłownie: formalnej kwestii konstrukcyjnej i przedstawieniowej) prowadziło do niespójności całego utworu, którego nieciągłość tematyczna i formalna przesądzała o krytycznej „niecałkowitości": „Jest to tkanka prześliczna, wyhaftowana brylantami słowa, perłami czystego uczucia, ale brak jej kształtów naturalnych, brak jej form wykrojonych z życia. […] Te bowiem myśli, te uczucia, te fragmenty nie ułożyły się w żadne skończone artystycznie formy, nie stanowiąc galerii całkowitych obrazów. Wszystkie prawie jej utwory są niezupełne" (*Gabryella – Narcyza Żmichowska*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 14). Ważne i znaczące w kontekście refleksji krytycznej nad fragmentarycznością, choć niepozbawione uprzedzeń personalnych i niezrozumienia intencji pisarskiej, są diagnozy Świętochowskiego wystosowane pod kierunkiem Bolesława Prusa, jego narzędzi pisarskich oraz kompozycji drukowanej w odcinkach „Kuriera Codziennego" *Lalki* (1887–1889). Świętochowski pisze: „Wprawdzie Prus nie dotrzymywał ściśle terminów, robił w drukowaniu *Lalki* przerwy kilkodniowe, a nawet kilkomiesięczne, tak że zrozpaczona redakcja musiała jego i siebie bronić od szturmu czytelników, ale nie zdołał zapobiec ujemnym skutkom tworzenia ułamkowego. Sprowadzała je zaś nie tylko owa metoda, ale również natura jego talentu. Może najsłabszą jego stroną jest plan, układ, kompozycja, zwłaszcza o skali większej" (*Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, „Prawda" 1890, nr 32–39).

Wśród innych wypowiedzi krytycznych pokolenia pozytywistów warto wymienić *Powieść a nowelę* (powst. 1892, wyd. 1913) Elizy Orzeszkowej. Autorka zastanawiała się nad kształtem oraz zależnościami → powieści i → noweli, a także statusem noweli (miniatury), która jest formą „ułamkową". Pisarka diagnozowała nie wprost to, co moderniści nazwą epifanią, błyskiem, ulotnością czy momentem, jednocześnie realizowała ona poetykę bliską fragmentarycznej formie w swych *Iskrach*, *Chwilach*, *Przędzach*, które ówczesna krytyka literacka przyjęła aprobatywnie (wypowiedzi Jerzego Ohrensteina, Marii Komornickiej, Adolfa Strzeleckiego, Julii Dicksteinówny, Leona Lichtenbauma; zob. *Źródła*).

Osobną kwestię stanowi traktowanie fragmentu rzeczywistości w dziele literackim w kategoriach reprezentacji. Jeśli nie liczyć prekursorskich wobec → naturalistów polskich rozpraw o sztuce Cypriana Godebskiego (*Listy o sztuce*, 1875–1876), ten problem pojawił się w krytyce drugiej połowy XIX w., wywiedzionej z teorii „trzech ekranów" (klasycznego, romantycznego, realistycznego) Émile'a Zoli i jego praktyki artystycznej, trzech determinant estetyki Hippolyte'a Taine'a oraz z koncepcji naturalizmu psychologicznego Gustave'a Flauberta, jego techniki drobiazgowości widzenia, detaliczności struktur opisowych i techniki punktu widzenia. Stanisław Witkiewicz, Antoni Sygietyński, Adolf Dygasiński, Marian Bohusz (właśc. Józef Karol Potocki), Artur Gruszecki na łamach „Wędrowca" w latach 80. XIX w., tocząc kampanię o nową sztukę, nowe możliwości wyrażania, status i powinności artysty w dziele sztuki, podkreślali istotę i rolę wycinka rzeczywistości jako pryzmatu i zasady kompozycyjnej (zob. *Źródła*). Pisano o specyfice relacji między wycinkiem (fragmentem) a „całością" rzeczywistości, o technice selektywności i technice uzyskiwania spójności dzieła.

Studia Marii Konopnickiej. Najwyrazistszym głosem metakrytycznym, łączącym odkrycia krytyki literackiej okresu pozytywizmu i młodopolskiej fascynacji fragmentem oraz fragmentarycznością, są jednak studia Marii Konopnickiej poświęcone lekturze dziedzictwa Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego. Poetka w swej krytyce literackiej, niewolnej od metaforyzowania wywodu, poddała wnikliwemu oglądowi poetykę fragmentaryczną i fragment jako gatunek oraz fragmentaryzację jako zasadę kompozycyjną, estetyczną i egzystencjalną. Co ważne – napisała i wydała swoje studia po 1890 r., kiedy jej światopogląd artystyczny został ugruntowany również przez wykorzystanie wzorców poetyki fragmentu we własnej twórczości, np. *Z przeszłości. Fragmenty dramatyczne* (1881), poemat dygresyjny *Imagina* (powst. 1884–1887), ujawniający warsztat twórczy bliski romantycznej teorii fragmentaryczności (z ironią, autotematyzmem, dygresyjnością jako zasadami kompozycyjnymi, wyrastającymi z namysłu nad sternizmem), którą poetka jednak przewartościowuje. Konopnicka w studium *O pierwszej i drugiej części Mickiewiczowskich „Dziadów" słów kilka* („Biblioteka Warszawska" 1898, t. 3–4), analizując *Dziady – Widowisko*, podkreśliła, że te luźne i mistrzowskie cięcia można określić jako „fragmenty". Wyraźnie sytuując interpretację w perspektywie fragmentaryczności dzieła, wskazała specyficzne cechy owych *Fragmentów* Mickiewiczowskich i spolaryzowała wyróżniki heterogeniczności tekstu: porzucenie przyczynowo-skutkowego ciągu powiązań i zdarzeń, widzenie urywkowe, możliwość selekcji i wariantywności dzieła. Dzięki wydobyciu tych cech Konopnicka pokazała, że fragmentaryczność nie jest tylko twórczą metodą i zasadą konstrukcji tekstu, lecz także sposobem obrazowania, ujęcia tematyki, wreszcie – ujawnieniem najważniejszych wyróżników światopoglądowych zarówno estetycznych, jak i aksjologicznych romantyzmu: → nieskończoności, totalności i momentalności dzieła (również widzenia, obrazowania, doświadczenia), achronologiczności, wizyjności, wariantywności, programowej niepewności (górującej nad „mędrca szkiełkiem i okiem"), dominacji wiary nad wiedzą, spontaniczności, indywidualizmu, otwartości.

Refleksja Konopnickiej nad fragmentarycznością dotyczyła przy tym Słowackiego. W studium *O „Beniowskim"* („Biblioteka Warszawska" 1909, t. 4) główne miejsce zajęła kwestia kontrapunktowego, dwutorowego kształtowania wypowiedzi narratorskiej i wynikająca z tego dygresyjność tekstu, a w konsekwencji swoista fragmentaryczność: „[…] poemat dzieli się, a raczej bywa dzielony, na dwie jakby odrębne części. Powiadam – bywa dzielony, bo

w gruncie rzeczy dwie części te nie są czymś niezgodnym z sobą, czymś przypadkowo złączonym. Owszem, dopiero obie razem stanowią całość kompletną, a tak są ze sobą splątane, tak ustawicznie się jedna o drugą zahacza i jedna drugiej tak się mocno trzyma, że dzielić je wprawdzie można, ale nie po to, aby je niezależnie postawić obok siebie, lecz po to, aby lepiej zrozumieć węzeł, który je nierozdzielnie spaja". W pracy o Teofilu Lenartowiczu Konopnicka podkreśliła dramatyczne napięcie w lirycznych fragmentach *Nieszczęsnych* (inny tytuł *Nasza dola. Fragment dramatu*, powst. 1866, rkps), odbijających właśnie dzięki swej fragmentaryczności dramat egzystencjalny i samotność poety-tułacza, a płaskorzeźby Lenartowicza nazwała poematem epickim w wielu pieśniach i wielu fragmentach (*Teofil Lenartowicz. Ludzie i rzeczy*, 1898 [właśc. 1897]).

W krytyce Młodej Polski. Fragmentaryczność tekstów romantycznych i późniejsze realizacje tekstowe, dowartościowujące fragment jako odrębny gatunek czy fragmentaryczność jako zasadę kompozycyjną, zostały poddane świadomej refleksji metakrytycznej pod koniec XIX w. (zwłaszcza w dyskursie krytycznym Marii Konopnickiej i jej czytaniu *Dziadów* i *Beniowskiego*) oraz w młodopolskiej krytyce literackiej. Wiązały się z możliwościami przekształceń gatunkowych (przede wszystkim → dramatu i poezji – tu głównie → ballad), z poszukiwaniem formy optymalnej, otwartej, poddawanej wariantywności zapisu i odbioru, formy ujawniającej wolność twórcy (artysty), namysł nad istotą otwartości gatunkowej (jako wyrazem dążeń i eksperymentów formalnych), hybrydycznością i synkretyzmem, łączącymi się z programową możliwością ujęcia opisu zmiennej i wielokształtnej rzeczywistości w całość, która staje się w czasie lektury. Dlatego w młodopolskiej refleksji krytycznej fragment i fragmentaryczność ukazywały „dzieło w toku" (stan pełnej otwartości mimo formalnie zamkniętej kompozycji), na co wskazywały m.in. pierwsze rozdziały *Współczesnej krytyki literackiej w Polsce* (1907) Stanisława Brzozowskiego. Wilhelm Feldman na łamach „Izraelity" jednoznacznie klasyfikował z kolei *Poemat o człowieku* Alfreda Nossiga jako fragment. Krytyk, podkreślając eklektyzm życiowy i filozoficzny, obecny w diagnozach poetyckich Nossiga, elementy panteizmu oraz idee harmonii społecznej, pisze: „*Poemat o człowieku* jest fragmentem. W drobnych obrazkach rodzajowych językiem biblijnym zamierzył autor przeprowadzić następującą tezę filozoficzną: Adam i Ewa zostają oprowadzeni przez dwóch aniołów przez wszystkie stosunki życia, nauki, wiary i sztuki, poznawając w ten sposób wszystkie strony bytu ludzkiego, zarazem obraz wszechświata odróżniający się w umyśle ludzkim. Wszędzie widzą rozrzucony pierwiastek dobra i zła, jasności i ciemności, prawdy i obłudy, piękna i brzydoty. […] Skoro autor już raz fragment ten wydrukował, a dlaczego, to musi on sam wiedzieć – należy go przyjąć z życzeniem, aby się doczekał dokończenia, które pokaże, jak autor rozumie i przedstawia komedię boską świata" (*Alfreda Nossiga „Poezje". Szkic literacki*, „Izraelita" 1887, nr 47–50).

Fragment jako gatunek i sposób realizacji tekstowej stał się manifestacją niezależności i wolności. Ten paradoks dzieła zamkniętego, choć ujawniającego otwartość, niepełność, zmienność, w zasadzie od początku romantyzmu wyznaczał fragmentowi zadanie opisu rzeczywistości, którą trudno wyrazić zarówno w języku pojęciowym, jak i symbolicznym. W związku z neoromantycznym powrotem do weryfikowania spuścizny epoki polistopadowej, przekształceniami form i wzorów, krystalizujących poetykę oraz światopogląd młodopolski, a także ponownym odkryciem dziedzictwa → wieszczów ożyła w młodopolskiej krytyce literackiej dyskusja nad kształtem fragmentu oraz poetyką fragmentaryczności i nabrała ona cech wyrazistej, świadomej metakrytycznej diagnozy. Edward Porębowicz w *Poe-*

zji polskiej nowego stulecia („Pamiętnik Literacki" 1902, t. 1), analizując aforystyczny styl Stanisława Przybyszewskiego z manifestu *Confiteor*, pisał o swoistym → programie estetycznym, który można by porównać dzięki strukturze aforystycznej do dzieła fragmentarycznego. Choć taka kwalifikacja nie pojawiła się pod piórem krytyka, to jego diagnozy były bliskie ujęciu konstrukcyjnego → manifestu jako dzieła fragmentarycznego. Program, jaki wykładał Przybyszewski, zdaniem Porębowicza jest złożony „z szeregu dogmatycznych i przekornie śmiałych aforyzmów, nie tworzy całkowitego, porządnego systemu jak tamten [teoria sztuki Charles'a Morice'a], ale ograniczony do definicji sztuki i artysty wygląda jak raca pryskająca barwnymi bańkami niebotycznie w próżnię". W tym kontekście krytyk zdecydował się na ważną konstatację dotyczącą literatury romantyzmu, która nie wydała „ani jednego skończonego poety prócz Novalisa, który jest fragmentem, i Tiecka, który jest chaosem półudałych prób. Być więc może, iż to, co dziś oglądamy, jest dopełnianiem się romantyzmu".

Przedmiotem wnikliwej analizy Zenona Przesmyckiego na łamach „Chimery" stały się *Fragmenta* (1901) Antoniego Langego. Miriam próbował znaleźć pojemną nazwę gatunkową, która odpowiadałaby poezji Langego: „Fragmenta. Ułomki? Szczątki? Ma-ż to oznaczać wyjątki, najpiękniejsze czy najdroższe ustępy z utworów skończonych, z poematów napisanych czy wydrukowanych? Czy też poeta ukrył w tym tytule melancholijny symbol, że wszystko, co się osiągnęło, co się stworzyło, jest tylko złomkiem, fragmentem, zwaliskiem jakiejś kolosalnej, nęcącej a niedoścignej budowy snów o wielkości, mocy, pięknie i szczęściu?" (*Poezja*, „Chimera" 1901, t. 1, z. 2). Fragment określał tu pewnego rodzaju niemożliwość, programową momentalność, otwartość, wolność i choć nie było to jednoznacznie powiedziane w dyskursie krytycznym Miriama – staje się gatunkową zasadą (czy nawet strategią) egzystencjalną, określającą modernistyczny status dzieła artystycznego. Najważniejszą dyskusję na łamach „Chimery" Miriam podejmuje jednak na temat odkrytego przez niego Norwida (zob. wyżej). Dzięki „wydobyciu" Norwida przez „późnego wnuka" i uczynieniu z niego swoistego patrona modernistów i ikony artystowskiego pisma „Chimera", młodopolska krytyka literacka łatwiej mogła dowartościować fragment i fragmentaryzm jako formy → ekspresji i dyskursu. Sprzyjała temu również intertekstualna tradycja centonu poetyckiego, cyklu literackiego (Adam Asnyk, Antoni Lange, Bolesław Leśmian), a zwłaszcza eksperymenty formalne, na które wskazywała krytyka młodopolska, dokonywane w liryce (m.in. Langego, Leśmiana); w dramatach – m.in. Stanisława Wyspiańskiego, którego dzieło, wyrastające z Wagnerowskiej teorii syntezy sztuk, dowartościowywało poetykę fragmentu, otwartości, zawieszenia; w *Róży* (1909) Stefana Żeromskiego, w *Kniaziu Patiomkinie* (1906) Tadeusza Micińskiego; w prozie – eksperymenty Wacława Berenta w *Próchnie* (1903) i *Oziminie* (1911), zwłaszcza Karola Irzykowskiego w *Pałubie* (1903), Micińskiego w *Nietocie. Księdze tajemnej Tatr* (1910), Romana Jaworskiego w *Historiach maniaków* (1910), Jerzego Żuławskiego w *Trylogii księżycowej* (1903–1911). Czesława Endelmanowa-Rosenblattowa, oceniając krytycznie *Pałubę*, podkreślała, że mimo ścisłości, sumienności i wiedzy psychologicznej autor nie analizuje materiałów faktycznych, „przędząc swoją delikatną nitkę psychologiczną, pierwsze oczko zadzierzga w dziedzinie przypuszczenia", a uwzględniając specyfikę stylu pisarskiego, stwierdza, że „czytać *Pałubę* można tylko powoli, bardzo drobnymi ustępami", ponieważ, powołując się na sąd Irzykowskiego, uwypukla to, że autor – zbudowawszy „gmach, nie zniósł rusztowania" (*Karol Irzykowski: „Pałuba"*, „Przegląd Tygodniowy" 1904, nr 6). Dla Marii Komornickiej *Pałuba* to pseudopowieść, „dzieło nieodwołanie poronione jako całość artystyczna, lecz nader ważne i ciekawe jako samodzielna próba stenografii i mi-

krografii duchowej", a fragmentaryczność i momentalność kompozycyjną i formalną Komornicka łączy z tym, że „zjawiska nieświadome znajdują o wiele głębszą ekspresję w impresjonizmie, w skrócie" (*„Pałuba" przez Karola Irzykowskiego*, „Chimera" 1905, t. 9). Podkreśla znaczenie „świetnych aforyzmów", „niesłychanych skojarzeń myśli", „olśniewających uwag", które robią „z tej POWIEŚCI księgę pochłaniającą i niezapomnianą". O ile w *Pałubie* mamy do czynienia, zdaniem Komornickiej, z próbą „mówienia wszystkiego", o tyle w *Snach Marii Dunin* – z „fazą metody przemilczeń". *Próchno* prezentuje z kolei pod względem formy „styl różnorodny a jednolity jak ten chaos, który wyraża". Określa się dzięki takiemu instrumentarium migotliwość i genialny instynkt, co „Francuzi zowią szczegółem charakterystycznym, a co uwypukla jeszcze doskonałe ustosunkowanie planów perspektywicznych". W *Próchnie*, zdaniem Komornickiej, uwyraźniają się wizualizowane dzięki zasadzie perspektywiczności „wielolice, lecz jednogłowe »zwielokrotnienia« twórczego ducha" (*„Próchno" przez Wacława Berenta*, „Chimera" 1902, t. 5, z. 15). Czesława Endelmanowa-Rosenblattowa, dowartościowując funkcję powieści Berenta, jaką jest „absolutny brak syntezy", i określając formę powieści jako „niejednolitą i jak gdyby rozłamaną", podkreśla w swojej diagnozie krytycznej, że: „Dzieje tych ludzi o rozchwianych myślach, chorobliwych instynktach, poszarpanych w strzępki nerwach, nie dają się ująć w formę prawidłowo skonstruowanej powieści" (*Wacław Berent: „Próchno"*, „Przegląd Tygodniowy" 1903, nr 12).

Osobną kwestią jest refleksja krytyczna dotycząca rozmaitych form gatunkowych zbliżonych do konstrukcji sylwicznej, na którą znamienny wpływ miała również struktura i charakter aforystycznego dyskursu fragmentarycznego Friedricha Nietzschego (→ nietzscheanizm). Publicyści „Prawdy" krytycznie oceniali moralną i etyczną stronę aforystycznego i niespójnego dzieła Nietzschego, nazywając je „epidemią pesymizmu" czy uznając (jak Maria Czesława Przewóska w pracy *Fryderyk Nietzsche jako moralista i krytyk. Studium filozoficzne*, 1894), że brakuje w systemacie Nietzschego jakiejkolwiek wielkiej myśli, zdrowej i humanitarnej (K.R. Żywicki [L. Krzywicki], *Nasz nietzscheanizm*, „Prawda" 1894, nr 4). Maria Komornicka w recenzji *Pałuby* Irzykowskiego podkreśla marginalnie znaczenie formy eseju filozoficznego i otwartości (przeciwnej „epizmowi") w pisarstwie Nietzschego. Karol Irzykowski własną krytykę literacką modelował na wzór fragmentarycznych form zapisu aforystycznego Nietzschego w utworze *Z kuźni bluźnierstw. Aforyzmy o czynie* (1913). Stanisław Brzozowski napisał → dialogizowane studium (między bohaterami Kazimierzem, Maksymilianem i Eleonorą) *Fryderyk Nietzsche* (1907), w którym rozważał kwestie stylu, myśli, słowa, filozofii pracy, wyzwolenia osiąganego dzięki „wytworzeniu" oraz swobody jako rozbicia jedności życia.

Dawid Maria Osiński

Źródła: [J. Śniadecki], *„Malwina". List stryja do synowicy pisany z Warszawy 31 stycznia 1816 r. (nowego stylu) z przesłaniem nowego pod tym tytułem romansu*, „Dziennik Wileński" 1816, t. 3; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; K. Brodziński, *Rzut oka na obecny stan literatury polskiej*, „Gazeta Literacka" 1822, nr 2; [M. Mochnacki], *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2; M.M. [M. Mochnacki], *O „Sonetach" Adama Mickiewicza*, „Gazeta Polska" 1827, nr 80 i 82; [B.] Ciepliński [M. Mochnacki?], *Uwagi z powodu umieszczonego w ostatnim numerze „Dziennika Warszawskiego" artykułu o „Sonetach" Mickiewicza*, „Gazeta Polska" 1827, nr 262; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; A. Tyszyński, *Amerykanka w Polsce. Romans*, t. 1–2, 1837; J.I. Kraszewski, *Przeszłość i przyszłość romansu*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 29–30; Z.K. [S. Ropelewski], *„Trzy poemata" Juliusza Słowackiego, „Bajki i poezje" Antoniego Goreckiego, „Poe-*

mat o piekle" Dantyszka, „Młoda Polska. Wiadomości Historyczne i Literackie" 1839, dod. do nr. 8; Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, „Tygodnik Literacki" 1841, nr 21–23; [b.a.], [rec.] *„Promethidion", „Zwolon"*, „Czas" 1851, nr 191–192; J.K. [J. Klaczko], *Listy z Paryża. Do Teofila L.*, „Goniec Polski" 1851, nr 209; J.I. Kraszewski, *Obrazy przeszłości*, „Dziennik Literacki" 1856, nr 13–16; K. Widmann, *Józef Korzeniowski. Studium literackie*, 1868; Dr Omega [J.I. Kraszewski], *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa"*, „Tydzień" 1870, nr 1; [A. Świętochowski], *Felicjan (Faleński)*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 14; [A. Świętochowski], *Gabryella – Narcyza Żmichowska*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 14; S. Tarnowski, *Druga i czwarta część „Dziadów" – „Grażyna"*, „Biblioteka Warszawska" 1877, t. 2; M. Bohusz [J.K. Potocki], *Z bibliografii: A. Sygietyński. „Na skałach Calvados"*, „Wędrowiec" 1884, nr 21; A. Sygietyński, *Z literatury i sztuki. Nasz ruch powieściowy*, „Wędrowiec" 1884, nr 37; S. Witkiewicz, *Malarstwo i krytyka u nas*, „Wędrowiec" 1884, nr 52, 1885, nr 5–9, 12, 16 i 17; W. Feldman, *Alfreda Nossiga „Poezje". Szkic literacki*, „Izraelita" 1887, nr 47–50; A.S. [A. Świętochowski], *Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, „Prawda" 1890, nr 32–39; E. Orzeszkowa, *Powieść a nowela* [1892], wyd. K. Wojciechowski, *Powieść a nowela. (Listy E. Orzeszkowej i P. Chmielowskiego)*, „Pamiętnik Literacki" 1913, z. 1; J. Ohr. [J. Ohrenstein], *Z zakątka*, „Izraelita" 1895, nr 24; M. Konopnicka, *O Adamie Mickiewiczu*, „Kurier Warszawski" 1898, nr 355, 1899, nr 1, 4, 6, 24, 26, 36, 44, 59, 86 i 95; M. Konopnicka, *O pierwszej i drugiej części Mickiewiczowskich „Dziadów" słów kilka*, „Biblioteka Warszawska" 1898, t. 3–4; M. Konopnicka, *Teofil Lenartowicz. Ludzie i rzeczy*, 1898; P. Chmielowski, *Historia literatury polskiej*, t. 5, 1900; W. Marrené-Morzkowska, *Symbolista sprzed pięćdziesięciu laty. Odczyt publiczny na dochodów Osad Rolnych*, „Wędrowiec" 1900, nr 15, 17 i 19; Miriam [Z. Przesmycki], *Poezje*, „Chimera" 1901, t. 1, z. 2; [M. Komornicka], *E. Orzeszkowa, „Chwile"*, „Chimera" 1902, t. 5, z. 13; M. Komornicka, *„Próchno" przez Wacława Berenta*, „Chimera" 1902, t. 5, z. 15; E. Porębowicz, *Poezja polska nowego stulecia*, „Pamiętnik Literacki" 1902, z. 1; C.H. [Cz. Endelmanowa-Rosenblattowa], *Wacław Berent: „Próchno"*, „Przegląd Tygodniowy" 1903, nr 12; A. Strzelecki, *Przędze*, „Słowo" 1903, nr 223; C.H. [Cz. Endelmanowa-Rosenblattowa], *Karol Irzykowski: „Pałuba"*, „Przegląd Tygodniowy" 1904, nr 6; M. Komornicka, *„Pałuba" przez Karola Irzykowskiego*, „Chimera" 1905, t. 9; M. Konopnicka, *O „Beniowskim"*, „Biblioteka Warszawska" 1909, t. 4; S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910; J. Dicksteinówna, *Kwiatek Chaimka*, „Izraelita" 1910, nr 6; L. Lichtenbaum, *Ogniwa*, „Izraelita" 1910, nr 6; L. Choromański, *Czarna maska*, „Literatura i Sztuka" 1911, nr 8; Z. Przesmycki, *Trzy fragmenty epickie Cypriana Norwida z odnalezionych rękopisów poety roku 1915 do druku podane*, „Myśl Polska" 1915, z. 1–3; L. Komarnicki, *Historia literatury polskiej XIX wieku*, 1917.

Opracowania: W. Borowy, *Zagadkowość w kompozycji „Dziadów" i próba jej wyjaśnienia*, „Przegląd Współczesny" 1922, nr 3, przedruk w: tegoż, *Studia i rozprawy*, t. 1, 1952; K. Bartoszyński, *O powieściach Fryderyka Skarbka*, 1963; M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, 1969; J. Detko, *Antoni Sygietyński. Estetyk i krytyk*, 1971; W. Hilsbecher, *Fragment o fragmencie*, w: tegoż, *Tragizm, absurd i paradoks*, 1972; J.-L. Galay, *Problemy dzieła fragmentarycznego: Valéry*, przeł. A. Labuda, „Pamiętnik Literacki" 1978, z. 4; M. Kabata, *Warszawska batalia o nową sztukę („Wędrowiec" 1884–1887)*, 1978; F.H. Mautner, *Maksymy, sentencje, fragmenty, aforyzmy*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki" 1978, z. 4; E. Donato, *Ruiny pamięci. Fragmenty archeologiczne i artefakty tekstowe*, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 3; M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 4; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1988; A. Kurska, *Fragment romantyczny*, 1989; K. Bartoszyński, *O fragmencie*, w: tegoż, *Powieść w świecie literackości*, 1991; K. Bartoszyński, *Sternizm*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, 1991; E. Owczarz, *Między retoryką a dowolnością. Wśród romantycznych struktur powieściowych w okresie międzypowstaniowym*, 1993; T. Kostkiewiczowa, *Oświecenie. Próg naszej współczesności*, 1994; M. Strzyżewski, *Działalność krytyczna Maurycego Mochnackiego*, 1994; M. Delaperrière, *Fragment i całość, czyli Dylematy nowoczesności*, „Teksty Drugie" 1997, nr 3; M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, 1997; R. Nycz, *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*, w: tegoż, *Tekstowy świat. Postsrukturalizm a wiedza o literaturze*, 2000; M. Kopij, *Friedrich Nietzsche w literaturze i publicystyce polskiej lat 1883–1918. Struktura recepcji*, 2005; „Tekstualia. Palimpsesty Literackie, Artystyczne, Naukowe" 2005, nr 2: *Fragment*; M. Konarzewska, *Fragment*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda i S. Tynecka-Makowska, 2006; A. Kurska, *Fragment*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 2009.

Zob. też: Gatunek literacki, Kompozycja, Osjanizm

FRASZKA

Gatunek w poetykach oświeceniowych. „Fraszka" (inne stosowane nazwy: ucinek, drobiazg, dowcip, dworzanka, epigramat, figlik) – nazwa, definicja i charakterystyka tego gatunku pojawia się w tekstach *stricte* krytycznoliterackich rzadziej niż w pracach teoretycznoliterackich i historycznoliterackich. Refleksja na jej temat wyróżnia się słabym zrygoryzowaniem i brakiem precyzji oraz wskazuje na względną samodzielność tej formy wypowiedzi poetyckiej. O fraszkach wzmiankuje się zwykle przy okazji epigramatów, traktując je częściej jako ich wariant niż autonomiczny, choć pokrewny, model gatunkowy. W XIX w. różnice między epigramatem a fraszką są więc raczej niedookreślone, zdecydowanie częściej ujawnia się tendencja do zacierania niż ustalania granic między nimi. W ówczesnym dyskursie krytycznoliterackim fraszka funkcjonuje na obrzeżach epigramatu, jest wobec niego upodrzędniana, ale zarazem okazuje się nie do pominięcia i intryguje enigmatycznością.

W gatunkowej systematyce oświecenia nie zarezerwowano dla fraszki ważnego miejsca. Decydowała o tym jej nowożytna (od Jana Kochanowskiego, z wł. *frasca*), a nie starożytna, genealogia oraz słabe wyróżniki formalne. Jest wówczas zaliczana do poezji liryczno-dydaktycznej; odnotowuje się jej istnienie bardziej dla terminologicznego porządku niż z zamiarem uchwycenia specyfiki. Sugeruje się, że fraszka jest lżejsza w tonie i treści niż epigram czy gnomy. Zawsze zwraca się uwagę na jej zwięzłą formę. Franciszek Ksawery Dmochowski w *Sztuce rymotwórczej* (1788) odnotowywał: „Z myśli epigramatu największa ozdoba: / Gdy zwięźle wyłożone, lepiej się podoba. / Przy nim się obok kładą i żarty, i fraszki. / Strzeż się razić przystojność dla próżnej igraszki" (*Pieśń druga*). Jakkolwiek w poetykach z przełomu XVIII i XIX w. wskazuje się na fraszki zawsze jedynie w kontekście solidnie definiowanego epigramatu, to interesujące wydają się skutki takiego ich usytuowania w hierarchii ważności zjawisk poetyckich. Reguły dyskursu krytycznego okazują się w tym względzie niespójne. Fraszka jako przedmiot namysłu jest marginalizowana, ale jej znaczenie wzrasta, jeśli bierze się pod uwagę fragmenty tekstów służące egzemplifikacji. Daje się to zaobserwować np. w pracy Filipa Nereusza Golańskiego *O wymowie i poezji* (1786), a później w *Rysie poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej* (1828) Józefa Franciszka Królikowskiego, gdzie własności epigramatu zostały scharakteryzowane w sposób następujący: „Należy tu zachować jedność przedmiotu, krótkość, żywość i stosowną zgodność części wzbudzającej oczekiwanie, z częścią, która je zaspokaja, tak pod względem myśli, jako i pod względem obranego wyrazu", a jako przykład na pierwszym miejscu jest wymieniana fraszka Jana Kochanowskiego *O żywocie ludzkim*. Wskazanie na czarnoleskiego poetę pojawia się na takiej samej zasadzie w tekście Golańskiego. U Ignacego Krasickiego następuje natomiast zrównoważenie uwag o „istocie" epigramu i bezpośrednio po nim następującego fragmentu: „Jan Kochanowski zostawił *Fraszki*, znajdują się między nimi dowcipne i ważne, ale są też mniej przyzwoite i niegodne mieścić się w dziele" (*O rymotwórstwie i rymotwórcach*, powst. 1793–1799, wyd. 1803). Tendencja ta będzie ulegać wzmocnieniu, o czym czytamy w *Nauce poezji zawierającej teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcelniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany* (1845) Hipolita Cegielskiego: „Ton lekki, barwa humorystyczna, osnowa delikatnym, ucinkowym dowcipem przepleciona, to są ogólne znamiona epigramów, które dla tejże lekkości w przedmiocie i osnowie Jan Kochanowski *Fraszkami* nazwał. Inni mianują je czasem »ucinkami« dlatego, że im tylko satyryczną dążność przypisują". Fraszka okazuje się i w tym dziele, i w wielu innych utworach,

tyleż określeniem genologicznym, co potocznym. Nazwę tę kojarzy się zwykle z „dążnością dowcipno-satyryczną" i wiąże się z leżącą u podstaw fraszki artystyczną decyzją reakcji na zdarzenie potoczne o powszechnym znaczeniu. Zacieranie granicy między fraszką a epigramem okaże się stałym rysem dziewiętnastowiecznej refleksji teoretycznoliterackiej i krytycznoliterackiej. Jeszcze w *Teorii poezji polskiej* (1899) Antoniego Gustawa Bema można znaleźć następujące uwagi: „Epigramaty przyjmują u nas niekiedy nazwę fraszek. Jan Kochanowski, który wprowadził ten termin do literatury polskiej, nazywał tak wszystkie swe w ogóle drobne utwory mowy wiązanej, różnią się między sobą wielce – zarówno pod względem treści, jak i kolorytu. Zwykle wszakże miano fraszek nadajemy kilkuwierszowym – już to refleksjom, już to powiastkom satyryczno-humorystycznym". Wypowiedź tę należy uznać za reprezentatywną dla ówczesnego poziomu świadomości gatunkowej na temat fraszki.

Między autobiografizmem a satyrą. Ważnym aspektem namysłu nad tą formą wypowiedzi poetyckiej jest dostrzeżenie jej osobistego czy nawet autobiograficznego charakteru. Należy to uznać za wartość dodaną dyskursu krytycznego skoncentrowanego wokół fraszki od połowy XIX w., gdyż i w praktyce artystycznej, i w reakcji krytycznej na nią będą uwidaczniać się wciąż ich związki z satyrą. Oba modele lektury fraszek (pamiętnik artysty oraz → satyra) spotykają się ponadto ze współbieżnymi tendencjami akcentowania wesołości i powagi zapisywanej w nich refleksji. Krytyczny opis twórczości romantyków nie wskazuje raczej na docenienie formy fraszki, choć była ona obecna w twórczości artystycznej. Dzisiejsi badacze są skłonni mówić o *Zdaniach i uwagach* (powst. 1833–1842) Adama Mickiewicza jako o fraszkach, dla współczesnych autora były one jednak po prostu epigramami, co oznaczało kwalifikację nobilitującą. Cyprian Norwid określał niekiedy swoje wiersze jako fraszki. Drobne utwory Aleksandra Fredry wydano jako *Fraszki i epigramaty*. Nie przełożyło się to jednak na wyrazistą refleksję krytyczną na ich temat. W dwu ostatnich przypadkach zadecydowało zapewne pierwotne rozproszenie utworów w czasopismach, choć nie bez wpływu na tę sytuację była też niewątpliwie niewspółmiernie większa popularność nazwy epigramat niż fraszka, przy jednoczesnym braku wyraźnego rozgraniczenia między nimi.

Wokół *Fraszek* Jana Kochanowskiego: fraszka a epigramat. Ogromne znaczenie dla kształtowania się dziewiętnastowiecznej wiedzy na temat fraszek miał znaczący wzrost zainteresowania twórczością Jana Kochanowskiego, stymulowany jubileuszowymi okolicznościami trzechsetnej rocznicy śmierci poety w 1884 r. Uznawano go za twórcę modelu gatunkowego, choć od czasu pracy Józefa Przyborowskiego (*Wiadomość o życiu i pismach Jana Kochanowskiego*, 1857) zdawano sobie sprawę z licznych zapożyczeń z poezji łacińskiej. W przedmowie do „pomnikowego" wydania (*Dzieła*, 1884) zwracano uwagę na to, że odważył się on opublikować nawet najfrywolniejsze fraszki, oraz uznano, że autor zajął we *Fraszkach* „humanistyczne" stanowisko. W sposób pośredni wskazuje się tu na fraszkę jako formę niezwykle pojemną, mogącą służyć kreowaniu „najprawdziwszego obrazu poety samego". Ale ujawnia się też niepokój co do oceny i kwalifikacji wierszy pozbawionych horyzontu moralnego, otwierającego się zwykle w przypadku epigramatu. Wydaje się, że przenoszono na fraszki te oczekiwania, na które odpowiadał epigram. Jednocześnie, choć nie wprost, dokonują się próby i różnicowania obu form, i ich utożsamiania. W ówczesnych pracach wyraźnie widać, że swoboda i „swawola" fraszek wymagają usprawiedliwienia, ocala je jedynie autorytet wielkiego autora. Dobrym tego przykładem jest studium Bronisława Chlebowskiego, w którym znalazł się następujący fragment: „Oceniając, ze spokojem wyczekującego śmierci mędrca, swe swawolne fraszki, patrzy na nie z pobłażliwością ojca, zamykającego oczy na wy-

bryki żywego, lecz zacnego w gruncie chłopca i jako pamiątkę po swej młodości, zatrzymuje w zbiorze wszystko zapewne, co napisał i przechował u siebie" (*Jan Kochanowski w świetle własnych utworów*, 1883). „Pobłażliwość ojca" to metafora określająca nie tyle stosunek autora do własnych utworów, ile strategię oceniającego je badacza. Kłopoty z „niepoważnymi" fraszkami udało się ominąć Kazimierzowi Morawskiemu, który wykazał się nie tylko świetną znajomością tematu, ale i pomysłowością oraz udowodnił zależność między specyfiką epoki i obowiązującymi w niej normami śmiechu a ilustrującymi je drobnymi wierszami o zróżnicowanej tematyce: „Bo coś w rodzaju fraszek było wtedy cechą towarzyskiego życia w całej cywilizowanej Europie. A obok żartów zaczerpniętych z współczesnych przypadków istniał pewien zasób opowieści, niejako wspólna skarbnica śmiechu, na którą złożyły się nowela średniowieczna, podania i gadki wschodu, rozszerzone na całym zachodzie. Niektóre fraszki Kochanowskiego dotyczące duchownych, opisujące sceny erotyczne, mają wyraźną cechę kosmopolityczną, spóźnionych odgłosów noweli jeszcze w nich doszukać się można. Ale życie współczesne je zabarwiło i życie te jest głównym wierszyków tych żywiołem" (*Z życia towarzyskiego w epoce Zygmunta Augusta*, 1884). Pojęcie fraszki jest tu przenoszone z zakresu poetyki do dziedziny renesansowej obyczajowości, co każe pamiętać, że dziewiętnastowieczną normą było utożsamianie jej znaczenia potocznego (którego synonimem bywa „igraszka") i fachowego. Podkreślenia wymaga też rozpoznany przez autora związek fraszki z → nowelą, gdyż został odnotowany także przez innych badaczy (np. Felicjana Medarda Faleńskiego), a ponadto było wówczas powszechne wskazywanie raczej na zdarzeniowość czy fabularność fraszki niż na jej sentencjonalność i puentowość. Mimo że w tekście Morawskiego fraszka staje się kwalifikatorem zasad staropolskiej towarzyskości, której kwintesencją jest Babin – „fraszka […] nad fraszkami", to w jego dyskurs krytyczny została wpisana trafna, choć pozbawiona specjalistycznej ścisłości, charakterystyka formy poetyckiej. Pisarz chwali urodę „lekkich wierszyków, które jak renesansowe ornamenta wiją się w tysiącznych, swawolnych zwrotach, odsłaniają nam co chwilę rzeczywistość, aby znów ją przysłonić na chwilę; gmatwają się i plączą tak, że trudno z nich »umysł zakryty wyczerpać«" (tamże).

O „lekkości" fraszki. Podobny zestaw metaforycznych znaczeń jest podstawą historycznoliterackiej i metaliterackiej refleksji Felicjana Faleńskiego. W jego *Pogadance o „Fraszkach" Jana Kochanowskiego* (1881) streszczają się w zasadzie wszystkie najważniejsze aspekty związane z definiowaniem i wartościowaniem tego wzorca gatunkowego. Autor widzi w utworach czarnoleskiego poety zarówno świadectwo bogatego życia indywidualnego, jak i dokument czasów, docenia ich tematyczną i nastrojową rozmaitość, dostrzega mieszanie się wesołości i powagi, sytuuje w kontekście twórczości Pietra Aretina i Giovanniego Boccaccia. Uwalniając fraszki od dominacji skojarzeń z rzeczami mało ważnymi i uciechą zabawy, Faleński udowadnia ich kalejdoskopową niejednorodność, zróżnicowany cel humorystyczny, otwartość na tematy błahe i istotne, głęboką refleksyjność, zwięzłość, która służy uwiecznianiu przypominającemu uwięzienie w przezroczystym bursztynie. Autor przypomina przy tym możliwość porównywania fraszek z Rejowymi figlikami, o których pisze: „Są to sobie anegdoty, ściśle w ośmiu zamykane wierszach, rzeczy niezgrabne, ciężkie, tłuste, nieskrobane. Czasami i nie zbywa im na dowcipnym pomyśle; cóż z tego, kiedy w wykonaniu wychodzi zwykle koszlawo chęć przypuszczalnie najlepsza! […] Objaśnienie, którego by wcale nikt nie żądał, bywa tu koniecznie dołożone łopatą". Takiej deprecjonującej charakterystyce jest przeciwstawiana metaforyczna atrakcyjność opisu fraszek: „[…] należałoby je jakoś stosownie uszykować, ale one tak się z sobą kapryśnie wikłają! Niby, jak w bramo-

waniach szat greckich, łamanina tam wielka: świateł, cieni, barw, zarysów powracanie takie ciągłe, a wszędzie równe bogactwo, bez względu na to: czy się ten szlak przy ziemi wlecze, czy ku sercu wspina, czy przez ramię w tył przerzuca, czy u skroni z wieńcem w przedziwnej bywa zgodzie". Zestawienie to akcentuje zmiany znaczenia „lekkości" fraszek. Kojarzy się tu ona z artystyczną swobodą i finezyjnością, niepodlegającą formalnym rygorom i wymogom etycznym wirtuozerią poetycką, a nie z płochą frywolnością błahego tematu. Do takiego rozumienia fraszki, zdolnej pomieścić kwestie najbardziej złożone i wyrafinowane, Faleński będzie nawiązywał w swojej twórczości. Tworząc odmianę epigramatu, zwaną meandrem (odmiana wielogatunkowej fraszki, najczęściej monostrofa lub dystrofa, układ wersyfikacyjny abbaab), poeta skorzysta nie tylko z doświadczeń artystycznych Alfreda de Musseta, ale też z własnych przemyśleń na temat fraszek Kochanowskiego. Drukując meandry w tomie *Świstki Sylena* (1876), Faleński pisał: „Myśl się moja, rozlicznymi zwroty, / Niby greckiej szaty bramowanie, / Z wiatru tchnieniem, plącze niespodzianie / Na przemiany w srebrny szlak i złoty". Parafraza tych słów znalazła się potem w studium o fraszkach, a następnie w wersji nieco zmienionej powróciły one w kolejnych wydaniach osobnych *Meandrów* (1892, 1898, 1904). Metaforyka szlaku z greckiej szaty, swobodnie przenoszona z wypowiedzi historycznoliterackiej do autotematycznej, służyła zarówno charakteryzowaniu wierszy Kochanowskiego, jak i własnych utworów Faleńskiego. Unieważniało to poniekąd różnice między fraszką a meandrem, a zarazem sugerowało ich wspólny punkt odniesienia, jeśliby grecką szatę skojarzyć z greckim epigramem. Także w tym wypadku fraszka pozostawała więc w cieniu epigramatyki, a krytyczny ogląd dokonań Faleńskiego przekładał się na ogólne formuły zbliżone do tych, które stosowano ówcześnie w odniesieniu do fraszek Kochanowskiego. W anonimowej recenzji meandrów, opublikowanej w „Tygodniku Ilustrowanym" (1905, nr 17), znajduje się taka np. charakterystyka: „[…] to bogaty zbiór poetycznych aforyzmów, delikatnych i subtelnych obserwacji mędrca, pochylonego nad przepaściami życia z uśmiechem pobłażania na ustach. Świetna forma, spokój, styl w gestach, bogactwo i rozmaitość tonów".

Fraszka a figliki. Kilka słów należy się w tym miejscu figlikom Mikołaja Reja, wykazującym podobieństwo i do fraszek, i do epigramatów. Nie interesowały one raczej autorów piszących o jego utworach w XIX w., choć już Euzebiusz Słowacki przypominał o nich w *Prawidłach wymowy i poezji* (powst. 1807–1814, wyd. 1826). Spopularyzowana przez staropolskiego poetę forma powróciła jednak na początku XX w. w twórczości Adolfa Nowaczyńskiego, odnawiającego ponadto odziedziczony po Faleńskim wzorzec meandra (tomy: *Figliki sowizdrzalskie*, 1909; *Meandry*, 1911). Interesująca praktyka artystyczna sprowokowała równie ciekawe reakcje krytyczne, które pośrednio można by wiązać z fraszką, choć nazwa ta w nich się nie pojawia. Pomieszanie pojęć wprowadzał też Nowaczyński, kiedy w jednym z programowych meandrów powoływał się na autorytet Faleńskiego: „Żem wziął po tobie oręż damasceński, / Sztylet, schowany w formy filigranie, / Pardon daj, o Felicjanie, / Długo przed świtem tyś wiódł byt męczeński / Ja kaduceusz dzierżyć chcę błazeński / Nim dzień nastanie". Jeśli pamiętamy o tym, że Faleński spokrewniał swoje meandry z fraszkami Kochanowskiego, a ponadto pisał o czarnoleskim poecie, że „czapeczkę z dzwonkami wdziewa, ze Stańczykiem się kuma", to z autotematycznej wypowiedzi Nowaczyńskiego możemy wyczytywać zapośredniczone przez dziewiętnastowiecznego poetę nawiązanie do tradycji staropolskiej fraszki. Taka lektura pozwala z kolei widzieć w tekstach krytycznych na temat wierszy Nowaczyńskiego ruch znaczeń podobny do tego, jaki towarzyszył zwykle także namysłowi nad

fraszkami. Bardzo dobrze ujawniało się to w języku krytyki, w którym pojawiały się określenia kojarzące się z fraszkami bądź z inspirowaną nimi metaforyką obecną już we wcześniejszych wypowiedziach krytycznych. Intrygującą grą znaczeń imponuje zwłaszcza recenzja Józefa Kotarbińskiego, który pisał o Nowaczyńskim jako autorze „figlików sowizdrzalskich": „To pewna, że jego humorystyka nie jest tuzinkowa. Jego muza wesoła jest zjadliwa, czasami klasycznie nieprzystojna i sympatycznie swawolna – ale ma swoją godność i nie przypomina wygadanej ulicznej przekupki. Autor dogadza swej skłonności do szykany, drwin i konceptu, ale potrąca często o głębsze motywy, uszlachetnia facecję satyrą, stylem i artyzmem. […] Niektóre jego figliki przebrzmiewają pustym dźwiękiem karnawałowych dzwoneczków, inne mają zbyt silny posmak piołunowy. Czytając inne, nie można się wstrzymać od zdrowego śmiechu, który sięga do wnętrzności, a zarazem nasuwa refleksje o wiekuistej głupocie, o marności komedii ludzkiego żywota…" („Kurier Warszawski" 1908, nr 210).

Fraszka w krytyce schyłku wieku. Wyrażane wprost lub pośrednio wskazanie na Kochanowskiego jako twórcę modelu fraszki niezrygoryzowanego, a przez to inspirującego, jest stałą praktyką pomocną w radzeniu sobie ówczesnych autorów piszących o fraszce z jej formalną i treściową nieuchwytnością. Niedookreśloność gatunkowego wzorca była tu równoważona poniekąd przeświadczeniem o jego nieograniczonych możliwościach. Nie wszystkich krytyków zwalniało to jednak z wysiłku rozpoznawania specyfiki wypowiedzi poetyckiej we fraszce. Do chwalebnych wyjątków należy np. przedmowa Henryka Biegeleisena do *Satyr i fraszek* Mikołaja Rodocia (1897), który napisał o nim: „W szczegóły nie wdaje się; dlatego do najlepszych jego prac należą krótkie utwory, obejmujące w najgrubszych rysach całość przedmiotu. Fraszki tworzy z łatwością. Chwyta zazwyczaj jedno zdanie i na tym piasku buduje pałace. Prawie zawsze najpierw myśli nad charakterystycznym zakończeniem, reszta sama z siebie przychodzi […]. Uogólnia on każdą sprawę, którą porusza, i rad by powiedzieć o niej wszystko, co się tylko da, w kilku wierszach. A jeżeli, jak we fraszkach, nie rozbiera sprawy, tylko dotknąć chce jednego jej szczegółu, najbardziej piekącego, to go przedstawi tak jasno i dotykalnie, że każdego przekona. To jest jego największa sztuka, w której dotychczas nikt mu nie dorównał". Choć krytyk więcej uwagi poświęca satyrom niż fraszkom, co można niewątpliwie uznać za odzwierciedlenie obowiązującej wówczas hierarchii ważności tych gatunków, to jego praca wyróżnia się na tle innych dziewiętnastowiecznych wypowiedzi na ten temat trafnością ustaleń. Skoncentrowanie na szczególe, kompozycyjna zwięzłość, kondensacja znaczeń, wyraziste zakończenie, siła oddziaływania to katalog cech fraszki tyleż oczywistych, co ówcześnie rzadko tak precyzyjnie wskazywanych.

Jako opozycyjną pod względem typu charakterystyki fraszkopisarstwa można by wskazać syntetyczną wypowiedź Aleksandra Brücknera, który podsumowywał polskie osiągnięcia w tym zakresie: „Na fraszki wysilał się w pierwszym rzędzie humor staropolski. Co prawda, wybrednym nie bywał on nigdy; nie ma w nim też i nuty tkliwej; gonił on tylko za głośną wesołością, za wybuchem śmiechu. […] Prócz owego śmiechu na całe gardło, owych arcyśmiesznych facecyj i figlów, refleksja na temata etyczne, rzadziej polityczne, uwagi satyryczne nad człowiekiem, nad jego płcią, wiekiem, powołaniem lub stanem, żale i inwektywy na ogół, na klasy, na indywidua zapełniają karty naszych fraszkopisarzy" (*Spuścizna rękopiśmienna po Wacławie Potockim*, 1899).

Mimo przywoływanych powyżej przykładów wypada stwierdzić, że praktyka krytyczna zdecydowanie nie nadążała za ówczesną rozmaitością artystyczną i imponującą inwencyjnością poetów w stosowaniu formy epigramatu i fraszki oraz odwołujących się do nich form

pośrednich, pokrewnych czy hybrydycznych. Można też dodać, że definiowanie, opisywanie i wartościowanie fraszek w dziewiętnastowiecznym dyskursie krytycznoliterackim i historycznoliterackim dokonuje się zgodnie z zasadami, które podpowiadała wiedza o tym gatunku. Tymi wypowiedziami rządzi niewątpliwie reguła różnorodności i swobody, a choć niefrasobliwość jest zastępowana refleksją, to jednak narracja przeważa nad puentą.

Urszula Kowalczuk

Źródła: F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, 1788; I. Krasicki, *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 3, 1803; E. Słowacki, *Prawidła wymowy i poezji*, 1826; J.F. Królikowski, *Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, 1828; H. Cegielski, *Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcelniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany*, 1845; J. Przyborowski, *Wiadomość o życiu i pismach Jana Kochanowskiego*, 1857; R. Plenkiewicz, *Jan Kochanowski wedle najnowszych opracowań*, „Ateneum" 1878, t. 4; F. Faleński, *Pogadanka o „Fraszkach" Jana Kochanowskiego*, „Biblioteka Warszawska" 1881, t. 2; B. Chlebowski, *Jan Kochanowski w świetle własnych utworów*, „Gazeta Polska" 1883, nr 235–259, przedruk w: tegoż, *Pisma*, t. 2, 1912; K. Morawski, *Z życia towarzyskiego w epoce Zygmunta Augusta*, w: *W trzechsetną rocznicę Jana Kochanowskiego 1584–1884*, 1884; *Przedmowa*, w: J. Kochanowski, *Dzieła wszystkie. Wydanie pomnikowe*, 1884; A. Bełcikowski, *Aleksander Fredro jako człowiek i poeta*, „Tygodnik Ilustrowany" 1893, nr 190; H. Biegeleisen, *Przedmowa*, w: M. Rodoć, *Satyry i fraszki*, 1897; A.G. Bem, *Teoria poezji polskiej z przykładami w zarysie popularnym analityczno-dziejowym*, 1899; A. Brückner, *Spuścizna rękopiśmienna po Wacławie Potockim*, cz. 2, „Rozprawy Akademii Umiejętności. Wydział Filologiczny" 1899, t. 14; T. Grabowski, *Poezja polska po roku 1863. Zarys jej rozwoju w ciągu ostatniego czterdziestolecia*, 1903; [b.a.], [rec.] *Felicjan Faleński, „Meandry"*, „Tygodnik Ilustrowany" 1905, nr 17; J. Kotarbiński, *Notatki literackie. A. Nowaczyński, „Figliki sowizdrzalskie"*, „Kurier Warszawski" 1908, nr 210; [b.a.], [rec.] *„Meandry" Nowaczyńskiego*, „Tygodnik Ilustrowany" 1911, nr 15; S. Sierosławski, *Meandry sowizdrzalskie*, „Świat" 1911, nr 16; J. Tarczewski, *Sztylet schowany w formy filigranie. „Meandry" Adolfa Nowaczyńskiego*, „Prawda" 1911, nr 17.

Opracowania: *Cztery wieki fraszki polskiej*, oprac. J. Tuwim, 1936; M. Grzędzielska, *„Łamane zwroty myśli" w „Meandrach" Faleńskiego*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska" 1963, sectio F, vol. 18; M. Grzędzielska, *Wstęp*, w: F. Faleński, *Wybór utworów*, 1971; A. Siomkajło, *Ewolucje epigramatu (do początków Romantyzmu w Polsce)*, 1983; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1985; T. Kostkiewiczowa, *Główne tendencje krytyki lat 1800–1822*, w: E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, 1990; T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka i teatralna*, *Liryka*, *Rodzaje i gatunki poezji*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, 1991; *Norwidowskie fraszki?*, red. J. Leociak, 1996; M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, 1997; M. Strzyżewski, *Mickiewicz wśród krytyków. Studia o przemianach i formach romantycznej krytyki w Polsce*, 2001; U. Kowalczuk, *Felicjan Faleński. Twórczość i obecność*, 2002; L. Štěpán, *Fraszka*, przeł. L. Engelking, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda i S. Tynecka-Makowska, 2006.

Zob. też: Gatunek literacki

G

GATUNEK LITERACKI

Kształtowanie się nowożytnej teorii genologicznej. Oświeceniowa krytyczna refleksja wokół kategorii gatunku, mimo że – inaczej niż w epoce staropolskiej – miała charakter autonomiczny, była fragmentaryczna, niespójna, niekonsekwentna w swych założeniach, a nawet miejscami niepozbawiona sprzeczności. Świadomość genologiczna była wprawdzie niezbędnym składnikiem świadomości literackiej – gatunek to nieodłączne narzędzie interpretacji konkretnego utworu i filar różnych autorskich propozycji systematyk poezji od okresu stanisławowskiego (F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, 1788) do początków XIX w. ([Sz. Bielski, O. Górski, F. Dmochowski], *Wybór różnych gatunków poezji z rymopisów polskich dla użytku młodzieży*, t. 1–3, 1806–1807; F. Bentkowski, *Historia literatury polskiej wystawiona w spisie dzieł drukiem ogłoszonych*, 1814; L. Osiński, *Wykład literatury porównawczej, czytanej w Uniwersytecie Warszawskim*, 1818–1830, wyd. 1861; E. Słowacki, *Prawidła wymowy i poezji*, wyd. 1826; J.F. Królikowski, *Rys poetycki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, 1828) – lecz nie doprowadziło to do wypracowania klarownej koncepcji teoretycznej. Dla krytyki zakorzenionej w doktrynie klasycystycznej gatunek nie był bowiem kategorią problematyczną, wymagającą teoretycznego opisu, podział na gatunki wydawał się czymś naturalnym, niepotrzebującym przedwstępnych założeń, co wynikało z przeświadczenia estetyki oświeceniowej, że → prawidła literatury nie zależą „od woli i upodobania ludzkiego, ale wynikają z praw natury i jak ona są wieczne i nieodmienne" – powtórzy w *Prawidłach wymowy i poezji* Euzebiusz Słowacki. Dlatego krytycy koncentrowali się głównie na klasyfikacji i charakterystyce poszczególnych gatunków, nie zastanawiając się głębiej nad całościowym modelem i kryteriami przedsięwzięć stratyfikacyjnych. Stąd zamiast jednej, zwartej teorii genologicznej, myśl oświeceniowa pozostawiła wiele rozproszonych sądów formułowanych często przy okazji opisu poszczególnych gatunków.

W kształtowaniu się polskiej nowożytnej myśli genologicznej miały udział inspiracje o różnym rodowodzie i różnych wartościach epistemologiczno-estetycznych, co zadecydowało w dużej mierze o jej heterogenicznym charakterze. Odcisnęły tu swe ślady: tradycja klasyczna (głównie myśl Platona, Arystotelesa, Horacego, Kwintyliana), staropolska refleksja genologiczna, koncepcje gatunku wypracowane na gruncie → klasycyzmu europejskie-

go (głównie francuskiego, z czasem także – już w okresie postanisławowskim – angielskiego i niemieckiego), jak również ogólne zasady światopoglądowe i estetyczne epoki. Gatunek w sformułowanej świadomości klasycyzmu miał charakter autonomiczny, autonomia gwarantowała zaś uniwersalizm, stałość i wieczne trwanie, jak też czystość kategorialną (*genre tranché*). W myśleniu o gatunku na pierwszy plan wysuwał się jego normatywny charakter, był on bowiem rozumiany jako zespół dyrektyw odnoszących się do określonych typów utworów, realizujących jednak uniwersalne normy literackie. Gatunek był więc dla twórcy nie tyle polem możliwości, co zestawem przyzwoleń, nakazów, restrykcji i zakazów, regulujących zarówno wybory poszczególnych parametrów, jak i sposoby ich aktualizacji w konkretnym tekście. Adam Kazimierz Czartoryski twierdził, że: „[…] literata […] błędy pochodzą u nas zwykle z nieznajomości dokładnej sztuki i sposobu, w którym ma być przedsięwzięta, a częścią z niedomysłu, iż są reguły, które samowolność obarczają piszących i że literatury różne rodzaje, równie jak i nauki dokładne, mają kodeksy swoje, swoje statuta i księgi prawne" (*Myśli o pismach polskich z uwagami nad sposobem pisania w rozmaitych materiach*, powst. 1801, wyd. [1810]).

W teorii i praktyce genologicznej obok reguł ważne miejsce zajmowały DOBRE WZORY (*les bons modèles*), wyabstrahowane z wybranych dzieł „wzory myślne", traktowane jako doskonałe wykorzystanie reguł ogólnych i szczegółowych. Normatywność pięknych wzorów wymagała ich naśladowania. Wzór, tworzony drogą abstrakcji, był zawsze doskonalszy od konkretnego przykładu. Zarówno reguły gatunkowe, jak i *les bons modèles* były ważnymi kategoriami pojęciowymi klasycystycznej teorii genologicznej, wzajemnie ze sobą powiązanymi. *Les bons modèles* miały, jak zazwyczaj sądzono, genetyczne pierwszeństwo nad regułami. Konstatował to w *Wykładzie literatury porównawczej* Ludwik Osiński: „[…] pierwej powstały dobre pisania i mówienia wzory, nim rozwaga i zastosowanie wywiodły sztukę i prawidła". Były źródłem formułowania przepisów. Inni krytycy twierdzili, że niezbędnym czynnikiem gwarantującym powstanie idealnego wzoru jest uprzednia znajomość reguł. Zrodziło to dyskusję o teoretycznej i praktycznej wartości obu kategorii. Teoria wyznaczająca im podobną rolę modelującą wiązała je relacją nie tylko współzależności, ale i rywalizacji. Franciszek Karpiński przyznawał wyższą pozycję pięknym wzorom, podkreślając, że: „[…] wzory są potrzebne, ponieważ przez przykłady lepiej objaśnimy się niż przez reguły" (*O wymowie w prozie albo wierszu*, 1782), ścisłe reguły gatunkowe uznawał zaś za zbyteczne.

Krytyka polskiego klasycyzmu zaadaptowała reguły doktryny, jednak nie w sposób bezdyskusyjny. Prawidła nierzadko modyfikowano, dostosowując je do aktualnych potrzeb. Kształtująca się w osiemnastowiecznej Polsce teoria genologiczna ma więc rysy swoiste. Charakteryzuje ją negatywna ocena bezwzględnego rygoryzmu i sceptyczny stosunek do uniwersalistycznego charakteru reguł gatunkowych. Sądy krytyczne wypowiadano zarówno w traktatach i w poetykach normatywnych („W dawnych znajdziesz wszelkiego gatunku przykłady / / Umiej w nich rozeznawać piękności i wady" – upominał Franciszek Ksawery Dmochowski w *Sztuce rymotwórczej*, *Pieśń czwarta*), jak i w recenzjach („nie można nakładać monopolium na sztukę poezji przez przychylność dla pewnego wieku i ludu" – przestrzegał recenzent należący do Towarzystwa Iksów, [F. Morawski?], „*Hamlet*", „Gazeta Korespondenta Warszawskiego" 1816, nr 63 (dod.). Tendencje do rozluźnienia norm narastały w okresie klasycyzmu postanisławowskiego. Dopuszczano, by np. w tragedii reguła prawdopodobieństwa była interpretowana przez odniesienie do realnej rzeczywistości, a nie do wzorców klasycznych, osłabiono kategoryczność wymogu jedności miejsca i akcji oraz odpowiedniej liczby

występujących osób, bohatera → tragedii wyróżniał zindywidualizowany język (Józef Korzeniowski w *Kursie poezji* z 1829 r. występował przeciw „przesadzonej godności stylu tragicznego"). Ogólnie krytyczna interpretacja doktryny klasycystycznej sprowadzała się do: 1) aprobatywnej kontynuacji; 2) prób kompromisu, ograniczających się do częściowej modyfikacji (co zaowocowało m.in. odświeżaniem kanonu pięknych wzorów przez wzbogacanie ich wykazu w utwory nowożytne – poza literaturą francuską i angielską także dzieła niemieckie i rodzime); 3) krytyki, negacji bądź znaczącej reinterpretacji reguł (krytykowano zwłaszcza konieczność respektowania reguł klasycznych i podważano wartość pięknych wzorów starożytności). O otwartości i chęci unowocześniania zastanej wiedzy genologicznej świadczy na ogół pozytywny stosunek krytyków do nowo powstałych form: → dramy, → powieści, → opery, i podejmowanie prób włączenia ich do systematyki (rygorystyczni osiemnastowieczni klasycyści twierdzili, że istnieje raz ustalony repertuar gatunków). Zmiany w teorii gatunkowej XIX w. były powodowane chęcią pogodzenia → tradycji, zwłaszcza dorobku klasycyzmu stanisławowskiego, z równoczesnym przyswojeniem i próbą adaptacji ujęć odmiennych, wysuwanych przez teoretyków niemieckich (Johann Gottfried Herder, Johann Joachim Winckelmann). Sądzili oni, że działalność artystyczna jest wyrazem ogólnego charakteru narodowego, co stanowiło odejście od teorii uniwersalistycznej. W nowym ujęciu gatunek był pojmowany jako kategoria relatywna, pozbawiona autonomii, dynamiczna, podlegająca przeobrażeniom (w refleksji pojawia się pojęcie „życia gatunków"), którą trudno zamknąć w sztywnym gorsecie powszechnie i trwale obowiązujących norm.

Wystąpienia przeciw regułom doktryny klasycystycznej i zaleceniom naśladowania pięknych wzorów nasiliły się w pierwszym dwudziestoleciu XIX w. Ich świadectwem jest rozprawa Franciszka Wężyka *O poezji dramatycznej* (powst. 1811, wyd. 1878), której autor traktował piękne wzory jako zespoły konwencji poddających się twórczym zabiegom modyfikacji (postulował zwłaszcza rozluźnienie zasady jedności miejsca i czasu). Przemiany myśli genologicznej dokonywały się pod wpływem zmian w estetyce, gdzie obok kategorii pojęciowych znanych z epoki wcześniejszej: naśladowania (→ mimesis), prawdopodobieństwa, dobrego smaku, zaczęły pojawiać się nowe terminy, zwłaszcza → geniusz oraz → czucie. To one przesunęły punkt zainteresowań krytyki literackiej z przedmiotu (dzieła) na → podmiot i → odbiorcę, co wpłynęło na stosunek do reguł gatunkowych. Geniusz był rozumiany już nie jako światły, uprawiający swe rzemiosło w zgodzie z normami artysta, ale jednostka usytuowana ponad prawidłami (te były bowiem przeznaczone dla poetów „miernych zdolności", geniusz to natomiast ktoś natchniony, szalony, jak określi go później Adam Mickiewicz w artykule *O ludziach rozsądnych i ludziach szalonych*, „Pielgrzym Polski" 1833, nr 8). Pojawia się więc postulat oryginalności, który ogranicza wagę erudycji na rzecz → wyobraźni i uczucia: poeta „może nie potrzebować do swoich robót wiele nauki, bo świat imaginacji, w którym on sam wszystko stworzyć może, jest i polem, i źródłem jego myśli" – pisze Jan Śniadecki (*O literaturze*, powst. 1814).

Teoria genologiczna w krytyce romantycznej. Teoretyczne osiągnięcia genologiczne polskiej krytyki okresu romantyzmu trudno uznać za przełomowe (znaczącym wyjątkiem były przypadające już na okres międzypowstaniowy dyskusje wokół powieści). Zadecydowało o tym m.in. sformułowanie pod wpływem rosnącej popularności pojęć geniuszu, imaginacji oraz oryginalności nowych zadań krytyki literackiej. Postulowano (Michał Grabowski, Maurycy Mochnacki, Edward Dembowski), by krytyk koncentrował się na płaszczyźnie → ducha, a nie → formy, a to właśnie forma była głównie kojarzona z oglądem genologicznym. Kryty-

cy, a także twórcy dramatu romantycznego, przejawiają w wypowiedziach metatekstowych bądź swobodny stosunek do konwencji kompozycyjnych (Zygmunt Krasiński), bądź koncentrują się (Adam Mickiewicz) na charakterystyce wyznaczników nowej formy: konstrukcji → fragmentarycznej, otwartej i heterogenicznej, zbudowanej z komponentów wywodzących się z różnych gatunków i rodzajów, oraz kompozycji opartej na zasadzie zderzania elementów przeciwstawnych – w sferze świata przedstawionego (→ fantastyka i świat realny, świat ducha i świat zmysłów) i w płaszczyźnie stylu (styl biblijny i ludowy, wysoki i niski). Zainteresowanie krytyków skupia się jednak głównie na kryteriach ideowo-politycznych (→ postępu czy wstecznictwa), którym podporządkowano wyznaczniki estetyczne. Leon Borowski pisze: „[…] ani dzieł geniuszu lekceważyć możemy, dlatego że się w nich tu i ówdzie drobne uchybienia postrzegają, ani uwielbiać poprawnej mierności, której całą zaletą jest zachowanie prawideł" (*Uwagi nad poezją i wymową*, „Dziennik Wileński" 1820, t. 1–3). Autorzy manifestują nieprzywiązywanie wagi do prawideł, tych „szczudeł umysłowej niemocy partaczów" (M. Mochnacki, *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 2, nr 5 i 7) i kwestii teoretyczno-terminologicznych. Michał Grabowski radzi: „Klasyfikowanie i prawidła tej tak nazywanej sztuki poetycznej zostawmy tym, którzy […] mają jeszcze czas do tracenia na dystynkcjach szkolnych […]" (*Myśli o literaturze polskiej*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 12, nr 36). Maurycy Gosławski w *Liście do P.**** (prawdopodobnie do Michała Podczaszyńskiego) dodaje: „Pierwsi poeci pisali, nie znając żadnych prawideł – następcy ich, bądź przez szczególniejsze uszanowanie, bądź dla braku twórczego ducha, nie odstępowali form od poprzedników użytych […], tak tedy utworzyła się z oryginalnej poezja naśladowcza […]. Z tego ciągłego nicowania powstała poezja tak zwana klasyczna, niemająca już na celu naśladowania natury, lecz greckich i rzymskich poetów" (*Poezje*, 1828). Mochnacki wypowiada sądy bardziej radykalne: „W sztuce nie masz nic konwencjonalnego. Nie masz na świecie żadnego w tym względzie prawodawstwa, żadnych przepisów *a priori* czy *a posteriori*; żadnej szkoły, żadnej teorii. Są to wszystko wymysły krytyki, tchnącej obskurantyzmem estetycznym" (*O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830).

Ideowo-polityczna strategia krytyki romantycznej przyczyniła się do tego, że wypowiedzi o literaturze miały w znacznej mierze charakter oceniający. Stosowanie dwubiegunowej skali wartości powodowało często drastyczne przesunięcia w hierarchii gatunków, przy czym ranga danej formy była ustalana bądź przez środowiska lokalne, bądź przez konkretnych krytyków, dlatego niektóre gatunki, ich odmiany, a nawet rodzaje literackie, opatrywano w owym czasie skrajnie odmiennymi wartościami (zdecydowanie różnie oceniano choćby → romans czy → lirykę). Ale nie przeszkadzało to romantykom w używaniu nazw tradycyjnych gatunków, co świadczy o spetryfikowanej już formule genologicznej, której głównym wyróżnikiem było w tej epoce dążenie do synkretyzmu i przekraczanie tradycyjnych ram gatunkowych u poetów. Krytycy często mieli zaś problem z odpowiednim nazwaniem owych transgresji gatunkowych (np. Stanisław Ropelewski, Józef Ignacy Kraszewski, Józef Kremer) i stosowali swoisty „wybieg" polegający na wskazywaniu europejskich wzorców romantycznych, najczęściej George'a Gordona Byrona, zamiast rozważań genologiczno-teoretycznych.

W okresie pozytywizmu. Refleksję genologiczną tego czasu ożywiły głównie spory o powieść, zwłaszcza podejmowane wówczas próby definicji oraz umieszczenia jej w ramach ogólnej systematyki. Jednak te kroki nie wzruszyły fundamentów przejętej z tradycji teorii. Wybitni krytycy epoki (Piotr Chmielowski, Aleksander Świętochowski) rzadko w wypowiedziach o dziełach literatury posługują się nazwami gatunkowymi, co było obowiąz-

kowym zadaniem w czasach oświecenia. Utwory ceniono przede wszystkim za ich → treść. Charakterystykę formalną (utożsamianą często jeszcze z konwencjami gatunkowymi) rezerwowano dla oceny dzieł pomniejszych. Brak refleksyjnego podejścia do problematyki genologicznej wynikał z utrwalonej wcześniej roli krytyka, który – inaczej niż oświeceniowy prawodawca i strażnik doktryny – miał jedynie dzieła opisywać, a nie domagać się od artysty respektowania reguł (ulubiona metafora pozytywistów porównywała działalność krytycznoliteracką do zadań ogrodnika, który umożliwia drzewom i kwiatom swobodny rozwój). Nie znaczy to jednak, że marginalizowano rolę kwalifikacji genologicznych. Tradycyjną systematykę rodzajową i gatunkową uznawano za niezbędny element świadomości literackiej i narzędzie budowania porozumienia z czytelnikiem. Pojawiały się zatem i głosy zwracające uwagę, że krytyka powinna „każdorazowo oznaczyć, w jakim stosunku pozostaje utwór do najdoskonalszych wzorów w znanym rodzaju lub też – jeśli on wprowadza rodzaj własny – o ile wnosi nowe pierwiastki myśli i postacie, formy świeże a piękne" (A.S. [A. Świętochowski], *Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, „Prawda" 1890, nr 32). Znamienne jest tu mieszanie poziomu gatunkowego i rodzajowego (rodzaj użyty w znaczeniu nazwy gatunkowej), które pojawia się od początku istnienia hierarchicznego modelu stratyfikacji form literackich. Istotniejsze jest, że autor intuicyjnie postrzega proces aktualizacji jako artystyczną interpretację norm gatunkowych (określenie istoty modyfikacji jest właśnie zadaniem krytyka) oraz stara się uchwycić dynamikę kształtowania się konwencji gatunkowych (zauważa przenikanie się tego, co jednostkowe, z tym, co społeczne, i odświeżanie tego, co ma charakter systemowy, przez pierwiastki o wymiarze jednostkowym). To sprzęgnięcie elementów subiektywnych oraz intersubiektywnych rysuje się tu jeszcze bardzo mgliście i nie jest poddane teoretycznej refleksji.

W Młodej Polsce. Krytyka młodopolska, podobnie jak pozytywistyczna, nie zanegowała potrzeby posługiwania się kategoriami gatunkowymi, choć takie kroki wówczas podejmowano. Rozwojowi teorii genologicznej nie sprzyjał, podobnie jak w okresie romantyzmu, program estetyczny oraz upowszechniane kategorie → ekspresji i → empatii, jak również związana z nimi indywidualistyczna teoria dzieła. Genologicznie ukierunkowane wypowiedzi ówczesnych krytyków stały w jawnej sprzeczności z utrwalonym pojmowaniem gatunku jako wzorca, a więc konstrukcji o charakterze normatywnym, intersubiektywnym (względnie ustabilizowanym) i abstrakcyjnym, bowiem: „Sztuka nie jest nigdy naśladowaniem natury – jest wyrazem duszy, jest dziełem twórczości, ognisko jej i cel w duszy leżą, nie zaś na zewnątrz niej, w przyrodzie" – głosił Stanisław Brzozowski (*Sztuka i społeczeństwo. II*, „Głos" 1903, nr 28). Już wcześniej tę myśl rozwijał Jan Ludwik Popławski, podkreślając: „Gatunki i odmiany literackie nie mają tej trwałości, która by pozwalała nadawać im właściwe nazwy. Zresztą tutaj każdy talent większy, każda wybitna indywidualność tworzy nowy gatunek, nową odmianę" (*Zwyczajna historia*, „Głos" 1892, nr 20). Ta wypowiedź jest świadectwem, że – w zgodzie z indywidualistyczną koncepcją dzieła – kategorię gatunku zrównywano z pojedynczym utworem wybitnego twórcy. Ponieważ jednak pojęcia genologiczne były niezbywalnym składnikiem zarówno sformułowanej, jak i potocznej świadomości literackiej, krytyka młodopolska podjęła próbę dostosowania wypracowanej teorii gatunku do sposobów myślenia i wartości ówczesnej kultury. Przede wszystkim zmianie uległa perspektywa podejścia do wyznaczników gatunkowych – główną pozycję w polu kategorii zaczyna zajmować projektowana przez podmiot swoista wizja świata i określony zespół wartości. W myśli młodopolskiej w koncepcji gatunku uaktywnia się aspekt ideowo-estetyczny (kulturowy). Płaszczyzna for-

malna, jeśli była pojmowana zgodnie z jej tradycyjnym rozumieniem, ulega marginalizacji, traktowana jako „jarzmo", „niewola" (O. Ortwin, *Konstrukcja teatru Wyspiańskiego*, „Krytyka" 1906, t. 1) nie mogła bowiem znaleźć uzasadnienia w estetyce ekspresji.

Często nadawano więc formie inny sens, nasycano ją pierwiastkiem SUBIEKTYWIZMU – forma podporządkowana kategorii podmiotu nosiła jego ślady: „Znaczenie formy poetyckiej na tym jedynie polega, iż służy ona do pełnego uzewnętrznienia uczuć i myśli poety, nie zaś na przystosowaniu jej do reguł i prawideł. […] Stosuje się to oczywiście jedynie do dzieł samoistnych i oryginalnych; naśladowcy zawsze ślepo trzymają się wzorów i nieraz cała wartość ich poezji polega tylko na przystosowaniu do reguł…" (W. Gostomski, *Arcydzieło poezji polskiej A. Mickiewicza „Pan Tadeusz". Studium krytyczne*, 1894). Próbę przełamania dualizmu treści i formy podjął Stanisław Brzozowski, dostrzegając w formie zarówno pierwiastki indywidualne, jak i społeczne – „forma artystyczna jest w istocie swej zawsze wynikiem społecznego wartościowania indywidualnych treści […]" (*Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910).

Gatunek w młodopolskiej refleksji krytycznoliterackiej staje się ponadto kategorią wyraźnie ukontekstowioną, a osadzony w danej kulturze podlega jej uwarunkowaniom, przejmuje jej wartości, ale i tę kulturę tworzy: „Nerwowość stylu nowoczesnej powieści, nieustanna zmiana terenu, kunsztowne przejścia od liryzmu do ironii, od epiki niemal do dramatyzacji – wszystko to są odbicia artystyczne tej zasadniczej postawy psychicznej, jaką stwarza rozwój kultury nowoczesnej" (S. Brzozowski, *Współczesna powieść polska*, 1906). Spostrzeżenie Brzozowskiego, że gatunki niejako wyrastają z życia, nie należało do odosobnionych. Podobne stanowisko prezentował Zenon Przesmycki (Miriam): „Dziś wiemy, iż »rodzaj literacki« nie jest czymś nieruchomym, stałym, na zawsze obowiązującym, lecz jako rezultat pewnej sumy warunków, pierwiastków i okoliczności życiowych oraz jako wytwór indywidualności, jako inkarnacja danego talentu, ulegać może i musi, przy nowych warunkach i pod nowego talentu mocą twórczą, zasadniczym modyfikacjom i przeobrażeniom" (*Odrodzenie bajki*, „Chimera" 1902, z. 17). Refleksja nad ewolucją form gatunkowych już w Młodej Polsce miała charakter teoretyczny, w epoce wcześniejszej krytycy wykazywali wprawdzie zainteresowanie „życiem gatunku", ale najczęściej w sposób fragmentaryczny, koncentrując się – podobnie jak ich klasycystyczni poprzednicy – na genezie danej formy. Krytyka młodopolska, przyjmując szeroką, historyczno-kulturową koncepcję gatunku, wskazując na elastyczność i otwartość tej kategorii, nie dysponowała jeszcze stosownym instrumentarium, by w odpowiednio sformułowanym metajęzyku dać wyraz odczuwanej potrzebie przebudowy zastanej teorii. Te metodologiczno-teoretyczne braki uwypuklają zwłaszcza interpretacje konkretnych nowatorskich dokonań literackich. Znamiennym przykładem są recenzje ukazujących się w owym czasie utworów powieściowych. Punktem odniesienia w ich ocenie był wzorzec powieści realistycznej. W konfrontacji z obranym modelem negatywnie oceniano zarówno powieści powstałe w okresie romantyzmu, jak i w Młodej Polsce (por. kilka ocen „nowej" powieści): „Zamiast przedmiotowej opowieści o wyprowadzonych typach i ustawienia ich w przedmiotowej perspektywie […]. Wszystko powinniśmy przyjąć na wiarę: parę monologów, poprzeplatanych co najwyżej nitką przedmiotowości, aby się trzymało jako tako, mają [!] nam oświetlić przeszłość osoby, rodowód czyjejś duszy, jej potyczki" – grzmiał Ludwik Krzywicki („*Najmłodsi*", „Prawda" 1894, nr 16). W podobnym tonie Anna Zahorska (pseudonim Savitri) recenzuje *Nietotę* Tadeusza Micińskiego: „W utworach Micińskiego każdy obraz, każde zdanie, zachowują swoją od-

rębność, nie dając się skoordynować z całością […]. Inaczej mówiąc, symbolika powinna się rozwijać konsekwentnie, jak ogniwo z ogniwa. W *Nietocie* wszystko się składa z nagłych i nieuzasadnionych skoków" („Świat" 1910, nr 33).

Z tych negatywnych ocen pośrednio przebija charakterystyka gatunkowa powieści młodopolskiej, choć krytycy w znakomitej większości nie potrafią usankcjonować i nazwać dokonujących się na ich oczach przeobrażeń gatunku, nie znajdując uzasadnień dla przejawów destrukcji przejętego z tradycji wzorca. Świadoma konieczności dostrojenia teoretycznej refleksji do doświadczanych przeobrażeń powieściowego gatunku była Maria Komornicka: „Krytyka literacka, dla której tradycja metody realistycznej stała się pewnego rodzaju estetycznym kryterium, zarzuca nowszym autorom […] odstąpienie szablonu realistycznej powieści. Nie trzeba zaznaczać, że kryterium to jest ciasne. […] Przebiegając dzieje literatury powszechnej, stwierdzamy na każdym kroku fakt harmonii w stosunku do treści. […] Dziwnym więc się wydaje, że krytyka dzisiejsza powstaje na całkiem naturalny proces równoważenia się nowej treści z odpowiednią sobie formą" (*Szkice*, 1894). Ignacy Matuszewski, recenzując *Popioły* (1904), oceniał: „To nie jest ZŁA kompozycja, jak mniemają niektórzy, to tylko odmienna forma kompozycji, przystosowana do specjalnych warunków twórczości" („Tygodnik Ilustrowany" 1904, nr 20), a Stefan Kordian Gacki, omawiając *Henryka Flisa* (1908) Stanisława Antoniego Muellera, podkreślał: „Technika powieściowa przechodzi w ostatnich czasach bardzo ciekawy przewrót. […] fabuła schodzi z wolna na drugi plan, usuwa się, znika, na jej miejsce wkracza epizod, nastrój, luźnie powiązana garść przeżyć czy wrażeń, czy tylko rozumowań" („Prawda" 1908, nr 44). Jednak głosy podejmujące się nowej konceptualizacji powieściowego gatunku należały w pierwszej dekadzie XX w. do rzadkości. Praktyka krytyczna raczej nie nadążała za ożywczą, choć skąpą, refleksją teoretyczną.

Systematyzacja form gatunkowych. Klasyfikacja tekstów artystycznych stanowiła jeden z podstawowych komponentów krytycznej refleksji genologicznej w okresie klasycyzmu – jest szczególnie wyraźnie eksponowana w traktacie Filipa Nereusza Golańskiego *O wymowie i poezji* i *Sztuce rymotwórczej* Franciszka Ksawerego Dmochowskiego – oraz w początkowej fazie XIX w. (pisma Ludwika Osińskiego, Euzebiusza Słowackiego, Józefa Franciszka Królikowskiego, Feliksa Bentkowskiego, Szymona Bielskiego). Zadanie podziału poezji nie skłaniało jednak oświeceniowych krytyków do rozważań nad założeniami i kryteriami STRATYFIKACJI oraz nad usytuowaniem zasad systematyki w ogólniejszym kontekście założeń filozoficzno-estetycznych epoki. Stratyfikacje miały realizować przede wszystkim cel praktyczny, dlatego eksponowały aspekt normatywno-porządkujący. Systematyki polskiego klasycyzmu (stanisławowskiego i postanisławowskiego) nie prezentują stabilnego, jednolitego i klarownego modelu. Centrum przestrzeni poznawczej wypełniały dwa zasadniczo różniące się od siebie schematy porządkujące, a na obrzeżach sytuowały się propozycje o węższym zasięgu i mało przejrzystych zasadach konstrukcyjnych, które bądź krzyżowały się w jakichś fragmentach z modelami centralnymi, bądź miały charakter od nich niezależny. Główne wzorce klasyfikacyjne, mające antyczne korzenie, przechodziły w tradycji europejskiej (i oczywiście polskiej) skomplikowaną drogę ewolucji, podlegając w różnych okresach odpowiednim zabiegom dostosowawczym. Można wyróżnić SCHEMAT REPARTYCJI JEDNOSTOPNIOWEJ, o dużej sile oddziaływania, zwłaszcza w początkowej fazie klasycyzmu, wyodrębniający wyłącznie poziom gatunkowy (ta zasada jest widoczna u Félixa Jouvenela de Carlencasa, Dmochowskiego, częściowo u Ignacego Krasickiego). Punktem odniesienia były tu propozycje klasyczne oraz rodzima tradycja genologii staropolskiej (Maciej Kazimierz Sar-

biewski, szkolne poetyki XVII i XVIII w.). Siatka porządkująca miała charakter wieloaspektowy, uwzględniała zestaw heterogenicznych kryteriów. W tym ujęciu gatunek był traktowany jako twór autonomiczny, niepodlegający zewnętrznym regułom, które wyznaczyłyby mu stosowne miejsce wśród innych kategorii. Jednostopniowy model przypominał otwartą listę gatunków, wzbogacaną w nowe pozycje w zależności od praktyki literackiej oraz kompetencji krytyka, dlatego systematyki oświeceniowe różnią się między sobą pod względem liczby rozpatrywanych gatunków (w klasyfikacjach postanisławowskich uwzględnia się znacznie więcej form niż w fazie klasycyzmu stanisławowskiego, np.: triolet, dumę, → balladę albo romancę, heroidę, którą odróżnia się od → listu poetyckiego, legendę, → powieść poetycką i alegoryczną, poemat opisowy, dramę, scenę liryczną, rozmowę poetycką, kantatę, oratorium, operetkę, melodramat, powieść itp.).

Drugi schemat, oparty na przesłankach logicznych, ma charakter HIERARCHICZNY, rodzajowo-gatunkowy. Jego oś konstrukcyjną stanowi triada: *indywiduum*, *species* i *genus*. Poziom gatunkowy (*species*) był ogniwem między *indiwiduum* a rodzajem (*genus*). Cechą wyróżniającą ową hierarchicznie uporządkowaną triadę była nieusuwalność żadnego z jej ogniw. Kategorią pojęciową o najwyższym stopniu ogólności był *genus*, obejmował cechy wspólne różnym gatunkom (*species*). Rozumiano, że *genus* dzieli się na *species*, a te z kolei na poszczególne *indywidua*, tak jak całość (*totum*) na części (*partes*). Logiczny kościec hierarchicznej klasyfikacji, kształtowany już w okresie renesansu, w traktatach oświeceniowych przetrwał w formie poddanej modyfikacjom i różnego rodzaju substytucjom.

Z podziałami na rodzaje i gatunki oraz tylko na gatunki, które funkcjonowały w sformułowanej świadomości genologicznej do początków XIX w., krzyżowały się bądź łączyły inne tradycje stratyfikacyjne, co zadecydowało o eklektycznym, niepełnym i w wielu miejscach niejasnym charakterze genologicznych klasyfikacji oświeceniowych. W klasycyzmie stanisławowskim swą obecność (choć z czasem coraz słabszą) zaznacza PODZIAŁ TRYCHOTOMICZNY, wywodzący się z Platońskiej koncepcji sposobów formowania sfery *lexis* oraz z Arystotelesowskiej zasady wyróżniania trzech sposobów naśladowania w poezji, przejawiających się w konstrukcji językowej i w sposobie ukształtowania postaci. Nawiązując do Arystotelesa, Golański wprowadzał podział troisty o językowej, a nie logicznej wykładni: „Poeta albo sam tylko mówi, albo wystawia mówiących, albo i sam mówi, i wystawia mówiących" (*O wymowie i poezji*). Do pierwszej grupy zaliczył epigramaty, → satyry, → elegie i → ody, do drugiej: → sielanki, → komedie, → tragedie i → opery, trzeci zbiór stanowiła → epopeja, czyli wiersz bohaterski, oraz poemat. Ta klasyfikacja, oparta na jednym kryterium, choć klarowna w swych założeniach, była niepełna (nie obejmowała wielu form, zwłaszcza niemających tradycji antycznej). Sposób naśladowania jako wyznacznik podziału często zawodził, gdyż gatunki (co zaczęto sobie wyraźniej uświadamiać) cechowała złożona struktura, w której można było wyróżnić kilka odmiennych sposobów naśladowania (chętnie posługiwano się przykładem sielanki).

Częstym sposobem (mającym również korzenie antyczne) było porządkowanie form literackich z wykorzystaniem KRYTERIUM AKSJOLOGICZNEGO. → Wartościowanie pozwalało na hierarchizację zebranej kolekcji gatunków zarówno w systemie jednostopniowym, jak i rodzajowo-gatunkowym. Aksjologiczne kryteria były jednak niestabilne, gdyż uzależnione od wielu różnorodnych i podlegających zmianom czynników, np.: od wartości estetycznych danej kultury czy mierników „doskonałości" przyjętych przez danego krytyka (o miejscu na „drabinie" gatunków mogły decydować: funkcja, doskonałość postaci, rodzaj tematu, kunszt językowy itp.). Najczęściej w traktatach oświeceniowych wyodrębniano (zgodnie z zasadą *decorum*) ga-

tunki wysokie (epopeję, tragedię, odę) oraz średnie i niskie. Wysokie były skodyfikowane i stosunkowo szczegółowo opisywane, podobnie gatunki niskie, najmniej uwagi przyciągały formy mieszczące się na poziomie średnim. Przesunięcia w hierarchii gatunków, jakie dokonały się w krytyce polskiego klasycyzmu, były warunkowane m.in. związaniem aspektu aksjologicznego z postulatem → dydaktyzmu, co zagwarantowało wysoką pozycję: satyrze, komedii, operze, → bajce, → fraszce. Najwyżej jednak klasycyzm stawiał tragedię i epopeję („wiersz bohatyrski"). Później Kazimierz Brodziński za koronny gatunek poezji słowiańskiej uznał → sielankę (*O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11), w romantyzmie uprzywilejowaną pozycję zajmowały dramat i ballada (Dominik Magnuszewski w artykule z 1839 r. pt. *Uwagi nad dramatem polskim* przedkłada „dramat nad epopeje i liryczność"). W okresie międzypowstaniowym krytycy toczyli gorące spory o to, czy pozycję dominującą powinna zająć → powieść historyczna (M. Grabowski, *Myśli o literaturze polskiej*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 12, nr 36) czy poezja i dramat (E.D. [E. Dembowski], *Piśmiennictwo polskie w zarysie*, 1845). Dla Dembowskiego powieść ze względu na gloryfikację przeszłości była gatunkiem wstecznym, nisko sytuowanym, podobnie był kwalifikowany poemat liryczny ze względu na błahość tematu, natomiast dramat i liryka realizowały wartości postępu, stąd ich wysoka ranga w wypowiedziach krytyka. Seweryn Goszczyński wystąpił ostro przeciw komedii (w wydaniu Aleksandra Fredry), gdyż ten gatunek, w jego ocenie, nie spełniał kryterium → narodowości, czyli zgodności z duchem „słowiańskiej literatury" (*Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1, z. 1–3).

W wartościowaniu gatunków odbijały się więc postawy światopoglądowe i estetyczne, często też indywidualne GUSTY KRYTYKA, np. Krasicki w *Zbiorze potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych* (1781–1783) w duchu negatywnej waloryzacji definiował → romanse jako „nazwisko historii bajecznych, po większej części miłosne awantury w sobie zawierających"; „Rodzaj ten pisma, zbyt teraz rozpleniony zabawką momentalną, nie nadgradza nieskończonego uszczerbku w obyczajach młodzieży". Podobnie później oceniano romans sentymentalny ze względu na jego niebezpieczną „egzaltację umysłu" (J. Śniadecki, *O literaturze*, powst. 1814).

Systematyka klasycyzmu ewoluowała od podziału jednostopniowego, wyróżniającego tylko gatunki, przez tworzenie pojęć ponadgatunkowych o dość płynnym i różnie interpretowanym zakresie, do stabilizującej się z czasem repartycji rodzajowo-gatunkowej. Zwolennicy podziału jednostopniowego (gatunkowego) nie poprzestawali jednak wyłącznie na katalogowaniu form. Obserwacje empiryczne, a nie intelektualne spekulacje, prowadziły ich do spostrzeżeń, że niektóre gatunki pozostają w stosunku do siebie w relacji podobieństwa. Umożliwiało to łączenie ich w określone klasy. Zauważano, że w ich obrębie pewne cechy jakiegoś gatunku występują też w pozostałych formach. Wówczas awansował on do rangi ponadgatunkowej (na gruncie staropolskiej genologii najbliżej takiego myślenia był Sarbiewski). W krytyce osiemnastowiecznej przykładami takich PONADGATUNKOWYCH KATEGORII były koronne w ówczesnej kulturze ody czy satyry. Gdy Golański pisze: „Są ody poświęcone czci boskiej, które się inaczej hymnami zowią"; „*Psalmy Dawidowe* są wybornym dziełem poezji w gatunku lirycznym. Są inne ody bohaterskie, filozoficzne, moralne itd. […]" (*O wymowie i poezji*), to świadczy to nie tylko o nieustabilizowanej terminologii genologicznej, ale i o tym, że odzie nadawano czasem status rodzaju, obejmując tą nazwą niemal każdy utwór liryczny. Podobnie Dmochowski w *Sztuce rymotwórczej* zaliczył do jej zakresu wiele form po-

tem wyodrębnianych jako autonomiczne gatunki: anakreontyk, dytyramb i psalm. Swoją ekspansję oda zawdzięczała programowej otwartości, a zarazem elastyczności.

Zarówno wtedy, gdy zbiór form konstytuowało różnie ustanawiane podobieństwo między gatunkami, jak i wtedy, gdy jakiś gatunek (dominujący) skupiał wokół siebie struktury wprowadzające w obręb swej konstrukcji pewne jego cechy, owe zbiory stanowiły kategorie stratyfikacyjne o szerszym, międzygatunkowym zasięgu. Przykładem może tu być także wyróżnienie w poetykach klasycystycznych zbioru „pism dogmatycznych, czyli naukowych", w którego ramach wydzielono gatunek traktatu i – już niekonsekwentnie – książki naukowe. Taki „międzygatunkowy" charakter miała też nazwa „wiersz". Z wypowiedzi Golańskiego: „[…] co do inszych rodzajów poezji nie należy, to ogólnie wierszem zowiemy", przebija nie tylko świadomość potrzeby kodyfikacji i włączenia do systematyki, choćby przez akt nazwania, nowo powstających form, ale również wiedza, choć jeszcze niezwerbalizowana, że granice między poszczególnymi gatunkami lirycznymi nie są ostre, stąd pewna łatwość zespolenia ich w ramach ogólniejszej kategorii (*O wymowie i poezji*). Owe wielogatunkowe zbiory nie były jednak nadrzędne (w sensie logicznym i ontologicznym) wobec kategorii gatunku, nie mogły podlegać klasyfikacji logicznej, gdyż, po pierwsze, miały charakter dynamiczny, po drugie – były formowane na podstawie różnorodnych i zmiennych kryteriów. Ten nurt empirycznych poszukiwań cech wspólnych pewnych gatunków mógł doprowadzić do rozumienia kategorii rodzaju jako zbioru gatunków pokrewnych (nie mogłaby ona mieć wówczas wykładni logicznej), wyróżniającego się obecnością pewnej dominanty właściwej wszystkim lub jakiejś grupie składników. Na dalszych losach genologicznej systematyki zaciążył jednak duch logiki poarystotelesowskiej (triada *individuum*, *species*, *genus*). Honorowanie zasad klasyfikacji logicznej gubi walor dynamiczności i historycznej zmienności gatunków. To myślenie o stratyfikacji hierarchicznej, mocno zakorzenione w tradycji europejskiej (koncepcja trzech stylów), zastosowane do porządkowania świata tekstów, było już u swych narodzin metodycznie niesprawne.

Mimo że teoretycznoliteracka kategoria rodzaju ma wykładnię logiczną, to już u początków jej kształtowania stosunek *species* do *genus* widziano inaczej niż na gruncie logiki. W wypowiedziach krytycznych można zaobserwować ambiwalencję w pojmowaniu rangi klasyfikacyjnej rodzaju oraz w precyzowaniu jego zakresu, co znacznie utrudniało ukonstytuowanie się owego nadrzędnego poziomu. Systematycy nie dostrzegają jakościowych różnic między kategoriami rodzajowymi a gatunkowymi. Osiński np. wymienia nazwy nadgatunkowe, odpowiadające dzisiejszemu rozumieniu rodzaju: poezja dramatyczna, liryczna i dydaktyczna, ale już poezję epicką umieszcza na poziomie gatunkowym, zrównując ją z epopeją i poematem heroikomicznym. W wielu rozprawach zakres nazwy rodzaju jest niejasny („Wyraz drama […] ogarnia pod swoim imieniem wszystkie rodzaje tego gatunku poezji" – powie Euzebiusz Słowacki w *Prawidłach wymowy i poezji*), co wynika z tego, że słabo uświadamiano sobie relacje między rodzajem a gatunkiem. Tego wyrazem była również praktyka przyporządkowywania tego samego gatunku do różnych kategorii rodzajowych (np. sielankę do poezji dramatycznej włączał Golański, Bentkowski do poezji dydaktycznej, a Euzebiusz Słowacki do „kształtów dopełnienia"; bajka raz była przydzielona do dramatu – Julian Ursyn Niemcewicz, raz do epiki – Grzegorz Piramowicz, Golański), jak też wyodrębnianie gatunków, którym w sposób niesformułowany nadawano status form „wędrujących" między poziomem rodzajowym a gatunkowym (ta sama forma raz była sytuowana na poziomie gatunkowym, innym razem umieszczano ją na płaszczyźnie nadrzędnej). Chwiejność czynności

klasyfikacyjnych wynika z tego, że kryteria genologiczne traktowano autonomicznie, izolowano jedne założenia od innych wymagań, co powodowało częste zmiany w obrębie podziału w zależności od tego, jakim kryterium (tematem, funkcją itp.) sugerował się systematyk. Świadomość, że gatunki cechuje wiązka wzajemnie się warunkujących cech, ukształtowała się później. Kategoria rodzaju przysparzała teoretykom od początku najwięcej trudności, co odzwierciedla również nieustabilizowana terminologia. W nomenklaturze klasycyzmu stanisławowskiego najbardziej stabilną nazwą rodzajową był → dramat, choć jego użycie i w tym przypadku potwierdza niezdecydowanie krytyków. Golański pisze: „[…] opera jest w gatunku dramatu" (*O wymowie i poezji*), natomiast Adam Kazimierz Czartoryski w *Przedmowie* do *Panny na wydaniu* (1771): „Termin »dramatyczne poema« albo »drama« jest dzieło każde do udawania teatralnego przysposobione; tego są dwa gatunki: tragedia i komedia".

W klasycyzmie postanisławowskim coraz głośniej ujawnia się świadomość ograniczoności, zbyt małej pojemności poziomu rodzajowego, wskutek czego niektóre gatunki pozostawały poza kwalifikacją rodzajową. Krytycy starali się więc odpowiednio rozbudowywać ten szczebel klasyfikacji, wprowadzając często okazjonalne nazwy *quasi*-rodzajowe, w dość niejasny sposób związane z mającym wykładnię logiczną poziomem *genus*. Z czasem rozszerzanie listy rodzajów stawało się coraz bardziej konsekwentne. W krytyce postanisławowskiej wyodrębniono poezję dydaktyczną – jako czwarty rodzaj (Osiński, Bentkowski, Bielski), który obejmował gatunki o dość nieprecyzyjnie określonym statusie: satyrę, bajkę, list poetycki, sielankę (mieściła się tu także poezja opisowa i pasterska w propozycji Osińskiego). Pojawia się też rodzaj piąty (Słowacki, Korzeniowski, Bentkowski), czyli poezja drobna albo liryczno-dramatyczna, jak ją określił Korzeniowski w *Kursie poezji*. Królikowski w *Rysie poetyki* (1828) wprowadził kategorię pośrednią – gatunki liryczno-dydaktyczne, do której zaliczył: madrygał, sonet, rondo, triolet. Zaczyna się przy tym wyodrębniać odmiany gatunkowe (podział pieśni na: nabożne, narodowe, obyczajowe, tkliwe, wojenne, namiętne, towarzyskie; tragedii na: romantyczną, heroiczną, historyczną i prywatną; bajki na: *fabula moralis* – o działaniach zwierząt, roślin, przedmiotów nieożywionych, *fabula rationalis* – o działaniach i wypowiedziach postaci ludzkich, oraz *fabula mixta* – o działaniach ludzkich i bytów nierozumnych). Najczęściej kryterium wyodrębniania odmian gatunkowych był temat, ale można też zaobserwować skłonność do łączenia kilku wyznaczników. Odmiany gatunkowe komplikowały dodatkowo relacje między poszczególnymi szczeblami klasyfikacji, np. warianty sielanek: społeczna (Jan Paweł Woronicz), czuła (Franciszek Karpiński, Franciszek Dionizy Kniaźnin), ludyczna (Wincenty Marceli Reklewski) i narodowa (Kazimierz Brodziński) przesuwały się w kierunku różnych rodzajów – sielanka czuła w stronę liryki, narodowa w stronę epiki. W okresie klasycyzmu postanisławowskiego ostatecznie ustabilizowała się systematyka czterorodzajowa (tetrachomiczna), wyodrębniająca: poezję epicką, liryczną, dydaktyczną i dramatyczną (dopiero Antoni Bądzkiewicz w *Teorii poezji w związku z jej historią opowiedzianą* (1875) zaneguje zasadność wyodrębnienia poezji dydaktycznej jako osobnego rodzaju), oraz podział dwustopniowy (rodzajowo-gatunkowy).

Kwalifikacja rodzajowa pozostawała dla krytyki prawdziwym wyzwaniem, gdyż początkowo rzadko wypowiadano sąd, że gatunek można przyporządkować kilku rodzajom, choć już Golański w traktacie *O wymowie i poezji* zwracał uwagę na płynne przejścia między kategoriami rodzajowymi, a wtórował mu Krasicki, pisząc: „Sielanki mają między sobą różnicę; pierwsze są te, w których jeden opowiada zdarzenia, których był świadkiem, albo które powziął z cudzej opowieści: takowe niekiedy […] zbliżają się do rytmów bohatyrskich. Dru-

gie zasadzają się także na powieściach, ale sposobem rozmowy, gdy jeden pasterz drugiego zagaduje, a ten mu odpowiadając, ciekawość jego uspokaja: naówczas do rodzaju dramatycznego wiersz pasterski się zbliża. Trzeci rodzaj zawiera w sobie zwyczajne stanowi wiejskiemu rozmowy, a w nich częstokroć pisarz wdzięcznych okolic […] opisanie umieszcza i bawi czytelnika […] opowiadaniem" (*O rymotwórstwie i rymotwórcach*, powst. 1793–1799, wyd. 1803). Podobnym rozterkom dał wyraz późniejszy systematyk Królikowski: „Tylko sielanki czysto liryczne, to jest takie, w których poeta własne swoje uczucia wylewa, mogłyby należeć do rozdziału poezji lirycznej, ale wypadałoż przeto zaprowadzać nieład, odłączając sielanki od sielanek?" (*Rys poetyki*). Korzeniowski już śmielej konstatuje: „Satyra może przybierać formę wszystkich rodzajów poezji; częstokroć bywa nawet liryczna, gdy poeta swoje myśli i uczucia, którymi go zdrożności ludzkie natchnęły, podniesionym tonem wynurza" (*Kurs poezji*, 1829). Synkretyzm jako właściwość kategorii genologicznych („Kształt satyry może być wieloraki: może się zawierać w liście, w powieści, w rozmowie, w komedii, w pieśni […]" – oceni Słowacki w *Teorii poezji*, 1813) przebijał się z trudem do świadomości krytycznej, gdyż logiczny model systematyzacji (nadrzędno-podrzędny i zarazem rozłączny) był w początkach XIX w. ciągle jeszcze fundamentem kompetencji genologicznej: „Stąd to poczwarne muzy obłąkanej płody: / Satyry wpośród bajek, piosnki wpośród ody. / Melpomena powieści i maksymy pisze, / Głos szumny epopei w elegiach słyszę; / A sielanki, okropną miotane rozpaczą, / Snują się po mogiłach i z trenami płaczą; / Rzekłbyś, gdy wszystko zmienia i postać, i mowy, / Że dla swych muz poeci dają bal maskowy" – żalił się Ludwik Kropiński w swej *Sztuce rymotwórczej* (powst. 1803–1828, wyd. 1844).

Jednak w okresie postanisławowskim zaczyna zmieniać się sposób wyodrębniania kategorii rodzaju. Po ostatecznym zerwaniu z kryterium repartycji, opartym na strukturalizacji warstwy językowej („Poeta albo sam mówi, albo wystawia mówiących, albo i sam mówi, i wystawia mówiących […]" – przypomnijmy myśl Golańskiego), wprowadzono w to miejsce WIĄZKĘ CECH HETEROGENICZNYCH, jak np. przedmiot wypowiedzi czy środki językowe – Euzebiusz Słowacki posłużył się kryterium temporalnym do odróżnienia → epiki (czas przeszły) od → dramatu (czas przyszły). Przejście od klasyfikacji opartej na jednym kryterium w stronę stratyfikacji odwołującej się do wielu różnorodnych wykładników uwyraźniło przede wszystkim zjawisko krzyżowania się wyznaczników rodzajowych i gatunkowych w konkretnym utworze. Czy ta świadomość przedostała się do teoretycznej koncepcji gatunku? Trudno to orzec z całą pewnością, gdyż wypowiedzi krytyków (Bielskiego, Osińskiego, Słowackiego, Korzeniowskiego i Królikowskiego) potwierdzają spostrzeżenie, że jak nie rozgraniczano konsekwentnie poziomu rodzajowego i gatunkowego (oraz ich odmian), tak też nie dostrzegano konieczności oddzielenia kategorii gatunku od jego aktualizacji w indywidualnym dziele. Jednak, nie bez wpływu ówczesnej niemieckiej myśli genologicznej, coraz mocniejsza staje się świadomość, że nie da się przeprowadzić logicznego, a zatem rozłącznego podziału form literackich.

Rodzi się więc refleksja nad istotą i funkcją schematów klasyfikacyjnych. Królikowski stwierdza: „[…] jakby poezją na właściwe rodzaje podzielić, tak ściśle, aby jeden nie miał nic wspólnego drugiemu, rzecz ta niemało już utrudniła znawców i krytyków, i wszyscy na koniec przyznali, że to jest prawie niepodobieństwem, bo często granice jednego i drugiego pisma zbyt blisko stykają się z sobą" (*Rys poetyki*). Korzeniowski podobnie zauważa: „Nie można zrobić ściśle logicznego podziału gatunków poezji, ponieważ jedne zachodzą w granice drugich. Równie w poezji opowiadającej mogą się znajdować miejsca opisowe i drama-

tyczne, jak w dramatycznej opowiadające i liryczne. Trudno nawet wynaleźć ogólną zasadę, na której by ten podział oprzeć można. […] Rozsądnie rzeczy biorąc, podział taki niewiele pożytku przynosi sztuce samej; krytyce tylko potrzebny dla łatwiejszego przejrzenia dzieł jednogatunkowych i poetyce dla wyłożenia prawideł […]" (*Kurs poezji*). Te wypowiedzi są świadectwem, że dokonała się w okresie postanisławowskim jeszcze jedna zmiana – krytyka zaczyna dostrzegać wagę relacji podobieństwa, powiązań międzygatunkowych i międzyrodzajowych, które obnażają nieprzystawalność modelu klasyfikacji do rzeczywistości tekstowej („Czy byśmy za zasadę taką [klasyfikacyjną] chcieli wziąć materię czy formę, zawsze samowolne postępowanie poety może wyjść z granic przez krytykę zakreślonych" – zauważa roztropnie Królikowski w *Rysie poetyki*).

Pojawiają się również wypowiedzi, w których można dostrzec zaczątki myślenia o gatunku jako KATEGORII NIEOSTREJ i elastycznej, modyfikującej swoje parametry w wyniku dostosowywania się do określonych wymogów kulturowych. Golański, charakteryzując → elegię, zwracał uwagę, że wcześniej ten utwór był głosem smutku i żalu, a współcześnie „wszelakie czucie, i smutne, i wesołe, wyraża" (*O wymowie i poezji*). Euzebiusz Słowacki dopuszczał modyfikację struktur gatunkowych (eposu, tragedii i ody), którą określał jako efekt zachodzących w procesie ewolucji zjawisk krzyżowania się właściwości poszczególnych gatunków. W okresie klasycyzmu postanisławowskiego, paradoksalnie wraz z tendencjami do ujednolicenia modelu klasyfikacji, zaczęły krystalizować się opinie o nieadekwatności utrwalanego schematu wobec empirii tekstowej. Systematyka gatunków, do jakiej odwołują się krytycy, zaczyna mieć charakter opisowy, a nie – jak w epoce poprzedniej – normatywno-obligatoryjny (mimo to gatunki podlegają nadal wartościowaniu i hierarchizacji). Jest pełniejsza w porównaniu z klasyfikacjami okresu stanisławowskiego (uwzględnia nie tylko nowe gatunki, ale i nowe kryteria podziału) oraz bardziej elastyczna (obejmuje formy przejściowe i mieszane).

Krytycy romantyczni żywili przeświadczenie o jednolitości poezji, której nie da się podzielić na gatunki i rodzaje, a praktyka literacka potwierdzała zjawisko synkretyzmu i „niewyrazistości" gatunkowej poszczególnych dzieł. Dorobkiem okresu międzypowstaniowego w zakresie systematyzacji form są m.in. szczegółowe typologie odmian romansu, mające głównie za podstawę kryterium tematyczne (J.I. Kraszewski, *Przeszłość i przyszłość romansu*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 29–30). Problematyka zacierania granic między rodzajami i gatunkami powróciła w refleksji genologicznej w okresie Młodej Polski – w kontekście „korespondencji sztuk", zasadniczej cechy ówczesnej estetyki. Ignacy Matuszewski pójdzie znacznie dalej niż postanisławowscy krytycy, konstatując: „Pomiędzy poezją epiczną i liryczną istniała niegdyś, w teorii przynajmniej, różnica bezwzględna, która później – zarówno w teorii, jak i w praktyce – zamieniała się w różnicę względną; dzisiaj zaś znikła i ta różnica względna i oba przeciwstawiane sobie niegdyś rodzaje dążą do zlania się w jeden" (*Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902).

Terminologia. Oświeceniowi krytycy zastępowali obecne w poetykach staropolskich łacińskie terminy *genus* i *species* polskojęzycznymi odpowiednikami: „poema", „rytm", „rym", „wiersz" lub „poezja". Funkcjonowały one jako substytuty najczęściej kategorii rodzajowej (*genus*), nierzadko jednak nabierały znaczeń pozbawionych specyfikacji genologicznej, oznaczających jakikolwiek utwór artystyczny. Jeszcze krytycy romantyczni będą używali nazwy „poema" w tym najogólniejszym sensie (dopiero w pozytywizmie konsekwentnie poe-

mat będzie miał status nazwy gatunku). Królikowski zanotuje: „[…] poema […] w ścisłym znaczeniu jest mowa, zmysłowością i dźwiękiem przyjemnym ożywiona i do wyobraźni nakierowana" (*Rys poetyki*). W obrębie nazw rodzajów liryka zastąpiła *narratio simple* oraz *genus enarrativum*, dramat – obejmujący komedię i tragedię – zaczyna być używany w miejsce *genus dramaticum*, *imitativum*, *activum*, a epika wyparła *genus mixtum*. Najwcześniej w funkcji rodzajowej utrwaliła się nazwa „drama", która pod koniec XVIII w. ustąpiła miejsca formie „dramat", choć jeszcze Franciszek Wężyk prezentuje oryginalny rozdział zakresu obu nazw: drama ma status rodzajowy (obejmuje tragedię i komedię), natomiast dramat „jest […] z wynalazku dzisiejszych wieków trzeci rodzaj, pośredni, z dwóch pierwszych zmięszany" (*O poezji dramatycznej*). Termin „liryka" zaznacza swą obecność znacznie później, w poetykach oświeceniowych posługiwano się określeniem dwuczłonowym „poema liryczne" (Golański, Dmochowski), zamiennie z „pieśnią" bądź „odą". Krasicki w redagowanym przez siebie *Zbiorze potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych* określi mianem *poema lyricum* dzieło dramatyczne przysposobione do muzyki, czyli operę, funkcję rodzajową będzie pełnić w jego koncepcji nazwa „poezja" („rymopistwo"). Jednak status nazwy „poezja" jako kategorii genologicznej często był niejasny, gdyż była ona używana zamiennie z „wierszem". Golański poezję sytuuje w opozycji do prozy, ale kryteria tego podziału nie są jasne, gdyż w innym miejscu traktatu *O wymowie i poezji* pisze o „wierszach prozaicznych", a do poezji włącza romans, gatunek prozą. W oświeceniu najpowszechniej proza oznaczała mowę niewiązaną, z czasem dychotomia poezja–proza traciła wyrazistość, gdy zaczęto mówić o nieobligatoryjności mowy wierszowanej w poezji. Zamiennie słowem „poezja" i „liryka" posługiwali się później Brodziński i Borowski.

Tak więc nazwy rodzajowe, jakimi operuje ówczesna krytyka, są niejasne i chwiejne, podobnie jak nieustabilizowany był charakter tego nadrzędnego wobec gatunku poziomu klasyfikacyjnego. Niemal wszyscy krytycy XVIII i początku XIX w. zamiennie używają nazw: „gatunek" i „rodzaj". Królikowski posługuje się terminami „rodzaj" oraz „gatunek", choć ten pierwszy termin często zastępuje określeniem „rozdział"; Słowacki w miejsce „rodzaju" wprowadza wyraz „klasa"; Bentkowski – „poema"; Korzeniowski – „oddział". Bywa, że nazwa „rodzaj" jest używana na określenie odmian gatunkowych (np. Słowacki mówi o rodzajach ody). Widoczne w pismach krytyki zawirowanie terminologiczne dziwi, ponieważ już w *Słowniku języka polskiego* (1807–1814) Samuela Bogumiła Lindego zamieszczono definicje oparte na podziale logicznym, gdzie „kilka gatunków pod jednym rodzajem jest zamkniętych". Również na podstawowym poziomie brak stabilizacji terminologicznej (ten stan utrzymuje się także w XIX w.). Obserwujemy swoiste „rozplenienie się" nazw jednego desygnatu (tę tendencję widać zarówno, gdy mowa o gatunku zadomowionym w kulturze, mającym często antyczne korzenie, jak i wówczas, gdy krytycy poszukują określeń dla form dopiero się kształtujących, por. określenia bajki: „przypowieść", „powieść", „apolog", „parabola", „parabołka", „bajeczka", „fabuła", „fabułka", „baśń", „alegoria" – nazwa gatunku w znanej nam postaci utrwaliła się dopiero w początkach XIX w.; sielanki: „idylla", „bukolika", „pasterka", „pastuszka", „skotopaska"; poematu heroikomicznego: „epopeja bohatersko-żartobliwa" (Słowacki), „epopeja komiczno-satyryczna" (Korzeniowski), u Królikowskiego – „wiersz rycersko-żartobliwy"; nowy gatunek prozy okresu romantyzmu określano: „obrazem", → „obrazkiem", „dagerotypem", „szkicem fizjologicznym" – ten ostatni termin nie był popularny, choć praktyka literacka potwierdzała jego zasadność). Do systemów klasyfikacyjnych wprowadzano terminy niejednoznaczne, co z czasem mogło powodować rozluźnienie związków nazwy

z desygnatem (np. Słowacki określa bajkę „krótkim poematem"). Można zaobserwować niekonsekwencje, często nawet dowolność, w wyborze określeń gatunkowych, np. → hymn bywa nazywany „pieśnią" (Krasicki), „odmianą pieśni" (Dmochowski), „odą" (Golański, Słowacki), Słowacki zamiennie posługiwał się nazwą „poema" i „epopeja"; Stanisław Tarnowski (*Henryk Sienkiewicz*, 1897) i Antoni Lange (*Z powodu sporu o Sienkiewicza*, „Tydzień" 1903, nr 27) nazywali powieści historyczne Henryka Sienkiewicza „wielkimi poematami epickimi". Ten stan niezdecydowania w wyborze określonych konwencji nazewniczych cechuje szczególnie okresy konstytuowania się nowych form literackich: powieść poetycka dla Słowackiego jest synonimem epopei i zarazem poematu heroikomicznego (stąd wprowadza dwa rodzaje powieści poetyckiej), Bentkowski za przykład tego gatunku podawał powieści Krasickiego, zdaniem Królikowskiego nazwa „powieść poetycka" denotuje sielankę, bajkę, a nawet romans. Zygmunt Krasiński *Nie-Boską komedię* określi mianem „poema", *Irydiona* jako „na pół dramat, a na pół opisanie i opowiadanie", w innym miejscu ten sam utwór nazwie „powieścią". W okresie romantyzmu swoboda w posługiwaniu się terminologią gatunkową uruchamia proces indywidualnych i doraźnych określeń o funkcji *quasi*-gatunkowej (Cyprian Norwid wprowadza nową odmianę gatunkową – „białą tragedię").

Nieustabilizowany uzus terminologiczny w krytyce oświeceniowej był świadectwem zmagań z koniecznością skodyfikowania dynamicznie rozwijającej się twórczości rodzimej. Niedostatki teorii i skromne zaplecze instrumentarium badawczego powodowały, że praktyka literacka wyprzedzała często potencjał nazewniczy krytyków. Aprobata dla synkretyzmu gatunkowego w estetyce romantycznej zachwiała fundamentami klasycystycznej klasyfikacji i genologiczną tradycją nazewniczą, proponując w zamian paletę określeń okazjonalnych, często o niejasnej motywacji i migotliwych konturach. Ten proces nasila się w krytyce młodopolskiej, która programowo odrzuciła obowiązek posługiwania się ustaloną terminologią genologiczną (jej obecność uzasadnia jedynie konieczność porozumienia z czytelnikiem). Cechy terminu (ścisłość, ujednolicenie, powtarzalność) stały w jawnym konflikcie z programem estetycznym i stosunkiem krytyków do sztuki (estetyka → ekspresji kładła nacisk na jednorazowość dzieła, które – jako wyraz ekspresji – miało charakter jednostkowy i niepowtarzalny). Nazwa gatunkowa, znana, o zasięgu ogólnym, była nieadekwatna wobec dynamicznego i niepowtarzalnego ze swej natury świata artefaktów.

Równocześnie jednak nie można pominąć rysujących się od początków kształtowania teorii genologicznej TENDENCJI DO UPORZĄDKOWANIA I PRECYZJI leksyki terminologicznej. Specjalizacja była osiągana dzięki przesunięciu pewnych nazw z poziomu rodzajowego (czy ogólniej: ponadgatunkowego) o szczebel niżej, do poziomu podstawowego, cechującego się znacznie większą wyrazistością. Taki los spotkał nazwę → „komedia", która w osiemnastowiecznej Polsce odnosiła się do wszelkich dzieł teatralnych, później zyskała status nazwy gatunkowej. Innym przejawem dążeń uściślających było wzbogacanie zasobów nazw genologicznych przez nadawanie statusu terminu wyrazom ze sfery leksyki ogólnej. Przykładem może być „powieść", tym słowem nazywano wcześniej czynność opowiadania, wieść, pogłoskę. Krasicki w *Zbiorze potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych* posługuje się nazwą „powieść" jako elementem fabularnym bajki (w tym znaczeniu – fabuły, wątku, narracji, opowiadania, epizodu – występuje leksem „powieść" jeszcze w krytyce XIX w.). Warto też zanotować ograniczanie ciągów synonimicznych oraz przede wszystkim eliminowanie dubletów nazewniczych. Przykładem może być już wyraźne w latach 40. XIX w. rozróżnianie gatunków powieści i → gawędy, a wraz z nimi także ich nazw – zanika tendencja

wiązania nazwy „powieść" z formą ustną, gdyż te cechy przejęła gawęda. W okresie międzypowstaniowym popularne były nazwy: „obrazki" (dokumenty z rzeczywistości) i „szkice" (lekka, niewykończona forma utworu), często traktowane jako synonimy. W artykułach programowych pozytywistów zostały zastąpione jednym substytutem w postaci → noweli, ale i ona występowała zamiennie z opowiadaniem (u Antoniego Sygietyńskiego, Piotra Chmielowskiego). Procesy specjalizacji w obrębie leksyki genologicznej przebiegały nie bez różnego rodzajów zwrotów, zmian kierunku czy oryginalnych prób zaprowadzenia ładu w modelu typologicznym. W pozytywizmie na fali dyskusji wokół statusu powieści dylemat krytyków próbował rozwiązać Feliks Bogacki przez ustanowienie następującej relacji: „Powieść jest pojęcie rodzaju, genetyczne. Romans zaś jest pojęcie gatunku, specyficzne" (*Powieściopisarstwo wobec społeczeństwa*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 28–32). *Encyklopedia powszechna* Samuela Orgelbranda (t. 12–13, 1902–1903) traktuje jeszcze jako synonimy „romans" i „powieść", z czasem nastąpił proces różnicowania się zakresów i równoczesnej specjalizacji znaczeniowej obu nazw gatunkowych. Mimo tych niekonsekwencji da się zaobserwować ogólną tendencję – wraz z krystalizowaniem się i dopełnianiem konceptualizacji danego gatunku stabilizuje się również jego nazwa (por. wypowiedzi Elizy Orzeszkowej na temat różnic między powieścią i nowelą oraz jej wysiłki zmierzające do uładzenia chaosu terminologicznego – *Kilka uwag nad powieścią*, „Gazeta Polska" 1866, nr 285–286 i 288).

Konceptualizacja kategorii gatunku. W wypowiedziach krytyków oświeceniowych próżno szukać eksplikacji kategorii gatunku. Z jednej strony można wnioskować, że podzielali oni przekonanie o realności gatunków literackich, z drugiej wiadomo, że była im znana koncepcja Étienne'a de Condillaca (jej ślady znaleźć można u Dmochowskiego), który w opozycji do realizmu pojęciowego nominalistycznie interpretował kategorie taksonomiczne. Poglądy Condillaca wiernie powtórzył też w *Mowie przy dorocznym otwarciu szkół obojga warszawskich* (1781) pijar Leopold Moroz: „[…] wyobrażenia powszechne […] nic innego nie są, tylko nazwiska, które wyrażają sposób pojmowania naszego, gdy uważamy rzeczy podług względów zachodzącego między nimi podobieństwa lub różności". Postawie ówczesnej krytyki bliższa od przyjmowanych *a priori* intelektualnych założeń była jednak postawa empiryczna: na podstawie obserwacji bytów indywidualnych, w których odnajdywano pewne elementy wspólne (zakres nazwy gatunkowej), ustalano wiązkę cech powtarzających się (znaczenie). Klasycystyczne definicje gatunku były poprzedzone opisem ich genezy, zastanawiano się nad etymologią nazwy, nieodłącznym elementem definicji była lista dzieł wzorcowych – idealnych modeli albo najwartościowszych przykładów.

Ten schemat opisu z czasem zanikał. Gatunek jako kategoria klasyfikacyjna był postrzegany jako OBIEKT WIELOWYMIAROWY, choć oczywiście tej własności struktury pojęciowej kategorii eksplicytnie nie formułowano. W podręcznikach XVIII i XIX w. zwraca jednak uwagę stałe poszerzanie listy wyznaczników genologicznych, dlatego można przyjąć, że ówczesne definicje gatunku literackiego odsłaniają już wiele jego profili: formalno-kompozycyjny, pragmatyczny, semantyczny (treściowy), światopoglądowy, stylistyczny. Wyznaczniki strukturalne były (i pozostały do dziś) nieodłącznym elementem gatunkowej charakterystyki (w okresie staropolskim, zwłaszcza w gramatykach, pojęcie *species* było synonimem formy, u scholastyków „pięknej formy"). Osiemnastowieczni krytycy cenili zwartą → kompozycję. Dmochowski pisze w *Sztuce rymotwórczej*: „A jako okazałe i wyniosłe mury / Nie uczynią budowy pięknej, gdy struktury / Nie znać w niej ni biegłego architekta ręki, / Tak i dzieło ma tylko rozsypane wdzięki, / Błyszczące nie na miejscu, świecące bez ładu, / Jeżeli po-

trzebnego nie masz w nim układu" (*Pieśń pierwsza*). Słowacki podkreślał już walory luźniejszej konstrukcji epopei, składającej się z autonomicznych części: „Sprawa wielka i ważna, aby mogła być przez czytelników objętą i zrozumiałą, winna im być wystawiona w pewnych oddzielnych częściach. […] Każdy z tych oddziałów część akcji w sobie zawierać powinien, a osobno wzięty ma być całością wchodzącą w skład dzieła, a zatem ma mieć swój początek, środek i rozwiązanie" (*Prawidła wymowy i poezji*). Często była podnoszona kwestia ROZMIARU gatunku (zwracano uwagę na zwięzłość bajki, epigramatu; poema dramatyczne nie może być dłuższe niż „tysiąc pięćset wierszów" – upominał Czartoryski w → przedmowie do *Panny na wydaniu*, 1771). Kryterium rozmiaru miało wartość dystynktywną w definicji noweli – pozwalało odróżnić ją od powieści – dla Antoniego Gustawa Bema nowela to po postu mała, „lecz barwna i potoczysta powieść […] na tle życia, przeważnie współczesnego, osnuta, prawdą realną i pewną zazwyczaj myślą przewodnią nacechowana" (*Teoria poezji polskiej z przykładami w zarysie popularnym analityczno-dziejowym*, 1899).

Rejestr kryteriów formalnych był bogaty, rozpięty między izolowanymi środkami wyrazu a strukturą, więc poszczególne parametry były ulokowane na różnorodnych płaszczyznach gatunku. Na przykład wyznacznikiem ody była muzyczność, a pierwiastek muzyczny tkwił zarówno w metrum wiersza, jak i w dźwięku słów. Czas przeszły był kryterium definiującym gawędę szlachecką, gdyż przeszłość miała mieć charakter zamknięty. Poświęcano uwagę płaszczyźnie syntaktycznej – okres, o którym pisał Słowacki w *Prawidłach wymowy i poezji*, gwarantujący porządek i jasność myśli, powinien „mieć dwa istotne przymioty, to jest jedność i całość", co zapewniała konstrukcja jednego zdania i jednego założenia, rozwiniętego i skończonego. W zależności od preferowanych norm estetycznych w kolejnych epokach zmianom (ilościowym i jakościowym) podlegały formalne konwencje gatunków. Różnorodność i wielowarstwowość były atutem → romansu, który – jak podnosił Józef Ignacy Kraszewski (*Przeszłość i przyszłość romansu*) – wdziera się w posiadłość dramatu, epopei, historii, antykwariuszostwa, kronikarstwa, nawet w posiadłość malarstwa, a w ocenie innego krytyka: „Mieści […] w sobie wszystko, cokolwiek podoba się myśli i fantazji w niego wrzucić" (E. Starzyński, *O romansie, jego przekształceniu, rozpostarciu się i wpływie na społeczeństwo*, „Biblioteka Warszawska" 1842, t. 3). Charakteryzując nowele Orzeszkowej, Piotr Chmielowski bierze już pod uwagę WIĄZKĘ cech strukturalnych („kompozycja […] jest tak jednolita, charaktery są tak wykończone, wszystkie środki artystyczne są tak doskonale zogniskowane […]", *Młode siły. „Z różnych sfer": nowele i obrazki Elizy Orzeszkowej*, „Ateneum" 1880, t. 1). Podobne stanowisko prezentowała Orzeszkowa, pisząc, że nowela wyróżnia się brakiem „scenizacji", dialogu, rozumowania, ogranicza się do szczupłych ram tematycznych i czasowych, ważną rolę kompozycyjną odgrywa zakończenie (*Powieść a nowela*, powst. 1892, wyd. 1913).

Jednym z najważniejszych składników charakterystyki gatunków było kryterium FUNKCJI. Dla krytyki oświeceniowej cechą wyróżniającą jest FUNKCJA MORALIZATORSKO-DYDAKTYCZNA. Golański podkreśla jej obecność w dramie: „Prócz tego drama interesuje nie tylko samym obraniem rzeczy, lecz i celem, który sobie poeta zakładać powinien, ażeby się u niego wszystko do moralnych względów ściągało, żeby cnota w szacunku, występek w nienawiści zostawał […], ażeby takie tylko sceny wychodziły, z których by ku dobremu przykład był brany, zgoła, żeby się zdrowa moralność, byle nie w długim wykładzie zamykała" (*O wymowie i poezji*). Krasicki przedkładał nawet cel dydaktyczny nad zabawowy w komedii, pisząc: „[…] koniec i cel komedii na tym zawisł, aby pokazać cnoty zaletę, a występku obrzydliwość"

([*O regułach pisania komedii*], „Monitor" 1766, nr 63). Moralizatorskimi zobowiązaniami obarczano bajkę, w której, jak głosił Słowacki: „[…] pod zasłoną alegorii wystawia się w najwyższym świetle i mocy prawda jaka moralna" (*Prawidła wymowy i poezji*). Funkcja dydaktyczna, choć dominująca, nie przesłoniła jednak innych, bardziej wyspecjalizowanych zadań poszczególnych gatunków (np. tragedia miała wywoływać wzniosłe uczucia, komedia – bawić itp.). Znamienną cechą tej funkcjonalnej specyfikacji jest jej niestabilność i często dowolność w przydzielaniu konkretnych zobowiązań (Golański np. kładł nacisk na wywoływanie przez tragedię uczuć bardziej tkliwych niż wzniosłych, pisząc, że jej celem „jest wzbudzić politowanie aż do wyciśnienia łez, i niejaki rodzaj przestrachu sprawić" – *O wymowie i poezji*). Z czasem (poczynając od klasycyzmu postanisławowskiego) w sposobach oddziaływania na czytelnika zaczęto dostrzegać rolę FUNKCJI ESTETYCZNEJ.

Cechą składającą się na konceptualizację gatunku jest również TEMAT. Pełni swą funkcję definicyjną nawet wtedy, gdy wskazuje się na jego rozpiętość i nieokreśloność (nieznany autor rozprawki powstałej po 1788 r. pt. *Uwagi o mowie krasomówskiej* napisze: „Wszytko odzie przystoi"). Na ogół jednak, mimo że paleta możliwych wariantów dla całej logosfery była niemal nieograniczona, temat był konkretyzowany. Dmochowski wprowadził do koncepcji komedii treść poważną, o celach moralistyczno-wychowawczych, stawiając wysoko wzory cnót domowych i społecznych (*Sztuka rymotwórcza*). Brodziński „kształt dramatu narodowego" wiązał z kolei z „malowaniem łagodniejszych uczuć" (*O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*); poemat opisowy miał ukazywać piękno natury podporządkowanej człowiekowi i przynoszącej mu pożytek. Temat jest kryterium towarzyszącym na ogół innym wyznacznikom, rzadko urasta do rangi samodzielnej cechy definicyjnej (do rzadkości należy ujęcie Bentkowskiego, który w sferze przedmiotowych odniesień dostrzegł wyznacznik gwarantujący autonomiczność hymnu jako gatunku – „[…] jeśli zaś przedmiot przechodzi granice pojęcia go zmysłami, powstaje naówczas hymn", *Historia literatury polskiej wystawiona w spisie dzieł drukiem ogłoszonych*). Wzrasta świadomość złożoności kryterium tematycznego (zauważalna w realizacji i dopuszczalna w teorii „wielotematyczność" gatunków), co przekłada się na tendencję łączenia tego kryterium z innymi wyznacznikami, np. z KOMPOZYCJĄ. Wielowątkowość fabuły może być zamknięta w zwartej kompozycji (jak w powieści realistycznej) bądź w luźnej, fragmentarycznej strukturze (jak w poemacie dygresyjnym).

Również typ → bohatera i jego działań wiąże się z kryterium tematycznym. Świadomość społecznych uwarunkowań mowy postaci wyróżniała już krytyków oświeceniowych. Charakteryzując sielankę, Golański napominał: „Byłoby nieprzyzwoitością górne wyrazy kłaść w usta pasterzów. Naturalnie i pięknie, ale bez wytworu tłumaczyć się powinni. Niechaj mają zdrowy rozsądek, rozum naturalny, ale nie nabyty. Bo już by nadto i dla nich było, żeby taką wiadomość rzeczy i naukę okazywali, jakiej nabyć można w okolicach wiejskich" (*O wymowie i poezji*). Autor traktatu zdawał sobie sprawę, że świat w utworze jest kreowany z podmiotowego punktu widzenia i jest determinowany światopoglądem, wiedzą, zainteresowaniami postaci: „Najdrobniejsze już okoliczności i zwierciadła źródeł, i ustawiczna pogoń strumyka z ucieczką wody, i zielona trawka dla swawolnej trzódki, i świeże kwiaty dla wieńca pasterzów, i zaciemnione lasy, i wesołe gaiki powinny ich interesować, stosownie do zabawy ich życia". Z typem bohatera wiąże się też czynnik AKSJOLOGICZNY (sielanka propagowała prostotę życia wiejskiego i ludzi związanych z pracą na roli – apologia dworu, pracy na roli i zagrody wiejskiej, zdaniem krytyki, była synonimem polskości). Podstawą charakterystyki była początkowo kondycja społeczna postaci: „[…] w tragedię wchodzą osoby znaczne, jak to monar-

chowie, książęta, rycerze, do komedii zaś niższego stanu ludzie" – pisał Krasicki na łamach „Monitora" w 1766 r. (nr 63). Gawęda wprowadza typ bohatera szlacheckiego (J. Korzeniowski, *Kurs poezji*); sielanka – wzorowego gospodarza. Kryterium kondycji bohatera współdziałało z różnicowaniem akcji (fabuła wielka i straszna w tragedii, pospolita i rodzinna w komedii). Od początku kształtowania się nowożytnej teorii genologicznej w prezentacji postaci, której cechy uprawniały do wstępu danego bohatera do określonych gatunków, widać strategię „rozmiękczania" doktryny klasycystycznej. Golański zmodyfikował społeczne ograniczenia w wyborze bohaterów tragedii – mogli do niej wejść ludzie z „najmierniejszych stanów", jeśli tylko byliby zdolni wywołać w czytelniku „tkliwe uczucie" (*O wymowie i poezji*).

Wyznacznikiem istoty gatunku był też → styl. W oświeceniu ten parametr był podporządkowany dwu odmiennym tendencjom: jeden kierunek dążył do jasności i prostoty (cechy propagowane zwłaszcza przez Stanisława Konarskiego); drugi upatrywał specyfikę tekstu literackiego w jego ozdobności, niezwykłości stylistycznych środków językowych. Kwestia usytuowania stylu poetyckiego wobec istniejących odmian (mówionej i pisanej) oraz stylów społecznych (potocznego, naukowego) była wówczas żywo dyskutowana. Ogólne normy stylistyczne wypracowane dla liryki (jasność języka, wyrazistość semantyczna słów, obecność słownictwa abstrakcyjnego, obecność figur retorycznych, klarowny tok składniowo-intonacyjny, charakterystyczna frazeologia) były redystrybuowane między poszczególne gatunki. Tak więc w bajce obowiązywał styl zwięzły, jasny i prosty, ale nie niski; od hymnu wymagano „stylu wzniosłego, ciągu myśli szlachetnych, wyrażeń silnych, obrotów śmiałych, figur świetnych i dźwięków zawsze przyjemnych" (L. Osiński, *Wykład literatury porównawczej*); „ton górny" miał też wyróżniać odę (*Prawidła wymowy i poezji*). Gawęda dopuszczała zaś styl pełen kolokwializmów, przypominający swobodne gadanie, jak podkreślał Michał Grabowski, jej język ma być nieco archaizowany, pełen idiomów, bogaty leksykalnie i nieskomplikowany składniowo (te cechy były warunkowane kreacją narratora), miejsce dla „grubych wyrazów" miało znaleźć się w strukturze powieści (*Myśli o literaturze polskiej*).

Do zespołu przywoływanych wyznaczników gatunkowych należy włączyć też kategorię → odbiorcy. Rozróżniano „komedie dla oświeconych" i dla „pospólstwa", oracje tworzono z myślą o czytelniku „oświeconym", natomiast człowiek tzw. przeciętny, żyjący poza obiegiem kultury wysokiej, był przewidywanym odbiorcą ballady romantycznej czy powieści. Niektóre spośród wyznaczników gatunkowych były poddawane ocenie, np. Osiński w *Wykładzie literatury porównawczej* gani dramę za obecność mowy potocznej, brak harmonii i rytmu, za nadmierną „rzewność", za adresata o mniej wyszukanych gustach. Przestrzeń konceptualizacyjną gatunku wypełniały wreszcie UWARUNKOWANIA KULTUROWE: „Chcąc wszelako pisać polskie sielanki, trzeba się starać, […] aby naszym pasterzom dać charakter narodowy, bo choć szwajcarski pasterz równie może być przyjemny przez swą prostotę, jak włoski lub sycylijski, przecież powinni być różnymi, co do obyczajów, a nawet co do imion, tym bardziej pasterz około Babiej Góry, Krępaku, Tatrów i Bieściady" – tymi słowami wpisze się do chóru oświeceniowych krytyków Hugo Kołłątaj (list Kołłątaja do ks. Jana Maja z 1802 r.; wyd. 1844).

Definicje gatunkowe były budowane na podstawie wielu heterogenicznych wyznaczników. Utrwaliło się więc przekonanie, że, po pierwsze, gatunek jest zbudowany z wiązki cech, po drugie, cechy te wzajemnie się warunkują, po trzecie, wiązki cech nie stanowią zbiorów zamkniętych, wyizolowane cechy jednego gatunku mogą być elementami definicyjnymi innych form literackich. Wpisanie w koncepcję gatunku jego kulturowego usytuowania po-

ciągnęło za sobą myślenie o gatunkach jako kategoriach historycznych, a to zrodziło z kolei zainteresowanie ewolucją gatunków oraz procesem różnie uwarunkowanych ich przeobrażeń. Historyzm w ujęciu gatunku zrodził także refleksję nad historycznie zmiennymi sposobami jego konceptualizacji. Na początku XIX w. krytycy coraz częściej akceptują synkretyzm gatunkowy i – dopuszczając możliwość wykraczania gatunku poza normatywne opisy i wyznaczone przez klasyfikacje granice – zaczynają przeczuwać jego transgresyjny charakter. Na przekucie tych zaczątków myśli w systematyczną refleksję teoretyczną przyjdzie poczekać jeszcze wiele lat.

Bożena Witosz

Źródła: [I. Krasicki], [*O regułach pisania komedii*], „Monitor" 1766, nr 63–64; [A.K. Czartoryski], *Przedmowa*, w: tegoż, *Panna na wydaniu. Komedia w dwóch aktach*, 1771; [I. Krasicki], *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych*, t. 1–2, 1781; L. Moroz, *Mowa przy dorocznym otwarciu szkół obojga warszawskich*, 1781; F. Karpiński, *O wymowie w prozie albo wierszu*, w: tegoż, *Zabawki wierszem i prozą*, t. 2, 1782; F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, 1788; A. Dantiscus [A.K. Czartoryski], *Myśli o pismach polskich z uwagami nad sposobem pisania w rozmaitych materiach*, powst. 1801, wyd. [1810]; I. Krasicki, *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 3, 1803; L. Kropiński, *Sztuka rymotwórcza* [1803–1828], w: tegoż, *Rozmaite pisma*, 1844; H. Kołłątaj, *Korespondencja naukowa z Tadeuszem Czackim* [1804–1805], 1844; [Sz. Bielski, O. Górski, F. Dmochowski], *Wybór różnych gatunków poezji z rymopisów polskich dla użytku młodzieży*, 1806–1807; [F. Wężyk], *O poezji dramatycznej*, powst. 1811, wyd. „Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce" 1878, t. 1; E. Słowacki, *Teoria poezji* [1813], w: tegoż, *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. 2, 1826; F. Bentkowski, *Historia literatury polskiej wystawiona w spisie dzieł drukiem ogłoszonych*, 1814; [F. Wężyk], *O poezji w ogólności*, „Pamiętnik Warszawski" 1815, t. 3; X [F. Morawski], *„Hamlet"*, „Gazeta Korespondenta Warszawskiego" 1816, nr 63 (dod.); K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; J. Śniadecki, *O literaturze*, przedruk w: tegoż, *Pisma rozmaite*, t. 3, 1818; L. Osiński, *Wykład literatury porównawczej* [1818–1830], w: tegoż, *Dzieła*, t. 1–4, 1861; [L. Borowski], *Uwagi nad poezją i wymową pod względem ich podobieństwa i różnicy z ćwiczeniami w niektórych gatunkach stylu*, „Dziennik Wileński" 1820, t. 1–3; [M. Mochnacki], *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 2, nr 5 i 7; E. Słowacki, *Prawidła wymowy i poezji*, 1826; M. Gosławski, *List do P.****, w: tegoż, *Poezje*, 1828; M. Grabowski, *Myśli o literaturze polskiej* [1828], w: tegoż, *Wybór pism krytycznych*, oprac. i wstęp A. Waśko, 2005; J.F. Królikowski, *Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, 1828; J. Korzeniowski, *Kurs poezji* [1829], 1873; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* [1830], 1863; A. Mickiewicz, *O ludziach rozsądnych i ludziach szalonych*, „Pielgrzym Polski" 1833, nr 8; S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1, z. 1–3; J.I. Kraszewski, *Przeszłość i przyszłość romansu*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 29–30; D.M. [D. Magnuszewski], *Uwagi nad dramatem polskim*, „Ziewonia" 1839, t. 2; E.St. [E. Starzyński], *O romansie, jego przekształceniu, rozpostarciu się i wpływie na społeczeństwo*, „Biblioteka Warszawska" 1842, t. 3; E.D. [E. Dembowski], *Piśmiennictwo polskie w zarysie*, 1845; E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, „Gazeta Polska" 1866, nr 285–286 i 288; F. Bogacki, *Powieściopisarstwo wobec społeczeństwa*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 28–32; A. Bądzkiewicz, *Teoria poezji w związku z jej historią opowiedziana*, 1875; P. Chmielowski, *Młode siły. „Z różnych sfer": nowele i obrazki Elizy Orzeszkowej* [„Ateneum" 1880, t. 1], w: tegoż, *Pisma krytycznoliterackie*, t. 1, oprac. H. Markiewicz, 1961; A.S. [A. Świętochowski], *Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, „Prawda" 1890, nr 32–39; E. Orzeszkowa, *Powieść a nowela* [1892]; J.L. Popławski, *Zwyczajna historia* [„Głos" 1892, nr 20–21], w: tegoż, *Szkice literackie i naukowe*, 1910; W. Gostomski, *Arcydzieło poezji polskiej. A. Mickiewicza „Pan Tadeusz". Studium krytyczne*, 1894; M. Komornicka, *Zamiast wstępu*, w: tejże, *Szkice*, 1894; L. Krzywicki [K.R. Żywicki], [rec.] *„Najmłodsi"*, „Prawda" 1894, nr 16–18; S. Tarnowski, *Henryk Sienkiewicz*, 1897; A.G. Bem, *Teoria poezji polskiej z przykładami w zarysie popularnym analityczno-dziejowym*, 1899; I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium kry-*

tyczno-porównawcze, 1902; Z. Przesmycki (Miriam), *Jan Lemański: „Bajki"*, „Chimera" 1902, z. 17; S. Brzozowski, *Sztuka i społeczeństwo* [1903], w: tegoż, *Wczesne prace krytyczne*, wstęp A. Mencwel, wyb. M. Sroka, oprac. K. Podgórecka i M. Sroka, 1988; A. Lange, *Z powodu sporu o Sienkiewicza*, „Tydzień" (dod. „Kuriera Lwowskiego") 1903, nr 27; I. Matuszewski, *Żeromski i „Popioły"*, „Tygodnik Ilustrowany" 1904, nr 20–23; S. Brzozowski, *Współczesna powieść polska*, 1906; O. Ortwin, *Konstrukcja teatru Wyspiańskiego* [„Krytyka" 1906, z. 1], w: tegoż, *O Wyspiańskim i dramacie*, oprac. J. Czachowska, 1969; S. Gacki, [rec.] *S.A. Mueller, „Henryk Flis"*, „Prawda" 1908, nr 44; S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910; Savitri [A. Zahorska], *Mistyczna powieść* [rec. T. Miciński, *Nietota. Księga tajemna Tatr*], „Świat" 1910, nr 33.

Opracowania: J. Kulczycka-Saloni, *Krytyka literacka lat 1863–1881*, w: *Z literatury lat 1863–1918. Studia i szkice*, 1957; W. Billip, *Mickiewicz w oczach współczesnych. Dzieje recepcji na ziemiach polskich w latach 1818–1830. Antologia*, 1962; M. Klimowicz, *Kształtowanie się i źródła polskiej doktryny teatralnej w latach 1761–1766*, „Pamiętnik Literacki" 1963, z. 3; T. Kostkiewiczowa, *Liryka i gatunki liryczne w poetykach polskiego oświecenia*, w: *Z teorii i historii literatury. Prace poświęcone V Międzynarodowemu Kongresowi Slawistów w Sofii*, red. K. Budzyk, 1963; S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, 1966; S. Burkot, *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku*, 1968; M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, 1969; A. Bartoszewicz, *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku*, 1973; T. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna*, 1974; M. Rutkowska, *Terminologia literacka w wypowiedziach o powieści w XVIII wieku*, 1975; Z. Kopczyńska, *Język a poezja. Studia z dziejów świadomości językowej i literatury oświecenia i romantyzmu*, 1976; J. Ziętarska, *O metodzie krytyki literackiej w dobie Oświecenia*, 1981; P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski. Doktryna estetyczno-literacka*, 1984; T. Michałowska, *Rodzaje czy rodzaj? Problemy taksonomii literackiej*, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 1; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1988; E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce Oświecenia*, 1990; M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Szkice o młodopolskiej krytyce literackiej*, 1997; M. Rutkowska, *Terminologia dramatu i teatru w polskim Oświeceniu*, 2007.

Zob. też: Klasycyzm/ Klasyczność, Prawidła, Teoria literatury (wobec krytyki literackiej)

GENIUSZ

Dziedzictwo antyczne. Języki europejskie czerpią słowo „geniusz" z dwóch źródłosłowów łacińskich: 1) *genius*, oznaczający u starożytnych Rzymian bóstwo opiekuńcze mężczyzny, darzące płodnością, szerzej: ducha opiekuńczego człowieka (odpowiadającego greckiemu *daimonionowi*) lub ducha opiekuńczego miejsca (*genius loci*); 2) *ingenium*, oznaczający naturalny talent lub zdolność. W dawnym myśleniu religijnym geniusz mógł oznaczać też dobrego lub złego ducha. Z czasem – być może na skutek oddziaływania obu źródłosłowów, geniusz zaczął oznaczać nadzwyczajną zdolność, przypisywaną nadludzkiej inspiracji, pochodzącej z indywidualnego, niepowtarzalnego, ponadprzeciętnego ukształtowania czyjegoś umysłu albo działania zewnętrznych sił naturalnych lub ponadnaturalnych. Kategoria geniuszu przechowuje w swoim znaczeniu pierwotny pierwiastek płodności, który w abstrakcji oznacza naturalną kreatywność, moc powoływania do istnienia, ale chętnie łączy się też z pierwiastkiem oddziaływania zewnętrznego ducha, sprowadzającego na człowieka nadzwyczajne moce i umiejętności, choć niekiedy także zmącenie zmysłu moralnego, a nawet szaleństwo. Kult genialnego artysty zrodził się w renesansie, ugruntował w XVII i XVIII w., kiedy to „geniuszem" zaczęto określać człowieka obdarzonego niezwykłymi zdolnościami, zwłaszcza artystycznymi. W tym znaczeniu używają słowa „geniusz" Alexander Pope, Edward Young, Anthony Ashley Cooper, trzeci hrabia Shaftesbury, Immanuel Kant, Friedrich Schiller i Joseph Wilhelm Friedrich Schelling. Jego użycie ugruntowała trwała sława Johanna Wolfganga Goethego.

W teorii sztuki pojęcie geniuszu wchodzi w różne związki z pojęciami: → natchnienia, kreacji, → mimesis i → wyobraźni, które wzajemnie się określają i przybierają różne znaczenia ze względu na ogólne założenia dotyczące sztuki, twórczości, poznania i piękna, wyznawane przez danego myśliciela. W XIX w. kategoria geniuszu staje się kategorią antropologiczną, wchodząc w krąg myślenia o indywidualności i zbiorowości, subiektywności i obiektywności, świadomości i nieświadomości, ale także o prawdzie, czynie i życiu. W refleksji posługującej się dialektyką pojawia się jako możliwość syntezy członów antytetycznych, tj. zniesienia sprzeczności w akcie twórczym i uzyskania w nim wyższych form świadomości. Genialny twórca staje się uosobieniem człowieczeństwa, rozumianego przede wszystkim jako zdolność do tworzenia i do czynu, włączającego się w dzieje. Na przełomie XIX i XX w. kategoria geniuszu łączy się również z koncepcją nadczłowieka.

Koncepcje oświeceniowe i wczesny romantyzm. W oświeceniu polskim najbardziej ogólne, nawiązujące do koncepcji antycznych, rozumienie geniuszu występuje w poświęconym mu haśle *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych* (1781) Ignacego Krasickiego: „Geniusz, według mitologii duch, osobę każdego człowieka w szczególności mający w swojej straży i opiece. Nie tylko zaś osoby, ale i miasta, i państwa podobnymi się strażnikami zaszczycały […]. Geniusz w używaniu pospolitym bierze się teraz za umysł albo dzielność osobliwszą rozumu". Refleksję estetyczno-literacką na temat geniuszu najwcześniej podjął Adam Kazimierz Czartoryski. Korzystając z inspiracji estetyków francuskich (przede wszystkim Jean-Baptiste'a Dubos), świadomie wprowadzał do polskiej terminologii literackiej to słowo, pisząc (w związku z rozważaniami o doskonałości-genialności dzieła Dantego Alighieri): „Zboczę tu cokolwiek, chcąc objaśnić sygnifikacje tego słowa geniusz. Na słowach metafizycznych bardzo nam zbywa; nie wzdrygam się żywcem brać słowo potrzebne i wybitne z cudzego języka. Czas i zażywanie ucho z nim oswoi. Geniusz różni się bardzo od dowcipu. Dowcip iskry, geniusz zaś płomień wydaje, który większy okrąg oświeca. Dowcip do pojmowania rzeczy wynalezionych nam pomaga, geniusz zaś nowe wynajduje. Jest to tworzące natchnienie, które wielkich ludzi w każdym gatunku prowadzi. Często zrywa ich z toru zwyczajnego, prząta wszystkie przeszkody, uprzedzenia najulubieńsze wywraca, drze się, przez nie prawdy szukając, i szybkim poskokiem pędzi tych ludzi do mety. Geniusz ogarnia razem i rzecz samą, i cokolwiek do niej się ściąga" (*Przedmowa* do *Panny na wydaniu*, 1771). Zainteresowanie Czartoryskiego geniuszem znalazło wyraz również w innych jego pismach, w tym w późnej rozprawie *Myśli o pismach polskich* (1810), w której wiąże on „nadludzkie" i „nadprzyrodzone" dyspozycje przypisywane geniuszowi z właściwościami → wieszcza (*vates*).

W nurcie polskiego klasycyzmu pojęcie „geniusz" było rozumiane dwukierunkowo. Czasem – zachowując związek ze znaczeniem łacińskiego *ingenium* – występowało zamiennie ze słowem „dowcip" i oznaczało zdolność intelektualną, wrodzoną człowiekowi, wiążącą się ze sztuką i z kulturą, podlegającą kształceniu i ukierunkowaniu przez inne władze człowieka. Ujęcie to łączyło się niekiedy z motywem natury rozumianej jako obecna także w człowieku siła tworząca. W innych ujęciach – widziano w geniuszu pochodzący z zewnątrz dar przenikania rzeczywistości i kreatywnej mocy powoływania rzeczy do istnienia. Opublikowany w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych" (1775, t. 11, cz. 2) szkic Michała Jerzego Mniszcha *Myśli o geniuszu* w nacechowanych poetycko apostrofach przedstawiał geniusz jako trudną do zrozumienia dyspozycję poznawczą człowieka, umożliwiającą mu pojęcie „najskrytszych tajemnic" natury, silne oddziaływanie na innych ludzi oraz dokonywanie

„wynalezień nowych". Geniusz – przejawiający się w różnych dziedzinach ludzkiej działalności – sprawia, że obdarzony nim człowiek „natchnienia moc, poruszeń władzę czuje wpojonym zaszczycony darem; ogarnia go zakręt ognisty, ledwo wystarcza natrętnie ściskającym się wyobrażeniom; umysł podżegany, porwany, zatajone dotąd skazuje, ryje, otwiera drogi, przechodzi śmiele granice, […] samego nawet przyrodzenia założone tamy pomyka i rozprzestrzenia. […] Wszędzie geniusz przeświadczenia piętno wystawia; pociąga za sobą zniewolenie, dziw i cześć potomności; trwa wiecznie, bo każde pokolenie nowy hołd mu oddaje, każde zyszczoną powiększa sławę". Z kolei Józef Szymanowski w *Listach o guście, czyli smaku* (1779) był skłonny podporządkować geniusz smakowi, który stanowi zaporę przed jego „zhukaną zapędnością".

U Franciszka Ksawerego Dmochowskiego w *Sztuce rymotwórczej* (1788) źródłem natchnienia jest natura, zaś rozumienie geniuszu zbliża go do natchnienia, imaginacji czy dowcipu, a więc sytuuje w obszarze tych zdolności umysłu, które w procesie twórczym współdziałają ze znajomością reguł i pięknych wzorów, zwłaszcza antycznych, będących szkołą gustu. Dyskusją z dominującym w warszawskim środowisku pijarskim (z którym Dmochowski był związany) rozumieniem geniuszu była rozprawa Marcina Fijałkowskiego *O geniuszu, guście, wymowie i tłumaczeniu* (1790). Jej autor, profesor Akademii Krakowskiej – obficie korzystając z pism estetyków francuskich (przede wszystkim z Jeana Le Rond d'Alemberta *Mélanges de littérature*, 1760, oraz z artykułu Jean-François Marmontela *Génie* z *Encyklopedii francuskiej* i Charles'a Batteux *Principes de la littérature*, 1774), widział w geniuszu „gatunek natchnienia" przynoszący „dar tworzenia", przeciwstawiany odtwórczemu tylko talentowi: „Własność więc twórcza geniuszu zależy na nadaniu rzeczom jestestwa" i jest ceniona za wynalazczość i niezwykłość. „Człowiek z geniuszem […] ma szczególny sposób widzenia, myślenia i czucia […]. Jeżeli rysuje charaktery ludzi, ich osobliwość w nas uderza, nowość zadziwia, moc tam jest nadzwyczajna, bystrość myśli wielka, całość, ułożenie części ich między sobą, stosunek i zgoda, lubo naturalna, zdaje nam się jednak, że on tych ludzi postwarzał", wyrywając sekret naturze.

Bardziej tradycyjne, bliskie sensowi antycznego *ingenium*, rozumienie geniuszu jest zawarte w podręczniku Grzegorza Piramowicza *Wymowa i poezja dla szkół narodowych* (1792), który podporządkowuje geniusz rozsądkowi i gustowi. Od schyłku XVIII w. kategoria geniuszu stała się trwałym składnikiem refleksji o literaturze, występowała m.in. w dyskusji o klasyczności i romantyczności, w publikacjach Franciszka Józefa Królikowskiego (który silniej niż inni teoretycy podkreślał związek geniuszu z → czuciem) oraz Józefa Korzeniowskiego. Dużo miejsca poświęcił jej Euzebiusz Słowacki, który w związku z geniuszem mówił o utożsamianym niekiedy z entuzjazmem „boskim natchnieniu", ale też analizował „niezmierną obszerność rozumu i szczególną dzielność umysłu, którą geniuszem zowiemy", przypisując jej umiejętność żywego widzenia rzeczy, wzruszania się nimi i zachwycania, wznoszenia ich „do umysłowego wzoru boskiej piękności" (*Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, 1824). Poddawał jednak wyobraźnię i geniusz „przewodnikowi", którym miał być smak ukształtowany przez „wielką czułość serca" i kontakt z doskonałymi dziełami. Podobnie rozumiał relacje między geniuszem i smakiem Ludwik Osiński w *Wykładzie literatury porównawczej, czytanej w Uniwersytecie Warszawskim* (1818–1830, wyd. 1861).

W pierwszym dwudziestoleciu XIX w. następowały zmiany w rozumieniu geniuszu w związku z recepcją pism *Sturm und Drang*, romantyzmu angielskiego i niemieckiego oraz estetyki Kanta (analityka wzniosłości), Schillera, Schellinga i Georga Wilhelma Friedri-

cha Hegla. Pojawiła się koncepcja geniuszu jako nadzwyczajnej siły, przekraczającej zwykłe czynności ludzkich władz poznawczych. W rozprawie *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795–1796; pol. *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, przeł. I. Krońska) Schiller kreśli wizję utraconego stanu natury, w którym człowiek żył w jedności z samym sobą, przeciwstawionego sytuacji kultury współczesnej, w której tęsknota za stanem naturalnym rodzi jedynie poezję sentymentalną. Jednak geniusz ponownie osiąga stan jedności natury i kultury, uzyskując właściwe w tej syntezie wdzięk, prostotę, naturalność i czytelność użytych środków. W tworach szkolarskiego intelektu „znak pozostaje zawsze heterogeniczny i obcy wobec tego, co oznaczone", zaś w tworach geniuszu „mocą wewnętrznej konieczności język wyłania się z myśli i do tego stopnia stapia się z nią w jedno, że nawet pod tą powłoką cielesną duch ukazuje się jakby obnażony".

Bardzo rozbudowane ujęcie geniuszu znajdujemy u Schellinga w rozprawie *System idealizmu transcendentalnego* (*System des transzendentalen Idealismus*, 1800). Rozumiał on sztukę jako ujęcie → nieskończoności w skończonej formie. Według niego sztuka powstaje dzięki dwóm aktywnościom. Jedną łączy z wiedzą, umiejętnością i świadomością – jest to kunszt. Drugą – z tym, co nieświadome, co „bywa jedynie jako dobrowolna łaska natury zrodzone" – to nazywa poezją (w sensie pewnej twórczej siły, analogicznej do twórczej siły pracującej nieustannie w przyrodzie). Te dwie sprzeczne aktywności łączy geniusz. Artysta, patrząc na swoje dzieło z zewnątrz, „owo całkowite rozwiązanie sprzeczności, jakie dostrzega we własnym dziele, przypisuje nie <jedynie> samemu sobie, ale łaskawemu darowi natury, która, nieubłaganie pogrążając go w wewnętrznym konflikcie z sobą samym, zarazem łaskawie uwalnia go od wywołanego w nim bólu". Artysta, jakiekolwiek byłyby jego zamiary, „wydaje się pozostawać w sferze oddziaływania władzy, oddzielającej go od wszelkich innych ludzi i zmuszającej do wypowiadania czy ukazywania rzeczy, których on sam do końca nie pojmuje i których sens jest nieskończony". Akt, w którym się to dokonuje, nie może być świadomy, albowiem świadomość nie jest w stanie ująć nieskończoności. Akt ten Schelling pojmuje jako syntezę świadomości i nieświadomości, w której artysta świadomie uaktywnia pracujące w nim nieświadome kreatywne siły natury i pozwala im działać.

Związanie geniuszu z nieświadomością oraz irracjonalizmem natrafiło na sprzeciw Jana Śniadeckiego w rozprawie *O pismach klasycznych i romantycznych* („Dziennik Wileński" 1819, t. 1), w której krytykował zwłaszcza dyrektywę romantyczną, zezwalającą geniuszom na niekontrolowane posługiwanie się wyobraźnią, co „jest otworzoną drogą do robienia szaleńców". Śniadecki rekonstruuje romantyczne ujęcie geniuszu w następujący sposób: „Jak prędko ludzie porzucili obserwacją i doświadczenia, i tę od Locke'a dowiedzioną ustawę, że wszystkie poznawania nasze biorą początek od zmysłów, jak prędko wbili sobie w głowę, że dusza ma jakąś tajemną siłę widzenia bez granic, że ma wrodzone sobie wiadomości, o których trzeba się dowiadywać nie przez nauki, nie przez drogi dotąd skazywane, ale przez wprowadzenie jej w stan bytu nadzwyczajny, należało już porzucić wszystkie prawidła rozsądku w tym nowym świecie badania", słusznie wskazując główne cechy tej koncepcji: irracjonalizm oraz idealistyczny spirytualizm w ujęciu źródeł poznania, irracjonalizm (traktowany przez niego jako antyracjonalizm) w ujęciu metod poznania, rozumienie → poezji jako pewnego nadzwyczajnego i poszukiwanego przez poetę stanu duszy.

Kazimierz Brodziński w rozprawie *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* („Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11) ujmuje geniusz polemicznie w stosunku do → romantyzmu, ale i wąsko rozumianego → klasycyzmu: „Geniusz umie swobodę

swoją z prawami pogodzić; mierny talent nic prócz ich niewolniczego dopełnienia nie zrobi". W znacznie późniejszej rozprawie *Piękność i wzniosłość* („Jutrzenka" 1834), Brodziński, zachowując zasadnicze rysy swego ujęcia poezji, inspiruje się Kantem, a przejmując przeciwstawienie tych dwóch jakości, szeroko je omawia i cytuje kluczowy fragment poświęcony → wzniosłości. Rozszerza podawane przez Kanta przykłady w kierunku ujęcia natury jako zarazem tworzącej i niszczącej, pięknej i okropnej, nagradzającej i karzącej. Natura, rozumiana tutaj nie tylko jako świat tworów przyrody, ale także jako siła tworząca i niszcząca, zostaje przez niego ujęta jako wewnętrzne źródło imaginacji.

Koncepcje romantyczne. Poglądy Schellinga oddziaływały na Maurycego Mochnackiego, który wykorzystywał jego dialektykę i akceptował jego rozumienie sztuki jako przedstawienia nieskończoności. Już w rozprawie *O duchu i źródłach poezji w Polszcze* („Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2) ukazał poetę jako tego, kto jest zdolny do czerpania z własnej imaginacji. Umysł jego znajduje wytchnienie w stanie wstrząśnienia, w „którym indywidualność poety stopniami niknie i stopniami jednoczy się z WSZECHOGROMEM (*Universum*). Tylko te połyski geniuszu, ten wylew myśli, to wezbranie uczuć, ten uroczysty ton, którym coraz wyższe, coraz wspanialsze, coraz mocniejsze uniesienia duszy do najwyższego jej działalności kresu malujemy, jest prawdziwą poezją. Jej dzieła […] odbijają w dotykalnych kształtach odwieczne prawdy, to jest myśli i uczucia od bytu ziemskiego wyższe". Od Schellinga przejął Mochnacki ujęcie natury jako nieświadomej i twórczej, uzyskującej świadomość w człowieku. Myśl tę rozszerzył krytyk w rozprawie *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* (1830), w której zgodnie z romantycznym rozumieniem narodu jako duchowej zbiorowości i heglowskim rozumieniem sztuki jako wyrazu ducha absolutnego dochodzącego do najwyższej formy świadomości w religii, sztuce i filozofii pokazał, że sztuka stanowi „uznanie się narodu w jestestwie swoim".

Filozofia i estetyka poszukiwały podstaw geniuszu także w naturalnym stanie władz poznawczych człowieka. Podobnie jak Schelling i Hegel, dla którego sztuka należała do sfery ducha absolutnego, Bronisław Trentowski i Karol Libelt dążyli do systemu, który przezwyciężyłby sprzeczność racjonalizmu i empiryzmu oraz jednostronność i cząstkowość poznania, poszukując zjawiska, które jednoczyłoby różne przejawy władz poznawczych człowieka, ujmowanych jako dialektycznie sprzeczne – i domagające się syntezy. U Trentowskiego w *Podstawach filozofii uniwersalnej* (1837) władzą tą jest APERCEPCJA, która opiera się w równym stopniu na doświadczeniu i rozumie, na przedmiotowości i podmiotowości, które – zdaniem Trentowskiego – doszły już do syntezy. Apercepcja (rozumiana specyficznie, odmiennie niż u Kanta), którą wyraża czasownik *animadverto*, łączy w sobie *cogito* rozumu oraz *sentio* poznania zmysłowego, i rozporządzając totalno-bezpośrednią pewnością, odkrywa mądrość jako taką. Styl, który przynosi tak ufundowana filozofia, jest – według Trentowskiego – prawdziwą mową Boga. W późniejszej filozofii Trentowski rozważa specyficzną władzę poznawczą, którą nazywa „mysłem", jednoczącą zmysły, wyobraźnię, pamięć i rozum. MYSŁ, będący okiem naszej niebiańskiej jaźni, prowadzi do poznania, które jednoczy w sobie wiarę i myślenie. Poglądy te znajdują pełną aprobatę u Libelta, który – w przeciwieństwie do Adama Mickiewicza – zalicza Trentowskiego do filozofów słowiańskich, to jest rozwijających nie tylko filozofię myśli, ale także woli i wyobraźni, które razem stanowią objawy ducha (*System umnictwa, czyli filozofii umysłowej*). Wokół pojęcia wyobraźni Libelt buduje swoją filozofię, w której pewnikiem (twierdzeniem pierwotnym) jest „Ja wyobrażam", podobnie jak w filozofii myśli było „Ja myślę".

W obszernej pracy *Samowładztwo rozumu i objawy filozofii słowiańskiej* (pierwodruk pt. *Kwestia żywotna filozofii* jako pierwszy tom *Filozofii i krytyki*, 1845) Libelt stworzył swoistą syntezę tradycji światowej i polskiej myśli filozoficznej, łącząc wątki heglizmu, schellingianizmu, neoplatonizmu i myśli Barucha Spinozy, którą fascynował się od czasu doktoratu o panteizmie, pisanym u Hegla. W rozdziale trzecim *Systemu umnictwa* (wyd. jako drugi i trzeci tom *Filozofii i krytyki*, 1850), noszącym znamienny tytuł *Potęgi wszelkiego kształtowania*, Libelt rozważał działanie wyobraźni w trzech różnych aspektach, przypisując Bogu wyobraźnię najwyższą, ujawnioną w akcie stworzenia. Wszystkie twory Boga, ale również twory natury, wytwarzającej różne formy, a także twory jednostkowego ducha i duchów zbiorowych (narodów), tworzących prawo, tradycje, formy wiedzy i sztuki – Libelt zaliczał do wytworów wyobraźni (*System umnictwa*). Wyobraźnia, będąca naturalną twórczą siłą, przez Boga użyczoną całemu stworzeniu, zawiera elementy, które w innym ujęciu występują odrębnie jako geniusz i natchnienie. Wyobraźnię, ujmowaną jako siłę budowania (po niemiecku *Bildungskraft*), której źródła starożytni szukali w inspiracji zewnętrznego ducha, filozofowie i myśliciele romantyczni traktowali jako źródło impulsu twórczego i moc kształtowania form. Podstawą tego ujęcia była romantyczna koncepcja ducha, któremu przypisywano – w pomniejszeniu – moce przyznawane najwyższej istocie duchowej, to jest Bogu.

Inne niż u Libelta ujęcie twórczości ducha, w rozwinięciu i powiązaniu z koncepcją prawdy i czynu (pracy), znajdujemy w prelekcjach paryskich Mickiewicza. Zaznacza się tu poszerzenie koncepcji podmiotu twórczego, który uzyskuje szczególną moc przez zjednoczenie z narodem. Naród polski uważał poeta za rzeczywistość, źródło prawdy i języka, a jako natchniony wykładowca czerpał z jego ducha, jednocząc się z jego dotychczasowymi pracami. Porzucał indywidualność i odnajdywał prawdę w ekspresji szczególnie pomyślanego poznania wewnętrznego, którego rdzeniem była więź z narodem, a oczekiwanym efektem – naród pobudzony do działania. W ujęciu Mickiewicza prawdziwy twórca sięga do samego duchowego pierwiastka, z którego wypływają wszystkie myśli, prace i czyny narodu, określanego jako geniusz narodu. Człowiek taki, nazywany człowiekiem-syntezą, staje się zdolny do czynu-syntezy, to jest do urzeczywistniania prawdy, która zawsze polega na przejściu od czegoś wewnętrznego (duchowego) do czegoś zewnętrznego, a więc do kreacji, będącej zarazem czynem i prawdą. Za wzór człowieka-syntezy uważał Mickiewicz Napoleona Bonaparte, zdolnego do wypowiadania słowa będącego zarazem czynem. Kategoria twórczości łączy się w prelekcjach Mickiewicza z pojęciem CZYNU, do którego jest zdolny wyłącznie człowiek o wysokich walorach moralnych, włączony w ducha swojego narodu, wolny od wpływów obcych, czerpiący z własnego wnętrza duchowego, zaangażowany w pracę na rzecz dobra swego narodu i całej ludzkości.

W koncepcji Zygmunta Krasińskiego, zawartej w artykule teoretycznym *Kilka słów o Juliuszu Słowackim* („Tygodnik Literacki" 1841, nr 21–23), pojawia się wyraźnie specyficzna koncepcja nieskończonej mocy ducha ludzkiego, wyrażającej się jako zdolność do miłości i do twórczości, łączącej człowieka z Bogiem. Dokonany przez Krasińskiego opis mocy twórczej nie posługuje się pojęciem geniuszu, lecz przywołuje podobieństwo człowieka do Boga w kreatywności, wynikającej z nieskończonej natury Boga. Posługując się kategoriami „wcielania" (człon tetyczny, realizowany w poezji polskiej przez Mickiewicza) i „odwcielania" (człon antytetyczny, realizowany przez Juliusza Słowackiego), różnicującymi się jako dwie strony tej samej kreatywnej nieskończonej boskiej mocy, która jest absolutną podstawą ich obu, Krasiński wprowadza elementy DIALEKTYKI heglowskiej. Nieskończone potencje

mocy twórczej ujawniają się w szczególności w poezji Słowackiego: włada on mową, jej znaczeniem, niesionym przez nią obrazem, powołuje swobodnie do istnienia dowolny kształt i byt, obiera coraz nowe formy, jednoczy dysonanse, stale przekracza wcześniej zakreślone sobie granice, jednoczy przeciwieństwa.

W popularyzujących estetykę *Listach z Krakowa* (t. 1 – 1843; wyd. 2, t. 1–3 – 1855) Józef Kremer ujmuje sztukę jako pochodzącą z natchnienia, zrodzoną z wizji artysty posiadającego wyobraźnię. Formalnie posługując się kategoriami szkoły heglowskiej, wyraźnie wplata w swój wywód wątki neoplatońskie. Sztukę łączy Kremer z objawieniem prawdy, którą rozumie jako prawdę duchową: odsłonięcie nieskończonej i boskiej natury człowieka oraz przyrody. Geniusz – jako przymiot człowieka – nie jest zwielokrotnionym talentem, jest zupełnie inną jakością, której nie da się osiągnąć żadnym ćwiczeniem. W *Liście XII* Kremer ukazuje jako źródło sztuki ekstazę, przedstawioną symbolicznie za pomocą mitu o Erosie i Psyche. Tylko piękna dusza, bliska w swej nieskalanej naturze Bogu, jest w naturalny sposób twórcza. Zmysłowy przedmiot, „uchwycony przez wiekuiste potęgi ducha", „zanurzony w jego tajnicach", ulega przekształceniu, „zmiera śmiercią", po czym objawia się ponownie już w promiennej treści, w czym Kremer widzi analogię do śmierci i zmartwychwstania Chrystusa. Tylko geniusz może dokonać duchowej ofiary: symboliczna śmierć i wejście w sferę ducha czyni go zdolnym do transfiguracji świata zmysłowego.

Myśl pozytywistyczna. Przeniesienie na grunt literaturoznawstwa metod nauk przyrodniczych: empiryzmu, genetyzmu (zarówno w wersji psychologistycznej, jak i socjologistycznej), zmienia rozumienie geniuszu, który staje się wyjątkową dyspozycją artysty, związaną z charakterem społeczności, w której zrodził się i działał, z indywidualnego wysiłku i z systematycznej pracy nad sobą.

Piotr Chmielowski w szkicu *Geniusze i masy* („Niwa" 1872, t. 2) proponował objaśniać twórczość w kategoriach zdolności i doświadczenia. Bardziej złożony opis tego zjawiska przedstawiła Eliza Orzeszkowa w rozprawach *Kilka uwag nad powieścią* („Gazeta Polska" 1866, nr 285–286 i 288) oraz *O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium* („Niwa" 1879, t. 15). Zgodnie z duchem pism Hippolyte'a Taine'a, Orzeszkowa dostrzega źródło idei oraz inspiracji twórczej w społeczności, z której pisarz pochodzi. W procesie twórczym pisarka widzi dwoistość: pomysł (należący do sfery artyzmu) i rozmysł (należący do sfery wiedzy, rozeznania w świecie, także etycznego). Do ich połączenia, będącego również połączeniem treści i formy, potrzeba czynnika, który Orzeszkowa nazywa talentem lub geniuszem. Tylko talent uważa za zdolny do wynajdywania „typów", łączących w sobie jednostkowość i reprezentację ogromnych grup społecznych. Pozytywistyczny kult pracy i wiara w społeczny → postęp, dokonujący się dzięki zbiorowemu wysiłkowi, muszą zostać połączone z pierwiastkiem, który wnoszą genialni pisarze, zdolni do wychwycenia przeczuć i dążeń społecznych, do uformowania idei – i nadania im kształtu artystycznego, w którym szlachetna tendencja tworzy całość z formą artystyczną. Przejście od wszystkich tych czynników do świetnego dzieła sztuki porównuje ona do przejścia materii nieożywionej w ożywioną, wprowadzając w tkankę wywodu kategorię życia, którego źródłem jest tajemnica, której umysł ludzki – przynajmniej na danym etapie swego rozwoju – nie umie przeniknąć.

Poglądy Stanisława Witkiewicza kształtowały się pod wpływem pozytywizmu i empiryzmu, modyfikowanego jednak przez indywidualizm, poszukujący źródeł sztuki tak w ukształtowaniu danej społeczności, jak w wybitnej indywidualności. We wstępach do pierwszego (1891) i do drugiego wydania (1899) *Sztuki i krytyki u nas* Witkiewicz uznał in-

dywidualność za czynnik decydujący w rozwoju sztuki. W badaniach tworów artystycznych postulował zastąpienie spekulatywnej estetyki badaniami nad indywidualnością artysty, prowadzonymi w obrębie krytyki literackiej. Pisał: „Indywidualność to jest ten szczególny ustrój duchowy pewnego talentu, jest koniecznym bezwzględnie pierwiastkiem twórczości; historia sztuki dowodzi, że wszystkie w niej zmiany, całe jej bogactwo, ta niewyczerpana zdolność odradzania się, to zagarnianie coraz rozleglejszego obszaru zjawisk życia przez sztukę, zależne jest wyłącznie od zjawiania się i swobodnego rozwoju tych szczególnych, wybitnych indywidualności" (*Wstęp*, wyd. 2).

Przewrót modernistyczny. Poglądy modernistyczne na osobowość artystyczną charakteryzuje odejście od metod pozytywistycznych, ujęcie dzieła sztuki jako → ekspresji „życia", idiografizm, irracjonalizm, w teorii dzieła sztuki powrót do kategorii organizmu, idiografizm, wskrzeszenie romantycznej teorii geniuszu (Friedrich Nietzsche, Henri Bergson, Benedetto Croce), przekraczającego w akcie twórczym ograniczenia racjonalności i zdolnego do zbudowania niepowtarzalnej, jedynej, zdolnej do samodzielnego istnienia całości. W objaśnianiu ekspresji artystycznej pojawiało się nastawienie psychologistyczne (Wilhelm Dilthey), odcinające się od psychologii (Bergson, Croce) lub ujmujące artystę jako nieświadome medium, zanurzone w monistycznie ujmowanej naturze. We wpływowej pracy *Estetyka jako nauka o ekspresji a językoznawstwo ogólne* (*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, 1902) Croce przedstawił zagadnienie genezy jako zagadnienie antropologiczne. Istotę ludzką pojmował on jako niepowtarzalną w swej indywidualności, twórczą i zdolną do intuicyjnego uchwycenia ogromnych obszarów rzeczywistości. Badanie dzieła sztuki, podobnie jak akt twórczy, rozumiał jako akt intuicji, choć badacz powinien być nie tylko człowiekiem smaku, lecz także erudytą i historykiem sztuki. W kwestii poznania dzieła sztuki Croce również głosił ekspresjonizm oraz indywidualizm, zakładając identyczność sztuki i poznania intuicyjnego odbiorcy.

Wcześniejszy od pracy Crocego *Subiektywizm w krytyc*e („Biblioteka Warszawska" 1897, t. 2) Ignacego Matuszewskiego przyznaje ostateczne zwycięstwo subiektywizmowi, uznając „podmiotową naturę wrażeń i wyobrażeń estetycznych, którym poza granicami ducha ludzkiego nie przysługuje nic realnego". Źródłem sztuki jest indywidualność artysty. „On to, wcielając w dzieło swój SUBIEKTYWNY pogląd na świat, nadaje szarym, codziennym, bezmyślnym przedmiotom pewne specjalne zabarwienie, modyfikuje ich stosunki, upraszcza i potęguje formy, narzuca wyraz i, co najważniejsze, wlewa w martwą, dla profana, rzeczywistość gorący prąd ducha i stapia rozproszone fakty w jeden żywy, logiczny i skończony organizm, w którego stylizowanych proporcjach umysł nasz orientuje się łatwiej niżeli w nieskończonym, a wskutek tego bezkształtnym na pozór ogromie wszechbytu, niedającym się ani ogarnąć zmysłami, ani pojąć umysłem [wyróżnienie – M.S.]". Nie posługując się słowem „natchnienie" ani „geniusz", Matuszewski wprowadza w analogicznej funkcji słowa „talent" oraz „intuicja artystyczna". W rozprawie *Istota i rola nastroju* (1902) Matuszewski ten właśnie czynnik uznaje za spoiwo obrazów, myśli i odczuć – czyli ujętego całościowo w symbolu stanu duszy.

Pisma Zenona Przesmyckiego (Miriama) wiążą siłę twórczą z istnieniem wpływów ukrytej, lecz stale oddziałującej nieskończoności, rzutującej bezpośrednio na nieświadomość, wyraźnie już przeciwstawioną świadomości. Tylko to, co nieświadome i bezwiedne, jest rzeczywistą wiedzą. We *Wstępie do „Wyboru pism dramatycznych" Maurycego Maeterlincka* (pierwodruk „Świat" 1891, nr 3–24, z przerw.) słowo „geniusz" pojawia się wielokrot-

nie, także jako przywoływane w wypowiedziach innych krytyków, wiązane z władaniem intuicją twórczą, wizją i tajemniczym drgnieniem twórczym, które rodzi sztukę symboliczną. Słowa geniusza, czerpiącego z zetknięcia z nieskończonością, są zdolne do przekazania „potężnej sugestii" otwierającej „perspektywy ku bezgranicznemu morzu marzenia, ku tysiącom znaczeń tajemniczych, ukrytych, niepodobnych do wysłowienia". Odbiór tekstu poetyckiego przedstawia Miriam jako „komunię wewnętrzną z duchem twórcy", zjednoczenie „z jego marzeniem". Siłę owego specyficznego marzenia, ową „wizjonerską władzę" przypisuje m.in. Arthurowi Rimbaudowi, który w analizowanym i tłumaczonym przez niego *Statku pijanym* ujawnił właściwą tylko geniuszom zdolność do „zaznaczania nieuchwytnymi jakimiś dotknięciami wielkiej jedności bytu, nierozerwalnego związku wszechzjawisk" (*Jan Artur Rimbaud*, „Chimera" 1901, t. 2). W ujęciu Miriama zdolność tę czerpał poeta z wewnętrznej jedności i pełni, w której osiągnął typ nadczłowieka, stając się niejako duchowym ojcem Nietzschego. W ten sposób kategoria geniusza splata się u Miriama z Nietzscheańską kategorią nadczłowieka, którego podstawową zdolnością jest moc twórcza, czerpana z obu stron natury: świadomej i nieświadomej, osiągająca jedność bez straty pierwotnej siły, wolności i niezależności, przydanej indywiduum. Geniusz przeciwstawia się mierności i popularności, wyrastając ponad przeciętność naraża się na zarzut chorobliwości (*Los geniuszów*, „Chimera" 1901, t. 1, z. 1).

Stanisław Przybyszewski uważał sztukę za ekspresję „nagiej duszy". „Sztuka jest objawieniem duszy we wszystkich jej stanach, śledzi ją na wszystkich drogach, wybiega za nią we wieczność i wszechprzestrzeń, wgłębia się z nią w praiły bytu i sięga w tęczowe szczyty. Sztuka nie ma żadnego celu, jest celem sama w sobie, jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu – duszy. A ponieważ jest absolutem, więc nie może być ujętą w żadne karby, nie może być na usługach jakiejśkolwiek idei, jest panią, praźródłem, z którego całe życie się wyłoniło" (*Confiteor*, „Życie" 1899, nr 1). Tak pojmowana sztuka może osiągać stany, w których obejmuje całość bytu, i to ujmowanego jako zarówno byt bezczasowy, wieczny, jak i czasowy („praiły"); ujmowanego w sposób zindywidualizowany, jak również w zjednoczeniu z narodem, a raczej z tym, co w nim niezmienne i wieczne: to jest w „rasie", co jednak nie oznacza podporządkowania poezji celom społecznym. W manifeście nie pada słowo „geniusz", ale przypisywaną artyście siłę ekspresji Przybyszewski traktuje jako potencję przysługującą mu stale, o czym świadczy także okoliczność, że żaden stan duszy nie jest szczególnie wyróżniony jako godny utrwalenia w sztuce, zaś artystę cechuje nie tyle genialność, przez którą tradycyjnie rozumiano zawsze szczególny dar, ile odwaga i bezkompromisowość w ujawnianiu wszystkich poruszeń nagiej duszy – to jest w prezentowaniu wszystkich jej możliwych stanów.

Wilhelm Feldman w rozdziale swojej książki *Współczesna literatura polska* (1902), któremu nadał tytuł *Synteza Młodej Polski*, ukazuje duszę artystyczną, przeżywającą zagadkę bytu, obcującą z Nieskończonością, intuicją twórczą zespalającą się „z prapotęgą absolutną, która jest wszystkim i w której jest wszystko, z której pochodzimy i w którą spłyniemy: POCZUCIE Jedni wszechświata i człowieka, ciała i duszy, zlewają się w Wieczność-Nieskończoność". Feldman wiąże w całość kategorie właściwe kulturze romantycznej z bardzo złożoną i niejednoznaczną modernistyczną kategorią życia, zastępującą pod wieloma względami romantyczną kategorię ducha. Życie spełnia funkcję zwornika między tym, co jednostkowe (subiektywne), a tym, co ponadjednostkowe (naród, przyroda, cały świat jako twór uduchowiony i rozwijający się), łączy też świat ludzki ze światem przyrody i nieświadomość ze świadomością. Zarazem jest źródłem dynamizmu, także dynamizmu ewolucyjnego, i sił twór-

czych, zbliżając się w pewnych aspektach do koncepcji *natura naturans*. Życie ma jednak nowoczesne konotacje: jest procesem biologicznym, a raczej: jednoczy stronę biologiczną i psychiczną natury ludzkiej. W trakcie rozwoju polskiej filozofii i krytyki literackiej ujawniają się inne ważne rysy tej kategorii, uchwyconej już w akcie dionizyjskim, który opisał Nietzsche w znanych w Polsce *Narodzinach tragedii* (pierw. 1872). W akcie tym podmiot wyzbywa się siebie, wychodzi poza apoliński pozór, jednoczy się ze światem przyrody, zyskując zdolność do wyrażenia życia rytmem, dynamiką, odnajdując siłę i harmonię. Łącząc się z Prajednią, artysta dionizyjski łączy się też z „jej bólem i sprzecznością", wchodząc w sferę irracjonalności. Z Bergsona i Nietzschego, ale również z rozwoju własnych wątków kultura młodopolska czerpie przekonanie, że życie jest procesem pierwotnym, możliwym do zbadania tylko intuicją – zaś intuicja ta ze swej natury objawia się jako twórcza, ponieważ sama jest cząstką życia, które objaśnia. Zarazem syntetyczna kategoria życia służy myślicielom młodopolskim także do opisu ewolucji kultury i rozwoju → narodowości.

Kategorię życia wykorzystuje Stanisław Brzozowski w *Legendzie Młodej Polski. Studiach o strukturze duszy kulturalnej* (1910). Wyjaśnienie geniuszu i talentu znajduje on w długim procesie duchowym: „[…] tym, co miało naprawdę znaczenie, jest ten proces właśnie: geniusz i talent utajone są zawsze w samem życiu, są postacią życia natężonego i rozległego". Kategoria życia nabiera u Brzozowskiego szczególnego znaczenia, współgrając z pojęciami historii, społeczeństwa, pracy, świadomości i odpowiedzialności. Przejmując zasadniczo historyczną i dialektyczną myśl Hegla oraz zbliżając się do rozumienia własnej historyczności właściwego Diltheyowi (typowego później także dla Martina Heideggera i Paula Ricoeura), Brzozowski widzi pozycję każdej jednostki względem społeczności, z której wyrasta, jako naznaczoną tragicznym napięciem. „Gdy dumnie zamykamy się w granicach naszego ja, poddajemy się ślepo tym siłom, które je stworzyły i przekształcają. Ja nasze – to wytwór, związany mniej lub więcej ściśle z całym rozwojem kultury nowoczesnej. […] Kto chce istotnie być panem swoich losów, świadomie przeżyć i tworzyć swoje życie, musi sięgnąć aż do tych głębin, w których rodzą się siły, określające bieg i kierunek wielkiej dziejowej rzeki". Musi do nich sięgnąć, by zdobyć samodzielność myślową i energię ukierunkowaną na twórcze przekształcanie zastanej rzeczywistości i samego siebie. Myśl ta, czego Brzozowski nie był chyba w pełni świadom, jest już obecna u Mickiewicza, zwłaszcza w prelekcjach, w których twórczość łączy się wyraźnie z działaniem: z przezwyciężaniem opozycji wnętrza i zewnętrza w pracy oraz w czynie. Myślenie Brzozowskiego o jednostce twórczej, wieloma wątkami związane z dialektyką heglowską, schellingiańską i z romantyzmem, jest historyczne i dialektyczne. Ukazuje twórczość jako poznanie, jako dochodzenie przez sztukę do świadomości, które może się dokonać tylko przez zrozumienie przeszłości i w dialektycznym przeciwstawieniu społeczności. Sztuka, dając społeczeństwu świadomość, czyni je zdolnym do czynu, tj. do projektowania własnej przyszłości.

Magdalena Saganiak

Źródła: A.K. Czartoryski, *Przedmowa*, w: tegoż, *Panna na wydaniu*, 1771; M.M. [M.J.W. Mniszech], *Myśli o geniuszu*, „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne" 1775, t. 11, cz. 2; [J. Szymanowski], *Listy o guście, czyli smaku*, w: *Listy krytyczne o różnych literatury rodzajach*, 1779; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza. Poema w czterech pieśniach*, 1788; M. Fijałkowski, *O geniuszu, guście, wymowie i tłumaczeniu*, 1790; G. Piramowicz, *Wymowa i poezja dla szkół narodowych*, 1792; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*,

„Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, „Dziennik Wileński" 1819, t. 1; E. Słowacki, *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, 1824; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; K. Brodziński, *Piękność i wzniosłość*, „Jutrzenka" 1834; B. Trentowski, *Podstawy filozofii uniwersalnej*, 1837; Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, „Tygodnik Literacki" 1841, nr 21–23; A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska* [1842–1843], przeł. L. Płoszewski, w: tegoż, *Dzieła*, t. 10–11, 1955; K. Libelt, *Samowładztwo rozumu i objawy filozofii słowiańskiej*, w: tegoż, *Filozofia i krytyka*, t. 1, 1845; J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 1–3, 1855; E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, „Gazeta Polska" 1866, nr 285–286 i 288; P. Chmielowski, *Geniusze i masy*, „Niwa" 1872, t. 2, przedruk w: tegoż, *Pisma krytycznoliterackie*, t. 1, oprac. H. Markiewicz, 1961; E. Orzeszkowa, *O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15; Miriam [Z. Przesmycki], *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*, „Świat" 1891, nr 3–24, z przerw., przedruk jako *Wstęp*, w: M. Maeterlinck, *Wybór pism dramatycznych*, 1894; S. Witkiewicz, *Wstęp*, w: tegoż, *Sztuka i krytyka u nas. 1884–1890*, 1891; I. Matuszewski, *Subiektywizm w krytyce*, „Biblioteka Warszawska" 1897, t. 2; S. Przybyszewski, *Confiteor*, „Życie" 1899, nr 1; Miriam [Z. Przesmycki], *Los geniuszów*, „Chimera" 1901, t. 1, z. 1; W. Feldman, *Współczesna literatura polska*, 1902; S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910.

Opracowania: Z. Łempicki, *Goethe a prądy duchowe wieku XIX*, w: tegoż, *Wybór pism*, t. 1, 1966; Z. Łempicki, *Renesans, oświecenie, romantyzm, Shaftesbury a irracjonalizm. Przyczynek do historii stylu nowszej filozofii*, przeł. O. Dobijanka, w: jw.; S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, 1966; Z. Stefanowska, *O przełomowości i przełomie romantycznym*, „Teksty" 1972, z. 5; M. Żmigrodzka, *Problemy romantycznego przełomu*, w: *Studia romantyczne*, red. M. Żmigrodzka, 1973; J. Kamionkowa, *Portret geniusza*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria 2, red. M. Żmigrodzka, 1974; T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, 1975; Z. Kopczyńska, *Język a poezja. Studia z dziejów świadomości językowej i literackiej Oświecenia i Romantyzmu*, 1976; S. Pieróg, *Maurycy Mochnacki. Studium romantycznej świadomości*, 1982; S. Skwarczyńska, *Kierunki w badaniach literackich*, 1984; G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, przeł. C. Rowiński, 1986; *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, red. T. Bujnicki i J. Maciejewski, 1986; B. Andrzejewski, *Przyroda i język. Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech*, 1989; M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, 1994; M. Stanisz, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, 1998; M. Strzyżewski, *Wstęp*, w: M. Mochnacki, *Rozprawy literackie*, oprac. M. Strzyżewski, 2000; M. Strzyżewski, *Mickiewicz wśród krytyków. Studia o przemianach i formach romantycznej krytyki w Polsce*, 2001; M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M.B. Fedewicz, 2003; M. Saganiak, *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza jako projekt nowej podmiotowości*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, cz. 1, red. G. Borkowska i M. Rudkowska, 2010; M. Strzyżewski, *Romantyczna nieskończoność. Studium identyfikacji pojęcia*, 2010; B. Dopart, *Dlaczego romantyzm polski nie wyszedł z Puław*, w: tegoż, *Polski romantyzm i wiek XIX. Zarysy, rekonesanse*, 2013; B. Dopart, *Problematyka sporów przełomu romantycznego w Polsce (1818–1830)*, w: jw.; M. Okulicz-Kozaryn, *Naukowość utajona? Konsekwencje scjentyzmu w literaturze Młodej Polski*, 2013, N. Land, *Sztuka jako rebelia. Zagadnienie estetyki u Kanta, Schopenhauera i Nietzschego*, „Kronos" 2015, nr 3.

Zob. też: Czucie (Czułość, Uczucie, Tkliwość), Natchnienie, Nieskończoność, Poeta/ Poezja, Wieszcz, Wyobraźnia/ Imaginacja/ Fantazja, Wzniosłość

GŁĘBIA

Pojęcie. „Głębia" (inaczej: „głąb", „głębina", „głębokość") to częsty, kluczowy element leksykalnego wyposażenia, zwłaszcza → młodopolskiego dyskursu krytycznoliterackiego. Wyrażenie to stanowi jedną z podstawowych, choć wyraźnie niesprecyzowanych, kategorii krytycznych, wchodzących w skład instrumentarium, jakim operowało przede wszystkim → pokolenie przełomu XIX i XX w., ściśle wiążąc się z zasadami estetyki → modernistycznej. Zanim jednak pojęcie to na dobre ukonstytuowało się w słowniku dyskursywnym krytyki młodopolskiej, na początku XIX w. w repertuarze strategii krytycznoliterackich pojawiła się

opozycja powierzchnia–głębokość. Odegrała ona istotną rolę w dyskursach wpisujących się w walkę romantyków z → klasykami, antycypując późniejsze dyskusje pokoleniowe, w których ta dychotomia stała się też wykładnią konfliktu młodzi–starzy, artyści–filistrzy.

Romantyczne głębie. Polemizując z przedromantycznym modelem kultury elitarnej i krytycznie odnosząc się do typu poezji → salonowej, królującej na francuskim Parnasie, Kazimierz Brodziński w rozprawie *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* („Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11) pisał, że literatura → francuska, mając „lekkość, przyjemność i dowcip", stroni od „wszystkiego niepowierzchownego". Brakuje jej „męskiej siły, głębokości i poetyckiego zapału". Pojawienie się pojęcia głębi w dyskursie krytycznoliterackim epoki z pewnością należy wiązać z przemianami, jakie zaszły na początku XIX w. na poziomie światopoglądowym. Twórców tego okresu przestają bowiem interesować „poziome prawdy ułomnego bytu", rzeczywistość empiryczna. Swoje wysiłki poznawcze koncentrują na „zjawiskach wyższego rzędu" (sformułowania Maurycego Mochnackiego z rozprawy *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2), dążąc do wniknięcia w tajemnicę istnienia i rozpoznania → metafizycznej zagadki bytu. Z tymi tendencjami zarysowującymi się w romantycznej refleksji epistemologicznej koresponduje metaforyka akcentująca wertykalny porządek rzeczywistości, która odciśnie się na leksykalnym uposażeniu dyskursów krytycznych. Pojęcie „głębokość" będzie w nich występować zresztą częstokroć w towarzystwie pojęcia „górność", tak jak np. w wypowiedzi (co prawda ironicznej) Adama Mickiewicza z listu do Marii Szymanowskiej (z 16 maja 1831 r.): „Co to za górność widoków! co za głębokość! nie wiem, czemu się więcej dziwić: czy głębokości, czy wysokości". Oba terminy określały w rozważaniach estetyczno-literackich zjawiska genetycznie do siebie zbliżone, co znalazło m.in. wyraz w definicji pojęcia „górność", przedstawionej przez Euzebiusza Słowackiego. W rozprawie *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych* (powst. ok. 1810, wyd. 1824) pisał on, że „górność" to uczucie „mocne, burzliwe, głębokie".

Mochnacki, posługując się kategoriami „klasyczności" i „romantyczności", odnosił je odpowiednio do literatury francuskiej i literatury Północy (→ angielskiej i → niemieckiej), wpisując przy tym w opozycję powierzchnia–głębokość: „Głębokie, lecz zawiłe myśli, rzewne i tkliwe uczucia, częstokroć rzeczywistością nieograniczona, lecz zawsze wspaniała imaginacja odznaczająca niemieckich i angielskich pisarzy, przez długi czas były przedmiotem zbyt prozaicznego dowcipu Francuzów. […] Francuzi wolą być raczej powierzchownymi" (*O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2). Wkrótce termin „głębokość", funkcjonujący początkowo jako jedna z cech dystynktywnych poezji narodów Północy w odróżnieniu od „powierzchownych powabów" literatury opartej na wzorcach klasyczno-francuskich, stał się jedną z istotnych kategorii opisujących i wartościujących literaturę romantyczną *en bloc*, choć odznaczającą się stosunkowo niską frekwencją.

Przedstawiony w niektórych tekstach krytycznoliterackich polskiego romantyzmu fenomen poezji i → poety przywołuje koncepcje symbolizmu *avant la lettre*. Mochnacki w pracy *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, odwołując się do idei → nieskończoności, pisał, że poezja „nadaje zmysłową, dotykalną barwę wewnętrznym, spirytualnym zjawiskom", przeistaczając idealny porządek na materialny. Poeta jest zaś tłumaczem tajemniczej mowy wszechświata, która zostaje przetworzona w jego wnętrzu: „Cały świat odzywa się do nas niepojętym głosem, który słyszymy w głębi tej nieznanej części istnienia, gdzie uczucie graniczy z myślą". Zbliżoną koncepcję „prawdziwej" poezji, która ma zdolność deszyfrowania rzeczywistości, tłumaczenia tajemniczego „powinowactwa umysłu z przyrodzeniem", przed-

stawił Michał Grabowski w rozprawie *Myśli o literaturze polskiej* („Dziennik Warszawski" 1828, t. 12, nr 36). Przekonywał, że „uczucie piękności, pojęte w głębi duszy", zostaje ukazane „w formach zewnętrznej natury": „Tak więc poeta nie naśladuje materialnej natury, on tylko przez jej zmysłowe symbola, intelektualne swoje pojęcia wyraża".

Definiując w trzeciej dekadzie XIX w. zadania krytyki artystycznej, Mochnacki jako naczelny postulat postępowania krytycznego zgłaszał potrzebę, by „wyrozumieć, zgłębić" w dziele „szczególniejszą dyspozycją i przemożność artysty, okazać, jak myśli, jak czuje i co ma do siebie właściwego" (*Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska" 1829, nr 15, 17–20, 22 i 26–29). Krytyk – w ujęciu Mochnackiego – powinien mieć zdolność wynurzenia na jaw, wydobycia „na jaśnią rzeczy zakrytych, niewidomych, w głębokościach ducha […] zamkniętych". Przeniknięty entuzjazmem, ukazuje „przemożność i granice, dostatki i trudności, mielizny i głębokości w kunsztownym wykładzie" (tamże).

W drugiej połowie XIX stulecia. W pozytywistycznej → krytyce literackiej słowo „głębia" pojawia się raczej incydentalnie i nie stanowi samoistnej kategorii krytycznej. Wyjątkiem są pisma Elizy Orzeszkowej, która wprowadziła je do swojej teorii powieści. Gatunek ten pisarka porównuje do „szkieł magicznych", odzwierciedlających nie tylko „zewnętrzną postać rzeczy", „obraz powierzchni", ale także ukazujących „treść ich najgłębszą" (*O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15). Wyrażenie „głębia" funkcjonuje w refleksji teoretycznoliterackiej Orzeszkowej również jako swoista cecha odróżniająca → powieść od → noweli. W „zwierciadle powieści wszystkie szczegóły związane z sobą w rozległą, harmonijną całość odbijają się długo i aż do najdalszej swej głębi", w noweli zaś rysy „mogą dotykać dalekiej głębi przedmiotu, ale czynić to muszą szybko, lekko, niemal przelotnie" (*Powieść a nowela*, powst. 1892, wyd. 1913).

Istotną rolę w spopularyzowaniu tego leksemu należy przypisać Adamowi Asnykowi jako autorowi filozoficznego cyklu → sonetów *Nad głębiami* (powst. 1883–1894, wyd. 1894).

W krytyce Młodej Polski. Nieprzypadkowo Zenon Przesmycki (Miriam), wyjaśniając swoje założenia estetyczne w rozprawie *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej* („Świat" 1891, nr 3–12, 14, 18 i 21–24), przywołuje *Sonet X* [*Tylko treść, która z całością się splata*] Adama Asnyka (drukowany wcześniej w warszawskim „Życiu" z 1887 r.), mówiący o tym, co stanowi niezmienny i nieśmiertelny pierwiastek we wszechświecie. Co charakterystyczne, do twórczości poety, nazywanego przez Miriama w jego sonecie z cyklu *Z czary młodości. Liryczny pamiętnik duszy* (1893) „rybakiem idei, zapatrzonym w głębie" (wyraźna aluzja do Ewangelii św. Łukasza: „Wypłyń na głębię i zarzućcie sieci na połów"), przylgnie to określenie jako kategoria jednoznacznie pozytywnie wartościująca jego dzieło. Pojawia się ona w wielu poświęconych Asnykowi wypowiedziach poetyckich i krytycznoliterackich twórców młodopolskich, zwłaszcza z kręgu → symbolizmu (np. K. Przerwa-Tetmajer, *Adam Asnyk*, „Tygodnik Ilustrowany" 1897, nr 33; sonet Jerzego Żuławskiego *Cieniom Adama Asnyka* z cyklu *Dolce stil nuovo*, 1908; A. Lange, *O poezji współczesnej. Rzecz II*, 1900).

Studium Przesmyckiego o twórczości Maeterlincka, charakteryzujące się *nb.* bardzo wysoką frekwencją omawianego leksemu i wyrażeń mu pokrewnych, odgrywało ważną rolę w kształtowaniu świadomości krytycznej pokolenia przełomu wieków jeszcze z tego względu, że sytuowało to słowo w obrębie teorii symbolizmu. Zgodnie z postulowaną nową estetyką literacką artysta winien przedzierać się przez zmysłową rzeczywistość, „nie zadawalając się próżnym doktrynerstwem", lecz docierać do głębi, by w formie symbolicznej móc

wyrazić niezmienny pierwiastek transcendentalny. W tym tkwi również wartość twórczości belgijskiego poety, którego wszystkie myśli grawitują „ku absolutowi, ku nieskończoności, ku wiekuistej, niezmiennej, lecz też najgłębiej ukrytej, na powierzchni dostrzec się niedającej […] treści istnienia". W studium poświęconym Jaroslavowi Vrchlický'emu, określając to, co charakteryzuje „prawdziwego" poetę, Przesmycki pisał, że to nie treść, nie artyzm zewnętrzny, lecz „zdolność wyczuwania i odsłaniania (wszystko jedno jak: przez sugestię, przez symbol, przez nastrój) […] nieskończonych głębin" stanowi najważniejsze i ostateczne kryterium wartości dzieła (*Profile poetów czeskich*, „Świat" 1893, nr 7). Miriam stwierdzał ponadto: „[…] wszystko jest dobre, byle sięgało w głąb, byle docierało do istoty bytu, byle […] uniwersalizowało indywidualność" (*Poezja*, „Chimera" 1901, t. 1, z. 1); w recenzji *Snów o potędze* Leopolda Staffa nakazywał: „Tylko zawsze ku głębiom!" (*Poezja*, „Chimera" 1901, t. 1, z. 2).

Krytycy młodopolscy eksponowali kreacyjne dyspozycje artystów. Wskazując na odmienny charakter metod i procesu twórczego, uznali oni estetykę → mimetyczną za biegunowe przeciwieństwo estetyki modernistycznej. Sztuka dzisiejsza – twierdził Jerzy Żuławski – „nie zadowala się odtworzeniem syntez życiowych już istniejących i w dziedzinie myśli jasnych, lecz tworzy w symbolach swych syntezy nowe, odkrywa głębie duszy niejasne" (*Rozwój sztuki a symbolizm*, „Głos" 1901, nr 28–30). „Wydobycie głębi" – zdaniem Wilhelma Feldmana – różni sztukę Młodej Polski od epoki poprzedniej (*Współczesna literatura polska*, 1902, rozdz. *Synteza Młodej Polski*).

Głębia – w wypowiedziach krytycznoliterackich rzeczników symbolizmu – w sztuce funkcjonowała jako synonim metafizycznej esencji bytu, absolutnej świadomości, tajemniczych pokładów ludzkiej → duszy (podobnie zatem jak w sonetach Asnyka); to odpowiednik Maeterlinckowskiego *mare tenebrarum*. Pojęciem „głębia", tak istotnym w symbolistycznej koncepcji sztuki, posługiwali się także krytycy młodopolscy przy opisie struktury symbolu: „[…] zewnętrzna, widoma część symbolu musi być konkretnym obrazem ze świata zmysłom podległego, tak aby nawet dla tych, którzy żadnej głębi szukać w niej nie będą, miała zupełnie jasne, powszednie znaczenie; »korzenie« zaś winien on »mieć w ciemności«" (Miriam [Z. Przesmycki], *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*); podobnie wyjaśniał tę kwestię Jerzy Żuławski, pisząc, że „prawdziwy" symbol „obok zewnętrznej, zmysłom narzucającej się wartości" musi mieć „głąb – rzec by się chciało: treść transcendentalną" (*Rozwój sztuki a symbolizm*).

Za sprawą Przesmyckiego, którego studium o Maeterlincku zaczęło w świadomości generacji młodopolskiej funkcjonować jako → manifest literacki, wyrażenie „głębia" weszło do słownika krytycznego epoki i zyskało rangę hasła w kampanii o „nową sztukę". Stało się słowem-manifestem charakteryzującym „młodych" i streszczającym ich poglądy na temat powołania artysty i koncepcji sztuki. Opozycja głębia–powierzchnia, będąca wykładnią dychotomii artysta–filister, pojawia się w przywoływanym studium Przesmyckiego o Maeterlincku: „[…] brak zupełny jakiej bądź komunii duchowej między społeczeństwem demokratyczno-burżuazyjnym […] a poetami i artystami, których nie zadawalnia płaska powierzchnia, którzy szukają głębin i szczytów". Tym wyrażeniem jako swoistą jakością wartościującą w sporze starzy/ filistrzy–młodzi/ artyści posługuje się często Stanisław Przybyszewski: „Bo poza tym, co się głupiemu mózgowi mieszczaństwa śmiesznym idiotyzmem wydaje, kryje się zawsze głębia"; „Szliście szerokim, bitym piaskiem usypanym i prostym jak wyciągnięta struna gościńcem. […] nasza droga to wąziutka drożyna w przepaściach, w bezsłonecznych głębiach" (*O „nową" sztukę*, „Życie" 1899, nr 6). W opozycję głębia–powierzchnia inni krytycy literac-

cy wpisują także konflikt młodzi–starzy, artyści–filistrzy: Wacław Nałkowski w *Forpocztach ewolucji psychicznej i troglodytach* (1895), Artur Górski w artykule *Młoda Polska. Felieton nieposłany na konkurs „Słowa Polskiego"* („Życie" 1898, nr 15–16, 18–19 i 24–25), Stanisław Brzozowski w manifeście *My, młodzi* („Głos" 1902, nr 50).

Wyrażenie „głębia" trafnie rozpoznali jako słowo-manifest, charakterystyczne dla młodopolskich praktyk językowych, przeciwnicy „młodych", biorący udział w dyskusji o kształcie artystycznym i zadaniach literatury. Bolesław Prus, charakteryzując „nową szkołę", wskazywał, że jej ulubionym tematem są „najtajniejsze głębie ducha" (*Młoda literatura polska*, „Kurier Codzienny" 1899, nr 15). Dużo zjadliwiej wypowiedział się Aleksander Świętochowski, nazywając młodych poetów „górnikami swojego wnętrza" „wypatroszonymi z najgłębszych tajemnic" (*Młoda starość*, „Prawda" 1899, nr 1 i 3). Teodor Jeske-Choiński kpił z „zawrotnych głębi" Maeterlincka, atakując napastliwie Przesmyckiego jako autora wstępu do wyboru pism dramatycznych belgijskiego poety: „A wcale nie tak trudno wymyślić »głębię« Maeterlincka, jak się jego przyjaciołom zdaje. Wystarczy przypiąć kwiat do kożucha, przyłożyć pięść do nosa, wsadzić but na głowę, kapelusz na nogi, […] słowem, czynić i wyrażać się inaczej jak wszyscy ludzie" (*Maurycy Maeterlinck*, 1895).

W wywołanej twórczością Maeterlincka i stanowiskiem estetycznym redaktora „Chimery" → dyskusji rozwijającej się już wewnątrz młodopolskiej generacji artystycznej głównym uczestnikiem był Stanisław Brzozowski. Rozpoczął on kampanię antysymbolistyczną, nazywając ten prąd „nonsensem estetycznym" i krytykując go za manieryzm, konwencjonalizm, wzruszeniowość, słowem – za brak głębi: „Symbolizm nie jest w stanie ustalić wobec życia powinowactw głębszych niż te, jakie stwarza koncertowa sala" (*Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910). Wypowiadając się na temat → dramatu symbolistycznego, stawia zarzuty wobec twórczości belgijskiego poety: „[…] trzeba, aby dusza szczerze, głęboko szczerze dążyła do wyzwolenia się od gniotącego ciężaru tajemnicy, by przyjmowała tylko to, o czym się głęboko przekona […]. Tej głębokości przekonania, tej prawości duchowej nie ma w Maeterlincku ani śladu. Rzeczy najgłębsze stały się u niego efektami teatralnymi" (*Maurycy Maeterlinck. Z powodu wystawienia „Monny Vanny" w Warszawie*, „Głos" 1903, nr 23). Podobne uwagi formułuje w odniesieniu do dramatów Przybyszewskiego, krytykując manierę wprowadzania na scenę → bohaterów symbolicznych, które nazywa „pseudogłębokimi". Cała „głębokość" twórczości dramatycznej symbolizmu sprowadza się zaś – zdaniem Brzozowskiego – do operowania „nieokreślonością niepoznawalnego", do zastąpienia przez symbol trudnych zagadnień, które powinny być objęte rzetelną pracą intelektualną i duchową (*Teatr współczesny i jego dążności rozwojowe*, „Głos" 1903, nr 39 i 41–43). Autor *Legendy Młodej Polski* najostrzej zaatakował głównego propagatora tej nowej estetyki literackiej, Miriama, zarzucając mu oderwanie sztuki od życia i to, że „zwolnił dusze artystów polskich od ciążących na nich zagadnień i zadań i przeniewierstwo to nazwał głębokością" (*W odpowiedzi na protest*, „Głos" 1904, nr 34).

Krytykując symbolizm, Brzozowski formułuje jednocześnie swoje poglądy na temat sztuki, w których duża rola przypada wyrażeniu „głębia": „Wierzymy w nią [sztukę], gdyż w niej właśnie prowadzimy najgłębszą i najpoważniejszą walkę o SIEBIE, w niej odsłaniają się nam najistotniejsze głębie" (*„Miriam" – zagadnienie kultury*, „Głos" 1904, nr 45–52, z przerw.); „Sztuka stać się ma korektywem życia społecznego, możliwością pogłębienia i rozszerzenia życia duchowego, […] ale aby tę rolę spełnić mogła – musi być głęboka i szczera" (*Maurycy Maeterlinck*). Powtarzające się w wielu wystąpieniach Brzozowskiego, począw-

szy od manifestu *My, młodzi*, postulaty głębi i → szczerości wiążą się w szczególności z koncepcją → ekspresyjnego rozumienia dzieła literackiego.

Krytycy młodopolscy są zgodni co do tego, że sztuka winna być wyrazem autentycznego przeżycia autorskiego, → duszy. Kategoria głębi, obok szczerości (a najczęściej w powiązaniu z nią), była zasadniczym i krańcowym wyrazem młodopolskiego ekspresywizmu oraz stanowiła konsekwencję rozpatrywania dzieła literackiego w nierozdzielnym związku z jego autorem, sprzężenia tekstu z podmiotem twórczym, artefaktu z kreatorem: „U poety prawdziwego dzieło jest najpełniejszym, najprawdziwszym, z najdalszych głębi wypływającym wyrazem rozgorzałej duszy" (W. Feldman, *O twórczości Stanisława Wyspiańskiego i Stefana Żeromskiego*, 1905). Artysta „walki swoje stacza w głębi duszy, egotyczna i nastrojowa liryka, powieść psychologiczna, obrazy symboliczne są trofeami, wyniesionymi z tych bojów" (L. Szczepański, *Sztuka narodowa*, „Życie" 1898, nr 10). „Wielkim artystą jest ten – dowodził Artur Górski – kto z dala od turkotu bieżącego życia pochyla się nad głębią własnej duszy swojej i słucha głosów, które dobywają się z tej głębi" (*Młoda Polska*). Sztuka jest „fatalistyczną wprost koniecznością wgłębiania się całą siłą myśli i uczucia we wszystkie wrażenia, objawy i w samych siebie" (W. Berent, *List autora „Próchna"*, „Chimera" 1901, t. 4). Głębia, rozumiana jako intensywność i natężenie przeżycia autorskiego, funkcjonowała zatem jako jedna z podstawowych jakości młodopolskiej estetyki ekspresyjnej: „[…] każdy przejaw duszy jest dla nas czystym, świętym, głębią i tajemnicą, skoro jest potężny" (S. Przybyszewski, *Confiteor*, „Życie" 1899, nr 1).

Wraz z nasilającymi się od 1903 r. → polemikami prowadzonymi wewnątrz młodopolskiej generacji kulturowej pojęcie to coraz bardziej podlegało różnicowaniu znaczeniowemu i przewartościowaniom. Zaczęto kwestionować powszechne mniemanie, do tej pory niepodważalne, o „wyższości" głębi nad powierzchnią (S. Lack, *O malarstwie – o alegoriach*, „Nowe Słowo" 1903, nr 14). Uznając „głąb" tylko za pojęciową konstrukcję i wyrażenie figuryczne, Ostap Ortwin podważył sens jego stosowania jako kategorii krytycznej w dziedzinie literatury (w odróżnieniu od → malarstwa i sceny), w której musi pozostać jedynie „gołosłownym frazesem". Również pojęcia „głębi" i „powierzchni" zostały poddane odwrotnej jak dotąd aksjologizacji: „Ta głębia może być fikcją, może nie istnieć wcale i poza powierzchnią może nic więcej nie być; może sama powierzchnia jest właśnie ową głębią i sama za siebie czuje i myśli, a całe życie toczy się i rozwija, nieskończenie pogmatwane swe koleje żłobiąc na tej powierzchni wiekuiście płynnej, wciąż unicestwiającej się i odradzającej na nowo" (*Konstrukcja teatru Wyspiańskiego*, „Krytyka" 1906, z. 1). Wreszcie wyrażenie to uznano za kliszę, składnik maniery młodopolskiej: „W poezji pacholąt z Młodej Polski jest głąb bezmyślną i bezduszną kliszą" (tamże); „Dziś zdemaskowała się gruntownie ta twórczość apokaliptycznych mroków. Nie widzimy w niej już żadnych wyżyn ni głębi, ale niesmaczny szablon i kompromitującą łatwiznę" (W. Kozicki, *Bankructwo natchnienia*, „Słowo Polskie" 1908, nr 371).

Metafora metakrytyczna. Głębia rozpatrywana w kontekście młodopolskiej krytyki literackiej może być też rozumiana jako wielka → metafora tejże, metafora o charakterze metakrytycznym, ujmująca istotę jej koncepcji i metod postępowania. Krytyka interesuje nie to, co zewnętrzne (stąd odejście od klasycznego streszczenia utworu w tekście krytycznym i → biografizmu genetycznego), a wewnętrzna strona dzieła; ma on schodzić w głąb i penetrować to, co nie jest bezpośrednio dane → czytelnikowi. Odczuć, przeniknąć i zrozumieć – te podstawowe zadania działalności krytycznej są bliskie estetycznym poglądom Wilhelma Diltheya, podkreślającego znaczenie literatury dla lepszego rozumienia „naszego życia du-

chowego i historii". Wedle tej koncepcji krytykowi przypadałaby rola tropiciela „zawartych w piśmie śladów ludzkiej egzystencji". Jak pisał Przybyszewski, by sztukę zrozumieć, „trzeba pogrążyć się w duszę poety, trzeba wssać się w najtajniejszą głębię" (*Porównanie Maeterlincka z Alfredem Mombert*, „Życie" 1899, nr 4). Głębia, jako wspólne, symboliczne miejsce spotkania podmiotu krytycznego z podmiotem twórczym, staje się metaforyczną wykładnią tej hermeneutycznej świadomości przejawiającej się w działalności krytycznoliterackiej pokolenia przełomu wieków. Fascynacja głębią w młodopolskiej krytyce literackiej, będąca wyrazem nowej wrażliwości estetycznej, koresponduje z ówczesnymi odkryciami w zakresie → psychologii, odsłaniającej głębię (nieświadomość) ludzkiej duszy (psychoanalityczna teoria Sigmunda Freuda).

Elżbieta Flis-Czerniak

Źródła: K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; [M. Mochnacki], *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2; M. Grabowski, *Myśli o literaturze polskiej*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 12, nr 36; E. Orzeszkowa, *O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15; Miriam [Z. Przesmycki], *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*, „Świat" 1891, nr 3–12, 14, 18 i 21–24; E. Orzeszkowa, *Powieść a nowela* [1892], w: K. Wojciechowski, *Listy E. Orzeszkowej i P. Chmielowskiego*, „Pamiętnik Literacki" 1913, z. 1; Miriam [Z. Przesmycki], *Profile poetów czeskich*, „Świat" 1893, nr 7; T. Jeske-Choiński, *Maurycy Maeterlinck*, w: *Rozkład w życiu i literaturze. Studium*, 1895; K. Przerwa-Tetmajer, *Adam Asnyk*, „Tygodnik Ilustrowany" 1897, nr 33; S. Przybyszewski, *Porównanie Maeterlincka z Alfredem Mombert*, „Życie" 1899, nr 4; S. Przybyszewski, *O „nową" sztukę*, „Życie" 1899, nr 6; A. Lange, *O poezji współczesnej. Rzecz II*, w: tegoż, *Studia i wrażenia*, 1900; J. Żuławski, *Rozwój sztuki a symbolizm*, „Głos" 1901, nr 28–30, przedruk pt. *Znaczenie symbolizmu w sztuce* w: tegoż, *Prolegomena. Uwagi i szkice*, 1902; I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902; S. Brzozowski, *Maurycy Maeterlinck. Z powodu wystawienia „Monny Vanny" w Warszawie*, „Głos" 1903, nr 23; S. Brzozowski, *Teatr współczesny i jego dążności rozwojowe*, „Głos" 1903, nr 39 i 41–43; O. Ortwin, *Konstrukcja teatru Wyspiańskiego*, „Krytyka" 1906, z. 1; W. Kozicki, *Bankructwo natchnienia*, „Słowo Polskie" 1908, nr 371, przedruk w: tegoż, *W gaju Akademosa*, 1912; S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910.

Opracowania: A. Jazowski, *Poglądy Wilhelma Feldmana jako krytyka literackiego*, 1970; A. Bartoszewicz, *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku*, 1973; T. Lewandowski, *Cezary Jellenta: estetyk i krytyk. Działalność w latach 1880–1914*, 1975; A. Mencwel, *Stanisław Brzozowski: kształtowanie myśli krytycznej*, 1976; *Badania nad krytyką literacką*, seria 2, red. M. Głowiński i K. Dybciak, 1984; W. Głowala, *Młodopolska wyobraźnia metakrytyczna*, 1985; M. Tomicka, *Symbolizm francuski w polskiej krytyce literackiej (1886–1918)*, 1987; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1988; M. Strzyżewski, *Działalność krytyczna Maurycego Mochnackiego*, 1994; M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, 1997; M. Strzyżewski, *Mickiewicz wśród krytyków. Studia o przemianach i formach romantycznej krytyki w Polsce*, 2001; *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, 2005.

Zob. też: Symbol/ Symbolizm

H

HISTORIA LITERATURY (WOBEC KRYTYKI LITERACKIEJ)

Kwestie terminologiczne. Historia literatury była, jak w całej → nauce europejskiej, powszechnie przyjętą nazwą całościowego, naukowego przedstawienia literatury w ujęciu diachronicznym. Figuruje ona w tytułach dzieł Tomasza Szumskiego (*Krótki rys historii i literatury polskiej od najpóźniejszych do teraźniejszych czasów*, 1807) i Feliksa Bentkowskiego (*Historia literatury polskiej wystawiona w spisie dzieł drukiem ogłoszonych*, 1814), potem powtarza się w wielu innych publikacjach. Konkurowały z nią „dzieje" po raz pierwszy użyte przez Lesława Łukaszewicza (*Rys dziejów piśmiennictwa polskiego*, 1836). Michał Wiszniewski (*Historia literatury polskiej*, 1840), Julian Bartoszewicz (*Historia literatury polskiej, potocznym sposobem opowiedziana*, 1861), Piotr Chmielowski (*Historia literatury polskiej*, 1899), Stanisław Tarnowski (*Historia literatury polskiej*, 1900), Ignacy Chrzanowski (*Historia literatury niepodległej Polski*, 1908) nadawali swym dziełom tytuły „historia". Aleksander Brückner wolał „dzieje" (*Dzieje literatury polskiej w zarysie*, 1903). Występują one również w tytule *Dzieje literatury pięknej w Polsce* – zbiorowego opracowania w „Encyklopedii Polskiej" Polskiej Akademii Umiejętności (1918).

W pierwszej połowie XIX w. pojawiał się czasem w tytule zamiast „literatury" wyraz „piśmiennictwo" (L. Łukaszewicz, *Rys dziejów piśmiennictwa polskiego*), traktowany z nią synonimicznie. Rozróżniał ich zakres Bartoszewicz w swojej *Historii literatury polskiej, potocznym sposobem opowiedzianej*, nazywając literaturą „wybór z piśmiennictwa", jego część „piękniejszą, szlachetniejszą, więcej idealną", ale jeszcze Piotr Chmielowski i Antoni Gustaw Bem uważali te wyrazy za równoznaczne. Osobliwy jest tytuł *Piśmiennictwo polskie od czasów najdawniejszych aż do roku 1830 z rękopismów i druków zebrane w obrazie literatury polskiej historycznie skreślonym przedstawił Wacław Aleksander Maciejowski* (1851). Niekiedy tytuł syntezy wskazywał jej temat bez wprowadzających wyrazów „historia" lub „dzieje" (np. E.D. [E. Dembowski], *Piśmiennictwo polskie w zarysie*, 1845; J. Majorkiewicz, *Literatura polska w rozwinięciu historycznym*, 1847), lub z użyciem innych określeń (np. W. Nehring, *Kurs literatury polskiej*, 1866). Wymienione tu opracowania odnosiły się do literatury w języku polskim, na ogół także z uwzględnieniem literatury polsko-łacińskiej, pominiętej jednak przez Łukaszewicza i Maciejowskiego. W *Dziejach literatury pięknej w Polsce* została również umieszczona dawna literatura ruska.

Termin „historia" czy „dzieje" był też stosowany w odniesieniu do innych literatur → narodowych oraz do całości literatury obcej, zwanej „literaturą powszechną" (zob. → komparatystyka); o „piśmienności powszechnej" pisał Dembowski (*Piśmienność powszechna*, „Przegląd Naukowy" 1842–1843), Lucjan Siemieński ogłosił *Przegląd dziejów literatury powszechnej* (1855). W publikacjach tych omawiano kolejno rozwój poszczególnych literatur narodowych (np. zbiorowe *Dzieje literatury powszechnej*, 1880–1898; J.A. Święcicki, *Historia literatury powszechnej w monografiach*, 1901–1905), albo rozpatrywano te literatury synchronicznie w kolejnych fazach ich rozwoju (np. W. Gostomski, *Historia literatury powszechnej*, 1898).

Należy dodać, że sensu wyrazów „historia" czy „dzieje" dokładniej nie rozpatrywano (zob. → historyzm); można tu przytoczyć zaledwie ogólnikowe i czasem niejasne wzmianki („nie będąc wykładem teorii, opisuje tylko, co się stało w dziedzinie myśli; opowiada, jakie zachodziły w świecie duchowym zmiany i z jakich powodów" (Wiszniewski); „rozwaga istoty pojawów piśmiennictwa z wykazaniem ich następstwa jest historią literatury" (Dembowski); „mamy do czynienia z DZIEJAMI, tj. ze zjawiskami rozwijającymi się w czasie, zatem najwierniejsze odtworzenie cech, znamionujących daną chwilę, powinno być zadaniem historyka literatury" (P. Chmielowski, *Metodyka historii literatury polskiej*, 1899); „historia literatury […] będzie wyjaśniała wszystkie zajścia i zjawiska, wydarzone w pewnym piśmiennictwie, wyszukując między nimi związków pod postacią skutków i przyczyn" (W. Bruchnalski, *Wstęp metodyczny do „Studium literatury polskiej"*, 1907); „wprowadziwszy dzieła w związki [z rzeczywistością historyczną] i określiwszy dokładnie w zakresie tych związków ich przynależność osobistą, lokalną i chronologiczną, otrzymamy całość stanowiącą historię literatury" (J. Kleiner, *Charakter i przedmiot badań literackich*, „Biblioteka Warszawska" 1913, t. 1). Tak „historia", jak i zwłaszcza „dzieje" oznaczały także samo „dzianie się" literatury, proces literacki, nie tylko → narrację o nim.

Sposoby rozumienia historii literatury. Duże wahania występowały w traktowaniu zakresu przedmiotowego tych opracowań. Literaturę pojmowano niekiedy w sensie bardzo szerokim, jako całość piśmiennictwa, „oświatę", tj. całokształt kultury → duchowej, a nawet jeszcze szerzej – jako całokształt kultury (np. Wiszniewski uwzględnił nie tylko całą twórczość naukową, ale i prawo, sztukę, obyczaje oraz stroje). Już jednak Kazimierz Brodziński w wykładach warszawskich zacieśnił zakres historii literatury do → poezji, wymowy, filozofii i historiografii; wymienił również naukę o języku (*Literatura polska. Odczyty w Uniwersytecie Warszawskim*, 1822–1830, wyd. 1872). U późniejszych autorów doszła tu jeszcze literatura religijna, teologiczna i polityczna oraz → krytyka literacka i artystyczna. Tak postępowała większość historyków literatury, lecz jeszcze Henryk Struve (*Przedmiot i metoda historii literatury polskiej*, „Pamiętnik Literacki" 1902, z. 1) domagał się, by historia literatury obejmowała także piśmiennictwo naukowe.

Wybór wymienionych poprzednio dziedzin piśmiennictwa uzasadniono na różne sposoby: wskazywano, że działa w nich, a nawet przeważa nad rozumowaniem → wyobraźnia i → uczucia (Chmielowski), że wyraża się tu samowiedza narodowa (M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830), charakter narodowy (Tarnowski) lub ogólnoludzkie ideały i uczucia (Chmielowski), że odznaczają się one w znacznej części „pewną sztuką słowa w znaczeniu wyższym" (A. Tyszyński, *Prelekcja wstępna historii literatury polskiej z roku 1866 w Szkole Głównej*, „Biblioteka Warszawska" 1866, t. 4). Niekiedy proponowano, by w historii literatury uwzględniać tylko tę część owej niepoetyckiej twórczości, któ-

ra oddziałała na szersze koła inteligencji (B. Chlebowski, *Znaczenie różnic terytorialnych, etnograficznych i związanej z nimi odrębności ekonomiczno-społecznych, politycznych i umysłowych stosunków dla naukowego badania dziejów literatury polskiej*, „Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce" 1886, t. 5) lub wyróżnia się wartościami artystycznymi → kompozycji i → stylu (Chmielowski), a idąc jeszcze dalej – by część tę rozpatrywać jedynie ze względu na owe cechy artystyczne, nie zajmując się oceną ich zawartości poznawczej czy moralnej (Aleksander Tyszyński), bądź też ze względu na obecne w niej „wyższe wartości życiowe" (Juliusz Kleiner).

Swoiste było postępowanie Romana Pilata, który w lwowskich wykładach uniwersyteckich z lat 1873–1902 zajmował się całością piśmiennictwa tylko w odniesieniu do średniowiecza, a omawiając późniejsze okresy, konsekwentnie ograniczył się do poezji (wraz z prozą → fikcjonalną). Podobne stanowisko zajął Bruchnalski. Natomiast Tarnowski w swej syntezie średniowiecze pominął całkowicie, twierdząc, że ówczesne utwory to tylko „pomniki języka" i „początku literatury nie stanowią". W *Dziejach literatury pięknej w Polsce* obok poezji, → dramatu i → powieści znalazła się wymowa (w znaczeniu węższym), panegiryk, → epistolografia i krytyka literacka.

Sporną kwestią była przynależność literatury → ludowej. Historycy doby → romantyzmu (Łukaszewicz, Wiszniewski, Majorkiewicz) na ogół ją uwzględniali, uważając te utwory za zabytki epoki przedchrześcijańskiej. Zakwestionował ten pogląd Chmielowski (*Jak należy traktować utwory poezji ludowej w historii literatury polskiej?*, „Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce" 1886, t. 5) i radził, by pominąć ich rozbiór w syntezach historycznoliterackich; nadmieniał przy tym niejasno, że nie da się on „ściśle metodycznie traktować w znaczeniu estetycznym".

Zawartość i układ opracowań historycznoliterackich. Opracowania noszące nazwę „historia"/ „dzieje" literatury/ piśmiennictwa początkowo (zwłaszcza u Bentkowskiego, potem też u Wiszniewskiego i Maciejowskiego) w przeważającej lub w znacznej części były wypełnione bibliografią; później uległa ona redukcji lub nawet bywała w ogóle pomijana. Autorzy omawiali tu podział literatury na epoki i okresy, jej uwarunkowania historyczno-społeczne i kulturalne, a także związki z → literaturami obcymi, → biografie pisarzy, charakteryzowali i oceniali całą ich twórczość i poszczególne utwory.

W obrębie kolejnych epok i okresów stosowano uporządkowanie rodzajowo-gatunkowe. Od tej reguły odstąpił Tyszyński (*O szkołach poezji polskiej*, 1837), systematyzował on poezję na zasadzie terytorialnej (→ szkoła litewska, ukraińska, puławska i krakowska) i częściowo Nehring, który starał się wyodrębnić szkoły i kierunki poetyckie (np. szkoła ukraińska, szkoła Mickiewicza, kierunek ludowy i → słowiański). Później Chmielowski (*Metodyka*) postulował odrzucenie podziałów genologicznych jako „kategorii sztucznych" na rzecz „skupień naturalnych", którymi były według niego „prądy i kierunki w danej chwili panujące", łączące pisarzy mających z sobą „pokrewieństwo wewnętrzne". Postulatu tego nie udało się jednak Chmielowskiemu konsekwentnie we własnej praktyce zrealizować, wyodrębniał on grupy pisarzy na różnych zasadach.

Osobną drogą poszedł w swojej syntezie Tarnowski: pominął informacje biograficzne, starał się przedstawić w toku chronologicznym przemiany literatury na tle historii politycznej, na plan pierwszy wysunął omówienia poszczególnych utworów, w dogodnych miejscach umieszczając syntetyczne charakterystyki całokształtu twórczości pisarzy. Był to pewien wyłom w dotychczasowym sposobie prezentacji historycznoliterackiej, której podstawową

cząstkę stanowił łącznie potraktowany życiorys i twórczość pisarza. U schyłku epoki Kleiner zdecydowanie już postulował, by przedmiotem wiedzy o literaturze (a więc i historii literatury) była zawartość tekstów, traktowana jako „odrębna sfera rzeczywistości ludzkiej", wprowadzona jednak w związki z całą rzeczywistością historyczną. Natomiast Kazimierz Wójcicki (*Historia literatury i poetyka*, 1914), idąc za Karlem Vosslerem, równouprawnił historię literatury wewnętrzną – historię kształtowania poetyckiego, tzn. wartościowego estetycznie, inaczej mówiąc – historię stylu w poezji, oraz historię literatury zewnętrzną, stawiającą sobie za cel z jednej strony zbadanie procesu twórczego, z drugiej – genetycznych i funkcjonalnych związków twórczości literackiej z całokształtem życia.

Historia literatury w znaczeniu węższym. Nazwą „historia literatury" rychło objęto całą dziedzinę prac naukowych i popularnonaukowych, w których rozpatrywano przeszłość literatury, a więc także prace o węższym niż synteza zakresie przedmiotowym. Wspomniana tu naukowość i dystans czasowy wobec przedmiotu badań stanowiły w owoczesnej świadomości cechy odróżniające historię literatury od krytyki literackiej. Zaliczano jednak do krytyki te prace historycznoliterackie, w których nacisk był położony na omówienie i ocenę „pierwiastka estetycznego" rozpatrywanego utworu. Czasem dotyczyły one rodzajów czy → gatunków literackich (np. K. Mecherzyński, *Historia wymowy w Polsce*, 1856–1860), najczęściej jednak były poświęcone poszczególnym autorom. Ich rozmiary, charakter i nazwy były bardzo zróżnicowane („wiadomości", „szkice", „charakterystyki", → „portrety", „studia", „monografie", np. J.M. Ossoliński, *Wiadomości historyczno-krytyczne do dziejów literatury polskiej*, 1819–1822; L. Siemieński, *Portrety literackie*, 1865–1875; A. Małecki, *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, 1866–1867). Trzeba zaznaczyć, że w niektórych opracowaniach omówienie twórczości zajmowało mniej miejsca niż biografia autora; szczególne trudności sprawiała badaczom analiza utworów → lirycznych. Niekiedy życiorys stawał się przedmiotem osobnej rozprawy.

Powstawały też samoistne prace o poszczególnych utworach, nazywane początkowo „rozbiorami", potem zazwyczaj „studiami" (np. W. Nehring, *Studia literackie*, 1884). Zawierały one czasem tylko streszczenie, połączone z charakterystyką postaci, przeważnie jednak omawiano okoliczności powstania utworu, jego uwarunkowania biograficzne i zależności literackie, kompozycję i styl, recepcję wśród współczesnych i potomnych, a także – jeśli temat do tego skłaniał – stosunek do rzeczywistości. Najwszechstronniejsze i najbardziej szczegółowe opracowanie tego rodzaju to *„Pan Tadeusz" Adama Mickiewicza* (1884) Henryka Biegeleisena, a jeśli chodzi o rozbiór środków artystycznych – Edwarda Porębowicza *Andrzej Morsztyn, przedstawiciel baroku w poezji polskiej* (1893) i Wacława Borowego *Ignacy Chodźko. Artyzm i umysłowość* (1914).

Z czasem pojawiły się prace stematyzowane inaczej – omawiające genezę literacką utworu (np. studia Józefa Kallenbacha i Stanisława Windakiewicza), recepcję pisarzy obcych w Polsce (studia Mariana Szyjkowskiego), rzadko jeszcze – poszczególne aspekty czy składniki różnych zjawisk literackich, np. Ignacego Matuszewskiego *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze* (1902).

Teoretyczne rozważania o historii literatury. U schyłku XIX w. zaczyna się rozwijać refleksja teoretyczna nad zadaniami i metodami historii literatury, nazywana wówczas jej metodyką (Chmielowski) lub metodologią (Bruchnalski, Kleiner). Orientując się na wzór nauk przyrodniczych, Chmielowski zdefiniował ją jako „naukę dążącą do wykrycia praw rozwoju

myśli, uczuć i ideałów ludzkich w ogóle lub narodowych w szczególności, wyrażonych za pośrednictwem pięknego słowa". Nauką jest ona ze względu na systematyczność swych badań, wykrywanie przyczyn i skutków zjawisk literackich, „przedmiotowość wykładu" oraz dążenie do wykrycia praw rozwoju literatury. Zastrzegał się jednak, że to ostatnie zadanie zostało dopiero zapoczątkowane przez Hippolyte'a Taine'a (→ taine'izm), że historia literatury w odróżnieniu od nauk przyrodniczych nie może przeprowadzać eksperymentów, że udział czynnika podmiotowego jest w niej nieuchronny, co więcej, że „spółczucie psychologiczne" jest niezbędnym składnikiem badań literackich. Prawa historyka literatury do subiektywizmu bronił też Tarnowski (w → przedmowie do *Historii literatury polskiej*). Za zharmonizowaniem obiektywizmu i subiektywizmu opowiadał się Struve. Podobnie jak Chmielowski wypowiadał się Tadeusz Grabowski (*Czy historia literatury jest nauką? Szkic o metodzie w badaniach historycznoliterackich ze szczególnym uwzględnieniem historii literatury polskiej*, 1910), silniej jednak zaakcentował, że tylko „bezosobistość" badacza może dać wyniki dodatnie.

Tradycjom → pozytywistycznym wyraźnie przeciwstawił się Kleiner; dowodził, że poznanie historycznoliterackie jest nie tyle uogólniające, co indywidualizujące, nie tylko wyjaśniające, ale i oceniające. Zaznaczył przy tym, że we wstępnej analizie całościowe i bezpośrednie ujmowanie dzieła ma charakter intuicyjny, a w jego ocenie uczestniczy „pewien stosunek uczuciowy".

Henryk Markiewicz

Źródła: K. Brodziński, *Literatura polska. Odczyty w Uniwersytecie Warszawskim*, 1822–1830; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; A. Tyszyński, *O szkołach poezji polskiej*, w: tegoż, *Amerykanka w Polsce*, 1837; A. Tyszyński, *Prelekcja wstępna historii literatury polskiej z roku 1866 w Szkole Głównej*, „Biblioteka Warszawska" 1866, t. 4; B. Chlebowski, *Znaczenie różnic terytorialnych, etnograficznych i związanej z nimi odrębności ekonomiczno-społecznych, politycznych i umysłowych stosunków dla naukowego badania dziejów literatury polskiej*, „Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce" 1886, t. 5; P. Chmielowski, *Jak należy traktować utwory poezji ludowej w historii literatury polskiej?*, „Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce" 1886, t. 5; P. Chmielowski, *Metodyka historii literatury polskiej*, 1899; H. Struve, *Przedmiot i metoda historii literatury polskiej*, „Pamiętnik Literacki" 1902, z. 1; W. Bruchnalski, *Wstęp metodyczny do studium literatury polskiej*, 1907; T. Grabowski, *Czy historia literatury jest nauką? Szkic o metodzie w badaniach historycznoliterackich ze szczególnym uwzględnieniem historii literatury polskiej*, 1910; J. Kleiner, *Charakter i przedmiot badań literackich*, „Biblioteka Warszawska" 1913, t. 1; K. Wójcicki, *Historia literatury i poetyka*, 1914.

Opracowania: *Teoria badań literackich w Polsce. Wypisy*, t. 1, oprac. H. Markiewicz, 1960; S. Sawicki, *Początki syntezy historycznoliterackiej w Polsce*, 1969; H. Markiewicz, *Polska nauka o literaturze*, 1985; K. Cysewski, *Z zagadnień literaturoznawstwa polskiego doby pozytywizmu 1860–1914*, 1986; R. Skręt, *Historiografia literatury polskiej w XIX stuleciu*, 1986; H. Markiewicz, *O terminologii gatunkowej literaturoznawstwa polskiego*, w: tegoż, *Dopowiedzenia. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, 2000; *Historie literatury polskiej 1864–1918*, red. U. Kowalczuk i Ł. Książyk, 2015.

Zob. też: Historyzm w dyskursie krytycznoliterackim, Krytyka literacka a nauka, Portret literacki, Taine'izm, Teoria literatury (wobec krytyki literackiej)

HISTORYZM W DYSKURSIE KRYTYCZNOLITERACKIM

Termin i pojęcie. Pojęcie historyzmu jest nieostre i wieloznaczne; obejmuje ponadto zjawiska sprzeczne, jak np. HISTORYZM FAKTOGRAFICZNY, unikający formułowania praw dziejowych, skupiający się na gromadzeniu danych empirycznych, i HISTORYZM TEORETYCZNY, mający na celu właśnie formułowanie takich praw, określanie globalnych prawidłowości władających dziejami (taki historyzm Karl Raimund Popper określił mianem HISTORYCYZMU). W zasadzie wypada mówić o różnych historyzmach, a także o odmiennym ich rozumieniu na gruncie różnych dyscyplin. Tym, co je łączy, jest zwrot ku historii i rozmaite próby jej wykorzystania na potrzeby współczesności (np. formułowanie → utopii przeszłości, w związku z czym historyzm ujawnia swój światopoglądowy, polityczny charakter). Historyzm staje się w ten sposób wyrazem świadomości historycznej, potrzeby samorozumienia człowieka oraz wspólnoty jako bytów dziejowych. Ujawnia wszechobecność dziejów, ich całościowy charakter, ciągłość i łączność z teraźniejszością oraz ich zmienność, dynamikę. Wspomniana ŚWIADOMOŚĆ HISTORYCZNA (w rezultacie zwycięstwa nowożytników nad starożytnikami) jest przy tym świadomością rozwoju, często → postępu, pojmowanego wszak nierzadko jako proces skomplikowany, daleki od linearności.

Można wyróżnić m.in. historyzm OŚWIECENIOWY, ROMANTYCZNY, POZYTYWISTYCZNY, a w ich obrębie także pojawiają się odmienne tendencje (w związku z tym drugim historyzmem mówi się np. o historyzmie walterskotowskim). Termin został użyty po raz pierwszy w 1839 r. przez Ludwiga Feuerbacha, później w 1884 r. – przez Carla Mengego, a następnie spopularyzowany na gruncie filozofii, teologii i ekonomii. Wskazywano wszak na elementy historyzmu w średniowieczu, renesansie czy w czasach reformacji. Główne postaci związane z historyzmem w XIX w. nie używały przy tym tego terminu (pojawia się on np. raz u Wilhelma Diltheya), choć podkreśla się, że historyzm stanowi główną cechę XIX stulecia, określa styl jego myślenia.

Wypada tu przywołać wielu myślicieli wpływających na kształtowanie się historyzmu (Giambattista Vico, Charles de Montesquieu, Gottfried Wilhelm Leibniz, Anthony Ashley Shaftesbury, Jean-Jacques Rousseau, Edmund Burke, Joseph i Thomas Wartonowie, Johann Joachim Winckelmann, Johann Wolfgang Goethe, pani de Staël, a zwłaszcza Johann Gottfried Herder, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Alexander Humboldt, Leopold Ranke, Wilhelm Dilthey). Źródła historyzmu wskazuje się w początkach nowożytnej filozofii, w jej różnych wariantach, zarówno u René Descartes'a, jak i Johna Locke'a. Mówi się również o myślicielach, których kojarzymy z postawą sprzeczną z historyzmem, niemniej współtworzących niektóre jego elementy. Voltaire był np. przekonany o istnieniu uniwersalnych praw natury/ rozumu i oceniał przeszłość z perspektywy zasady postępu, realizującej się najpełniej w teraźniejszości. Traktował zarazem dzieje jako przestrzeń autonomicznej aktywności ludzkiej, co zbliżało go do perspektywy historyzmu.

Odmiany i źródła. U podstaw historyzmu leży przekonanie o charakterze poznawczym (HISTORYZM POZNAWCZY) dotyczące konieczności umieszczenia poznawanej przeszłości w jej historycznym, a to w przypadku historyzmu osiemnasto- i dziewiętnastowiecznego oznacza – dawnym, kontekście. Historyzm określa zatem perspektywę rozumienia dziejów. Pozwala uwypuklić splot indywidualnych czynników kształtujących rzeczywistość historyczną („ducha czasu"). Jak pisze Herder w *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (*Myśli o filozofii dziejów*, 1784–1791): „[…] wszędzie na naszej ziemi staje się to, co może na

niej się stać, w zależności od położenia i potrzeb miejsca, od warunków i okoliczności czasu i od wrodzonego albo kształtującego się charakteru ludów". W perspektywie historyzmu zjawiska dziejów i kultury okazują się środkiem i zarazem celem, mają charakter autonomiczny i niepowtarzalny.

Z dyrektywą poznawczą wiąże się też przyjęcie specyficznej perspektywy wartościującej (HISTORYZM AKSJOLOGICZNY), związanej z wyzbyciem się uniwersalnych wartości, z ich relatywizacją, zwróceniem uwagi na te wartości, które były ważne dla danej epoki bądź danego narodu (w związku z tą kwestią zostaje np. podważona u początków romantyzmu uniwersalna wartość *Poetyki* Arystotelesa). Każda epoka rządzi się przecież sobie właściwymi prawami i stanowi zamkniętą całość, jej dorobek jest historycznie określony. Takiemu nastawieniu towarzyszyły również konkretne przewartościowania związane z patrzeniem na dzieje (np. w szczególny sposób ceniono w romantyzmie dyskredytowane przez oświecenie średniowiecze). Trzeba jednak zaznaczyć, że m.in. Herder wprowadza perspektywę uniwersalną – wraz z kategoriami ludzkości i człowieczeństwa, które mają być realizowane przez różne narody, co nadaje refleksji myśliciela także charakter teleologiczny. W związku z takim indywidualizującym stosunkiem do wartości w romantyzmie pojawia się estetyka oryginalności i krytyka naśladowania wzorów. Podejście takie przekłada się na postulat zachowania → kolorytu lokalnego w dziele, jego związku ze środowiskiem geograficznym, kulturowym, historycznym.

U źródeł historyzmu występuje pogląd o autonomicznym charakterze dziejów (HISTORYZM ONTOLOGICZNY), rządzących się swoimi zasadami, często określonymi przez analogię biologiczną (schemat rozwoju: młodość, dojrzałość, starość, widoczny np. u Herdera). O ich charakterze decyduje czynnik społeczny, geograficzno-klimatyczny, polityczny. U niektórych myślicieli pojawiają się wszakże elementy prowidencjalizmu (przykładem znów może być Herder). W związku z przekonaniem o autonomii historii stawia się pytanie, czy ma ona charakter przypadkowy, czy też można odnaleźć w niej jakiś plan (Herder postrzegał w niej celowość). W szczególnie wyraźny sposób koncepcja takiego planu jako realizacji ducha absolutnego w historii zaznacza się w myśli Hegla. W niektórych odłamach historyzmu (np. HISTORYZM WOLUNTARYSTYCZNY) jest widoczne przekonanie, że to człowiek jest twórcą historii; w innych – akcent zostaje położony na rolę czynników ponadjednostkowych.

Na gruncie historyzmu zrezygnowano ze znamiennej dla oświecenia wizji dziejów jako realizacji linearnego, ciągłego postępu, pojmowanego jako racjonalizacja człowieka i świata. Rozwój historii przestał być traktowany jako kumulacja wartości pozytywnych, dostrzeżono, że towarzyszą mu okresy regresu, ale także straty, że spotykają się w nim różne, często przeciwstawne tendencje. Dzieje to rozwój, przekształcanie się wielogłosowej → tradycji; historyzm stanowi jej swego rodzaju filozofię, ukazując ŹRÓDŁA WSPÓŁCZESNOŚCI.

Narodziny historyzmu w osiemnastowiecznej Europie wiążą się z ówczesnymi przemianami kulturowymi, z rozpadem wspólnego świata kultury śródziemnomorskiej i dopuszczeniem do głosu wielu różnych kultur narodowych, różnicujących obszar kultury europejskiej. U swoich początków historyzm odegrał ważną rolę związaną z otwarciem na obszary → inności kulturowej (kulturowe egzotyzmy). Udział w narodzinach historyzmu mają też dokonujące się w XVIII w. przemiany historyczne (m.in. modernizacyjne) oraz związane z nimi doświadczenie przyspieszenia historii, widoczne w porewolucyjnej i napoleońskiej Europie.

Historyzm jeszcze w XIX w. spotkał się z krytyką takich myślicieli, jak np. Søren Kierkegaard czy Friedrich Nietzsche (→ nietzscheanizm). Oprotestowano redukcjonizm historyzmu (widoczny na jego gruncie determinizm sprowadzający interpretowane zjawiska do ich kulturowych przyczyn), a także jego wpływ na osłabienie woli, związany z przerostem erudycji nad życiem.

W Polsce taką krytykę można znaleźć np. u Adama Mickiewicza w prelekcjach paryskich (*Literatura słowiańska*, 1840–1844), w podejrzliwości wobec relatywizmu aksjologicznego oraz w niechęci do spekulacji zastępującej działanie. W duchu nietzscheańskim krytykował historyzm Stanisław Brzozowski, postrzegając w nim źródło alienacji: „Wiek XIX pysznił się swym zmysłem historycznym, rozumieniem wszelakich kultur, smaków i dusz. Rozumiemy wszystko, gdyż ze wszystkim łączy nas jakieś powinowactwo, pisał Amiel. Niebezpieczna zdolność: psychicznie mówiąc, rozumieć można tylko to, co się ma w sobie; trzeba mieć w sobie możliwości wszelkich kultur, wszelkich światopoglądów, wszelkich wartości moralnych, aby je prawdziwie rozumieć, inaczej są one dla nas dziwactwami, które tylko z zewnątrz opisywać można. Z chwilą wszakże, gdy się posiada w sobie możliwość kilku naraz światopoglądów, kilku naraz systematów wartości, każdy z nich staje się jednym z możliwych, żaden nie może być uważany za bezwzględny, wszystkie stają się wytworem duszy ludzkiej, który dziś jest taki, przy innych warunkach mógł być inny, wszystko staje się względnym, poza sobą dusza ludzka nie ma już teraz żadnego oparcia" (*Współczesne kierunki w literaturze polskiej wobec życia*, „Głos" 1903, nr 19–22). Podstawowe zróżnicowanie w obrębie historyzmu w omawianym tu okresie wiąże się z odmiennością historyzmu nastawionego na FILOZOFIĘ HISTORII, łączącego się z różnymi systemami filozoficznymi, w XIX w. – zwłaszcza z myślą Hegla poszukującego praw rozwoju dziejów, oraz HISTORYZMU FAKTOGRAFICZNEGO nastawionego na empiryczne dane. Ten pierwszy nurt dominował w okresie romantycznym; drugi – wiąże się z pozytywizmem.

W krytyce romantycznego przełomu. Historyzm stał się sposobem myślenia o → narodowości (to ona określała w romantyzmie kategorię oryginalności i to ona w zgodzie z Herderowskimi *Myślami o filozofii dziejów* kształtowała zróżnicowanie obszaru kultury; w XIX w. historia przestaje być historią wielkich jednostek, a staje się historią wspólnot narodowych) zarówno w związku z jej opisem, jak i w związku z dotyczącymi jej → programami. W Polsce widać ten związek historyzmu i myślenia o narodowości jeszcze w projektach warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk (1800–1832), dążących do ocalenia pamięci o przeszłości narodu pozbawionego politycznego bytu.

Inspiracje historyzmem w polskiej krytyce literackiej wiążą się z nazwiskami romantycznych (czy przedromantycznych) krytyków i historyków literatury: Herdera, Augusta Wilhelma Schlegla (*Über dramatische Kunst und Litteratur*, 1809–1811) i Friedricha Schlegla (*Geschichte der alten und neuen Literatur*, 1815), pani de Staël (*De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, 1800; *De l'Allemagne*, 1813). Na początku XIX w. ich twórczość prezentowały pisma warszawskie i wileńskie, przeszczepiał ją na nasz grunt m.in. Kazimierz Brodziński.

Historyzm jako styl myślenia o człowieku i narodzie (społeczeństwie), ukazujący ich dziejowy charakter, opiera się na podstawowym pytaniu o pochodzenie zjawisk, ich genezę; zgodnie z takim nastawieniem historia staje się najważniejszą nauką o człowieku. Można w tym miejscu wspomnieć o ożywiającej krytykę początku XIX w. kwestii rodowodu → klasyczności i → romantyczności (K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu*

poezji polskiej, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; A. Mickiewicz, *O poezji romantycznej*, t. 1, 1822) czy też o szerszej kwestii początków narodu i kształtowania jego świadomości (np. [M. Mochnacki], *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2). W takim tonie pisze Maurycy Mochnacki: „Główną, najpierwszą powinnością krytyki umiejętnej jest: wybadać, rozświecić systema pojęć i wyobrażeń, czy zapadłej w przeszłości, czy obecnej cywilizacji. Literatura zamykająca w tworach naukowych, poetyckich i kunsztownych ogólną masę onych pojęć i wyobrażeń, wzięta w rozmysł krytyczny, ułatwia wykonanie tej pracy. Krytyk przysparza materiałów dziejopistwu" (*O krytyce i sielstwie*, „Kurier Polski" 1830, nr 159).

Podstawowe założenia myślowe polskiej krytyki literackiej odwołującej się do historyzmu można znaleźć w tekstach Brodzińskiego, przyjmującego jako swoje *credo* tezę, zgodnie z którą: „Poezja jest zwierciadłem każdego wieku i narodu, stosownie jak każdy pod innym niebem, odmiennych jest obyczajów, różne ma wyobrażenia o Bogu i wielorako rządzony bywa" (*O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*). Tego typu deklaracje, kładące nacisk na różnorodność historyczną i narodową, naruszające uniwersalizm poetyk klasycystycznych, powracają w romantycznych wypowiedziach krytycznych. Mickiewicz w rozprawie *Goethe i Bajron* (powst. ok. 1827, wyd. 1860) stwierdza, że nie chce postępować w myśl zasad krytyki klasycystycznej, a przyjmuje zasady „krytyki historycznej, która dzieła poetyckie rozważa pod względem narodu, gdzie one wzięły początek, czasu i okoliczności wpływających na ich wzrost i dojrzewanie". We wcześniejszej *Przemowie* (*O poezji romantycznej*) znajduje się następująca dyrektywa interpretacyjna: „Aby zaś pokazać dowodnie, jak rodzaj poezji romantycznym zwany powstał, doskonalił się i na udzielny, w sobie skończony ukształcił się nareszcie, potrzeba wyłącznych okoliczności wpływających nań, czyli tworzących go szukać i odróżniać między mnóstwem innych okoliczności, tworzących inne poezji rodzaje. Należy poszukiwać zwyczajnej zawisłości i następstwa zdarzeń, jak za odmianą uczuć, charakteru, opinii narodowych zachodzi odmiana w samej poezji, która najpewniejszym bywa znamieniem wiekowego usposobienia ludów". Mochnacki pisze: „Człowiek historyczny jest synem czasu, utworem machiny społecznej" (*O duchu i źródłach poezji w Polszcze*).

W polskiej krytyce literackiej historyzm odegrał szczególną rolę w okresie przełomu romantycznego, w → polemice z uniwersalizmem kulturowym klasyków prowadził do uzupełnienia i przemiany kanonu literackiego, zmiany sposobu myślenia o literaturze z estetyczno-dogmatycznego na historyczny, co oznaczało uwzględnienie zarówno perspektywy przeszłości, jak i współczesności. Maurycy Gosławski pisze np.: „Ponieważ Homer śpiewał tak, nie inaczej, ponieważ w ślady jego z uszanowaniem wstępował Wirgiliusz, że Rzymianie i Grecy wołali na pomoc muz, jako bogiń swojej religii, dlatego dzisiaj Anglik, Szwed lub Kirgiz ma powtarzać te same modlitwy?" (*List do P****, przedmowa do *Poezji*, 1828). Można tu przypomnieć w związku ze sporem o romantyczność także Franciszka Wężyka (*Uwagi nad Jana Śniadeckiego rozprawą „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Pamiętnik Warszawski" 1819, t. 14), Józefa Franciszka Królikowskiego (*Rozprawę, w której się okazuje, że nie każda romantyczność przeciwna jest klasyczności, że owszem, ażeby literatura była narodową i celowi odpowiadającą, romantyczności wyrzekać się nie powinna*, „Mrówka Poznańska" 1821, t. 3) czy Maurycego Mochnackiego (*Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 2, nr 5 i 7). Wymowę sprzeczną z historyzmem (choć pojawiają się w tekście zaskakujące nań otwar-

cia, np. w związku z przekonaniem o niezakończonym i zmiennym charakterze dziejów) ma praca Jana Śniadeckiego *O pismach klasycznych i romantycznych* („Dziennik Wileński" 1819, t. 1), akcentująca uniwersalność, ponadczasowość rozumu ludzkiego i zasad estetycznych.

Krytyka literacka w latach 20. i 30. XIX w. jest rezultatem różnych wypadkowych tendencji, obok perspektywy historyzmu (dostrzeganej w kreśleniu relacji piśmiennictwa z dziejami, kulturą, tłem społecznym i politycznym, w postulacie narodowości), są widoczne pozostałości myślenia klasycystycznego: np. perspektywa normatywna pojawiająca się zwłaszcza u Brodzińskiego.

Śladów historyzmu można dopatrywać się już w pismach Jana Pawła Woronicza (np. *O pieśniach narodowych*, „Roczniki Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1803, t. 2) i Leona Borowskiego (np. *Uwagi nad poezją i wymową pod względem ich podobieństwa i różnicy z ćwiczeniami w niektórych gatunkach stylu*, „Dziennik Wileński" 1820, t. 1–3). Perspektywa historyzmu jest widoczna w *Myślach o pismach polskich z uwagami nad sposobem pisania w rozmaitych materiach* Adama Kazimierza Czartoryskiego (1810, wyd. pod pseudonimem A. Dantiscus) – autor uwzględnia związek dzieł z rozwojem dziejów narodowych, przemianami społecznymi i kulturowymi; również w rozprawach Franciszka Wężyka: *O poezji dramatycznej* (powst. 1811, wyd. 1878) oraz w *Uwagach nad Jana Śniadeckiego rozprawą „O pismach klasycznych i romantycznych"*. Niewątpliwie historyzm znalazł się u podstaw zainteresowań → Słowiańszczyzną (i folklorem), których przykładem może być praca Zoriana Dołęgi Chodakowskiego *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem* („Ćwiczenia Naukowe" 1818, t. 2). Podobne myślenie jest widoczne we wspomnianej rozprawie Królikowskiego; z innych autorów trzeba wymienić: Franciszka Salezego Dmochowskiego (*Uwagi nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej*, „Biblioteka Polska" 1825, t. 1, z. 1–3), Michała Grabowskiego (*Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polszcze*, „Astrea" 1825, t. 1; *Myśli o literaturze polskiej*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 12, nr 36), Adama Mickiewicza (przedmowa do tomu poetyckiego *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*, 1829), Walentego Chłędowskiego (*Arystoteles, sędzia romantyczności*, „Haliczanin" 1830, t. 1), Maurycego Mochnackiego (*O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830), Seweryna Goszczyńskiego (*Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1), Stefana Witwickiego (*Co u nas działo się w literaturze, a mianowicie w poezji przez ciąg ostatnich kilkudziesięciu lat?*, 1837).

Historyzm a historia literatury. Pierwszych śladów historyzmu w polskiej krytyce literackiej trzeba szukać w tekstach o nastawieniu → historycznoliterackim, zajmujących się literaturą dawną (polską i europejską), a także w pojawiającej się jeszcze w krytyce klasycystycznej formie pochwały pisarza, → portretu literackiego czy artykułu poświęconego jednemu twórcy. Teksty historycznoliterackie poszukiwały zasady ciągłości panującej w dziejach piśmiennictwa, portrety kładły nacisk na indywidualny kształt → biografii i dzieła, ukazywały całość społecznych działań autora na tle wydarzeń historycznych i tradycji kulturowej oraz literackiej, stopniowo też odchodzono w nich od rozbioru, stanowiącego podstawę krytyki klasycystycznej, wpisującego tekst w uniwersalny wymiar norm pisarskich (z takim wpisywaniem, niszczącym życie dzieła, będzie polemizował np. Brodziński w rozprawie *O krytyce*, w: *Pisma rozmaite*, 1830).

Pisanie ujęć portretowych staje się na początku XIX w. elementem programu Towarzystwa Przyjaciół Nauk (miały one nieść ze sobą wartość parenetyczną). Można tu wska-

zać m.in. na pochwałę Józefa Szymanowskiego, napisaną przez Stanisława Kostkę Potockiego (*Pochwała Józefa Szymanowskiego, miana w Zgromadzeniu Przyjaciół Nauk*, 1801), Ignacego Krasickiego autorstwa Franciszka Ksawerego Dmochowskiego (*Mowa na obchód pamiątki Ignacego Krasickiego*, wygł. 1801), Cypriana Godebskiego – Józef Kalasanty Szaniawski (*Pochwała Cypriana Godebskiego* […] *w bitwie pod Raszynem poległego*, 1809), Franciszka Karpińskiego – Kazimierz Brodziński (*O życiu i pismach Franciszka Karpińskiego*, „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1828, t. 20). Podobny sposób przedstawiania sylwetki pisarza pojawia się później u Adama Mickiewicza (*Goethe i Bajron*), a także u Zygmunta Krasińskiego (*Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, „Tygodnik Literacki" 1841, nr 21–23), Józefa Ignacego Kraszewskiego (*Jan Kochanowski*, 1843) i wielu innych autorów. Portret literacki funkcjonuje również w pozytywizmie (np. Piotr Chmielowski, Aleksander Świętochowski) i Młodej Polsce (np. Adam Grzymała-Siedlecki).

Teksty o charakterze historycznoliterackim ukazywały zróżnicowanie → tradycji literackiej i kulturowej. Jeszcze pod koniec XVIII w. pojawiają się prace (nierzadko → przekłady), które poszerzają obszar tradycji literackiej (poza znane wątki francuskie), a także wprowadzają myślenie historyczne: np. Johanna Georga Forstera *Stan niniejszy literatury angielskiej* (1792), Jana Nepomucena Kossakowskiego *Rzut oka na literaturę czeską i związek języków słowiańskich* („Roczniki Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1803–1804, t. 3), anonimową rozprawę *O stanie literatury rosyjskiej w roku 1817* („Dziennik Wileński" 1818, t. 1), *Rzut myśli na wzrost, kwitnienie, ważność i upadek literatury arabskiej z dzieł Sismond Floriana Mikulskiego* („Dziennik Wileński" 1818, t. 1), *Rzut oka na stan niniejszy literatury niemieckiej* („Pamiętnik Warszawski" 1817, t. 7; przekład z „Revue universelle").

Perspektywa historiozoficzna, uwzględniająca przemiany literatury w kontekście praw określających rozwój dziejów, pojawia się w sposób mniej lub bardziej wyraźny w większości tekstów historyczno- i krytycznoliterackich XIX w. I tak, dla przykładu, Brodziński (*O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*) przyjmuje myśl o literaturze jako obrazie oświecenia narodu, jego poziomu cywilizacyjnego; krytyk wprowadza też inną, popularną w romantyzmie, kategorię → ducha narodowego, ukazując dzieje jako proces jego kształtowania. Taka koncepcja powraca m.in. u Mickiewicza i Mochnackiego, przyjmujący ją krytycy rozmaicie wszak pojmują znaczenie owego ducha. Częste są inspiracje systemami filozoficznymi: wpływ myśli Friedricha Schillera i Friedricha Wilhelma Josepha Schellinga można dostrzec u Mochnackiego (*Myśli o literaturze polskiej* oraz *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*), koncepcji Hegla u Edwarda Dembowskiego (*Piśmiennictwo polskie w zarysie*, 1845) czy Wacława Aleksandra Maciejowskiego (*Piśmiennictwo polskie*, 1851–1852).

W krytyce międzypowstaniowej. Na osobną uwagę zasługuje historyzm w krytyce literackiej w kraju po 1831 r. Wiąże się on z tematami proponowanymi literaturze przez krytykę, ze zwrotem w kierunku przeszłości narodowej (postulowanym zresztą wcześniej przez Brodzińskiego i Mochnackiego). Jest on widoczny np. w propagowaniu modelu literatury historycznej, wypracowanego przez Waltera Scotta (M. Gr… [M. Grabowski], *O poezji XIX wieku*, 1837). Charakterystyczne jest również położenie nacisku na zjawisko → kolorytu lokalnego, widoczne np. u Aleksandra Tyszyńskiego (*Amerykanka w Polsce*, rozdz. *O szkołach poezji polskiej*, 1837).

Spór o rozumienie historyzmu można odnaleźć u Kraszewskiego, który wypowiadając się na temat pisarstwa historycznego, a także historiografii (w studium *Historia* ze *Studiów literackich*, 1842), zwracał uwagę na równorzędność prawdy historycznej i prawdy artystycz-

nej (a być może nawet na prymat tej drugiej): „Prawda dwojaką jest w historycznym romansie – artystyczna i historyczna. Ta ostatnia nigdy w nim nie będzie zupełną, bo warunki sztuki cale się różnią od warunków historii, a romans przede wszystkim jest utworem sztuki" (*Słówko o prawdzie w romansie historycznym*, 1843). Zdaniem autora niemożliwa i niecelowa jest próba ukazania przeszłości w jej perspektywie (pisarz powinien bowiem zaznaczyć swoją własną perspektywę); podobnie niefortunne okazuje się dążenie do wiernego, szczegółowego przedstawienia przeszłości, gubiące jej ducha (*Archaizmy*, 1842), a także – ta uwaga odnosi się zwłaszcza do polskich → romansów historycznych, potomstwa *Pamiątek Soplicy* Henryka Rzewuskiego (→ romantyczna gawęda szlachecka) – ukazywanie jej w sposób fragmentaryczny i apologetyczny (*Obrazy przeszłości*, „Dziennik Literacki" 1856, nr 13–16). Kraszewski ma na myśli utwory dotyczące → sarmackiej szlachty, pomijające resztę społeczeństwa I Rzeczypospolitej oraz niedostrzegające jej wad. Według krytyka w ujęciu przeszłości są ważne → wyobraźnia, wiara, entuzjazm, natchnienie. W ironicznym *Przepisie na historyczny romans w trzech tomach* (1843) znajdujemy przy tym krytykę schematyczności tego typu tekstów.

Podobnie Julian Klaczko przeciwstawiał się kultowi kolorytu lokalnego, widząc w nim mechaniczną rekonstrukcję przeszłości, daleką od prawdy o niej, i konfrontując z taką praktyką duchowy, moralny i psychologiczny wgląd w dzieje, ich głębokie rozumienie: „Jednym z głównych błędów tegoczesnych poetów naszych i powieściopisarzy, moglibyśmy dodać i malarzy, jest ta wyłączna reokupacja lokalnego kolorytu, która erudycję stawi w miejscu natchnienia, kompilacją mniema zastąpić prawdziwą twórczość ducha i która, zebrawszy skrzętnie archeologiczne szczegółki i drobiazgi, kostiumy, maski i sposoby mówienia z pewnej epoki, dobrodusznie myśli, że już tym samym ułożyła obraz historyczny" ([rec.] *„Gladiatorowie" Teofila Lenartowicza*, „Wiadomości Polskie" 1857, nr 48, 50 i odb.).

Historyzm pozytywistyczny. W pozytywizmie można zauważyć istnienie wskazanych tu tendencji związanych z historyzmem, wpisywanych jednak w inną ramę światopoglądową. Przewagę zyskuje przy tym niewątpliwie PERSPEKTYWA FAKTOGRAFICZNA (historyzm pozytywistów opiera się na studiach materiałowych, prowadzi do postawy polihistoryzmu), choć przecież pojawia się ona w obrębie historiozoficznej wizji ewolucyjnego postępu, widocznej chociażby w inspirującej pozytywistów pracy *Historia cywilizacji w Anglii* Henry'ego Thomasa Buckle'a.

Ugruntowanie w krytyce epoki historyzm zawdzięcza teorii środowiskowej Hippolyte'a Taine'a (*Philosophie de l'art*, 1865; zob. też → taine'izm), eksponującego związek rozwoju sztuki i kultury z rozwojem społeczeństwa, akcentującego kwestię „momentu historycznego", wprowadzającego wizję DETERMINIZMU DZIEJOWEGO (który zresztą często ograniczano w tekstach krytycznych, zwracając uwagę na rolę indywidualności twórcy); koncepcje Taine'a przybliżał polskim → czytelnikom m.in. Maksymilian Kawczyński (*Metoda Taine'a*, „Przewodnik Naukowy i Literacki" 1883, t. 11). Takim zapleczem historyzmu stały się również prace Wilhelma Scherera (*Geschichte der deutschen Litteratur*, 1883) i Georga Brandesa (*Hovedstrømninger i det 19. Aarhundredes Litteratur*, 1872) oraz rozwijające się badania → komparatystyczne (np. H.M. Posnett, *Comparative Literature*, 1886) czy dominacja metodologiczna historiografii, dającej wzorce dla refleksji o literaturze.

W myśl tych propozycji utwór literacki był wpisywany w szeroką perspektywę socjologiczną o charakterze genetycznym, związaną z kategoriami rasy, środowiska, → ducha epoki oraz przekonań i uczuć twórcy (utwór w związku z tym traktowano jako swego rodzaju do-

kument); gromadzono skrzętnie wiele czynników określających dzieło; poszukiwano wpływów i zależności łączących różne literatury.

Postępowanie to stało się podstawą interpretacji, za klasyczną pracę realizującą takie podejście wypada uznać np. *Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu* (1881) Piotra Chmielowskiego, który w innym miejscu tak definiował zadania krytyki: „Zrozumieć przede wszystkim pisarza i jego dzieło, a potem wyjaśnić ich dla siebie i dla innych, przyprowadzić do świadomości to, co każdy czytelnik mniej lub więcej bezświadomie odczuwa, odgadnąć przyczyny, dlaczego tak, a nie inaczej dany utwór się ukształtował: oto rzecz najważniejsza, o którą głównie krytykowi chodzi" (*Młode siły*, „Ateneum" 1880, t. 1). W podobnym duchu pisze Eliza Orzeszkowa: „Jedynym sposobem umożliwiającym gruntowność i wszechstronność sądów naszych o zjawiskach wszelkich jest ujmowanie zjawisk tych u samych podstaw, czyli zapoznawanie się uprzednie z czynnikami, które mieszczą w sobie najbliższą przyczynę bytu zjawiska i rządzą warunkami jego rozwoju" (*O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15). Pisarka jest przekonana o związku literatury z historią i społeczeństwem: „Ogólnie dziś uznano prawdę, że piśmiennictwo jest wiernym odbiciem cech społeczności, w której się rozwija, wypływem jej potrzeb i miarą umysłowego rozwoju" (*Kilka uwag nad powieścią*, „Gazeta Polska" 1866, nr 285). Podobne poglądy wyraża również Świętochowski (*Pleśń społeczna i literacka*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 31).

Chmielowski docenia poznanie charakterystyczne dla historyzmu, wiążąc je ze zdolnością wnikania w dusze innych: „Wytworzenie się poczucia prawdziwie historycznego w wieku XIX było wynikiem przenoszenia się w wieki ubiegłe nie tylko myślą i rozumem, ale także wyobraźnią i sercem, by należycie poznać cały ciąg przemian, jakie przechodziła dusza ludzka w swoich przejawach zewnętrznych" (*Spółczucie psychologiczne w badaniach historycznoliterackich*, „Pamiętnik III Zjazdu Historyków Polskich w Krakowie" 1900). W dalszym ciągu tego wywodu krytyk sprzeciwia się oświeceniowemu uniwersalizmowi. Podobnie postępuje Stanisław Tarnowski: „Postać w wyobraźni stworzona powinna mieć cechy narodu, do którego należy, a nie przestać być typem ogólnie ludzkim. Połączenie to, na którym zawisł i narodowy charakter, i powszechna prawda poezji, rzadko bywa tak doskonale odmierzonym […]" (*Komedie Aleksandra hr. Fredry*, „Biblioteka Warszawska" 1876, t. 2).

Jeśli chodzi o stosunek polskich pozytywistów do historii, to okazuje się on skomplikowany – w związku z prymatem w ich myśleniu perspektywy współczesności nad przeszłością (inspiracje dla takiego nastawienia można było znaleźć chociażby u Taine'a, ich rezultat widać m.in. w *Kilku uwagach nad powieścią* Orzeszkowej). Owo skomplikowanie ujawnia się w stosunku pozytywistów do → powieści historycznej. Z jednej strony kładli oni nacisk na problematykę współczesną, z drugiej jednak usiłowali podporządkować przeszłość wymogom własnego programu literackiego: nakazom → realizmu i utylitaryzmu.

Scjentyzm pozytywistów – kult faktu empirycznego – wpłynął ponadto na krytykowanie → fikcji i subiektywizmu w powieściowych ujęciach dziejów oraz na postulowanie badań źródłowych, mających być podstawą pisarstwa historycznego (można dostrzec w takim postępowaniu wpływ nauk przyrodniczych, widoczny również m.in. w dopatrywaniu się praw biologicznych w rzeczywistości społecznej i kulturowej, a także literackiej – podejście takie inspirował Ferdinand Brunetière, *L'Evolution de genres dans l'histoire de la littérature*, 1890).

W dyskusjach nad powieściami Henryka Sienkiewicza (m.in. B. Prus, *„Ogniem i mieczem". Powieść z dawnych lat Henryka Sienkiewicza*, „Kraj" 1884, nr 28–30; S. Tarnowski, *Z najnowszych powieści polskich. Henryka Sienkiewicza „Ogniem i mieczem"*, „Przegląd Pol-

ski" 1884, t. 72; A.S. [A. Świętochowski], *Henryk Sienkiewicz (Litwos)*, „Prawda" 1884, nr 27–32; P. Chmielowski, *Powieść Henryka Sienkiewicza*, „Ateneum" 1884, t. 2) spierano się, czy → powieść historyczna może prowadzić do poznania przeszłości (z postulatem tym zgadza się Sienkiewicz, *O powieści historycznej*, „Słowo" 1889, nr 98–101). Krytykowano pisarza m.in. za odstępstwa od pozytywistycznej koncepcji literatury i za historiograficzną miałkość jego ujęcia przeszłości, brak głębszego namysłu nad mechanizmami dziejowymi, subiektywizm i elementy fikcyjne.

Historyzm modernistyczny. Pod koniec XIX w. historyzm – o wyraźnym nastawieniu idiograficznym, związanym z kryzysem narracji o postępie oraz kryzysem wiary w rozum i jego możliwości poznawcze – powraca w czasach tzw. przełomu antypozytywistycznego, wpływając tym razem na kształt metody humanistyki, którą w myśl rozważań Diltheya stała się hermeneutyka łącząca interpretację uruchamiającą szeroki kontekst historyczny z → psychologizmem.

Relacje między tymi składowymi mogły jednak przybierać różny, w skrajnym przypadku antagonistyczny, charakter; obie wiodły do indywidualizacji poznawanego przedmiotu, ale ujęcie historyczne mogło też prowadzić do zatraty indywidualnego (jednostkowego) charakteru twórczości. Z jednej strony, jak krytycznie konstatował w *Dziejach krytyki literackiej w Polsce* (1902) Chmielowski, „odrzucono teorię wpływu atmosfery duchowej na twórczość", szukając tego, co ponadczasowe. Zenon Przesmycki postulował takie odrzucenie, nakazując poszukiwanie ideału estetyczno-metafizycznego. Zarazem jednak z drugiej strony krytyk wskazywał na rolę erudycji kulturowej, stanowiącej kontekst rozumienia dzieła, a także podejmował kwestię atmosfery epoki, choć nie godził się na Taine'owski determinizm, akcentując rolę indywidualności twórczej (*Parę słów o krytyce w ogóle* z cyklu *Harmonie i dysonanse*, „Świat" 1891, nr 1–15, z przerw.; odrzucenie owego determinizmu i położenie nacisku na rolę indywidualności dzieła i twórcy, kształtującej środowiska, widać w pracach Émile'a Hennequina, np. w *Zarysie krytyki naukowej*, 1888). Akcentowano również znaczenie historyczności człowieka i literatury.

Najczęściej łączono przy tym oba wskazane tu ujęcia, jak dzieje się w przypadku Ignacego Matuszewskiego, który pisał o ideale estetycznym i zarazem przyjmował, że artysta stanowi medium narodu i epoki (*Egzotyzm, realizm i legenda. Z powodu „Porachunków" p. A. Sygietyńskiego*, „Tygodnik Ilustrowany" 1900, nr 28–31). Matuszewski eksponuje perspektywę nowoczesnej różnorodności kulturowej, wielości tradycji, braku uniwersalizmu i względności wartości estetycznych. Postuluje połączenie subiektywizmu (wczucia, genialnego kontaktu z → geniuszem artysty, eksploracji jego psychiki; zob. też → empatia) z obiektywnym poznaniem, również historycznym, uwzględniającym m.in. szerokie tło porównawcze (*Subiektywizm w krytyce*, „Biblioteka Warszawska" 1897, t. 2). Wpływ historyzmu widać np. w następującej wypowiedzi krytyka: „Nie ma prawideł wiecznych, nie ma rodzajów i stylów wyższych lub niższych: każda indywidualność artystyczna może sobie – o ile jej na to pozwolą siły i talent – stworzyć styl własny, może wprowadzić do sztuki czynniki nowe, może rozszerzać zakres bodźców i wrażeń estetycznych do granic takich, na jakie pozwoli sama natura danej gałęzi sztuki" (*Stanisław Witkiewicz i krytyka subiektywna*, „Tygodnik Ilustrowany" 1899, nr 20).

Na kwestię historyczności literatury ze szczególną mocą kładł nacisk Stanisław Brzozowski, polemizując z modernistycznymi próbami odcinania „ja" od historii i kultury: „Historia wytworzyła nas: – marzyć o uniezależnieniu się od historii jest to marzyć o samouni-

cestwieniu, o rozpłynięciu się w eterze feerii i baśni. JEST NASZĄ ISTOTĄ WŁAŚNIE TO, ŻE JESTEŚMY EUROPEJCZYKAMI, ŻYJĄCYMI W TYM, A NIE INNYM MOMENCIE. – Nasze ja – to nie jest coś stojącego na zewnątrz historii, lecz ONA SAMA; nie ma możności wyzwolenia się od niej, gdyż nie ma w nas włókna, które by do niej nie należało" (*Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910, wyróżnienie – M.K.; podobne poglądy zawierają prace z tomu *Kultura i życie*, 1907). W takim duchu krytyk rozpoczyna *Współczesną powieść polską* (1906): „Studium krytyczne o współczesnej powieści polskiej – musi być rozdziałem ogólnej historii naszego społeczeństwa. Sama powieść jest przecież próbą uświadomienia sobie bądź to współczesnego momentu życia, bądź też przeszłości, którą usiłujemy z momentem tym, już przez sam fakt, że o niej mówimy, powiązać". Postulat krytyki historycznej Brzozowski formułuje we *Współczesnej krytyce literackiej w Polsce* (1907): „Krytyka musi zrozumieć i odczuć dane dzieło, musi zrozumieć indywidualność danego twórcy w związku z życiem ludzkości". Zdanie to zawiera przy tym krytykę historyzmu pozytywistycznego, niepotrafiącego, według Brzozowskiego, dotrzeć do indywidualności twórczej, jej → głębi i stawania się, jej pracy.

Myślenie charakterystyczne dla historyzmu pojawia się także np. u Stanisława Witkiewicza, domagającego się od krytyki połączenia perspektywy artystyczno-formalnej z perspektywą historyczno-socjologiczną (choć i ten krytyk polemizował z determinizmem Taine'a i redukcją indywidualności twórcy). We wstępie do pierwszego wydania *Sztuki i krytyki u nas* (1891) Witkiewicz pisze: „Jedną z uderzających cech naszego czasu jest to, że […] jednocześnie wszystkie stare cywilizacje zostały, jakby na nowo, powołane do życia. Wszystko, co ludzkość przemyślała, przeczuła, staje się dziś materiałem do porównawczego badania wartości czynów i pojęć; – szeroką podstawą dla krytycyzmu, który, wykazawszy całą względność skończonych ideałów etycznych czy estetycznych, całą chwiejność »prawd bezwzględnych«, wytwarza tę rozumną tolerancję, pozwalającą żyć obok siebie najróżnorodniejszym i najsprzeczniejszym umysłom, i zostawia każdemu możliwie wielką swobodę rozwinięcia indywidualnych właściwości". U Witkiewicza pojawia się świadomość zmienności i różnorodności kulturowej (wynikającej ze zmienności historycznej), a także przeżycie, znamiennego dla końca wieku, → dekadenckiego eklektyzmu i związana z nimi relatywizacja wartości estetycznych. Sztuka w przekonaniu krytyka okazuje się historyczną samowiedzą człowieka.

W duchu historyzmu jest również utrzymana następująca deklaracja Ludwika Krzywickiego: „Słowem, jeśli chcemy zrozumieć sztukę nie tylko z jej ideałami, lecz nawet z przeważającymi rodzajami twórczości, a nawet techniki, winniśmy przede wszystkim zwrócić się do życia – poznać jego sprężyny uczuciowe i warunki materialne, których wyrażeniem są właśnie owe namiętności" (*Życie a literatura*, „Prawda" 1892, nr 26–28). Związki literatury i tła (jak podkreśla krytyk – bardziej kulturowego niż politycznego) są też widoczne w pracach Wilhelma Feldmana (np. *Piśmiennictwo polskie 1880–1904*, 1905), akcentującego „łączność obu tych czynników: indywidualności i tła".

Historyzm wielowymiarowo wpływa na ukształtowanie dyskursu krytycznoliterackiego, wiążąc się – paradoksalnie – z nastawieniem na indywidualność dzieła i autora. Jednocześnie jednak jest ona określana w związku z takimi kategoriami, jak duch czasu czy duch narodu, przez wpisanie omawianej problematyki w szeroki kontekst dziejowy, socjologiczny, kulturowy. Na gruncie historyzmu związek krytyki literackiej z historią literatury jest wyraźnie widoczny. Dyskurs krytycznoliteracki wchłania w swój obręb syntetyczne zarysy dziejów literatury polskiej i powszechnej, prezentujące genezę stanu obecnego piśmiennictwa. Takie

ujęcie wpływa na narracyjny charakter tekstu krytycznoliterackiego, ukazującego procesy historyczne, rozwój, ciągłość i zmienność.

Historyzm jest odpowiedzialny za szeroki, kontekstualny i genetyczny charakter dyskursu krytycznoliterackiego (dzieło literackie zostaje wpisane w porządek historyczności, wiąże się z całością dziejów i kultury, traktowanych jako organizm), a także za przewagę w nim problematyki, którą określa się czasami mianem heterotelicznej w stosunku do języka, literatury czy zagadnień *stricte* artystycznych (z tą kwestią łączy się również dominacja perspektywy nastawionej na → treść dzieła). Historyzm wpływa ponadto na → komparatystyczny charakter dyskursu krytycznoliterackiego. Prowadzi do określenia zasad → wartościowania, które są relatywne, uzależnione od kontekstu (ważna jest zasada oryginalności), często heteroteliczne, związane np. z ideologiami narodowości. I w końcu historyzm kształtuje hermeneutyczny charakter dyskursu krytycznoliterackiego. Pokonywanie dystansu dziejowego wymaga doświadczania poznawanej rzeczywistości, połączenia perspektywy krytyka z perspektywą dzieła, pracy uczucia i intuicji, wyobraźni, genialności krytyka. Zadaniem krytyka jest rozumienie, ogarnięcie różnorodności literackiej.

Michał Kuziak

Źródła: A. Dantiscus [A.K. Czartoryski], *Myśli o pismach polskich z uwagami nad sposobem pisania w rozmaitych materiach*, powst. 1801, wyd. [1810]; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; [F. Wężyk], *Uwagi nad Jana Śniadeckiego rozprawą „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Pamiętnik Warszawski" 1819, t. 14; [J.F. Królikowski], *Rozprawa, w której się okazuje, że nie każda romantyczność przeciwna jest klasyczności, że owszem, ażeby literatura była narodową i celowi odpowiadającą, romantyczności wyrzekać się nie powinna*, „Mrówka Poznańska" 1821, t. 3; [F.S. Dmochowski], *Uwagi nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej*, „Biblioteka Polska" 1825, t. 1; M. Grabowski, *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polszcze*, „Astrea" 1825, t. 1; [M. Mochnacki], *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2; [M. Mochnacki], *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 2, nr 5 i 7; M. Grabowski, *Myśli o literaturze polskiej*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 12, nr 36; A. Mickiewicz, *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*, w: tegoż, *Poezje*, 1829; W. Chłędowski, *Arystoteles, sędzia romantyczności*, „Haliczanin" 1830, t. 1; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1, z. 1–3; S. Witwicki, *Co u nas działo się w literaturze, a mianowicie w poezji przez ciąg ostatnich kilkudziesięciu lat?*, w: tegoż, *Wieczory pielgrzyma*, 1837; A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska* [1840–1844], przeł. L. Płoszewski, w: tegoż, *Dzieła*, t. 10–11, 1955; J.I. Kraszewski, *Archaizmy*, w: tegoż, *Studia literackie*, 1842; J.I. Kraszewski, *Jan Kochanowski, Słówko o prawdzie w romansie historycznym, Przepis na historyczny romans, we trzech tomach*, w: tegoż, *Nowe studia literackie*, 1843; E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, „Gazeta Polska" 1866, nr 285–286 i 288; E. Orzeszkowa, *O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15; P. Chmielowski, *Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu*, 1881; P. Chmielowski, *Powieść Henryka Sienkiewicza*, „Ateneum" 1884, t. 2; B. Prus, *„Ogniem i mieczem". Powieść z dawnych lat Henryka Sienkiewicza*, „Kraj" 1884, nr 28–30; A.S. [A. Świętochowski], *Henryk Sienkiewicz (Litwos)*, „Prawda" 1884, nr 27–32; S. Tarnowski, *Z najnowszych powieści polskich. Henryka Sienkiewicza „Ogniem i mieczem"*, „Przegląd Polski" 1884, t. 72; P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, 1902; W. Feldman, *Piśmiennictwo polskie 1880–1904*, 1905; S. Brzozowski, *Współczesna krytyce literacka w Polsce*, 1907; S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910.

Opracowania: F. Meinecke, *Die Entstehung des Historismus*, 1936; M. Żywczyński, *Narodziny i dzieje pojęcia historyzmu (Troeltsch, Meinecke, Croce)*, „Historyka" 1967, t. 1; S. Sawicki, *Początki syntezy historycznoliterackiej w Polsce*, 1969; J. Szacki, *O tak zwanym historyzmie w naukach społecznych*, w: *Metodologiczne problemy teorii*

socjologicznej, red. S. Nowak, 1971; K. Krzemień-Ojak, *Maurycy Mochnacki. Program kulturalny i myśl krytycznoliteracka*, 1975; S. Skwarczyńska, *Kierunki w badaniach literackich*, 1984; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1988; *Historyzm i jego obecność w praktyce naukowej*, red. J. Kmita i K. Łastowski, 1990; E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, 1990; M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, 1997; M. Strzyżewski, *Mickiewicz wśród krytyków. Studia o przemianach i formach romantycznej krytyki w Polsce*, 2001.

Zob. też: Historia literatury (wobec krytyki literackiej), Krytyka literacka a nauka, Postęp, Powieść historyczna, Romantyczna gawęda szlachecka, Sarmatyzm, Taine'izm

HOFFMANIZM

Pojęcie. Hoffmanizm – rozumiany jako zespół zjawisk i tendencji literackich nawiązujących do twórczości niemieckiego pisarza, pruskiego urzędnika w Poznaniu, Płocku i w Warszawie, Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna (1776–1822) – jest jednym z nurtów → fantastyki w literaturze romantycznej Europy. Popularność Hoffmanna wynikała z połączenia poetyki *roman noir* z oniryzmem i motywami szaleństwa, otwierającymi literaturę na mowę Nieznanego. Nadanie anomaliom psychicznym (rozdwojeniu jaźni) sensów metafizycznych, a → cudowności – rangi przeżycia wewnętrznego, prowadziło do inspirującego czytelników oraz innych pisarzy niwelowania granic między sferą codzienności a niesamowitości w świecie przedstawionym utworu. Hoffmanizm – jako nurt, którego swoistość określało współwystępowanie motywów fantastycznych, wątków autotematycznych oraz przejawów fascynacji → muzyką – był również przedmiotem rozważań krytyki literackiej. Podlegał przy tym znamiennej ewolucji interpretacyjnej, wyznaczającej fazy rozwojowe literackiej → dziewiętnastowieczności: od zgodnej z duchem romantycznym fascynacji dziwnością i niezwykłością, przez włączenie wątków fantastycznych w sferę realistycznego obrazowania, do inspiracji protodekadenckich.

Ramy recepcji. W Polsce pierwsze tłumaczenia dokonane przez Leona Rogalskiego pojawiły się za pośrednictwem przekładów francuskich François Loève-Veimarsa (np. *Gracz* w „Dzienniku Wileńskim" 1830, t. 5). Fascynacja Hoffmanem nie wynikała jednak z ożywionej działalności translatorskiej; jeszcze w 1913 r. recenzent „Przewodnika Naukowego" (R. 14, listopad) narzekał, że Hoffmann nie miał w Polsce jak dotychczas szczęścia do tłumaczy (w tym roku ukazał się wybór opowieści w przekładzie Antoniego Langego, Józefa Prackiego, Felicjana Faleńskiego; we wstępie Lange podkreślał, że Hoffmann „stworzył własny odcień fantasmagorii, która słusznie zowie się hoffmanowską"). Hoffmann trafiał zatem i w romantyczny, i w modernistyczny gust.

Do upowszechnienia wiedzy o Hoffmannie w Polsce przyczynił się „Dziennik Wileński", publikując na swoich łamach przekład rozprawy Waltera Scotta *On the Supernatural in Fictitious Composition* („The Foreign Quarterly Review" 1827, Vol. 1). Kończy się ona znamienną uwagą, że twórczość autora *Złotego garnka* może być dla literatów przestrogą przed nadmiernym zaufaniem dla żywiołu → wyobraźni, a nie wzorem do naśladowania (W. Scott, *O nadnaturalności w romansach*, „Dziennik Wileński" 1829, t. 8). Rozprawa Scotta jest jednak świadectwem fascynacji twórczością Hoffmanna, w której krytyk dostrzegał artystycznie przetworzoną, podszytą traumą – „niesamowitość". Bez mała wiek później w Hoffmanowskim *Piaskunie* odkryje ją – i wpisze w swoją koncepcję powrotu do nieświadomości wypartych treści – Sigmund Freud (esej *Niesamowite*; *Das Unheimliche*, 1919). Scott nie tylko zwracał uwa-

gę na wybitny talent niemieckiego pisarza i zapisaną w obrazie jego bohaterów koloraturową skalę wrażeń i emocji, ale też poruszał wątek, który – z pewnością i bez opinii szkockiego pisarza – wyznaczałby swoistość polskiej recepcji Hoffmanna. Była ona bowiem podszyta pewną ambiwalencją łączącą fascynację z dystansem, który wynikał z przekonania, że ten typ poetyki jest nasycony silnie → obcością związaną z niemieckim kręgiem kulturowym.

Polski hoffmanizm? Echa Hoffmanowskie w polskiej prozie międzypowstaniowej (Ludwik Sztyrmer, Józef Ignacy Kraszewski, Henryk Rzewuski, Józef Korzeniowski, Józef Dzierzkowski, Józef Bohdan Dziekoński i inni) pozwalają współczesnym historykom literatury wskazywać na przejawy hoffmanizmu, zintegrowane często z inspiracjami różnoimiennym idiomem fantastycznym (gotycyzm, twórczość Jean-Paula Richtera itp.). Krytyka literacka w XIX w. podchodziła do tematu ostrożnie, co, jak się zdaje, wynikało ze wspomnianej ambiwalencji zawartej już w pierwszych ocenach twórczości Hoffmanna. Nie było bowiem jasne, czy skojarzenie z Hoffmannem jest dla polskiego pisarza nobilitujące czy wprost przeciwnie. Negatywna recepcja magnetyzmu i mesmeryzmu w wileńskim środowisku akademickim niewątpliwie współtworzyła sceptycyzm wobec twórczości Hoffmana, która sprawiała wrażenie pewnego rodzaju literackiej analogii do wymienionych zjawisk. Tę dwoistość można zauważyć w wypowiedziach Kraszewskiego o Hoffmannie, jak również w jego nasyconej autotematyzmem prozie korzystającej z Hoffmanowskiego imaginarium. Jedno z najbardziej Hoffmanowskich opowiadań Kraszewskiego, *Bedlam. Rzecz lekarsko-filozoficzna* (w pierwszym tomie *Wędrówek literackich, fantastycznych i historycznych*, 1838), zostało opatrzone mottem będącym parafrazą dwuwersu z satyry Adama Naruszewicza *Głupstwo*. Zabieg ten umożliwiał wtłoczenie niepokojąco płynnej metafory szaleństwa w bezpieczne ramy pooświeceniowego racjonalizmu, zgodnie z którym łatwo uznać, że: „Wszyscy bez braku chorujem na głowę". Kraszewski, ganiąc nierzadko innych pisarzy za szafowanie dobrodziejstwami „imaginacji", miał dla Hoffmanna szczególne względy: „Geniusz Hoffmana, zdaje się wpół pijany, wpół obłąkany, półzapalony; – pełen obrazów silnych, charakterystycznych, uderzających, czasem poczwarnych; – ale jego poczwary są zajmujące: straszą i wabią". Na czym miałby polegać ten „magnetyzm"? Pisał dalej Kraszewski: „Hoffman jest to wesoły śpiewak na grobach; tancerz, który lekką nogą stąpa po kościach i popiołach cmentarza, z trupią głową w ręku, z wieńcem kwiatów na skroniach. Jego suknia nosi łaty Arlekina i resztki żałoby; jego wieniec splata mirt, cyprys, róża i bławatek, dąb i pokrzywa. Śmiech jego rozlega się długo po naszej duszy – jak wir kręci się w niej długo, podpala głowę i otacza nas na chwilę urokiem fantastyczności. Lubimy pozostać w kole zakreślonym jego czarodziejską laską, otoczeni urojeniami, przelatując z najsprzeczniejszych uczuć do drugich, i pochwyceni niejako pędem wyobrażeń, płyniem póty, póki nas ta woda niesie" (*Rzut oka na ścieżkę, którą poszedłem*, wstęp do powieści *Dwa a dwa cztery, czyli piekarz i jego rodzina. Powieść Kleofasa Fakunda Pasternaka*, powst. 1832, wyd. 1837). Kraszewski odkrywa tutaj większość powodów, dla których Hoffmann stał się tak popularny w Polsce, a w tym jeden – prawdopodobnie najistotniejszy – twórczość niemieckiego pisarza skłaniała bowiem do eskapizmu. „Płyniem póty, póki nas ta woda niesie", zostawiając za sobą groby i „resztki żałoby" – Kraszewski rejestrował tę sekwencję znad lektury Hoffmanna; z nadzieją, że jest możliwa literatura po klęsce narodu, że jest możliwa twórczość w pewien sposób niezależna i autoteliczna, gdy brak fundamentów dla rozwoju kultury (podobna myśl powróci pod koniec XIX w. w artykule Leona Winiarskiego, poruszającym wątek eskapizmu w całym pokoleniu niemieckich romantyków; Hoffmann miał „schronić się do ustroni fantastycznych"; *Literatura francuska*, „Prawda" 1894, nr 14).

W autotematycznym ustępie *Poety i świata* Kraszewski bezlitośnie rozprawiał się z „literackimi małpami", bez których co prawda nie byłoby → szkół w literaturze, naśladującymi m.in. Hoffmanna (bo „prościejszy" niż Richter) i Waltera Scotta, „przywłaszczają sobie formy, manierę, zdanie, sposób widzenia i piszą. Czasem nawet bardzo znośnie dobierają kawałki, z których, szyją; ale zawsze poznać można łataninę od tego, co jest z jednej sztuki jednym ciągiem uszyte" (fragm. *Dumania* w dodatku do „Gazety Porannej" 1839, nr 66). Refleksja nad twórczością Hoffmanna stawała się niejednokrotnie dla Kraszewskiego okazją do zrewidowania kategorii naśladownictwa i oryginalności w niekoniecznie oczywistych kierunkach. W refleksji Kraszewskiego o istocie twórczości literackiej – rozwijającej się w stronę *avant la lettre* → intertekstualizmu – Hoffmann, „nieboszczyk Hoffmann", jak go nazwie w szkicu o tym tytule z cytowanego tomu *Wędrówek*, przyjmuje funkcje katalizatora tej idei. Trudno – sugerował Kraszewski – o oryginalność w dziejach literatury, na które składają się przepisane we fragmentach indywidualne biblioteki pisarzy, sterty książek przeczytanych, przeżytych, ledwie przekartkowanych, czułych pamiątek, uczonych rozpraw. Zmysł głębokiego „oczytania", o którym pisze Kraszewski, pomaga też rozpoznać swój głos pomiędzy innymi, utwierdzić się w pewności, że jest autentyczny. Aby zrozumieć Hoffmanna – pisał Kraszewski w szkicu *Nieboszczyk Hoffmann* – „trzeba się zniemczyć, czytając, aby zasmakować w tej niemieckiej potrawie".

Wątek ten był podnoszony i wcześniej, choćby przez Scotta, który zauważał: „Upodobanie Niemców w nadnaturalności dało im powód do utworzenia nowego rodzaju pisem, który podobno w ich tylko języku i kraju miejsce mieć może. Rodzaj ten można by nazwać fantastycznym: wyobraźnia w nim dogadza swobodnie wszystkim dziwactwom swych urojeń, łączy w rozmaitych stosunkach najbardziej potworne, najbardziej śmieszne zjawiska". Kraszewski przekonywał, że hoffmanizm to nie zbiór rekwizytów i motywów, to przede wszystkim poetycki styl wyobraźni. Hoffmann pomagał polskim pisarzom (post)romantycznym w transponowaniu romantycznej poezji na realistyczną prozę, zacierając w swojej twórczości granicę między tym, co rzeczywiste, a tym, co urojone. „Niech każdy zda sobie sprawę ze swoich dumań wieczornych i snów nocnych. Wieleż by to z nich powieści było, gdyby je umiał napisać! Ale łatwiej daleko, napisać mierną, regularnie, bladą, nic nie dziwną i ani trochę smaczną powiastkę niż co fantastycznego; bo trzymając się krok w krok dawnych reguł i oklepanych wypadków romansowych, książka napełni się jakąś tam siekanką patetyczności i intrygi, i pójdzie w świat tak dobrze i tak cicho jakby co najlepszego – ale w fantazji! aha! trzeba być oryginalnym i mieć smak przy tym, trzeba mieć talent, trzeba pisać z zapałem, z natchnienia!"– pisał Kraszewski, zainspirowany przez Hoffmanna, gdy projektował przy tym poetycki wariant prozy międzypowstaniowej (*Nieboszczyk Hoffmann*).

Najbardziej hoffmanowskim pisarzem zdaje się dziś, co znajduje też potwierdzenie w krytyce dziewiętnastowiecznej, Ludwik Sztyrmer (w dwudziestoleciu międzywojennym nazwano go nawet „polskim Hoffmannem", „Gazeta Poranna" 1928, nr 86–90). Romuald Podbereski w liście do Kraszewskiego z 15 stycznia 1842 r. ironizował, że „krople hoffmanizmu kapią tam co minuta". Jednak w refleksjach bardziej serio (np. Piotra Chmielowskiego, który docenił Sztyrmera, określając go jako autora powieści „psychologicznych" i „mistycznych") nie rekwizyty są ważne, ale poetyka wewnętrznego świata bohatera, który – choć „fantastyczny" – jest równie prawdziwy, co realnie istniejący (*Ludwik Sztyrmer*, w: *Nasi powieściopisarze. Zarysy literackie*, 1895). W *Rysie dziejów literatury polskiej* (1874) Leonarda Sowińskiego i Aleksandra Zdanowicza twórczość Sztyrmera została zaklasyfikowana jako

pogranicze medycyny. Jest to także wariant interpretacyjny stosowany wobec Hoffmanna, mający w pewien sposób wyspecjalizować (czyli osłabić) jego pozycję w kanonie literackim.

Poetyka à la Hoffmann. Wątek hoffmanowskiej poetyki powracał w rozważaniach Michała Grabowskiego, który docenił „dzieło imaginacji emocjonalnie i intelektualnie angażujące czytelnika – jak baśnie czytane w dzieciństwie" (*Literatura i krytyka*, t. 2, 1840). Krytyk zauważał przy tym, że właśnie z tego powodu niemiecki pisarz „zaledwie także pojętym u nas być zdoła", bowiem nie sposób jego twórczości zredukować do zasad prawdopodobieństwa: „Chciał on [Hoffmann], ażeby płód imaginacji do imaginacji tylko przemawiał, nie dając się nicować rozumowi zarzutem nieprawdo-podobieństw […]".

Antoni Nowosielski (właśc. Antoni Jaksa-Marcinkowski), nawiązując do utworu Hoffmanna *Mistrz Pchła* w rozprawie *Kilka myśli o powieści i jej formie* („Gazeta Warszawska" 1855, nr 180), przeprowadził z kolei analizę tej baśni dla dorosłych potwierdzającą przekonania krytyka, że sztuka nie jest naśladowaniem życia: „To, co w życiu powszednim jest niepełne, niejasne, w sztuce przychodzi do samowiedzy, do myśli", natomiast „Sztuka jest wyższą potęgą natury, twórczością obdarzoną przeświadczeniem o sobie i celach swoich". Opowieść Hoffmanna staje się dla Marcinkowskiego pretekstem do namysłu nad literaturą jako światem osobnym („możliwym", powiedzielibyśmy dziś), wobec którego zawodzą tradycyjne kategorie → „realizmu" i „fantazji". Jest to istotny powód popularności Hoffmanna w literaturze polskiej. Lektura jego dzieł wzmacniała w pisarzach polskich gotowość stwarzania świata, równie dobrze umotywowanego i umocowanego jak ten, w którym żyjemy, a jednak osobnego.

Ten model prozy zdawał się atrakcyjny dla pisarzy, czytelników, krytyków, których uwierał charakterystyczny dla zaborowej rzeczywistości kulturowy paradygmat oczekiwań i powinności. Dlatego też epitet „hoffmanowski" był rezerwowany dla twórców w pewien sposób „obcych" czy osobnych w kulturze polskiej. Michał Baliński tak pisał o wydanych po francusku w latach 1813–1814 niesamowitych opowieściach Jana Potockiego (*Avadoro, historia hiszpańska*, *Dziesięć dni z życia Alfonsa van Wordena*): „Jest coś w tych dziwotwornych powieściach co przypomina nienaśladowny talent Hoffmana […]" (M. Baliński, *Pisma historyczne*, t. 3, 1843). Skojarzenie to pobudzi także wyobraźnię krytyczną Zygmunta Krasińskiego, który w 1847 r. również z Hoffmannem porównywał *Rękopis znaleziony w Saragossie* Potockiego, a w liście do Franciszka Morawskiego z 30 stycznia 1833 r. deklarował: „[…] fantastyczność jest prawdą, jak np. u Hoffmanna".

W literaturze polskiej drugiej połowy XIX w. motywy hoffmanowskie nie zanikają, choć co oczywiste, nie występują często i mają odmienne funkcje. Sięga po nie np. Władysław Łoziński w cyklu historycznych *Opowiadań Imć Pana Wita Narwoja, rotmistrza konnej gwardii koronnej* (1873). Po latach – zgodnie z gustem następnej epoki – skomentuje je Adam Grzymała-Siedlecki, dostrzegając w opowiadaniu *Zapatan* „żywioł cudowności", który dotyczy „już nie intrygi, nie zewnętrznej powłoki, kaptującej przeciętny smak czytelnika, lecz wdrąży się w sam miąższ figur działających, to już nie »banialuczność« wypadków *à la Homme qui rit*, lecz wewnętrzna wizyjność, jak u Hoffmana […]" (*Powieści Władysława Łozińskiego*, „Czas" 1913, nr 242).

W 1879 r. ukazała się niezwykła, hoffmanowska z ducha powieść Deotymy (właśc. Jadwigi Łuszczewskiej) *Zwierciadlana zagadka* (jej akcja rozgrywa się pod jednym z warszawskich adresów Hoffmanna, w dworku przy ulicy Mylnej). Antoni Pilecki w swojej recenzji ze zgrozą obwieszczał: „Spóźniona wielbicielka autora *Powieści fantastycznych* wprowadza nas do krainy duchowego obłędu" („Przegląd Tygodniowy" 1880, nr 20), i dodawał pobłażliwie:

„[…] ale żeby na 244 (wyraźnie dwustu czterdziestu czterech) stronicach opisywać rozmowę z maniakiem, chociaż bardzo sympatycznym i szlachetnym, to już zbyt wielkie zaufanie w »dawne zasługi«. Zresztą autorka uważa bohatera swej powieści za zapoznanego apostoła prawdy, przed którą ludzkość w przyszłości kiedyś się ukorzy… Być może! nie przesądzamy przyszłości!… Może przyszłe pokolenie, wracając do spirytystycznej fikcji; ukorzy się przed p. Cezarym i przed *Zwierciadlaną zagadką* Deotymy, może… może, ale tymczasem »ja to między bajki włożę…«" (tamże). Intuicja krytyka co do preferencji przyszłego pokolenia okazała się celna, bo, jak napisze recenzent „Przewodnika Naukowego" z 1913 r. (R. 14, listopad) o wydanym w tym roku tomie opowiadań Hoffmanna: „Warto je przeczytać, choćby dlatego, że i w literaturze nowoczesnej przebija coraz więcej dążność do fantastycznego mistycyzmu, nasuwająca porównania z dziełami tego rodzaju z dawniejszej epoki". Zresztą nie trzeba było czekać aż na następne pokolenie, bo o tej samej *Zwierciadlanej zagadce* pisała Waleria Marrené na łamach „Biblioteki Warszawskiej" (1880, t. 1), że jest to „śliczne artystyczne cacko, ta igraszka bogatej wyobraźni, karmionej nauką, jest prawdziwym zjawiskiem w naszej literaturze, rzeczą zupełnie nową, a przynajmniej pisaną zupełnie odmiennym sposobem niżeli wszystkie fantastyczne powieści, jakie posiadamy". Znamienne, że należąca do kręgu pozytywistów Marrené starała się udowodnić, że jest to powieść nie mistyczna, a naukowa (jak powieści Jules'a Verne'a). Następne pokolenie istotnie nie musiało już wypierać się → mistycyzmu ani też uzasadniać jego związków z nauką.

W stronę dekadentyzmu. Już w *Salonie 1846* Charles Baudelaire dostrzegł w Hoffmannie inspiratora swoich synestezji. Również polscy krytycy pamiętali o Hoffmannie, pytając o genezę dekadentyzmu końca XIX w. Maciej Szukiewicz w studium *Stanisław Przybyszewski* („Przegląd Tygodniowy" 1897, nr 14) wymieniał twórcę *Dziadka do orzechów* obok Edgara Allana Poe jako prekursorów modernizmu. W przeglądach najnowszej literatury niemieckiej zwracano uwagę na to, że rewaloryzowany (choćby przez tłumaczenia Thomasa Carlyle'a) kontekst hoffmanowski czyni ją bardziej przystępną dla polskiego czytelnika: „Fantastyczność Hoffmanna pomimo swej upiornej częstokroć szaty nie przestaje być jednakże prawie nigdy wysoce poetyczną i głęboką, a nawet *Diabelskie eliksiry*, powieść przedstawiająca nagromadzenie straszności, które przypominają powieści kryminalne, jest utworem pełnym artystycznych zalet" (J. Kaczkowski, *Ruch literacki w Niemczech*, „Biblioteka Warszawska" 1902, t. 2). Na Hoffmanna powoływał się także Bolesław Leśmian w listach, uzasadniając swój fantastyczno-filozoficzny projekt *Klechd polskich* (powst. 1913–1914, wyd. 1956) jako literatury skierowanej nie do młodego, a dorosłego czytelnika.

O Hoffmannie znowu wspominano często, lecz inspiracja hoffmanowska – jako droga wiodąca m.in. do modernistycznego ekspresjonizmu – była jednak w tym czasie zdaniem Stanisława Brzozowskiego naskórkowa. „Romantyka niemiecka z całą swą niezmierną różnorodnością usiłowań i indywidualności twórczych, z całą jej głęboką podbudową metafizyczną jest dla nas rzeczą zupełnie nieznaną, choć wszyscy bezwiednie z jej dorobku duchowego, który przenikał do nas drogą podziemnych infiltracji kulturalnych, korzystamy. Czym jak czym, a znajomością historii literatury poszczycić się nie możemy" – notował Brzozowski w przypisie do studium *Teatr współczesny i jego dążności rozwojowe* („Głos" 1903, nr 39), zwracając uwagę i na to, co dziś potwierdziliby historycy literatury: potrzebę dalszych badań nad wątkiem niemieckim w polskiej literaturze (post)romantycznej.

Magdalena Rudkowska

Źródła: [J.I. Kraszewski], *Rzut oka na ścieżkę, którą poszedłem*, w: tegoż, *Dwa a dwa cztery, czyli piekarz i jego rodzina. Powieść Kleofasa Fakunda Pasternaka*, 1837; J.I. Kraszewski, *Nieboszczyk Hoffmann*, w: tegoż, *Wędrówki literackie, fantastyczne i historyczne*, t. 1, 1838; M. Grabowski, *Literatura i krytyka*, t. 2, 1840; M. Baliński, *Pisma historyczne*, t. 3, 1843; A. Nowosielski [A. Marcinkowski], *Kilka myśli o powieści i jej formie*, „Gazeta Warszawska" 1855, nr 180, przedruk w: tegoż, *Pisma krytyczno-filozoficzne*, t. 2, 1857; L.W. [L. Winiarski], *Literatura francuska*, „Prawda" 1894, nr 14; P. Chmielowski, *Ludwik Sztyrmer*, w: tegoż, *Nasi powieściopisarze. Zarysy literackie*, 1895; M. Szukiewicz, *Stanisław Przybyszewski*, „Przegląd Tygodniowy" 1897, nr 14; S. Brzozowski, *Teatr współczesny i jego dążności rozwojowe*, „Głos" 1903, nr 39 i 41–43; A. Grzymała-Siedlecki, *Powieści Władysława Łozińskiego*, „Czas" 1913, nr 242; A. Lange, *Przedmowa*, w: E.T.A. Hoffman, *Powieści fantastyczne*, 1913.

Opracowania: A. Bar, *Charakterystyka i źródła powieści Kraszewskiego w latach 1830–1850*, 1924; S. Kawyn, *Cyganeria Warszawska. Z dziejów obyczajowości literackiej*, 1938; I. Czermakowa, *E.T.A. Hoffmann in der polnischen Literatur*, „Deutsch-polnische Hefte" 1959, Bd. 1; Ch.E. Passage, *The Russian Hoffmannists*, 1963; M. Inglot, *O powieściach Ludwika Sztyrmera*, „Pamiętnik Literacki" 1964, z. 3; K. Chruściński, *„Hoghartyzm" i „Hoffmanizm" w drobnych utworach narracyjnych Józefa Dzierzkowskiego z lat 1838–1844*, „Gdańskie Zeszyty Humanistyczne" 1965, R. 8; J. Rosnowska, *Związki twórczości Dzierzkowskiego z literaturą i sztuką Zachodu*, „Pamiętnik Literacki" 1967, z. 1; J. Rosnowska, *Dzierzkowski*, 1971; T. Nowacka, *Opowiadania Józefa Ignacego Kraszewskiego*, 1972; J. Timoszewicz, *Wstęp*, w: L. Schiller, *Podróż teatralna Mickiewicza z Odyńcem. Fantazja*, 1973; M. Janion, *Gorączka romantyczna*, 1975; R. Śliwowski, *Wstęp*, w: *Opowieści niesamowite. Groza i niesamowitość w prozie rosyjskiej XIX i początku XX w.*, wybór, wstęp i noty o autorach R. Śliwowski, 1975; W. Zamlewski, *E.T.A. Hoffmann und Polen*, „Studia Historica Slavo-Germanica" 1975, Bd. 5; J. Bachórz, *Realizm bez „chmurnej jazdy". Studia o powieściach Józefa Korzeniowskiego*, 1979; A. Rogalski, *Przedziwny świat. Szkice z dziejów literatury niemieckiej*, 1984; M. Beese, *E.T.A. Hoffmann*, 1986; A. Bartoszewicz, *Das literarische Schaffen J.P. Richters und E.T.A. Hoffmanns in den theoretischen Reflexionen von J.I. Kraszewski*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne" 1987, z. 88; J. Bachórz, *O zainteresowaniach Kraszewskiego literaturą niemiecką*, „Przegląd Humanistyczny" 1988, nr 8–9; Z. Mrozek, *Literacki świat Ludwika Sztyrmera. Próba monografii*, 1990; M. Jaroszewski, *Powieść E.T.A. Hoffmanna „Kota Mruczysława poglądy na życie". Próba monografii*, 1994; E. Zarych, *Fantastyka w utworach E.T.A. Hoffmanna*, „Teksty Drugie" 1998, nr 5; H. Dubowik, *Fantastyka w literaturze polskiej. Dzieje motywów fantastycznych w zarysie*, 1999; E. Szczeglacka, *Romantyczny „homo legens". Zygmunt Krasiński jako czytelnik polskich poetów*, 2003; E. Owczarz, *„Powieści mistyczne" Ludwika Sztyrmera*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska" 2004; M. Szargot, *Opowieści niesamowite Józefa Bogdana Dziekońskiego*, 2004; E. Owczarz, *„Kataleptyk" Ludwika Sztyrmera, czyli między „cudownością polską" a „fantastycznością niemiecką"*, w: *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje*, red. A. Stoff i D. Brzostek, 2005; M. Jaroszewski, *Życie i twórczość E.T.A. Hoffmanna 1776–1822*, 2006; E. Piasecka, *„Dolina mroku". Groza i niesamowitość w prozie polskiej lat 1890–1918*, 2006; E. Zarych, *Romantycy, myśliciele, inspiratorzy. Badania nad wpływem filozofii niemieckiej – od Kanta do Hegla – na literaturę polskiego romantyzmu*, 2010.

Zob. też: Cudowność, Fantastyka, Literatura niemiecka w polskiej krytyce literackiej, Metafizyka, Mistyka, Wyobraźnia/ Imaginacja/ Fantazja

*HOMOFONIA/ POLIFONIA

Bachtinowska teoria powieści. Terminy Michaiła Bachtina zastosowane przezeń – w książce *Problemy poetyki Dostojewskiego* (wyd. 1 ros. – 1929, wyd. 2, rozsz. – 1963; pol. przekł. – 1970) – do charakterystyki struktur semantycznych i morfologicznych dwu zasadniczych typów powieści: homofonicznej i polifonicznej. Terminu „polifonia" („polifoniczność", „powieść polifoniczna") Bachtin użył do opisu poetyki powieści Fiodora Dostojewskiego, uznając go za fundatora nowego – na tle europejskiej → tradycji powieściowej XIX w. – modelu → powieści polifonicznej właśnie, nacechowanego wewnętrzną, nieredukowalną → dialogicznością, powstałą dzięki konfrontacji wielu równouprawnionych instancji poznawczych, któ-

rych uosobieniem mieli być poszczególni bohaterowie. Bachtin wyjaśniał, że oryginalność konstrukcji świata przedstawionego w powieściach Dostojewskiego zasadza się na takim jego ujęciu, którego istotę stanowi nie „stawanie się, lecz współistnienie i wzajemne oddziaływanie" autonomicznych i niezależnych „sił duchowych". Ów świat miał się tedy kształtować na zasadzie wewnętrznych antynomii, konfrontacji wielu głosów, uwolnionych już spod kontroli tradycyjnego → narratora autorskiego (wszechwiedzącego, auktorialnego). „Autor – zauważa Bachtin, określając charakter relacji między instancją → narratora a → bohaterem w *Zbrodni i karze* – nie rezerwuje sobie żadnej istotniejszej przewagi myślowej i jako równorzędny partner Raskolnikowa uczestniczy w wielkim dialogu powieściowej całości". Takie ujęcie morfologiczno-strukturalne miało wielkie konsekwencje dla semantyki powieści, stanowiło – zdaniem Bachtina – istotne *novum* w historii → gatunku. W utworze polifonicznym, w rozumieniu nadanym mu przez Bachtina, winny się przejawić nieredukowalne świadomości bohaterów; każda z nich miała stanowić dla Dostojewskiego „odrębny punkt widzenia". Powieść polifoniczna autora *Zbrodni i kary* objawia się jako wielogłosowy obraz idei, wyrażanych przez autonomiczne postacie poszukujące prawdy o sobie i świecie zewnętrznym i skupione na zdobywaniu samowiedzy, poszerzaniu samoświadomości. Tym samym pisarz – zdaniem Bachtina – miał odciąć się od metody twórczej powieściopisarzy „homofonicznych" (jak np. Iwan Turgieniew czy Lew Tołstoj), którzy przetransponowali (najczęściej zresztą bez teoretycznego uświadomienia) fundamentalną dla filozoficznego idealizmu zasadę jedności świadomości w „monogłosowość" świadomości poznawczej, zakodowanej w strukturze semantycznej tradycyjnej powieści.

Znamienne jest, że krytycznoliterackie style → odbioru dziewiętnastowiecznej powieści → realistycznej (i jej kontynuacji – prozy → naturalistycznej), kształtowane przez normatywną poetykę prozy homofonicznej (monologicznej), sprowadzały się najczęściej do poszukiwania sensu globalnego utworu (ideowo-poznawczej wymowy „wielkich figur semantycznych" czy też „wyższych układów znaczeniowych"), sensu opatrzonego autorską sankcją (asercją), której depozytariuszem w powieści był oczywiście głos narratora jako najwyższej instancji znaczeniowej. Nie uświadamiając sobie odkrytych dopiero później dystynkcji w obrębie płaszczyzny nadawczej utworu literackiego, powszechnie utożsamiano głos narratora z głosem autora. Prowadziło to do znaczących błędów interpretacyjnych wtedy, gdy w danej powieści autor posłużył się nowatorską techniką narracji personalnej i uczynił bohatera narracyjnym medium. Sądy i wypowiedzi takiej postaci uznawano za wyraz poglądów autora, co stawało się czasem powodem drastycznych nieporozumień. Najbardziej bodaj znamienny i najsłynniejszy *casus* stanowi tu los głośnej powieści Gustave'a Flauberta *Pani Bovary* (1857), której wymowę ideową odczytano pochopnie – kierując się *nb.* kryteriami odbioru, ukształtowanymi przez poetykę tradycyjnej homofonicznej powieści realistycznej – jako głos propagujący cudzołóstwo!

Model homofoniczny w oświeceniu. Dialogowość strukturalizowała zarówno homofoniczną, jak i polifoniczną formę gatunku, przy czym w obu przypadkach kształtowała się, rzecz jasna, odmiennie. W powieści homofonicznej dialog formował się na niższym poziomie semantyki tekstu, podporządkowując się nadrzędnej płaszczyźnie znaczeniowej – instancji narratora autorskiego. Właśnie ten model – powieści homofonicznej – zdominował w XIX w. genologiczną i poetologiczną świadomość krytyków i teoretyków prozy powieściowej. Powieść monologiczna (jednogłosowa) funkcjonowała wtedy jako swoisty traktat moralny, ufundowany na intersubiektywnym poczuciu norm etycznych, których niekwe-

stionowanym depozytariuszem w utworze był oczywiście narrator wszechwiedzący (autorski, auktorialny).

Dominację powyższego modelu wyraźnie także widać – z perspektywy *ex post* – w polskim dyskursie krytycznoliterackim poświęconym powieści. W początkowej fazie dyskusji o gatunku, czyli w czasach oświecenia, koncentrowano się głównie na ideowo-poznawczej funkcji powieści, na jej usytuowaniu w obrębie → klasycystycznej poetyki oraz na walorach perswazyjnych (moralistycznych) i → dydaktycznych, które część krytyków, w szczególności konserwatywnych, kwestionowała. Refleksja teoretyczna nad powieścią (→ romansem) w polskiej krytyce literackiej doby oświeceniowej pozostawała jeszcze na poziomie wstępnych i ogólnikowych deklaracji, co częściowo wynikało ze znacznych zapóźnień w rozwoju tego gatunku w Polsce. W sposób implikowany poruszano niekiedy zagadnienie ideowego i poznawczego stosunku autora do rzeczywistości przedstawionej powieści, uprzywilejowując, dla przykładu, taką → formę przekazu, w której autor nie narzuca swojego stanowiska → czytelnikowi i która charakteryzuje się pośrednim → wartościowaniem, uobecnionym w plastycznej i udramatyzowanej konstrukcji świata, wolnej (częściowo) od moralizatorskich wywodów i interwencji autora. W tym duchu wybrzmiał głos Jana Chrzciciela Albertrandiego w *Przedmowie tłumacza* do *Przypadków Robinsona Kruzoe* (1769) Daniela Defoe, krytykujący nadmierne ingerencje autora w tok opowiadania, oraz znana opinia Adama Kazimierza Czartoryskiego, który w → przedmowie do polskiego przekładu *Toma Jonesa* Henry'ego Fieldinga (zatytułowanej *Krótkie uwiadomienie o celu i umyśle, w którym jest pisany romans Tom-Dżona*, 1793) pisał, że autor unika abstrakcyjnego moralizowania, przyciągając uwagę czytelników „powabem splecionych najdowcipniej wydarzeń".

Oczywiście, krytycy literaccy oświecenia nie propagowali modelu powieści wielogłosowej; był on podówczas jeszcze nieosiągalny. Opowiadano się jedynie – by tak rzec – za bardziej → przedmiotowym ukształtowaniem świata przedstawionego utworu.

Koncepcje Józefa Ignacego Kraszewskiego. Pogląd ten kontynuowali i rozwinęli niektórzy powieściopisarze i krytycy okresu międzypowstaniowego. Kraszewski, dla przykładu, sformułował bardzo nowoczesną zasadę poetyki powieści, gdy opowiedział się przeciwko apriorycznemu wartościowaniu świata przedstawionego przez autora; propagował w zamian zobiektywizowany model powieści homofonicznej, oparty na implikowanym przesłaniu ideowo-poznawczym. W ważkim studium *O celu powieści* („Athenaeum" 1847, t. 6) Kraszewski odpowiadał sobie na pytanie, w jaki sposób, na jakiej płaszczyźnie powinien uobecnić się w strukturze utworu jego cel: „Oto w wyrobieniu, w szczegółach, w obrazach. Zdania dogmatycznie rzucane, choćby z pewnym ciągiem, w powieści nie są także wielkiego skutku na czytelnikach. Jakkolwiek powtarzać się mogą w nowej formie i rozwijać mniej więcej logicznie, pisarz nie może argumentacji i dialektyce poświęcić kart, których cel naturalny, pierwszy leży w przemawianiu do serca i wyobraźni". I dalej przekonywał: „Nikt nie powie, żeby długie rozdziały rozumowań i gadaniny artystycznej wartości powieści dodawać miały". Wzór powieści artystycznej, która artyzm przedkłada nad cele utylitarne (ideowe), dostrzegł autor w *Don Kichocie* Miguela de Cervantesa, który modelowo zrealizował podstawową funkcję gatunku: „malowanie świata i człowieka". Inne poetologiczne sugestie Kraszewskiego, zwłaszcza ta o konieczności pośredniego ukazania celu powieści („winien [on] jako krew płynąć w całej powieści i ożywiać ją niewidoczny"), niedwuznacznie sugerują, że pisarzowi bliski był model homofonicznej powieści wielkiego realizmu, ufundowany na „słabej" odmianie narracji auktorialnej (wszechwiedzy neutralnej).

Niewidoczność lub przynajmniej słabą obecność autora (narratora) w toku opowiadania uważali też za zaletę inni krytycy i powieściopisarze, choć ich argumentacja była dość powierzchowna i ogólnikowa, daleka od rozległej i pogłębionej świadomości Kraszewskiego. Tak więc anonimowy autor artykułu *O romansie historycznym* („Magazyn Powszechny" 1836, nr 111–113) z uznaniem pisał o metodzie pisarskiej Waltera Scotta, chwaląc jej zobiektywizowany charakter, a Aleksander Tyszyński skrytykował z kolei *Stanicę hulajpolską* Michała Grabowskiego („Biblioteka Warszawska" 1842, t. 1) za „zajęcie się widoczne autora sobą, czyli [jego] obecność […] przy każdym kreślonym szczególe".

Powieść monologiczna (tendencyjna) pozytywizmu. W czasach → pozytywizmu, gdy sformułowano zrazu → program literatury → tendencyjnej, propagującej określoną ideologię społeczną, krytyka literacka – nawiązując poniekąd do poetologicznych poglądów poprzedników – nadal wyżej ceniła pośredni sposób artykulacji tendencji w powieści, co sugerowało opowiedzenie się raczej za bardziej stonowaną, neutralną wersją powieści homofonicznej (monologicznej). Daniel Zgliński (właśc. Daniel Freudenson) aprobował taką konstrukcję świata przedstawionego, w której „myśl przewodnia wysnuwa się z samego ogniska powieści", nie jest zaś jakimś apriorycznym naddatkiem ([rec.] *„Na pochyłości" Edwarda Lubowskiego*, „Przegląd Tygodniowy" 1874, nr 30). Nieodległe od powyższej opinii były postulaty krytyków domagających się kreacji uprawdopodobnionej – pod względem psychologicznym i społecznym – rzeczywistości powieściowej, wywołującej w czytelniku złudzenie prawdziwości swoją uplastycznioną konkretnością, a więc pozbawionej nazbyt jawnej kontroli odautorskiej (P. Chmielowski, *Przegląd powieści z 1870 roku*, „Biblioteka Warszawska" 1871, t. 3).

Osłabienie głosu autora (Antoni Sygietyński). Niechęć do tendencyjnego aprioryzmu i „głośnej" obecności autora (narratora) w powieści nasilała się w drugiej połowie lat 70., by na początku kolejnej dekady stać się już trwałym elementem normatywnej poetyki dojrzałego realizmu, skodyfikowanej pod niemałym, nie zawsze zresztą uświadamianym wpływem naturalizmu. Hasłem wywoławczym polskiej krytyki literackiej stała się wtedy → „przedmiotowość", pojmowana jako strategia narracyjna wyzbyta narratorskich (odautorskich) uogólnień oraz jako technika konstruowania fabuły w sposób udramatyzowany. „Przedmiotowość" nie prowadziła jeszcze, rzecz jasna, do konstrukcji polifonicznej. Nadal bowiem mniemano – aczkolwiek mniemanie to pozostawało częstokroć w sferze presupozycji – że strukturę semantyczną powieści determinuje jej nadrzędna instancja: głos autorski, który jeśli nawet nie objawiał się w narracji *explicite*, to stanowił korelat zasad → kompozycyjnych utworu, kształtując płaszczyznę „wielkich figur semantycznych". Homofonia pozostawała nadal podstawowym modelem gatunku, tyle że zaproponowano jej umiarkowany, „słabszy" wariant, różniący się od „mocnej" odmiany jednogłosowości prozy tendencyjnej. Piotr Chmielowski, który położył największe zasługi w sformułowaniu poetyki polskiej powieści dojrzałego realizmu, wielokrotnie charakteryzował istotę „przedmiotowości", stale podkreślając – jako jej składnik inwariantny – eliminację z toku narracji sygnałów „głośnej" obecności autora (narratora). Krytyk domagał się, aby postacie powieściowe „przemawiały za siebie, żeby się określały swoimi czynami, słowami, myślami i uczuciami, i żeby wypadki i ich widownie przesuwały się przed oczyma wyobraźni czytelników, upowodowane tkwiącą w nich samych przyczynowością" (*Debiuty nowelistów. III*, „Ateneum" 1886, t. 1). W podobnym tonie wypowiadali się także m.in. Henryk Biegeleisen (*Teoria i technika powieści*, „Prawda" 1883, nr 38), Teodor Jeske-Choiński (*Teoria powieści*, „Niwa" 1883, t. 24), odkrywczo formułujący koncepcję „nar-

ratora personalnego", który „jest jako Proteusz, zmieniający się, za pomocą fantazji, w każdej chwili na tę istotę, którą właśnie opisuje", oraz – przede wszystkim – Antoni Sygietyński, najbardziej podówczas kompetentny teoretyk powieści, doskonale obeznany z literaturą → francuskiego naturalizmu.

W cyklu studiów o powieści francuskiej (*Współczesna powieść we Francji. I. Gustaw Flaubert*, „Ateneum" 1881, t. 2; *II. Alfons Daudet*, „Ateneum" 1881, t. 3; *III. Emil Zola*, „Ateneum" 1882, t. 4; *IV. Bracia Goncourt*, „Ateneum" 1883, t. 2) Sygietyński wystąpił jako gorliwy zwolennik powieści wyzwolonej z wszelkich serwitutów pozaartystycznych, konsekwentnie przedmiotowej w swojej strategii narracyjnej, skomponowanej nie wedle jakichś odgórnie przyjętych reguł, lecz zgodnie z indywidualną autorską obserwacją natury. Wszelako Sygietyński odnajdywał także refleksy ideowego stanowiska pisarza, przejawiające się w sposób wyłącznie implikowany, czyli jako np. specyficznie skonstruowana wizja świata przedstawionego powieści. Krytyk pozostawał tedy jeszcze na gruncie homofonicznego modelu gatunku.
Przełomowość *Lalki*. Model ów pioniersko „nadkruszył" Bolesław Prus w *Lalce* (wyd. osob. 1890), tworząc powieść uznawaną przez niektórych współczesnych historyków literatury za utwór polifoniczny lub zbliżony do tego typu. W teoretycznej i poetologicznej świadomości Prusa trudno wszakże byłoby znaleźć ewidentne przejawy wielogłosowej teorii powieści, niemniej głośna → polemika autora *Lalki* z surową → recenzją Aleksandra Świętochowskiego (*Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, „Prawda" 1890, nr 32–39) zawierała pewne sugestie, które *implicite* zakładały odejście od wzorca powieści homofonicznej. W rozprawie *Słówko o krytyce pozytywnej. (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)* („Kurier Codzienny" 1890, nr 308 i 310–316), odpierając zarzuty recenzenta odnoszące się do rzekomej sprzeczności faktograficznej w wypowiedziach różnych postaci, Prus przyznał poszczególnym bohaterom prawo do formułowania odmiennych sądów o świecie przedstawionym i zawartości fabularnej powieści. Co więcej, pisarz zrezygnował przy tym z powszechnie dotąd panującej w gatunkowej teorii i praktyce konwencji nadrzędnej – pod względem ideowo-poznawczym – pozycji narratora autorskiego w stosunku do świata przedstawionego.
Modernistyczne polifonie (Wacław Berent). Model powieści polifonicznej miał ukształtować się dopiero w okresie → Młodej Polski, gdy stopniowo przeprowadzono destrukcję poetyki klasycznego realizmu. Początkowo zaczął obowiązywać wzorzec powieści personalnej, w którym mediatyzacja świata przedstawionego odbywała się dzięki zastosowaniu na szeroką skalę techniki mowy pozornie zależnej. Ta tendencja strukturalna nie musiała jednak prowadzić – i najczęściej nie prowadziła – do przełamania jednogłosowości (homofoniczności) powieści, gdyż często się zdarzało, że personalny pośrednik narracji mógł stawać się wyrazicielem głosu autorskiego.

Znaczącą rolę w negacji dotychczasowych kanonów poetyki realistycznej odegrały wystąpienia krytyczne Stanisława Przybyszewskiego. W liście do austriackiego krytyka Alfreda Neumanna – z 1897 r. – gwałtownie zaatakował wszechwładzę autora (narratora) w tradycyjnej powieści, przeciwstawiając jej nowe rozwiązanie strukturalne. „Moja powieść – przekonywał Przybyszewski – nie polega na osobistym, zupełnie zbędnym gadaniu autora o swoich ludziach, którym powinien kazać mówić od nich samych, polega na szeregu scen dramatycznych […]. Dotychczas popełniał każdy powieściopisarz to głupstwo, że mieszał się osobiście do akcji. Przy każdej okazji mówił: to zrobił dobrze, to zrobił źle, ten był łotrem, tamten jest człowiekiem szlachetnym; każda osoba, która występowała na widownię, została na początku dokładnie opisana. […] Tak powieściopisarz przede mną wpływał z góry na wyobraźnię

czytelnika, nakładał mu kaganiec na usta i wskazywał drogę, którą ma iść. Nie zostawiał jej najmniejszej wolności […]" (*Listy*, wyd. 1937).

Wszakże praktyka pisarska Przybyszewskiego znacząco odbiegała od jego nowatorskich propozycji teoretycznych. Bardziej pod tym względem konsekwentny okazał się Wacław Berent, twórca nowego, awangardowego podówczas modelu powieści polifonicznej. Autor *Próchna* (1903) i *Oziminy* (1911) skonstruował wielogłosowe, (względnie) zautonomizowane, częściowo przynajmniej niezależne od autorskiej świadomości poznawczej światy przedstawione, czyniąc ze swoich bohaterów pełnoprawnych uczestników ideowo-światopoglądowych → dyskusji. Nastąpiła tutaj pełna redukcja płaszczyzny autora (narratora) jako najwyższej instancji semantycznej i gwaranta powieściowej prawdy (asercji). Berent podążył w nowatorstwie jeszcze dalej, nie ograniczył się bowiem do wyeliminowania nadrzędnej perspektywy narratora autorskiego, doprowadził również do zestawienia głosów postaci jako równorzędnych. Hipoteza o polifonicznym charakterze struktury powieściowej odnosi się i do *Próchna*, i do *Oziminy*. Berent uświadamiał sobie nowatorstwo swoich utworów; w *Liście autora „Próchna"* („Chimera" 1901, t. 4, z. 10–12), skierowanym do Zenona Przesmyckiego (Miriama), odkrywczo sformułował zasady poetyki powieści polifonicznej *avant la lettre*, podkreślając autonomiczny (subiektywny, → podmiotowy) charakter światopoglądów poszczególnych bohaterów. Przekonywał, że jeśli w *Próchnie* „o wierzeniach może być mowa, to wyłącznie tylko osobistych, bynajmniej nie ścisłych w stosunku do przypuszczalnych źródeł; […] najważniejszym z tych źródeł jest więc bądź co bądź treść osobistych uczuć i życia". Bo – zdaniem Berenta – obowiązuje w powieści „jedynie subiektywny kąt widzenia, w którym stapiać się i harmonizować mogą pierwiastki rozmaitych wierzeń. I nie mój to kąt widzenia, lecz tego typu, jaki naszkicować próbowałem […]. Podpisuję się pod rysunkiem postaci – dodawał – nie zaś pod jej wierzeniami i sądami. Roli niewczesnego proroka czy sekciarza […] – powstydziłbym się równie szczerze, jak zawodu niewolniczego kopisty jakich bądź katechizmów […]".

Wielka dyskusja ideowo-światopoglądowa stała się też zasadą kompozycji fabularnej *Oziminy*, w której Berent skonfrontował ze sobą wiele świadomości poznawczych, uobecnionych w kreacjach bohaterów jako ludzi myślących i mówiących w danej scenie powieściowej. *Ozimina* to najwybitniejsza młodopolska powieść „dramatyczna" o konsekwentnie polifonicznej strukturze kompozycyjnej i semantycznej. Wprawdzie refleksem autorskiego światopoglądu mogłaby tutaj być koda → mitologiczna, przenikająca fabułę powieści i nadbudowana nad nią, niemniej nie dyskwalifikuje ona poznawczej autonomii postaci, uczestników wielkiego dialogu. Nowatorstwo prozy Berenta opisano i precyzyjnie scharakteryzowano dopiero w trakcie recepcji historycznoliterackiej, gdy ukonstytuowała się – m.in. pod wpływem prac Bachtina oraz w wyniku przekształceń wewnątrzgatunkowych (a więc takich procesów, jak np. tzw. odejście autora i gwałtowna ekspansja narracji personalnej) – nowoczesna teoria powieści.

Tomasz Sobieraj

Źródła: A.K. Czartoryski, *Krótkie uwiadomienie o celu i umyśle, w którym jest pisany romans Tom-Dżona*, w: H. Fielding, *Podrzutek, czyli historia Tom-Dżona*, 1793; [b.a.], *O romansie historycznym*, „Magazyn Powszechny" 1836, nr 111–113; A. Tyszyński, [rec.] *„Stanica hulajpolska" M. Grabowskiego*, „Biblioteka Warszawska" 1842, t. 1; J.I. Kraszewski, *O celu powieści*, „Athenaeum" 1847, t. 6; A. Sygietyński, *Współczesna powieść we Francji*, „Ateneum" 1881–1883; H. B[iegeleisen], *Teoria i technika powieści*, „Prawda" 1883, nr 38; T. Jeske-Choiń-

ski, *Teoria powieści*, „Niwa" 1883, t. 24; B. Prus, *Słówko o krytyce pozytywnej. (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)*, „Kurier Codzienny" 1890, nr 308 i 310–316; W. Berent, *List autora „Próchna"*, „Chimera" 1901, t. 4.

Opracowania: D. Danek, [rec.] *M. Bachtin, „Probliemy poetiki Dostojewskogo"*, „Pamiętnik Literacki" 1965, z. 2; M. Głowiński, *Powieść i autorytety*, w: tegoż, *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, 1968; M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, 1969; M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, 1970; S. Eile, *Powieść „nagiej duszy"*, „Teksty" 1973, z. 1; M. Głowiński, *Powieść i prawda*, w: tegoż, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, 1973; *Bachtin. Dialog – język – literatura*, red. E. Czaplejewicz i E. Kasperski, 1983; H. Markiewicz, *Polifonia, dialektyczność i dialektyka. Bachtinowska teoria powieści*, „Pamiętnik Literacki" 1985, z. 2; Z. Mitosek, *Literatura jako dialog (Bachtin 1897––1975)*, w: tejże, *Teorie badań literackich*, 1995; H. Markiewicz, *Polskie teorie powieści. Od początków do schyłku XX wieku*, 1998.

Zob. też: Narracja/ Narrator, Naturalizm, Powieść, Przedmiotowość

HYMN

Znaczenie terminu, przemiany semantyczne. Nazwa „hymn", rozpowszechniona (nie tylko) w Europie w zbliżonej formie, wskazuje na uprzywilejowaną rolę wspólnego rodowodu greckiego (ὕμνος) i operatywność łacińskiego *hymnus*, *hymni*. Przypomnijmy, że stgr. *hýmnos* (oboczne: *hyn-mos*, *hyd-mos*) wywodzi się od rdzenia *hyph-* oznaczającego czynność tkania, przędzenia, zszywania, związywania i snucia. Fragment *Iliady* Homera: „[…] coś z różnych części zręcznie zespolone" (III, 212), to jeden ze śladów tej archeologii etymologicznej. Prowadzi on w kierunku *quasi*-gatunkowej dystynkcji hymnu jako utworu melicznego, artystycznie „skrojonego", wiążącego chóralne słowo śpiewane i akompaniament muzyczny. Pradawny źródłosłów tłumaczy zarówno ponadgatunkową pojemność nazwy, jak i trwałe, powszechnie rozpoznawalne rysy twórczości hymnicznej. Terminem „hymn" pierwotnie określano „utwór poetycki w ogóle"; zawężanie pojemności znaczeniowej nazwy przebiegało stopniowo, niechronologicznie i zmierzało w różnych kierunkach. Dokumentują to m.in. kolekcje *Homerikoi Hymnoi* (VII–V w. p.n.e.) oraz *Orphica* (III–IV w. n.e.). Mimo wielu odmienności, w obu zalążkowych korpusach hymnodyki greckiej (homeryckim, jeszcze intensywniej w orfickim), także w zachowanych utworach Pindara, Simonidesa z Keos, w hymnach-modlitwach Safony oraz w późniejszych realizacjach rzymskich (→ retoryczne *laudatio* m.in. w poezji Katullusa, *Carmen saeculare* Horacego i jego hymniczne pieśni pochwalne), hymn jest przede wszystkim formą WYSŁAWIANIA bogów i herosów, wyraża poszukiwanie kontaktu z → nieskończonością, z czymś/ kimś wyższym, co/ kto przekracza człowieka. Łączy się ściśle na różne sposoby z doświadczeniem religijnym (od zaklęcia magicznego, przez ekspresyjną, spontaniczną modlitwę, do hymnu), wyraża je i przyzywa, odsłania kultowe (liturgiczne) zaplecze ceremonii, moc wspólnotowej modlitwy. Istotą uświęconej tradycją konstanty gatunkowej jest nade wszystko rytualna cześć bóstwa. Akcent emocjonalny → liryki apelatywnej spoczywa raczej na boskich atrybutach adresata, uwznioślanego w superlatywach (hiperbolizujących parafrazach), nie tyle na → ekspresji wypowiadającego. Patronem biblijnej poezji hymnicznej był Dawid, od II–III w. zrównywany z Orfeuszem w dialogu kultury hellenistycznej, hebrajskiej i chrześcijańskiej. Hymn jest jednym z głównych → gatunków literackich Biblii, niemal synonimicznie zestawiany tam z psalmem pochwalnym i „pieśnią pełną ducha" (Kol 3,16 i Ef 5,19), a odróżniany od modlitwy i pieśni dziękczynnej.

Stanowi trójdzielną → kompozycję, rozpoczynającą się od zachęty do wielbienia objawionego Boga lub wyznania; w części zasadniczej wysławia wielkie dzieła Stwórcy, by w zakończeniu podsumować motywy czci lub przybrać formę błogosławieństwa, wezwania, zachęty czy pouczenia. Największy zbiór hymnów semickich zawiera Księga Psalmów, przechowująca ślady kompozycji babilońskich, egipskich i greckich. W Nowym Testamencie brzmią hymny chrystologiczne (m.in. *Benedictus* Łk 1,68–79; prolog J 1,1–18, zwany *Hymnem o Logosie*; hymn św. Pawła – Flp 2,6–11, znany jako *Hymn o kenozie*, Kol 1,15–20, Ef 1,3–14) oraz maryjne, np. Łk 2,46–55 (*Magnificat*).

Operatywność gatunku w późniejszych epokach, korzystających również z bogactwa hymnografii chrześcijańskiej Wschodu i Zachodu, wynika przede wszystkim z tego, że hymn odznacza się kanonicznością, archetypiczną ogólnością, wymiarem ponadczasowym (bezczasowym *praesens*), jest zdystansowany wobec aktualnych odniesień i aluzji, zawiera w sobie możliwość podnoszenia → uczuć osobistych i doraźnych wydarzeń na szczyty najuroczystszych, → wzniosłych wyrazów, zanurzania ich w tym, co święte, hieratyczne, namaszczone, patetyczne, uniwersalne – co od zawsze, co zawsze i wszędzie. Hymnista – często *auctor ignotus* – jest wzniosłym synonimem → poety.

Polska tradycja hymniczna. W Polsce oryginalna twórczość hymniczna rozwijała się od XIII w., głównie w związku z kultem i kanonizacją świętych, m.in. św. Stanisława (*Gaude, Mater Polonia…* Wincentego z Kielc/ Kielczy), św. Wojciecha, św. Jadwigi Śląskiej, św. Jacka. Obok hymnów wchodzących w skład rymowanych oficjów na cześć świętych powstawały też hymny maryjne, *Bogurodzica* była powszechnie znana w początkach XV w. „Pośrednie wieki" hymnami mianowały głównie pochwalne pieśni o różnorodnych formach rytmicznych, które były ozdobą liturgii kościelnej. Hymny włączano także do pozamszalnych nabożeństw zakonnych (*opus Dei*, *officium divinum*), godzin kanonicznych (brewiarzy). W liryce średniowiecznej hymn wyrażał wzniosły stosunek do *sacrum* biblijno-chrześcijańskiego. W renesansie hymn otwiera się na → antyczne dopływy → liryki pochwalnej (→ odę, dytyramb, pean), naśladuje metrum → klasyczne. Podniosłe i refleksyjne *Hymny* Pierre'a Ronsarda mają luźne związki z wymiarem *stricte* sakralnym, ich adresatami są wielkie idee, upersonifikowane pojęcia abstrakcyjne, m.in. filozofia, wieczność, niebo. Również w Polsce → tradycja antyczna zestraja się na różne sposoby z dykcją biblijno-chrześcijańską i poezją neołacińską. Nadal panuje nierygorystyczna terminologia odmian gatunkowych (wymienność nazw „oda", „pieśń", „hymn", „psalm"), ale i wyraźna świadomość *decorum*, zgodnie z którą hymn jest zawsze włączany w obręb gatunków wysokich. Za szczytowe osiągnięcie ówczesnej hymnografii w języku narodowym uważa się filozoficzno-religijny utwór Jana Kochanowskiego *Czego chcesz od nas, Panie…*, zwany *Hymnem do Boga* (1562). Barokowa *elegantia lyrica* obejmuje też hymn, który opiewa to, co podniosłe i boskie. Maciej Kazimierz Sarbiewski wyróżniał w greckiej i rzymskiej spuściźnie hymnicznej dwie pododmiany: *hymnus evocatorius* (hymn „przyzywający" bóstwo do objawienia się) i *hymnus invocatorius* (hymn „zjednujący" bóstwa). Żywym nurtem twórczości hymnicznej były od XV w. → przekłady i parafrazy łacińskich hymnów liturgicznych (głównie prozatorskie), zamieszczane w modlitewnikach (rękopiśmiennych i drukowanych), kancjonałach oraz w edycjach autorskich (m.in. Baltazar Opeć, Stanisław Grochowski, Jan Białobłocki, Tomasz Nargielewicz, Wacław Sierakowski, Bonifacy Ostrzykowski, Antoni Kitkiewicz, Ignacy Hołowiński, Franciszek A. Symon).

Krytyka oświeceniowa o hymnie. W krytycznoliterackiej refleksji oświecenia na temat hymnu, ściśle związanej z myślą estetyczno-, teoretyczno- i historycznoliteracką, luźniej z anali-

zą filologiczno-historyczną, teologiczną czy muzykologiczną, podejmowano próby kodyfikowania żywiołu hymnicznego, porządkowania pewnej chwiejności znaczeniowej nazewnictwa oraz nadawania mu rygorystycznych, inwariantnych cech genologicznych.

Hymn zanurzony w *latinitas* jest gatunkiem skanonizowanym w ówczesnej liryce europejskiej, klasyfikowanym wysoko dzięki metryce antycznej, a przede wszystkim powinowactwom z „górną" odą oraz z psalmem biblijnym. Z elementów palimpsestowej przeszłości hymnu w XVIII i XIX w. wybierano i linię Orfeusza (czy Linusa, Muzajosa, Olena), i linię Dawida. Uznawano i doceniano – nie zawsze sprecyzowaną – dawność odziedziczonego po starożytności gatunku. Wzmianki o profilu genetycznym pojawiają się m.in. w uwagach na temat przekładów polskich – Franciszek Ksawery Dmochowski w *Sztuce rymotwórczej* (1788) chwali Kochanowskiego za „słowiaczenie" psalmów – „arfy Dawida". Zamieszcza pod szyldem „wysokiej" ody wiele form poetyckich (m.in. pieśń, psalm). Zwłaszcza niektóre cechy pieśni („moc wyrazów i myśli wspaniałość", „z nieśmiertelnymi obcuje niebiany", „cuda Boże na arfie Dawida") charakteryzują także hymn, nieobecny *explicite* u Dmochowskiego. W traktacie *O rymotwórstwie i rymotwórcach* (powst. 1793–1799, wyd. 1803) Ignacy Krasicki wspomina o hymnach homeryckich: „Homer, oprócz poematów *Iliady* i *Odysei*, zostawił wiele hymnów na cześć bóstw rozmaitych złożonych […]". Badania naukowe nad Homeryckim *Corpus Hymnorum* zapoczątkował Gottfried E. Groddeck (*De Hymnorum homericorum reliquiis commentatio*, 1786), autor pierwszej w Polsce → historii literatury greckiej (1811, wyd. 2 – 1821–1823), nauczyciel filomatów. Obok przywołań Homera, Orfeusza, Pindara, Dawida, Kleanthesa, Kallimacha na uwagę zasługują wzmianki o współczesnych „hymno-pisarzach" z kręgu niemieckiego, m.in. o Friedrichu Gottfriedzie Klopstocku, a przede wszystkim Friedrichu Schillerze, którego utwór *An die Freude* (1785) ukazał się w przekładzie na język polski pióra Józefa Dionizego Minasowicza (1817) oraz Tomasza Kantorberego Tymowskiego (*Do radości. Hymn Schillera*, 1818); ton schillerowski usłyszeli w *Odzie do młodości* (1820) Adama Mickiewicza jej pierwsi filomaccy → odbiorcy (autor nazywał utwór *Hymnem do młodości*).

Józef Franciszek Królikowski w rozprawie *O niektórych wyrazach do sztuki rymotwórczej należących* („Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 11) objaśnia termin „hymn" jako „pierwszy rodzaj śpiewów u starożytnych", a w *Rysie poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej* (1828) we wstępnym wywodzie o narodzinach poezji wyraża powszechne odczucie ekspresywnych i sakralnych źródeł pradawności hymnu: „[…] wdzięczność dla Twórcy wszech rzeczy stała się najpierwszym mistrzem pieśni dziękczynienia i to było niezawodnie najpierwszym dziełem poezji świata całego; jakoż w zwikłanej niepewnościami historii poezji wszystkich narodów hymny na cześć bóstwa znajdujemy pomiędzy najdawniejszymi jej zabytkami". Euzebiusz Słowacki podkreśla „ton śpiewający" najstarszej poezji: „Pieśni więc i hymny składały pierwiastkową poezją Greków" (*Teoria poezji*, powst. ok. 1810, wyd. 1824).

Na początku XIX w. powróciło z siłą → mitotwórczej sugestywności przekonanie o Orfeuszu jako twórcy religii → misteryjnej (m.in. G.F. Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker*, 1810–1820), co wpłynęło na ożywienie zainteresowania hymnami orfickimi. Jan Paweł Woronicz w projekcie narodowego „pieśnioksięgu" wskazuje na rodzime tradycje hymnu (m.in. na *Bogurodzicę* o „stylu starością zaśniedziałym"), związane także z translatorską działalnością „uczniów Kochanowskiego": „Grochowski Stanisław przenosił w usta ludu hymny z łaciny tłumaczone wierszem dość gładkim i pełnym harmonii" (*Rozprawa o pieś-*

niach narodowych, „Roczniki Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1803, t. 2). Listę patronów poezji hymnicznej podaje Euzebiusz Słowacki, tym samym przypominając genealogię gatunku.

W stronę ujęć teoretycznych. W ówczesnych próbach ujęć tematyki hymnu jest akcentowany element *sacrum* i dominująca funkcja *Deum celebrare*. W krótkiej definicji Krasickiego hymn to „pieśń wielbienia" (*Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych*, t. 1, 1781). Woronicz podkreśla, że „cześć bóstwa była najpierwszym […] głosem poezji" (*Rozprawa o pieśniach narodowych*). Słowacki w *Teorii poezji* pisze: „Hymn, którego przedmiotem jest cześć Bóstwa, którego osnową jest podziwienie, uczucie i uwielbienie darów Najwyższej Istoty, składa najwynioślejszy rodzaj ody i wymaga najwyższego stopnia lirycznego zapału"; ujmuje hymn jako „liryczne uniesienie ducha przejętego uczuciem religii". Podobnie Królikowski: „Hymnem nazywa się pienie uroczyste, zawierające chwałę bóstwa: podziwienie, uczczenie i uwielbienie przymiotów jego stanowi treść hymnu […]" (*Rys poetyki*). Hipolit Cegielski przekonuje, że hymn jest „uwielbieniem i wystawieniem wielkości bóstwa" (*Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcelniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany*, 1845).

W teoretyczno-systematyzujących ujęciach → „prawideł wymowy" powraca kwestia pokrewieństw hymnu z innymi odmianami utworów lirycznych, zrównania czy częściowego nakładania się zakresów konotacyjnych nazw: „oda", „psalm", „pieśń". Stąd z jednej strony wymienna synonimiczność określeń gatunkowych, kładzionych w tytułach i podtytułach utworów, a z drugiej – próby genologicznych uściśleń i uporządkowań. Już w traktacie Filipa Nereusza Golańskiego *O wymowie i poezji* (1786) hymn jest traktowany jako „oda poświęcona czci Boskiej", święta oda. Długotrwałe oddziaływanie tego sądu potwierdza m.in. Cegielski: „Hymn jest tylko odą opiewającą wielkość, wszechmocność, w ogóle wszelkie bóstwa przymioty" (*Nauka poezji*). Feliks Bentkowski wyznacza podziały w „rymotwórczych naukach nadobnych": „pieśń" wyraża „przyjemne zjawienie z życia towarzyskiego", „oda" – „obiekt, który obchodzi całe społeczeństwo", „hymn" powstaje zaś wówczas, gdy „przedmiot przechodzi granice pojęcia go zmysłami" (*Historia literatury polskiej wystawiona w spisie dzieł drukiem ogłoszonych*, t. 1, 1814). Cegielski w troistym podziale poezji na opisowo-liryczną, czystą (właściwą) i dydaktyczno-liryczną umieszcza „hymn", „odę" i „dytyramb" wśród dzieł wyższej liryki czystej (do niższej zalicza „pieśń" o „naturalnej i serdecznej prostocie"), wyrażającej uczucie „w najwyższej potędze". Hymn określa jako „wyższy liryczny poemat opiewający bóstwo", akcentuje szczytność gatunku w zestawieniu z pieśnią nabożną (*Nauka poezji*). Preromantyczną myśl o „zachodzeniu jednych gatunków w granice drugich" wyraził Józef Korzeniowski (*Kurs poezji*, 1829). Pod koniec XIX w. typologiczną charakterystykę odmian hymnicznych przedstawia Antoni Gustaw Bem, który w obrębie poezji lirycznej wydziela pierwotne „pieśni religijno-obrzędowe", zwane modlitwami społecznymi. Szkicuje dzieje hymnu i przedstawia jego odmiany w duchu normatywizmu pooświeceniowego: „czysto-religijną" (*Czego chcesz od nas, Panie…* Kochanowskiego), patriotyczną, czyli narodową (*Marsylianka*), religijno-patriotyczną (*Hymn do Boga* Woronicza), religijno-egotyczną (*Hymn o zachodzie słońca* Juliusza Słowackiego) oraz wzniosłą pieśń pochwalną na cześć przyrody – „liryczny objaw zachwytu". Bem utrzymuje, że pojęcie hymnu nie daje się ściśle „odgraniczyć" od psalmu („między psalmem a hymnem religijnym żadnej w gruncie nie ma różnicy") i ody (*Teoria poezji polskiej z przykładami w zarysie popularnym analityczno-dziejowym*, 1899). Potwierdza w ten sposób zjawisko rozrastania się definicji hymnu, ekspan-

się różnorodnych elementów świeckich, zapoczątkowaną w poezji polskiej w XVIII w. (m.in. *Hymn do miłości Ojczyzny* Ignacego Krasickiego, 1774; *Hymn do Słońca* Adama Naruszewicza, 1778). Świętość pojmowana dosłownie ustępuje miejsca ujęciom szczegółowym, zaczyna obejmować idee i wartości, które w odczuciu autora jawią się jako ważne, doniosłe, przekraczające *profanum*, godne uwznioślenia.

Stanowisko krytyki romantycznej. Romantyzm „otwiera" dawne klasyfikacje, zaciera ramy gatunku, wzbogaca jego możliwości, przełamuje bezwład stabilnej tradycji. Nie stroni od hymnu – znacząca antologia przykładów świadczy o żywotności ewoluującego gatunku. Refleksja krytycznoliteracka pierwszej połowy XIX w. nie przynosi istotnych ujęć syntetycznych ani twórczego rozwinięcia ustaleń genologicznych. Chętniej odwołuje się do tradycji hymnu i punktowo koncentruje na oglądzie konkretnego utworu. *Hymn do Boga* Woronicza spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem Maurycego Mochnackiego, który przedstawił biblijno-historiozoficzną „osnowę" „najwspanialszego, najświetniejszego tworu Woronicza, niemającego nic równego sobie w całej literaturze polskiej" (*Woronicz*, „Kurier Polski" 1830, nr 42). Józef Ignacy Kraszewski docenił „najszczytniejsze strofy, jakie kiedy uczucie religijne natchnęło" (*Jan Paweł Woronicz*, „Tygodnik Ilustrowany" 1860, nr 65). Antoni Gustaw Bem przytoczył obszerne fragmenty religijno-patriotycznego hymnu Woronicza w swojej *Teorii poezji polskiej*.

Pooświeceniowym dziedzictwem jest lektura Biblii jako dzieła literackiego, stąd popularność wywiedzionych z Księgi gatunków, w tym hymnu (por. K. Ujejski, *Hymn wychodźców z Egiptu*, 1845 – trawestacja *Pieśni dziękczynnej* śpiewanej przez Mojżesza) i pokrewnego psalmu. W duchu romantycznego uwielbienia przeszłości, mediewizmu i ludowości powracano do dawnych pieśni. Romantycy cenili w nich aurę archaiczności, ślady odwiecznych form poetyckich. Splątana pradawność przelewała się w odczucie ponadczasowości, prowadziła do napięcia między tym, co historyczne/ zmienne i ahistoryczne/ trwałe, → narodowe/ / uniwersalne. O → tyrtejskiej sile hymnu religijno-patriotycznego *Bogurodzica*, wyrażającego poczucie mocy i jedności narodowej, świadczą liczne nawiązania i odgłosy (m.in. literatura konfederacji barskiej, J.U. Niemcewicz, *Śpiewy historyczne*, 1816; J. Słowacki, *Hymn*, 1830; K. Ujejski, *Do Bogarodzicy*, 1847, i tradycja hymnu – bojowej pobudki, odezwy, apelu, marszu). Nadal przypisywano autorstwo *carmen patrium* św. Wojciechowi (m.in. A. Mickiewicz, [*Saint Adalbert*], 1839; *Literatura słowiańska*. *Kurs pierwszy*, wykład trzynasty, 1841), pojawiały się co prawda głosy nieśmiało kwestionujące tę atrybucję (F. Bentkowski, *Historia literatury polskiej…*, t. 1, 1814; M.H. Juszyński, *Dykcyjonarz poetów polskich*, 1820; A. Kalina, *Rozbiór krytyczny pieśni „Bogarodzica"*, 1880), co nie podważyło w najmniejszym stopniu starożytności pieśni rycerskiej, nazywanej „arcydzielnym rapsodem" (C. Norwid, *Boga-Rodzica*. *Pieśń ze stanowiska historyczno-literackiego odczytana*, 1873). Uwagi Norwida o układzie utworu (m.in. „przez cały hymnu ciąg, modlitwa idzie HIERARCHIAMI I WSTAWIENIAMI SIĘ, jakoby coraz we wyższe kręgi niebieskie") przypominają archetypiczną kanwę gatunku. Romantykom było bliskie dziedzictwo literatury patrystycznej. Mickiewicz, autor przekładu hymnu *Veni Creator* (1835), w wykładzie lozańskim wymieniał „arcydzieła poezji lirycznej": ambrozjańskie *Te Deum*, *Veni Creator Spiritus*; podkreślał dostojność hymnów chrześcijańskich, która onieśmiela krytyka. Analizował hymny Aureliusza Prudencjusza Klemensa (IV/V w.) w kontekście narodzin sztuki chrześcijańskiej, skrępowanej formami stylu klasycznego. Według Mickiewicza autor hymnów na wszystkie pory dnia (*Cathemerinon liber*), a zwłaszcza „wieńca" hymnów o męczennikach chrześcijańskich (*Peristephanon liber*), har-

monijnie połączył w swych utworach „święte natchnienie wyznawcy z wiedzą filologa", co dało dojrzałą „przystojność" i „szanowność wysłowienia" (*Wykład instalacyjny*, 1840).

Hymn w romantyzmie poszerza granice tematyki religijnej, nabiera filozoficznego, egzystencjalnego i etycznego rozmachu. Niekiedy zbliża się do ściszonej modlitwy, refleksyjnego, lirycznego wyznania. Jest formą apoteozującą opiewane wartości, nobilitującą religijne i świeckie ideały. Określenie „hymn" często sugeruje majestatyczny nastrój utworu, nie jest konwencjonalne. Oznacza intensyfikację retorycznej siły wyrazu. Hymn ewokuje wzniosłość, która „podnosi", uświęca niemal każdy temat, także piękno natury. Wyraża zaangażowanie emocjonalne, postawę ekstatycznego uniesienia i zachwytu, doświadczenia boskości, → nieskończoności (m.in. *Prometeusz* Johanna Wolfganga Goethego, 1773; *Hymny do Nocy* Novalisa, 1800, zanurzone w panteistycznym upojeniu, owiane zarówno orfickimi tajemnicami, jak i wyrażające kult Matki Boskiej; hymny Friedricha Hölderlina; *Hymn do piękna myśli ludzkiej* Percy'ego Bysshe Shelleya, 1816). Struktura wersyfikacyjna hymnu jest często zbliżona do zrytmizowanej prozy.

Krytyka postromantyczna. W drugiej połowie XIX w. hymny obejmowały i uwzniośłały zarówno codzienne sprawy, przejawy techniki oraz cywilizacji, jak i tematy uniwersalne, egzystencjalne, patriotyczne, osobiste i zbiorowe. Rozważania krytycznoliterackie na temat hymnu kulminowały w związku z recepcją poezji Jana Kasprowicza. Odnajdywano w niej powroty do kultowego zarania podniosłego gatunku, do starohinduskiej przeszłości wedyjskiej (II tys. p.n.e.). Najstarszym zabytkiem wśród świętych ksiąg Indów są *Sanhity* (cztery „zbiory" hymnów, zaklęć, formuł ofiarnych), z których kapłańska *Rigweda* (*Wiedza hymnów*) zawiera tysiąc dwadzieścia osiem hymnów sakralnych w języku staroindyjskim, podzielonych na dziesięć kręgów, tzw. *mandali*. Wiersz Kasprowicza *Nie było bytu ani też niebytu* (1897), opatrzony autorskim przypisem „z motywów wedyckich", jest parafrazą hymnu z *Rigwedy*, wiersz *Waruno!* także sytuowano w kręgu świętej księgi Hindusów, którą przypomniał epoce Arthur Schopenhauer.

Na metamorfozy hymnu wpływała nie tylko poetyka danego okresu, ale i filozoficzne koncepcje Boga. Scalone *Hymny* (1922) Kasprowicza, znane z wydanych wcześniej osobnych tomików: *Ginącemu światu* (1901), *Salve Regina. Poezje* (1902), z wyraźną autorską kwalifikacją gatunkową, od razu spotkały się z entuzjastycznym odbiorem. Co prawda podkreślano, że forma ekspresjonistyczna nawiązuje do przeszłości hymnu kościelnego, że tytuł pierwszego hymnu *Dies irae* (1899) wskazuje na tradycje hymniki średniowiecznej, na sekwencję *Dies irae, dies illa* przypisywaną Tomaszowi z Celano (XIII w.), tytuł *Święty Boże* odsyła wprost do pieśni suplikacyjnej, zaś *Salve Regina* – do jedenastowiecznej antyfony maryjnej autorstwa prawdopodobnie Hermana z Reichenau, ale tylko sporadycznie tytuły o konotacjach genologiczno-intertekstualnych traktowano jako wskazówkę interpretacyjną. Stąd rozbieżność kwalifikacji *quasi*-gatunkowych. Walery Gostomski nazywa utwory Kasprowicza „poematami symbolicznymi", a ich zespolenie widzi w kategoriach cyklu liryczno-symbolicznego (*Z przeszłości i teraźniejszości. Studia i szkice krytycznoliterackie*, 1904). Stanisław Przybyszewski opiewa twórczość Kasprowicza w tonach subiektywnego wrażenia, w duchu entuzjastycznej → empatii i języku → symbolizmu, nie dbając o równowagę → opisu i oceny. Hymny nazywa „potężnymi poematami", które są przeniknięte „dreszczem → głębi", zawierają wizyjny „nadświat i pozaświat". Podkreśla, że poeta przywrócił słowu jego pierwotną, wewnętrzną siłę muzyczną. Pisze o wagnerowskiej symfoniczności poematów Kasprowicza – *Dies irae* to „oratorium", „straszna pieśń końca świata". Ekspresja przełamuje wszelkie tamy wersyfikacji,

stąd biały wiersz, modulowany wzburzonym rytmem uczuć, daleki od „maślankowatej potoczystości" (*Z gleby kujawskiej*, 1902). Hiperboliczność, katastrofizm, kosmiczny rozmach, dynamizm *Hymnów* kontrastowano zarówno z wcześniejszą, symbolistyczno-impresjonistyczną twórczością poety, jak i późniejszą – spod znaku *Księgi ubogich*. Tę metamorfozę postawy Kasprowicza zaakcentował Zenon Przesmycki (Miriam) (*Pro arte. Uwagi o sztuce i kulturze*, 1914). Julia Dicksteinówna zwraca uwagę na kontrast wielkości, lęku, grozy dionizyjskich, walpurgicznych *Hymnów* i łagodności podhalańskiego Edenu w *Księdze ubogich* (*Drogi myślowe w twórczości Kasprowicza*, 1918). Pojawiały się głosy krytyki ortodoksyjnej, piętnujące obrazoburczy wydźwięk hymnów-niehymnów (m.in. ks. Dzięcioł, *Bluźnierca czy katolik?*, „Przegląd Katolicki" 1901, nr 52). Kasprowicz odnawiał związek hymnu z autentyczną poezją kultową, według Wilhelma Feldmana był on „pierwotnym kapłanem w obrządku jakimś mistycznym" (*Współczesna literatura polska 1864–1917*, cz. 2, 1919). W języku krytyki literackiej, nazywającej Kazimierza Przerwę-Tetmajera homerydą, który śpiewa podhalański hymn siły i swobody, hymn/ hymniczność stają się, jak u zarania gatunku, rozlewną kategorią ponadgenologiczną, ponadformalną, ale uporczywie sięgającą do rezerwuarów pamięci gatunku i wciąż zdolną do śmiałych odnowień.

Małgorzata Burta

Źródła: F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, 1788; [J.P. Woronicz], *Rozprawa o pieśniach narodowych*, „Roczniki Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1803, t. 2; F. Bentkowski, *Historia literatury polskiej wystawiona w spisie dzieł drukiem ogłoszonych…*, t. 1, 1814; J.F. Królikowski, *O niektórych wyrazach do sztuki rymotwórczej należących*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 11; [L. Borowski], *Uwagi nad poezją i wymową pod względem ich podobieństwa i różnicy z ćwiczeniami w niektórych gatunkach stylu*, „Dziennik Wileński" 1820, t. 1–3; E. Słowacki, *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. 2: *Teoria wymowy, Teoria poezji*, 1826; E. Słowacki, *Prawidła wymowy i poezji*, w: tegoż, *Dzieła z pozostawionych rękopismów ogłoszone*, t. 2, 1826; J.F. Królikowski, *Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, 1828; J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, 1829; M. Mochnacki, *Woronicz*, „Kurier Polski" 1830, nr 42; A. Mickiewicz, *Wykłady lozańskie* [1839–1840], przeł. J. Kowalski, oprac. J. Maślanka, w: tegoż, *Dzieła*, t. 7, 1997 (*Wykład instalacyjny*); A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy* [1840–1841], przeł. L. Płoszewski, oprac. J. Maślanka, w: tegoż, *Dzieła*, t. 8, 1997 (*Wykład XIII*); H. Cegielski, *Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcelniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany*, 1845; J.I. Kraszewski, *Jan Paweł Woronicz*, „Tygodnik Ilustrowany" 1860, nr 65; C. Norwid, *Bogu-Rodzica. Pieśń ze stanowiska historycznoliterackiego odczytana* [1873], „Chimera" 1904, t. 7; A. Kalina, *Rozbiór krytyczny pieśni „Bogarodzica"*, 1880; A. Retke, *Wykład budowy hymnów w księgach liturgicznych zawartych*, 1891; A.G. Bem, *Teoria poezji polskiej z przykładami w zarysie popularnym analityczno-dziejowym*, 1899; S. Przybyszewski, *Z gleby kujawskiej. (Syn ziemi)*, 1902; P. Chmielowski, *Jan Kasprowicz. Próba charakterystyki*, 1904; W. Gostomski, *Z przeszłości i teraźniejszości. Studia i szkice krytyczno-literackie*, 1904; S. Schneider, *Rzut oka na dzieje orfiki w starożytności i w nowszych czasach*, 1904; A. Chybiński, *„Bogurodzica" pod względem historyczno-muzycznym*, 1907; J. Lorentowicz, *Jan Kasprowicz*, w: tegoż, *Młoda Polska 1* („Nowości Literackie", t. 2), 1908; S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej* (rozdz. *Dusza samotna. (Religijne znaczenie twórczości Kasprowicza)*), 1910; R. Minkiewicz, *Hymny J. Kasprowicza. (O sercu człowieczym opowieść hiobowa)*, w: tegoż, *U wiecznych wrót tęsknicy*, 1910; Z. Przesmycki (Miriam), *Metamorfoza poety (Jan Kasprowicz)*, w: tegoż, *Pro arte. Uwagi o sztuce i kulturze* [1914]; J. Dicksteinówna, *Drogi myślowe w twórczości Kasprowicza*, w: tejże, *Idee i twórcy*, 1918; W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1864–1917*, 1919.

Opracowania: J. Birkenmajer, *Hymny i ich dzieje*, w: *Hymny średniowieczne*, przeł. J. Gamska-Łempicka, 1934; T. Sinko, *Przypływ i odpływ orfizmu*, „Przegląd Współczesny" 1934, nr 142; E. Sawrymowicz, *Hymn jako gatunek literacki*, „Życie Literackie" 1946, z. 3; J. Schnayder, *Hymn*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 1960, t. 3,

z. 1; J.J. Lipski, *Pozycja „Hymnów" Kasprowicza na tle kierunków literackich okresu*, „Pamiętnik Literacki" 1966, z. 4; A. Hutnikiewicz, *„Hymny" Jana Kasprowicza*, 1973; S. Skwarczyńska, *Rozważania genologiczne nad dwoma utworami Mickiewicza: „Hymn na dzień Zwiastowania N.P. Maryi" i „Słowa Panny"*, w: tejże, *Pomiędzy historią a teorią literatury*, 1975; J. Danielewicz, *Morfologia hymnu antycznego. Na materiale greckich zbiorów hymnicznych*, 1976; R. Loth, *Nad „Hymnami" Kasprowicza*, w: *Lektury i problemy*, oprac. J. Maciejewski, 1976; T. Karyłowski, *Dzieje hymnów kościelnych i ich przekładów*, w: *Hymny kościelne*, przeł. T. Karyłowski, przedm. S. Windakiewicz, oprac. M. Korolko, 1978; P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski. Doktryna estetycznoliteracka*, 1984; M. Starowieyski, *Hymn liturgiczny na tle rozwoju poezji starochrześcijańskiej*, „Classica Wratislaviensia" 1990, nr 13; K. Kremser, *Hymn*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, 1991; T. Kostkiewiczowa, *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*, 1996; E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. A. Borowski, 1997; J. Lyszczyna, *O czterech romantycznych „Hymnach"*, w: *Literatura a liturgia*, red. J. Okoń, M. Kwiek i M. Wichowa, 1998; A. Krokiewicz, *Studia orfickie*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 2: *Studia orfickie. Moralność Homera i etyka Hezjoda*, 2000 (pierwodruk 1947); G. Halkiewicz-Sojak, *Orfeusz Mickiewicza, Krasińskiego i Norwida na tle tradycji motywu*, w: *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu. Rekonesans*, red. M. Kalinowska, 2002; M. Siwiec, *Orfeusz romantyków. Mit o Orfeuszu w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval w kontekście epoki*, 2002; M. Dziubiński, *Hymn*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 2009; K. Bielawski, *Hymny orfickie – rewizje*, w: *Orfizm i jego recepcja w literaturze, sztuce i filozofii*, red. K. Kołakowska, 2011; K. Filipowicz, *Hymn dawniej i dziś, czyli o możliwościach ekspresji poetyckiego słowa w starożytnym kulcie i chrześcijańskiej liturgii*, „Studia Theologica Varsaviensia" 2013, nr 1.

Zob. też: Gatunek literacki, Liryka, Oda

I

ILUSTRACJA

Znaczenie pierwsze: czasopismo ilustrowane. W XIX i na początku XX w. termin „ilustracja" oznaczał czasopismo (przeważnie tygodnik), magazyn ilustrowany o profilu społeczno-kulturalno-literackim i szerokim adresie → czytelniczym. Sens ilustrowania jest tu z założenia podwójny: czasopismo eksponuje i oświetla sprawy zdaniem redakcji ważne w życiu zbiorowości, a obrazy graficzne unaoczniają i komentują → treści zawarte w czasopiśmie. Taką relację ukazuje hasło *Ilustracja* w tzw. słowniku warszawskim, z którego wynika, że znaczenie trzecie ilustracji: „pismo periodyczne ozdobione takimi ilustracjami", wiąże się ściśle ze znaczeniem drugim: „rycina, objaśniająca tekst jakiego dzieła, pisma periodycznego", oraz znaczeniem pierwszym: „wyświetlenie, wyjaśnienie, objaśnienie" (*Słownik języka polskiego*, t. 2, 1900). To znaczenie ilustracji odnoszone do czasopisma było w użyciu i potocznym (*Słownik*), i krytycznoliterackim. Tak więc autoświadomość redakcji galicyjskiego czasopisma odzwierciedla się w deklaracji, w której są widoczne wszystkie trzy zakresy notowane w *Słowniku*: „»Ilustracja Polska« zamieszczać będzie bardzo obficie (20–40 ilustracyj w numerze) ilustracje z życia narodowego i powszechnego, ilustracje ważnych bieżących wypadków, doświadczeń naukowych i wynalazków, nowości teatralnych […], ilustracje z dziedziny sportu i mody – a w dodatkach i reprodukcje dzieł sztuki. »Ilustracja Polska«, odzwierciedlając co tydzień w wybornych rycinach całe bieżące życie narodowe i powszechne, będzie wprost niezbędną dla każdego, kto chce widzieć i wiedzieć, co się dzieje w kraju i za granicą. Do literackiego działu »Ilustracji« pozyskane są najlepsze beletrystyczne i naukowe pióra. […] W społeczeństwie naszym, zbyt rozłamanym na partie, »Ilustracja Polska« zajmie miejsce bezstronnego obserwatora […], a przedstawiając w barwnym obrazie całokształt życia narodowego, umocni wiarę w własne siły i miłość kraju […]. Pismo nasze zamierza, da Bóg, spełnić to zadanie i wytrąci z rąk polskich wrogie berlińskie i lipskie ilustracje" (*Od Redakcji*, „Ilustracja Polska" 1901, nr 1). Ostatnie zdanie zdradza też świadomość, że czytelnicza atrakcyjność formuły „ilustracji" niesie niebezpieczeństwo, iż może ona być nośnikiem germanizacji, jeśli polscy czytelnicy nie będą mieli do dyspozycji magazynu konkurencyjnego wobec pism niemieckojęzycznych. Był to ważny aspekt stawianej przez krytykę kwestii oryginalności takich czasopism w stosunku do wydawnictw europejskich. Tę sprawę poruszał np. Józef Ignacy Kraszewski w artykule *Pisma ilustrowane* („Przegląd Literacki i Arty-

styczny" 1882, nr 18). Antoni Sygietyński zauważał z kolei, że popularność „ilustracji" niesie niebezpieczeństwo spłycania i formalizacji założenia ilustrowania rzeczywistości, tkwiącego w formule tych czasopism: „Widoki kraju i miast, jakimi nasze pisma ilustrowane raczyły aż do przesytu swoich prenumeratorów, były dotąd zawsze tylko notatkami formalnymi ilustratorów-kaligrafów, którzy na charakter natury i na zabytki sztuki patrzyli się tak jak urzędnik z cyrkułu na dramat psychologiczny: spisywano protokół" (*Album Maksa i Aleksandra Gierymskich*, 1886). Powszechność „ilustracji" zapewnia grafikom szerokie możliwości publikowania, ale również, sądził Sygietyński, sprzyja rozproszeniu i rozdrobnieniu twórczości artystów, a prasowa periodyczność niekoniecznie zapewnia publikacji trwałość: Gierymskiego „ilustracje Warszawy i innych miast polskich o tyle tylko nie zginą, o ile komplety pism ilustrowanych nie pójdą lub nie poszły już pod placki" (tamże).

Na gruncie polskim pierwszą nowoczesną, a zarazem najżywotniejszą i niezwykle poczytną „ilustracją" był warszawski „Tygodnik Ilustrowany" (1859–1939). Po powstaniu styczniowym przybywały następne, do najbardziej znanych oprócz „Tygodnika Ilustrowanego" należały: „Kłosy" (1865–1890), „Biesiada Literacka" (1876–1907, 1908–1917), „Tygodnik Powszechny" (1876–1885), „Świat" (Warszawa, 1906–1939).

Krytyka literacka w „ilustracji". „Tygodnik Ilustrowany" ustalił wzór „ilustracji" integrującej Polaków (nie tylko z różnych zaborów, ale i z diaspory) wokół polskiej kultury rozumianej patriotycznie jako skarbiec dorobku narodowego i wobec tego jako mocna podstawa tożsamości i świadomości → narodowej. Tę formułę tworzyły różnorodne i starannie przemyślane działania kolejnych redakcji, również w dziedzinie krytyki literackiej. „Tygodnik" skrupulatnie pamiętał więc o jubileuszach i rocznicach, nie tylko włączając się numerami specjalnymi w ogólne obchody, ale także poświęcając nawet mniej znanym twórcom różnego rodzaju teksty krytycznoliterackie: szkice → biografii i twórczości, omówienia, → recenzje, notatki. W stałym dziale życiorysów prezentowano biografie, → portrety literackie, sylwetki żyjących i nieżyjących pisarzy oraz artystów, jak również osób zasłużonych pozaartystycznie, np. wybitnych przemysłowców, uczonych. Powstawały w ten sposób nie tylko swoiste galerie, albumy portretów, ale także wzorniki cnót i działań współtworzących potencjał twórczy polskiej zbiorowości. Prezentowano aktualne sprawy kultury i literatury, którym poświęcano przeglądy, sprawozdania i artykuły referujące oraz → felietony, → kroniki, korespondencje krajowe i zagraniczne, należące w całości lub we fragmentach do krytyki literackiej albo sytuujące się na jej pograniczu (np. [J.I. Kraszewski], *Kronika zagraniczna*, 1866–1887; B. Prus, *Kronika tygodniowa*, 1905–1911). Ponieważ omówienia bieżącej produkcji literackiej szły w parze ze studiami i omówieniami literatury dawniejszej, ich autorzy niekiedy poruszali się na styku krytyki literackiej i → historii literatury (świadomość historycznoliteracką zdradzał np. Bronisław Chlebowski pisujący dla „Tygodnika" z przerwami w latach 1872–1910).

Takiej formule „Tygodnika Ilustrowanego" i większości polskich „ilustracji" odpowiadał typ i charakter zamieszczanej tu krytyki literackiej, pośredniczącej między literaturą a czytelnikami. Była ona nastawiona nie tyle na fermentowanie opinii, wywoływanie → dyskusji literackich, ile raczej na przybliżanie ich przedmiotu. Najważniejsze aktualne kwestie krytyki literackiej i literatury znajdowały więc odzwierciedlenie, jakkolwiek nie tutaj było ich główne forum. Zdarzało się jednak, że krytyka literacka w popularnej ilustracji przybierała charakter systemowego ujęcia zagadnienia literackiego. Tak więc na przełomie wieków, przede wszystkim za sprawą kierownictwa literackiego Ignacego Matuszewskiego (1898–1907), na formułę integracyjną „Tygodnika Ilustrowanego" nałożyła się prezentacja problematyki

→ młodopolskich dyskusji literackich. Matuszewski zamieścił tam m.in. artykuły *Słowacki i sztuka współczesna* („Tygodnik Ilustrowany" 1899, nr 38, pt. *Słowacki i sztuka nowoczesna*, nr 39, 41–42, 44 i 46; tekst wszedł w skład jednej z najważniejszych prac krytycznych tego czasu: *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902); *Stanowisko Mickiewicza w literaturze wszechświatowej* („Tygodnik Ilustrowany" 1902, nr 1–7 i 9); *Ewolucja powieści egzotycznej* („Tygodnik Ilustrowany" 1900, nr 44–45); *Stanisław Witkiewicz i krytyka subiektywna* („Tygodnik Ilustrowany" 1899, nr 20).

Znaczenie drugie: utwór ikoniczny. Znaczenie to obejmuje obraz (np. rysunek, przedstawienie malarskie, fotografię) pojedynczy lub cykliczny, reprodukowany w książce, w prasie, w albumie albo jako osobna karta, związany z tekstem (nie tylko literackim) lub – w szerszym sensie ilustracji – z ogólnie znanymi okolicznościami z pozaliterackiej rzeczywistości. Wzajemna zależność ilustracji i słowa może mieć różną moc i różny charakter, dlatego nie ma dziś zgodności co do zakresu twórczości ikonicznej objętej terminem „ilustracja".

Upowszechnianie się czytelniczego zapotrzebowania na konkretyzujące przedstawienie wiązało się w XIX w. ze świetnym rozwojem technik ilustracji oraz z dynamicznym rozwojem prasy i wydawnictw, czyli możliwości publikacji. Założenie ilustracyjności (nietożsamej z dokumentalnością) relacji o rzeczywistości bieżącej i przeszłej było czytelne nie tylko w formule magazynu ilustrowanego, a znów przybór czasopism i → edycji zawierających ilustracje stymulował organizację i techniczne doskonalenie zakładów drzeworytniczych; wejście i upowszechnienie drzeworytu sztorcowego spowodowało zmianę zarówno w drukarstwie, jak i w sposobie jednoczesnej percepcji obrazu i słowa, co sprzyjało z kolei tym większemu popytowi na obraz towarzyszący słowu. Możliwości ilustrowania poszerzyły się jeszcze wraz z rozwojem technicznym fotografii.

Józef Ignacy Kraszewski jako jeden z pierwszych literatów u nas zauważył w zapotrzebowaniu na ilustracje zjawisko współczesnej kultury i już od początku lat 40. wspierał jego wzrost, doceniając ogromne i uniwersalne możliwości ilustracji jako medium. Potwierdzał to po latach, komentując powodzenie nawet kosztowniejszych edycji, których atrakcyjność podnosiły właśnie ilustracje: „Jest więc nie prostą fantazją mnożenie się dzieł ilustrowanych, ale odpowiada ono jakiejś potrzebie czasu. […] Ogół więc potrzebuje tych obrazków, lubi je, ocenia artystyczną wartość i przekłada te dzieła nad tanie owoce hiperprodukcji umysłowej, których literacka wartość jest dosyć wątpliwa" (*Kronika zagraniczna*, „Tygodnik Ilustrowany" 1881, nr 304). Przy tym od początku występował przeciwko stosowanej przez różnych wydawców praktyce sprowadzania zachodnich gotowych ilustracji ikonicznych, często niemieckich, jako nieodpowiadających rzeczywistości, okolicznościom i potrzebom polskim. Oczekiwał więc, że wydawcy „chwycą się ilustrowanych edycji; nie z kliszami zagranicznymi, które […] stosownie dobrane być nie mogą, ale naszymi własnymi" (*Nowe dzieła*, „Tygodnik Petersburski" 1843, nr 33).

Jednak niektórzy krytycy zdawali sobie sprawę z pułapki popularności ilustracji jako medium. Stanisław Witkiewicz zauważał uzależnienie artysty od tematu ogólnie akceptowanego i sprowadzanie dzieła do funkcji odzwierciedlania rzeczywistości. Tak więc zwracał uwagę, że szacunek opinii publicznej dla twórczości Jana Matejki oznacza w dużej mierze „cześć dla przeszłości narodowej, którą Matejko ilustruje", co szkodzi talentowi artysty, który „coraz więcej myśli jako historyk – coraz mniej jako malarz" (*Sztuka i krytyka u nas. „Największy" obraz Matejki*, 1891). Inaczej też niż Kraszewski oceniał zapotrzebowanie na ilustra-

cje, widząc w nim presję oczekiwań publiczności, prowadzącą do konwencjonalizacji tematu dzieła i samego dzieła: „tłum" szuka w obrazie „podrażnień czuciowych lub ilustracji swoich pojęć" (*Sztuka i krytyka u nas. Henryk Siemiradzki*, 1891). Podobnie sądził Czesław Jankowski: „Przeciętny widz wciąż jeszcze u nas szuka zdawkowych efektów w krajobrazie bądź »ilustracji«, a nad »błahym tematem« zastanawiać się nie chce i nie umie" (*Przegląd artystyczny*, „Tygodnik Ilustrowany" 1890, nr 25). Antoni Sygietyński pisał z uznaniem o braciach Gierymskich, że „nie ilustrowali pojęć będących w obiegu". Doceniał w twórczości Aleksandra Gierymskiego to, że autor w swoich wizerunkach miast „nie naciągał nigdy ich charakteru do jakiegoś umówionego typu piękna, co się zawsze zdarzało innym naszym ilustratorom" (*Album Maksa i Aleksandra Gierymskich*).

Tekst jako ilustracja. Funkcję ilustrowania mógł też pełnić tekst literacki lub paraliteracki, również więc dlatego ilustracja należała do pojęć używanych w wypowiedzi o literaturze.

Słowo i obraz w czasopiśmie wzajemnie się dopełniały, jest tak np. w zamieszczanych w „Tygodniku Ilustrowanym" humorystycznych rysunkach Franciszka Kostrzewskiego, podpisanych krótkim → dialogiem, cytatem lub tytułem, czy w tekstach opatrzonych autorskimi rysunkami, jak opowiadanie Henryka Piątkowskiego *Stary cmentarz* („Tygodnik Ilustrowany" 1890, nr 28). Cykl swoich literackich portretów humorystycznych drukowanych w krakowskim „Kraju" (1869–1870) Kazimierz Chłędowski zatytułował znacząco *Album fotograficzne* – słowo zastąpiło potencjalną ilustrację fotograficzną. Opisujące, relacjonujące i interpretujące słowo krytyczne stanowiło ilustrację w objaśnieniach-portretach Stanisława Marka Rzętkowskiego, odnoszących się do rysunkowych portretów typów społecznych autorstwa Michała Elwira Andriollego, który zresztą w treści jednego z nich zawarł aluzję do wiersza Ludwika Kropińskiego (S.M. Rzętkowski [tekst], M.E. Andriolli [rysunek], *Te brzóz kilka, ten bieg wody, Jak wiele mi przypomina!…*, „Tygodnik Ilustrowany" 1874, t. 2). Relację translacji między słowem a grafiką widać w krytycznoliterackich → opisach reprodukowanych w czasopiśmie rysunków do znanego utworu literackiego: alegoryczny rysunek Antoniego Kamieńskiego *Muza Konopnickiej* („Tygodnik Ilustrowany" 1902, nr 14), inspirowany wierszem poetki *Lex*, został opowiedziany (w tym samym numerze) przez redakcyjny tekst *Nasze ryciny*, w którym interpretacja wiersza miesza się z interpretacją rysunku i z rekonstrukcją odczytania wiersza przez rysownika.

Rozumienie słowa jako ilustracji może wiązać się także ogólniej z konstatacją funkcji, które spełnia opis w dziele literackim, i ze świadomością analogii (w różnych warstwach dzieła) między malarstwem a literaturą (zob. → analogia malarska) jako sztukami przedstawiającymi (analogię tę w skrócie myślowym sygnalizuje się, cytując Horacjańskie *ut pictura poesis*). Głęboką pisarską, malarską i krytyczną świadomość tego związku zdradzał np. Stanisław Witkiewicz w studium *Mickiewicz jako kolorysta* („Wędrowiec" 1885, nr 49–53) i w prozie *Tatry w śniegu* („Wędrowiec" 1886, nr 46), *Na przełęczy. Wrażenia i obrazy z Tatr* („Tygodnik Ilustrowany" 1889, nr 314–333, 1890, nr 18–43, z przerw.). Krytyka literacka stosowała też potocznie pojęcie ilustrowania rzeczywistości przez opis lub przez cały utwór prozatorski (najczęściej o temacie współczesnym, rzadziej – historycznym), respektując → mimetyzm ujęty w formule „obrazy czasów", przykładanej do tej poetyki przez autorów. Józef Ignacy Kraszewski, który często używał tego określenia w podtytułach swoich → powieści, pisał o *Meirze Ezofowiczu* Elizy Orzeszkowej: „W nadzwyczaj szczupłych ramach jednego tylko żydowskiego świata […] p. Orzeszkowa umiała znaleźć taką rozmaitość typów i odmalować je z taką prawdą, że zajęcie nie tylko nie ustaje do końca opowiadania, ale rośnie i wzmaga się.

[…] Ta prawda we wszystkich odcieniach, w najmniej znaczących figurach podrzędnych nadaje obrazowi taką cenę, jaką mają płótna Matejki, których każda twarz z natury jest wziętą" (*Listy z zakątka*, „Biesiada Literacka" 1879, nr 173). W podobnym sensie (reprezentacji, przykładu) Stanisław Brzozowski określił kreację → bohatera w dziele literackim jako ilustrację wtedy, gdy ilustrację odnosił do systemu wiedzy pisarza o człowieku jednostkowym i zbiorowym: „Balzak nie kocha właściwie człowieka. […] Jednostka zajmuje go tylko jako ilustracja tych jego kulturalnych widzeń, z których powstał cały jego świat. […] Stąd zagadnienia stawia głębiej, ale prawda jego postaci jest bardziej zewnętrzna"; a niektóre spośród różnorodnych postaci w Prusowskich powieściach „przeprowadzone są czysto sylwetkowo jako szkicowe ilustracje wiedzy Bolesława Prusa o społeczeństwie, jego nieustannych spostrzeżeń i uogólnień" (*Współczesna powieść polska. IV. Bolesław Prus*, 1906).

Systemowe założenie ilustracyjności słowa (tekstu) wobec obiektu świata przedstawionego lub świata pozaliterackiego mieściło się w praktyce takich gatunków literackich, jak → obrazek, szkic fizjologiczny, → list z podróży, portret, ekfraza, album – i założenie to, siłą rzeczy, udzielało się krytyce literackiej mówiącej o utworach należących do tych gatunków.

Alegoryzacja języka ilustracji. W praktyce ilustracyjnej wzajemne wspieranie się słowa i obrazu sprzyjało alegoryzacji języka i zarazem w jakiejś mierze było jej wynikiem. Bardzo szeroki był zakres praktyki alegoryzowania języka malarskiego i literackiego w myśleniu o sprawie polskiej jako sprawie nie tylko narodowej, jednostkowej, ale i uniwersalnej w wymiarze historii. Powszechność alegorii powodowała stałą obecność w zbiorowej pamięci i w kodzie kulturowym takich obrazów, które szczególnie trafnie wizualizowały i jednocześnie alegoryzowały treść wszystkim wiadomych wydarzeń, jak np. kartony Artura Grottgera w cyklach *Warszawa*, *Polonia*, *Lituania*, *Wojna*. Z tym przypadkiem zresztą wiąże się skomplikowana i zarazem klarowna sytuacja wzajemnego dopełniania się obrazu i tekstu literackiego. Przedstawienie Grottgera ilustrowało konkretne wydarzenia, ale samo zostało zilustrowane przez słowo poetyckie: o swoim podlegającym ograniczeniom → cenzuralnym poemacie *Z teki Grottgera* (1886) Maria Konopnicka pisała do Teofila Lenartowicza w 1887 r., że „nie mógł być rozwinięty z powodów cenzuralnych, jako ilustrujący *Lituanię*". Podobną do Grottgerowskiej alegoryzację i symbolizację w przedstawieniu różnych wątków i aspektów powstania styczniowego można odnaleźć w nowelistycznym cyklu Elizy Orzeszkowej *Gloria victis* (1910), stanowiącym literackie świadectwo powstania styczniowego dane po latach. Dlatego wydawcy do dziś wplatają w *Gloria victis* reprodukcje kartonów Grottgera, przez co utwór ikoniczny bez intencji autora otrzymał rolę ilustracji do młodszego utworu literackiego.

Ilustracja tekstu literackiego a jego plastyczność. W zbiorową pamięć i w kod kulturowy zapadały (i nadal zapadają) także ilustracje szczególnie trafiające w czytelnicze wyobrażenia scen czy bohaterów znanych utworów literackich (w tym baśni i legend), jak np. ilustracje Andriollego do *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza, do *Marii* Antoniego Malczewskiego, do *Starej baśni* Józefa Ignacego Kraszewskiego. Sugestywności ilustracji i w ogóle zamysłowi ilustrowania zawsze sprzyja niewątpliwie oddziałująca na → wyobraźnię sugestywność tekstu literackiego (zawierającego jakby projekty ilustracji), w sferze języka i → kompozycji określana często przez krytykę jako plastyczność, malarskość, obrazowość, wizualność (→ sztuki wizualne a literatura). Bolesław Prus podkreślał poznawczy ładunek obrazowych Sienkiewiczowskich opisów, poznawczość sztuki uważając za odpowiedź na „potrzebę ducha" czytelników: „I dopiero jakaś dokładna, z talentem napisana biografia, czyli – dzieło sztuki, poparte

odpowiednimi ilustracjami, czyli – znowu – dziełami sztuki, może zaspokoić pragnienie czytelnika. […] Kiedy on przedstawia człowieka, widzimy nie tylko jego nazwisko, ale – formę, wymiary, oblicze, wszystkie członki, ruchy, słyszymy głos, jesteśmy świadkami myśli, uczuć i pragnień […] opisywanej osoby" (*Henryk Sienkiewicz*, „Kurier Codzienny" 1900, nr 354). Stanisław Tarnowski pisał, że wyobraźnia Mickiewicza ujawniła się w *Panu Tadeuszu* „przez nadzwyczajną żywość i plastyczność figur i obrazów" (*Historia literatury polskiej. „Pan Tadeusz"*, 1900). A Stefan Żeromski tłumaczył: „Ten wyraz »plastyczność« utworzony z greckiego źródłosłowu *plasso* lub *platto*, co znaczy: kształtuję, urabiam, oznacza w naszym rozumieniu zdolność do wyrażania za pomocą utworzonego kształtu i za pomocą ruchu nadanego kształtowi najbardziej istotnych, zasadniczych cech zjawiska. Tę zdolność wyrażania radości i cierpień za pomocą kształtów bijących w oczy, obrazów nad wyraz oczywistych Henryk Sienkiewicz posiadał w stopniu szczególnym" (*Przemówienie o Sienkiewiczu*, powst. 1916, wyd. 1928).

Jednak krytyka zauważała także skonwencjonalizowanie, a czasem też ideologizację ilustracyjności/ plastyczności utworu ikonicznego lub literackiego. Kraszewski, ilustrujący rysunkami własne wędrówki i teksty, z ironią pisał o Gustavie Freytagu, autorze *Ingo*: „Wiedział on bardzo dobrze, iż do pewnych epok i przedmiotów takich, a nie innych linii, tych, a nie jaskrawszych barw użyć trzeba […]. Cienie i światła nader kunsztownie rozdzielone. […] Coś to na kształt owych kartonów do *Nibelungów* Schnorra lub rysunków Wislicena, i ten styl kartonowy malarzy przypomina się przy czytaniu powieści" (*Kronika zagraniczna*, „Tygodnik Ilustrowany" 1873, nr 264).

Ilustracja a pojęcie pięknego dzieła. W polu widzenia zarówno wydawców, grafików i malarzy, jak i pisarzy oraz krytyków różnorako związanych z grafiką ważne miejsce zajmowała więź słowa, ilustracji i szerzej: formy graficznej, współtworzących piękne dzieło traktowane jako całość. Na przykład w batalii o nową sztukę prowadzonej na łamach „Wędrowca" (1884–1887) reprodukcje obrazów malarskich i rysunków w tygodniku nie tylko stanowiły ilustrację (obraz obyczajowy) rzeczywistości tamtego czasu i zarazem współgrały z relacjonującym słowem, ale także ilustrowały (wcielały) koncepcję estetyczną formułowaną na łamach czasopisma. Ta druga funkcja ilustracji, pojętej jako obraz integralnie obecny w całości numeru i już niekoniecznie przedstawiający jakąś treść, wysublimowała się potem zwłaszcza w „Życiu" (1897–1900) pod kierownictwem artystycznym Stanisława Wyspiańskiego (1898–1899) oraz w „Chimerze" (1901–1907) Zenona Przesmyckiego (Miriama), elitarnej i z elitarnym założeniem estetycznym, o zupełnie innej formule czasopisma niż magazyn ilustrowany. Rzeczywiście na przełomie XIX i XX w., m.in. w związku z syntezą sztuk, relacja między ilustracją a tekstem literackim weszła, bardziej wyraziście niż dotąd, w krąg koncepcji dzieła literackiego oraz w krąg koncepcji pięknej książki/ czasopisma jako dzieła.

Ewa Ihnatowicz

Źródła: J.I. Kraszewski, *Nowe dzieła*, „Tygodnik Petersburski" 1843, nr 33; K. Chłędowski, *Album fotograficzne* [„Kraj" 1869–1870], oprac. i wyd. A. Knot, 1951; [J.I. Kraszewski], *Kronika zagraniczna*, „Tygodnik Ilustrowany" 1873, nr 264; J.I. Kraszewski, *Listy z zakątka*, „Biesiada Literacka" 1879, nr 173; [J.I. Kraszewski], *Kronika zagraniczna*, „Tygodnik Ilustrowany" 1881, nr 304; J.I. Kraszewski, *Pisma ilustrowane*, „Przegląd Literacki i Artystyczny" 1882, nr 18; A. Sygietyński, *Album Maksa i Aleksandra Gierymskich*, 1886; Cz. Jankowski, *Przegląd artystyczny*, „Tygodnik Ilustrowany" 1890, nr 25; S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas. 1884–1890*, 1891; B. Prus,

Henryk Sienkiewicz, „Kurier Codzienny" 1900, nr 354; S. Tarnowski, *„Pan Tadeusz"*, w: tegoż, *Historia literatury polskiej*, t. 5, 1900; [b.a.], *Od Redakcji*, „Ilustracja Polska" 1901, nr 1; I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902; S. Brzozowski, *Współczesna powieść polska. IV. Bolesław Prus*, 1906; S. Żeromski, *Przemówienie o Sienkiewiczu* [1916], w: tegoż, *Elegie i inne pisma literackie i społeczne*, oprac. W. Borowy, 1928.

Opracowania: J. Bachórz, *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831–1863*, 1972; M. Kabata, *Warszawska batalia o nową sztukę („Wędrowiec" 1884–1887)*, 1978; B. Szyndler, *Tygodnik ilustrowany „Kłosy" (1865–1890)*, 1981; J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, 1986; E. Ihnatowicz, *Teoria i praktyka krytyki literackiej w „Tygodniku Ilustrowanym" za redakcji Jenikego*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej" 1987, z. 3; M. Komza, *Mickiewicz ilustrowany*, 1987; G. Socha, *Andriolli i rozwój drzeworytu w Polsce*, 1988; W. Okoń, *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, 1992; S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, 2001 (rozdz. *O malarskości literatury*); E. Ihnatowicz, *Ilustracja cyklu, cykl ilustracji*, w: *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*, red. M. Demska-Trębacz, K. Jakowska i R. Sioma, 2005; M. Komza, *Piękna książka, udana ilustracja według Józefa Ignacego Kraszewskiego*, w: *Kraszewski i nowożytność. Studia*, red. A. Janicka, K. Czajkowski i Ł. Zabielski, 2014–2015.

Zob. też: Analogia malarska, Komparatystyka, Opis/ Opisowość, Sztuki wizualne a literatura

IMPRESJONIZM

Pochodzenie terminu. Termin „impresjonizm" wywodzi się z malarstwa. Nazwa pochodzi od tytułu obrazu Claude'a Moneta *Impresja, wschód słońca* (1872), pokazanego w 1874 r. na paryskiej wystawie malarzy awangardowych. Intencją krytyka Louisa Leroya, który jako pierwszy użył określenia „impresjoniści" (w paryskim piśmie „Le Charivari" z 1874 r.), było ośmieszenie nowych tendencji w sztukach plastycznych. Jednakowoż termin, wolny od dyskredytujących intencji, zaaprobowali sami twórcy. Wokół niego dokonywała się konsolidacja grupy malarzy i krystalizacja ich artystycznego programu na kolejnych wystawach paryskich, organizowanych między 1874 a 1886 r. Wskazuje się wszakże na dużo wcześniejsze zapowiedzi techniki impresjonistycznej w dziełach m.in. Williama Blake'a, Williama Turnera, Francisca de Goi, szkoły barbizońskiej, malarzy z Salonu Odrzuconych z 1863 r. Polski impresjonizm malarski w czystej postaci był zjawiskiem dość krótkotrwałym (1890–1895), rozwijanym w dziełach Władysława Podkowińskiego i Józefa Pankiewicza, bezpośrednio inspirujących się wzorami francuskimi. Impresjonizm zainicjował głębokie zmiany w polskich sztukach plastycznych (również na poziomie kształcenia, po reformie krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w 1895 r.).

Publiczność salonów i krytyka sztuki z trudem aprobowała malarską rewolucję. W żywych dyskusjach brali udział nie tylko krytycy sztuki, ale też krytycy literaccy i pisarze, szukający miejsc wspólnych malarstwa i literatury, nawiązujący do starego toposu *ut pictura poesis* (→ analogia malarska), począwszy od Émile'a Zoli, który w impresjonizmie widział kontynuację → naturalizmu i malarską realizację własnych postulatów teoretycznych (świat postrzegany przez pryzmat temperamentu artysty). Zanim uformował się termin „impresjonizm", Zola nazywał malarzy-nowatorów naturalistami, a także aktualistami, pejzażystami (*Mon salon*, „L'Événement" 1866, z 7 maja). Później w swych tekstach o sztuce za synonimiczne określenia uznawał: naturalizm, impresjonizm, nowoczesność. Nie był bezkrytyczny wobec tej grupy malarzy. Uważał impresjonizm za stan przejściowy w sztuce, etap na drodze do prawdziwych arcydzieł. Cenił przede wszystkim talent Gustave'a Courbeta, który nie

był impresjonistą, choć odszedł od akademizmu w sztuce. Wiele zastrzeżeń formułował wobec dzieł i osoby (*garçon riche*) Gustave'a Caillebotte'a (*Le Naturalisme au salon*, „Le Voltaire" 1880, z 18–22 czerwca).

Polscy krytycy o impresjonizmie w malarstwie. Pierwsze wzmianki o jednym z prekursorów impresjonizmu, Édouardzie Manecie, pojawiły się już w końcu lat 60. XIX w. ([Z. Węgierska], *Kronika z Paryża. Literacka, naukowa i artystyczna*, „Biblioteka Warszawska" 1869, t. 3). Zasadnicza dyskusja wokół nowego malarstwa toczyła się u progu → Młodej Polski. Przeważały głosy ostrożne, umiarkowanie niechętne, wynikające z estetycznego tradycjonalizmu. Rozpoznana naturalistyczna genealogia impresjonizmu nie przemawiała na jego korzyść, dla Henryka Struvego były to zjawiska pokrewne sobie, patologiczne, świadczące o zepsuciu smaku i nerwów (*Szpetne w sztukach pięknych. Studium estetyczne*, „Kłosy" 1888, nr 1176–1177). Z rezerwą i pewnymi zastrzeżeniami wypowiadał się o malarzach impresjonistycznych, skądinąd otwarty na nowości, Antoni Sygietyński: narzekał, że wrażliwość wzięli za dogmat (*Listy z Paryża. O sztuce*, „Nowiny" 1879, nr 128); argument ten zostanie powtórzony, świadomie lub nie, w wypowiedziach późniejszych o dekadę; utrzymywał też, idąc za Zolą, że impresjoniści wspierają naturalizm w sztuce (*Z obcej niwy*, „Nowiny" 1880, nr 99). Cezary Jellenta wypowiadał się z niechęcią o eksperymentach kolorystycznych impresjonistów, pisał o *Jesieni* Podkowińskiego: „[…] fioletowe drzewa, niebieski pies, różowy parkan, karminowe kałuże itp." (*Śród muz. I. Przegląd pracowni malarskich*, „Prawda" 1890, nr 8). Wiktor Gomulicki (podobnie jak spora część współczesnych mu krytyków sztuki) zarzucał malarzom niedostatki w wykształceniu, pisał: impresjoniści to „leniuchy, którym wygodniej było lekceważąco odrzucić naukę, niż ją sobie mozolną pracą przyswajać" (*Przegląd malarski. Słów kilka o impresjonizmie warszawskim*, „Bluszcz" 1890, nr 44). Wojciech Gerson (*Impresjonizm*, „Biblioteka Warszawska" 1891, t. 1) podkreślał, że impresjonizm w malarstwie, polegający na chwytaniu wrażeń wizualnych, jest zjawiskiem tak starym jak sztuka. Założeń sztuki impresjonistycznej można szukać m.in. w *Traktacie o malarstwie* Leonarda da Vinci. Znajdziemy tam również ostrzeżenie, że → kompozycja, powstająca dzięki przypadkowemu rozłożeniu farb, nie świadczy jeszcze o wielkości przedstawienia malarskiego. Umiarkowanie krytyczny wobec impresjonizmu był Czesław Jankowski, który relacjonując światowy salon sztuki, mówił o dziełach impresjonistycznych: „Rzecz prosta, metoda ta, użyta nieumiejętnie, daje – dziwolągi; malarz atoli w impresjonizmie biegły, osiąga CZASEM rezultat wprost zdumiewający. Nadto przymieszkę metody impresjonistycznej, nieposuniętej do ostatnich granic, znajdziemy w dziełach najlepszych dziś przedstawicieli malarstwa" (*Wystawa w Berlinie*, „Ateneum" 1891, t. 3). Krytyk akceptował wiele dzieł impresjonistycznych, w wielu dopatrywał się maniery; pisał o obrazach „przeimpresjonizowanych", trzymających się sztywno założeń nowatorskiego warsztatu, ale nie szczędził pochwał „umiarkowanym" impresjonistom – Józefowi Chełmońskiemu i Aleksandrowi Gierymskiemu (*Przegląd artystyczny*, „Tygodnik Ilustrowany" 1890, nr 38). Zarówno młodym malarzom, jak i niektórym krytykom (przede wszystkim Stanisławowi Witkiewiczowi) zarzucał nazbyt techniczne podejście do uprawianej sztuki: „Zapytać mamy prawo wielu malarzy naszych, gdzie w ich obrazach jest myśl jaka. Gdzie kompozycja samodzielna? Gdzie pomysł? Gdzie jaki bądź pierwiastek subiektywizmu, okrom w pewnej indywidualnej właściwości, w sposobie kładzenia farb na płótno lub w rozświetlaniu albo przyciemnianiu obrazu?…" (*Przegląd artystyczny*, „Tygodnik Ilustrowany" 1892, nr 116). Najważniejszym polskim obrońcą nowego kierunku był Stanisław Witkiewicz. Jego artykuł *Impresjonizm* („Kurier Warszaw-

ski" 1891, nr 353–360; 1892, nr 4–5) został pomyślany jako polemika z Czesławem Jankowskim i Wojciechem Gersonem. Obu zarzuca niezrozumienie istoty nowego zjawiska. Drażnią Witkiewicza próby oswajania „zwierza" przez podział na impresjonizm chory i zdrowy (czyli skrajny i złagodzony), a także przez odwołanie do tradycji („trzymany w karbach"). Drażni ciągłe upominanie się o ideę w dziele. Polemika ta jest o tyle ważna, że stworzyła krytykowi okazję do wyłożenia własnych poglądów (Witkiewicz przesuwa akcenty z treści historycznych, filozoficznych obrazu na to, co zostało faktycznie namalowane, i na sposób, w jaki to uczyniono); jednocześnie artykuł jest mało treściwy, bo gubi się w reprymendach i połajankach – z tego powodu krytyk nie zauważa w wypowiedziach swoich adwersarzy wątków wspólnych. Ważniejsza dla dyskusji o nowym malarstwie jest więc (również polemiczna, tym razem wobec Henryka Struvego) rozprawa programowa *Malarstwo i krytyka u nas* („Wędrowiec" 1884, nr 52; 1885, nr 5–9, 12, 16 i 17). Witkiewicz w swej refleksji szedł drogą Zoli. Podkreślał, że to, co najwartościowsze w nowym malarstwie, to radykalny zwrot w stronę tematów współczesnych. Wyjście artystów w plener dało im bezpośredni, zmysłowy kontakt z rzeczywistością. Wedle Zoli stworzyło to okazję wyzwolenia sztuki spod presji akademizmu i jego wyobrażonej tematyki historyczno-mitologicznej, według Witkiewicza – dawało możliwość uwolnienia sztuki spod zewnętrznych, instrumentalnych, pedagogicznych zobowiązań. Ponadto Witkiewicz, znów za Zolą, podkreślał, że nie istnieje obiektywna prawda rzeczywistości, każdy z nas postrzega świat indywidualnie. Dzieła malarskie nie są fotografiami rzeczywistości (zresztą fotografia, wedle Witkiewicza, uzależniona od reakcji chemicznych użytych materiałów, także zniekształca obraz). Im wybitniejszy twórca, tym wyższy stopień indywidualizacji przedstawienia, twierdzili obaj krytycy. „Dzieło żyje tylko dzięki oryginalności", pisał Zola (*Mes haines. Causeries littéraires et artistiques*, 1866). Nowatorskie dzieła, zaznacza Witkiewicz, muszą łamać przyzwyczajenia, są niemal konieczną prowokacją dla publiczności. „Większość artystów jest i musi być maniakami" (*Malarstwo i krytyka u nas*). W tym artykule autor nie użył terminu „impresjonizm", ale zdefiniował przedmiot swego wywodu w sposób niepozostawiający wątpliwości, że pojęcie to jest mu bliskie: „Malarstwo ma środki tylko na wyrażenie pewnego momentu natury, leżącego w obrębie FORMY I BARWY" (tamże). O ile malarz jest/ powinien być impresjonistą, o tyle krytyka Witkiewicz postrzegał jako obiektywnego, wyposażonego w twardą wiedzę interpretatora obrazu, jego linii i kolorów, a nie idei „ubocznych".

Zoli brakowało (czym nie wyróżniał się na tle krytyki swego czasu) zrozumienia dla warsztatu impresjonistów; o Manecie pisał: „[…] gdyby strona techniczna dorównywała u niego precyzji obserwacji, byłby najwybitniejszym malarzem drugiej połowy XIX wieku" (*Lettres de Paris. Nouvelles artistiques et littéraires*, „L'Messager de L'Europe" 1879, lipiec). Obrazy impresjonistów były dla niego bardziej pospiesznymi szkicami niż skończonymi dziełami. Zola, przeciwnik akademizmu, tak naprawdę tęsknił za akademicką poprawnością rysunku. Zdefiniowanie impresjonizmu jako „malarstwa wrażeń", a nie „malarstwa szczegółu", świadczyło w tej sytuacji o pewnym dystansie krytyka (*Notes parisiennes. Une Exposition: les peintres impressionnistes*, „Le Sémaphore de Marseille" 1877, z 19 kwietnia). Witkiewicz miał więcej zrozumienia dla technicznego nowatorstwa nowego kierunku (zapewne też dlatego, że był praktykującym malarzem i miał świadomość warsztatu), a może po prostu przejawiał bardziej wyznawczy stosunek wobec tego kierunku sztuki. Malarstwo może gubić szczegóły, zauważał, zacierać kontury przedmiotów, jest bowiem przede wszystkim kolorystycznym i świetlnym eksperymentowaniem. Nie ma barw obiektywnych, nie istnieje więc dla wszyst-

kich identyczny wizualnie świat. Według Witkiewicza odbiór rzeczywistości to jakiś rodzaj iluzji optycznej. Krytyk powoływał się na naukowe ustalenia fizjologa Ernsta Brückego, wykazując, że malarstwo to „złudzenie wzroku", celowa „kombinacja tonów", „barw lokalnych", tworząca wrażenie realności (*Bruchstücke aus der Theorie der Bildenden Künste*, 1877).

Witkiewicz nie uważał wszakże impresjonizmu za cel sam w sobie. Uznawał go jedynie za metodę artystyczną, która na drodze ewolucji sztuki ustąpi miejsca innym poszukiwaniom. Punktem odniesienia, podkreślał, winna pozostawać rzeczywistość: wciąż na nowo analizowana. Witkiewicz w preferencjach artystycznych był naturalistą, podobnie jak Zola. Tak jak dla Zoli wzorem była twórczość Gustave'a Courbeta, tak Witkiewicz cenił przede wszystkim dokonania Aleksandra Gierymskiego i Józefa Chełmońskiego, co łączyło go z wieloma polemistami, np. Jankowskim.

Impresjonizm w krytyce muzycznej. Pojecie impresjonizmu nieco później zastosowano do muzyki, w pierwszej kolejności – francuskiej. Po raz pierwszy określono tak w raporcie Académie des Beaux Arts z 1887 r. kantatę Claude'a Debussy'ego *Wiosna* (1882) na chór żeński i orkiestrę. Również w tym przypadku było to określenie deprecjonujące. Nie tyle jednak chodziło o malarskie reminiscencje w muzyce czy muzyczne naśladowanie malarskiej techniki, co o rewolucyjne zerwanie z tradycją muzyczną. Istotnie Debussy odrzucił klasyczne rygory kompozycyjne, odchodził od tradycyjnej skali dur-moll, innowacyjnie różnicował efekty dynamiczne, szukał nowych brzmień instrumentów, inspirował się – też pozaeuropejskim – folklorem. Po 1894 r. termin „impresjonizm" był już stosowany bez zabarwienia pejoratywnego do muzyki Debussy'ego, a także Maurice'a Ravela, Manuela de Falli i innych kompozytorów. W Polsce recepcja impresjonizmu muzycznego była spóźniona: kompozytorom, pisarzom, krytykom długo wydawało się, że dziełem sztuki przyszłości jest neoromantyczna muzyka Richarda Wagnera i Richarda Straussa. Ponadto, jak podkreśla Adolf Chybiński (*„Młoda Polska" w muzyce*, „Museion" 1911, nr 3), w sytuacji rozbiorów wszystko, co polskie, uznawano natychmiast za wartościowe i z trudem akceptowano importowane nowości. Wpływy impresjonistyczne w dziele najwybitniejszego kompozytora tego czasu – Karola Szymanowskiego – datują się od 1914 r. (m.in. *Pieśni miłosne Hafiza*, *Metopy*, *Maski*). W polskiej kulturze przełomu XIX i XX w. impresjonizm muzyczny nie odegrał wielkiej roli. O ile bezpośrednim układem odniesienia dla analogii literatura–malarstwo były plastyczne dzieła impresjonistów, o tyle postulatowi zbliżenia literatury do muzyki patronowały: idee i kompozycje Wagnera (idea *Gesamtkunstwerk*), filozofia Arthura Schopenhauera (muzyka jako „krótki, błogi sen", o nirwanicznej sile), nastrojowy symbolizm Paula Verlaine'a (postulat ze *Sztuki poetyckiej*: „Nade wszystko muzyki!"), wreszcie rodzima tradycja śpiewnej poezji romantycznej (kontynuowana w epoce przez Marię Konopnicką).

Impresjonizm jako termin krytyki literackiej. Krytyka literacka tamtego czasu sporadycznie posługiwała się terminem „impresjonizm" przy opisie zjawisk literackich; w pierwszej kolejności stosowano go wobec prozy mieszczącej się w szeroko rozumianym naturalizmie. Tego pojęcia użył w krytyce francuskiej Ferdinand Brunetière (*L'Impressionisme dans le roman*, w: *Le Roman naturaliste*, 1879). Impresjonizm był kategorią opisową, ale i aksjologiczną (przez konserwatywnego w gustach Brunetière'a ocenianą ambiwalentnie), oznaczał nośne artystycznie przekroczenie rygorystycznych założeń Zolowskiego naturalizmu. Zdaniem Brunetière'a literacki impresjonizm realizuje Alphonse Daudet (powieść *Les Rois en exile*, 1879) i te właśnie cechy (opisowość, liryzm, stosowanie czasu przeszłego niedokonanego *imparfait* imitującego ciągłość, trwanie, porządek synchroniczny, typowy dla obra-

zu, a nie narracji) odróżniały go korzystnie od innych współczesnych powieściopisarzy. W polskiej krytyce terminem „impresjonizm" posługuje się Antoni Sygietyński w odniesieniu do twórczości Gustave'a Flauberta i braci Edmonda i Jules'a Goncourtów (*Współczesna powieść we Francji. I. Gustave Flaubert*, „Ateneum" 1881, t. 2; *II. Alfons Daudet*, „Ateneum" 1881, t. 3; *III. Zola*, „Ateneum" 1882, t. 4; *IV. Bracia Goncourt*, „Ateneum" 1883, t. 2). Nie było to w ujęciu Sygietyńskiego najważniejsze pojęcie dla jego wykładu; w znacznie szerszym stopniu używał terminu „naturalizm" i pokrewnych mu przymiotników. Zjawisko impresjonizmu pozwalało krytykowi wskazać pokrewieństwo łączące powieść naturalistyczną i nowoczesność: „Flaubert, jak dzisiejsi malarze IMPRESJONIŚCI, chciał wywołać obrazem ogólne wrażenie wielkiego miasta i jak oni odrzucił wszelką sztuczność z kompozycji rysunku i koloru, posługując się natomiast efektami samej natury z zupełnym wyłączeniem wszystkiego, co tradycja lub szkoła prawami sztuki nazwała. Ponieważ jesteśmy w mieście mającym dwa miliony ludności, którego życie jest chaosem myśli, czynów i uczuć, powieść więc, jako jego obraz, nie ma kształtów zdecydowanych: linie kompozycyjne nie są tu bynajmniej umyślnie wyprostowane, lecz przeciwnie krzyżują się, łamią, kręcą, spotykają lub rozbiegają, byle oddać charakter tego życia" (A. Sygietyński, *Współczesna powieść we Francji. I. Gustave Flaubert*).

Sporadycznie krytyka epoki stosowała termin „impresjonizm" do opisu polskiego materiału literackiego. Dla Ignacego Matuszewskiego (*Słowacki i nowa sztuka*, 1902) impresjonizm byłby stadium pośrednim między naturalizmem a modernizmem, elementem łączącym dwie epoki. Tego wątku krytyk wszelako nie rozwija i w egzemplifikacji nie wychodzi poza przykład braci Goncourtów. Dla Wilhelma Feldmana (*Współczesna literatura polska 1864–1917*, 1918) impresjonizm stanowił → styl → opisu → pejzażu w prozie młodopolskiego naturalizmu; krytyk uważa: „[…] naturalizm impresjonistyczny wysubtelnił obserwację przyrody". W opisach zostaje uchwycona przemijająca chwila („prawda momentu"), uwrażliwienie na kolor jest oddawane przez grę przymiotników, często złożonych. Przykładów opisów impresjonistycznych Feldman szuka u Gabrieli Zapolskiej, Stefana Żeromskiego (arcydziełem naturalistyczno-impresjonistycznym jest według niego opowiadanie *Zmierzch*), Władysława Stanisława Reymonta, Wacława Sieroszewskiego i nawet Henryka Sienkiewicza (w powieściach z lat 90. XIX w.).

Sprawa komplikuje się w odniesieniu do poezji. Wbrew obiegowym sądom (także badawczym) młodopolska krytyka literacka rzadko stosowała do poezji określenie „impresjonizm". Stanisław Witkiewicz w tekście *Mickiewicz jako kolorysta* („Wędrowiec" 1885, nr 49––53) obywa się bez niego. Twórca *Pana Tadeusza* zostaje nazywany naturalistą, co oznacza w tym przypadku sensualną i malarską wrażliwość na piękno świata. „Poeta wszędzie i zawsze widzi człowieka i naturę jak malarz", pisze krytyk. Tekst Witkiewicza jest rozprawą o kolorze, który istnieje w analogiczny sposób w malarstwie i poezji. Adam Mickiewicz, wrażliwy na barwę, wie, że nie ma kolorów niezmiennych: „[…] żadna barwa w naturze nie ma dla naszych oczu stałego, bezwzględnego, niezmiennego tonu" („Wędrowiec" 1885, nr 49). Barwa zmienia się w zależności od bezpośredniego otoczenia, a na jej jakość wpływa natężenie światła (i ciemności). Właściwością poezji Mickiewicza byłoby zatem opracowanie tematu dla kolorów, nie zaś samego tematu. Jest to zasada *de facto* impresjonistyczna (choć określenie w tekście Witkiewicza nie pada): poetyckim ideałem pozostaje zapis optycznego, subiektywnego wrażenia. Impresjonistyczna (choć nienazwana w ten sposób) byłaby również siła sugestii: malowane słowem obrazy konkretyzują się w → wyobraźni → czytelnika.

Impresjonizm metakrytyczny. Impresjonizm pozostaje ważną częścią metakrytycznej świadomości krytyków literackich epoki (poprzedzał ją okres intuicyjnego pisania „na wrażenie" w epoce romantycznej, biorący się tyleż z niewykształcenia profesjonalnych narzędzi krytycznych, ileż z ówczesnej „filozofii życia", nastawionej na chwytanie krótkich refleksów, impresji, ulotnych uczuć, → fragmentarycznych obrazów – Maurycy Mochnacki, Józef Ignacy Kraszewski, Michał Grabowski, Julian Klaczko, Fryderyk Henryk Lewestam). Polska krytyka odnotowała, że u schyłku XIX w. pojawił się we Francji nowy rodzaj dyskursu krytycznego – krytyka impresjonistyczna, której wybitnym przedstawicielem był, wedle Edwarda Przewóskiego, Jules Lemaître (*Krytyka literacka we Francji*, t. 1, 1899; odpowiedni rozdział swojej książki autor zatytułował: *Juliusz Lemaître, krytyk-impresjonista*), a według Leona Winiarskiego (*Impresjoniści*, „Prawda" 1892, nr 25) i Stanisława Lacka (*Krytyka – bojkot – impresja*, „Życie" 1897, nr 5–6) – Anatole France. Każdy z wymienionych polskich komentatorów tego zjawiska rozumiał co innego pod pojęciem impresjonizmu w krytyce: Przewóski skłaniał się ku tezie, że impresjonizm w krytyce polega na swobodzie wywodu, antydogmatyzmie, pewnej miękkości sądów, wyrozumiałej postawie wobec młodych autorów. Lack przyjął, że nieświadomy akt poznania, jaki jest udziałem krytyka, jego (innymi słowy) → podmiotowość, pozwala wejść w podmiotowość autora: „Krytyka z tą chwilą dopiero staje się sztuką, i nie może być uprawiana systematycznie, ze skalpelem w ręku, lecz z duszą w ciele" (*Krytyka – bojkot – impresja*). Ów akt podmiotowy, leżący również u źródła dzieła sztuki, Lack nazywa impresją. Matuszewski uważał subiektywizm w krytyce (nie używał pojęcia impresjonizmu) za jedną z dwu, istniejących od starożytności, postaw wobec dzieła sztuki (*Subiektywizm w krytyce*, „Biblioteka Warszawska" 1897, t. 2). Mocne wyakcentowanie u schyłku stulecia postawy podmiotowej wiązało się z reakcją na scjentystycznie zorientowaną krytykę naukową. Józef Kotarbiński sugerował, że krytyka impresjonistyczna to „córa niewiary wobec różnych teorii, doktryn i systemów estetycznych" (*Krytyk – impresjonista*, „Biblioteka Warszawska" 1893, t. 3). Krytyk rozróżniał jej dwa ujęcia: pierwsze, oddające świeże wrażenia czytelnika-odbiorcy (co odpowiadało logice obcowania z dziełem sztuki i otwierało ogląd krytyczny), i drugie – dogmatyczne, zmieniające – jak w przypadku działalności krytycznej Oli Hanssona – impresje w ostateczny akt poznania. To ostatnie ujęcie było zdaniem krytyka nadużyciem. Przewóski miał podobny pogląd; nie widział możliwości stworzenia z reguł krytyki impresjonistycznej spójnego systemu; cytował fragment *Les Contemporains. Études et portraits littéraires* Lemaître'a, który uznawał za manifest krytyki impresjonistycznej: „Nie sądzę, aby z artykułów tu zebranych wyłaniała się już jakaś doktryna literacka, jakaś filozofia, jakiś pogląd ogólny na literaturę współczesną. Są to tylko szczere wrażenia (*impressions*) notowane starannie" (E. Przewóski, *Krytyka literacka we Francji*).

Z założenia krytyka impresjonistyczna miała być subiektywna. Bliższa była bowiem, jak podkreślano, literaturze niż nauce, przynależała do sfery sztuki (I. Matuszewski, *Subiektywizm w krytyce*). Nie ma jednej prawdy dzieła literackiego, nie ma obiektywnych ocen. Najważniejsza jest postać krytyka, który idzie własną drogą, obowiązuje go jedynie → szczerość wobec siebie samego (Przewóski). Krytyk, wedle Lacka, pozostaje zwierciadłem odbijającym wrażenia płynące ze świata lektury (*les aventures d'âme*). Dla Przewóskiego krytyk jest „miarą dla dzieł, które ocenia"; podobnie uważa Matuszewski: „[…] zawsze podstawą krytyki jest podmiotowa wrażliwość na piękno" (*Subiektywizm w krytyce*). Każdy tekst może awansować w oczach krytyka do rangi arcydzieła, każde uznane arcydzieło może go znudzić. Oceny są nietrwałe i (jak kolory w malarstwie) zależne od kontekstu. Przewóski pisze: „[…] kochaj-

my książki, które nam się podobają, nie troszcząc się o klasyfikacje, doktryny, i zgódźmy się ze sobą, że nasze dzisiejsze wrażenie nie krępuje nas bynajmniej na dzień jutrzejszy" (*Krytyka literacka we Francji*).

Ograniczeniem dla skrajnej subiektywności ocen byłoby, jak podkreślają krytycy, merytoryczne przygotowanie do pracy. Winiarski wskazuje na „olbrzymią erudycję" Anatole'a France'a „w dziedzinie historii, sztuki i filozofii". Matuszewski domaga się od krytyka sumiennych studiów nie tylko dziejów literatury, ale także „filozofii, psychologii, historii i wielu nauk" (artykuły przywołane). Decydującą rolę odgrywa jego dobra formacja intelektualna, właściwe wychowanie, odpowiednio interesujące życie, myślowa oś integrująca osobowość.

Siłą rzeczy uwagę krytyków impresjonistycznych przyciągały teksty współczesne, aktualne, budzące silne emocje. Co sprawia, jak podkreślał Feldman, że krytyka impresjonistyczna ma swoje braki: jest niezdolna do wypracowania ujęć historycznoliterackich, wymyka się jej „całokształt pewnej literatury", nie tworzy syntezy (*Metoda badań historycznoliterackich*, „Przegląd Tygodniowy" 1898, nr 25 i 28).

Dariusz Trześniowski

Źródła: [Z. Węgierska], *Kronika paryska literacka, naukowa i artystyczna*, „Biblioteka Warszawska" 1869, t. 3; A. Sygietyński, *Listy z Paryża. O sztuce*, „Nowiny" 1879, nr 128; A. Sygietyński, *Z obcej niwy*, „Nowiny" 1880, nr 99 (dodatek); S. Witkiewicz, *Malarstwo i krytyka u nas*, „Wędrowiec" 1884, nr 52, 1885, nr 5–9, 12, 16 i 17; H. Struve, *Szpetne w sztukach pięknych. Studium estetyczne*, „Kłosy" 1888, nr 1176–1177, przedruk w: tegoż, *Sztuka i piękno. Studia estetyczne*, 1892; W. Gerson, *Malarstwo i rzeźba*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1890, nr 358; W. Gomulicki, *Przegląd malarski. Słów kilka o impresjonizmie warszawskim*, „Bluszcz" 1890, nr 44; Cz. Jankowski, *Przegląd artystyczny*, „Tygodnik Ilustrowany" 1890, nr 16 i 38; C. Jellenta, *Śród muz. I. Przegląd pracowni malarskich*, „Prawda" 1890, nr 8; W. Gerson, *Impresjonizm*, „Biblioteka Warszawska" 1891, t. 1; Cz. Jankowski, *Wystawa w Berlinie*, „Ateneum" 1891, t. 3; Cz. Jankowski, *Wystawa w Berlinie*, „Słowo" 1891, nr 120; S. Witkiewicz, *Impresjonizm*, „Kurier Warszawski" 1891, nr 353–360, 1892, nr 4–5; Cz. Jankowski, *Impresjonizm*, „Kurier Warszawski" 1892, nr 14–15; Cz. Jankowski, *Przegląd artystyczny*, „Tygodnik Ilustrowany" 1892, nr 116–117; L.W. [L. Winiarski], *Impresjoniści. Anatole France*, „Prawda" 1892, nr 25; J. Kotarbiński, [rec. O. Hansson, *Szkice literackie*, 1893] *Krytyk – impresjonista*, „Biblioteka Warszawska" 1893, t. 3; S. Lack, *Krytyka – bojkot – impresja*, „Życie" 1897, nr 5–6; I. Matuszewski, *Subiektywizm w krytyce*, „Biblioteka Warszawska" 1897, t. 2; W. Feldman, *Metoda badań historycznoliterackich*, „Przegląd Tygodniowy" 1898, nr 25 i 28; E. Przewóski, *Krytyka literacka we Francji*, t. 1–2, [1899]; A Potocki, *Szkice i wrażenia literackie*, 1903; A. Chybiński, *„Młoda Polska" w muzyce*, „Museion" 1911, z. 3.

Opracowania: Ch. Bally, *Impresjonizm a gramatyka,* 1920, w: *Stylistyka Bally'ego. Wybór tekstów*, przeł. U. Dąmbska-Prokop, oprac. M.R. Mayenowa, 1966; A. Majerska, *Impresjonizm polski – próba syntezy*, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie" 1934, nr 2; M. Des Loges, *Impresjonizm w literaturze,* 1948; Z. Kępiński, *Impresjonizm w Polsce*, 1961; L. Eustachiewicz, *Typologia dramatu Młodej Polski na tle porównawczym*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 1: *Młoda Polska*, red. J. Kwiatkowski i Z. Żabicki, 1965; S. Jarociński, *Debussy a impresjonizm*, 1966; M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, 1969; P. Hultberg, *Styl wczesnej prozy fabularnej Wacława Berenta*, przeł. I. Sieradzki, 1969; R. Nycz, *Dwa pejzaże Reymonta*, „Pamiętnik Literacki" 1974, z. 3; J.J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906*, 1975; M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, 1975; J. Malinowski, *Impresjonizm w polskiej krytyce artystycznej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku*, w: *Myśl o sztuce. Materiały sesji zorganizowanej z okazji czterdziestolecia istnienia Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, 1976; J. Paszek, *Styl powieści Wacława Berenta*, 1976; A. Węgrzyniak, *„Impresjonizm" Leśmiana*, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego" 1977, nr 5; T. Walas, *Dynamika wewnętrzna światopoglądu Młodej Polski*, w: *Porównania. Studia o kulturze modernizmu*, red. R. Zimand, 1983; W. Głowala, *Młodopolska wyobraźnia metakrytyczna*, 1985; J. Rewald, *Historia impresjonizmu*, przeł. J. Guze, 1985; Z. Kępiński, *Impresjonizm*, 1986; J. Malinowski, *Imita-*

cje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku, 1987; W. Okoń, *Impresjonizm*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; M. Głowiński, *Impresjonizm*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska i E. Szary-Matywiecka, 1992; W. Okoń, *Sztuki siostrzane. Malarstwo i literatura w drugiej połowie XIX wieku*, 1992; M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, 1992; B. Mazan, *„Impresjonizm" „Trylogii" Henryka Sienkiewicza. Analiza, interpretacja, próba syntezy*, 1993; M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, 1997; M. Sérullaz, G. Pillement, B. Marret, F. Duret-Robert, *Encyklopedia impresjonizmu*, przeł. H. Andrzejewska, 1997; A.Z. Makowiecki, *Impresjonizm*, w: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, red. G. Gazda, A. Hutnikiewicz i A. Lam, 2000; D. Knysz-Tomaszewska, *Impresjonizm jako kategoria badawcza*, w: *Spotkania i porównania. Studia porównawcze z pogranicza literatury, sztuki i dokumentu osobistego*, 2001; W. Bolecki, *Impresjonizm w prozie (polskiego) modernizmu*, „Teksty Drugie" 2003, nr 4; A. Rossa, *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja pejzażu. Studium wybranych motywów*, 2003; W. Juszczak, *Malarstwo polskiego modernizmu*, 2004; A.M. Pycka, *Kreacje i poglądy Stanisława Witkiewicza na tle głosów epoki*, 2010; J. Tarnowski, *Wielki przełom. Studium z estetyki Stanisława Witkiewicza*, 2014; B. Kokoska, *Impresjonizm polski*, 2015.

Zob. też: Analogia malarska, Naturalizm, Podmiotowość krytyczna, Sztuki wizualne a literatura

IMPROWIZACJA

Znaczenie i pochodzenie terminu. Pojęcie „improwizacja", w szerokim rozumieniu odnoszące się do wszelkiej (nie tylko artystycznej) aktywności intelektualnej człowieka, zazwyczaj jest rozumiane jako akt twórczy, w którym tworzenie jest jednoczesne z prezentacją lub/ i utrwaleniem jego efektu. W odniesieniu do pola literackiego ten termin jest używany zasadniczo w trzech ujęciach: 1) psychologicznym, jako określenie specyficznego przebiegu procesu twórczego; 2) performatywnym, w którym odnosi się do sytuacji twórczej, uwzględniającej reakcje (rzeczywistych lub wyimaginowanych) odbiorców; 3) filologicznym, związanym ze specyficzną organizacją tekstu, mającą świadczyć o improwizacyjnym trybie jego powstania.

Korzenie słowa są łacińskie, ale w klasycznej łacinie nie występował ani czasownik, ani rzeczownik należący do tej rodziny wyrazów, chociaż istniał przymiotnik (*improvisus*, *-a*, *-um*) oraz przysłówek (w wersji *improviso* i *improvise*). Bezpośrednim źródłem etymologicznym dla nazwy sztuki, której początki w kulturze nowożytnej Europy wiążą się z trzynastowieczną Italią, był więc raczej włoski czasownik *improvvisare* i jego rodzina wyrazowa. W niektórych językach funkcjonują wprawdzie również specyficzne rodzime odpowiedniki, takie jak np. niemieckie rzeczowniki *Stegreifreimer(in)*, *Stegreifdichter(in)* czy *Stegreifkünstler(in)* – istnieją one jednak równolegle z *Improvisator(in)*, gdyż włoski źródłosłów – jako nośnik włoskiej genezy tradycji improwizacyjnej – został przyjęty w większości języków europejskich. Wyraźnie ukazuje to przykład języka francuskiego, w którym rodzime słowo *impromptu*, jako związane z nieco inną tradycją i innym typem twórczości niż improwizacje w rozumieniu włoskim, w perspektywie praktyk artystycznych oznacza inne zjawiska (najczęściej muzyczne lub konceptualne) niż termin *improvisation*.

Twórczość „produkowana" na poczekaniu była również określana – i jest tak określana do dziś – łacińskimi wyrażeniami przysłówkowymi: *ex abrupto* (podkreślającym nagłość takiego działania), *ex promptu* (zaznaczającym nieprzygotowanie twórcy) i *ex tempore* (eksponującym doraźność wykonywanej czynności); pokrewny temu ostatniemu zwrotowi jest także przymiotnik *extemporalis* oraz rzeczownik *extemporalitas*, od którego pochodzi włoskie

słowo *estemporaneo* (*poesia estemporanea*, *poeta estemporaneo*), eksponujące przede wszystkim czasowy aspekt twórczości improwizowanej; jego pochodne pojawiają się też w niektórych innych językach, np. w angielskim (przymiotnik *extemporaneous*).

Dzieje zjawiska. Improwizacja jako konstytutywny element literatury oralnej pojawia się już u początków aktywności twórczej człowieka, jednak nowożytne rozumienie pojęcia wiązano przede wszystkim z Italią, gdzie od XIII w. rozwijała się bujnie praktyka improwizacji publicznej, zarówno w obrębie kultury popularnej, dworskiej (w języku wernakularnym) oraz akademickiej (w języku łacińskim). Ze względu na silne zakorzenienie praktyk improwizacyjnych w kulturze włoskiej aż do połowy XVIII w. zjawisko to uważano zasadniczo za specjalność włoską, element *couleur locale*, wskazując na naturalną śpiewność i charakter gramatyczny języka włoskiego oraz na łagodny klimat Italii jako na cechy sprzyjające rozwojowi improwizacji nawet wśród warstw nieoświeconych; często podkreślano przy tym jednak jej raczej „ciekawostkowe" niż prawdziwie artystyczne znaczenie. Jako doraźny sposób literackiego oddziaływania (improwizator miał za zadanie tworzyć na zaproponowany przez słuchaczy temat) stanowiła ona element poezji okolicznościowej, pełniąc funkcje głównie ludyczne i propagandowe. Najczęściej była opisywana jako zjawisko paraliterackie i oceniana z użyciem innych kryteriów niż literatura pisana; panowało również przekonanie, że zdolność improwizacyjna stanowi specyficzny rodzaj talentu, nienakładający się na talent literacki ani nieidący z nim w parze, a nawet go wykluczający (m.in. S. Bettinelli, *Dell'entusiasmo delle belle arti*, 1799; C.L. Fernow, *Über die Improvisatoren*, 1806; J.Ch.L.S. de Sismondi, *La Littérature du Midi de l'Europe*, 1813, 1819, 1829), przy czym za wyjątek potwierdzający regułę uznawano twórczość Pietra Metastasia. Rozważano także kwestie łączliwości improwizacji WŁOSKIEJ z → muzyką, jako że zdecydowana większość improwizatorów włoskich występowała z akompaniamentem. Nieco inny charakter miała improwizacja ŁACIŃSKA, która jako element uniwersalnej, ogólnoeuropejskiej, elitarnej kultury akademickiej, była wpisana w proces kształcenia klasycznego i uprawiana aż do początku XIX w. Improwizacja DWORSKA ewoluowała z kolei w kierunku konceptualnym, stając się w XVII w. częścią tzw. poezji ulotnej w obrębie poetyki manieryzmu i rokoka, popularnej zwłaszcza we Francji (jako *impromptu*).

Od przełomu XVIII i XIX w. datuje się wzrost popularności improwizacji w całej Europie, łączący się z kształtującą się estetyką → romantyzmu, która wiązała ją z kategoriami → natchnienia, → entuzjazmu i → geniuszu, nadając umiejętnościom improwizacyjnym szczególną nośność nie tylko estetyczną, ale i epistemologiczną. Spowodowało to swoistą mitologizację zjawiska improwizacji, w czym główną rolę odegrała powieść pani de Staël *Korynna, czyli Włochy* (1807). Jednocześnie zaczęto rejestrować i analizować praktyki improwizacyjne poza Italią, porzucając przekonanie o ich lokalnym charakterze, a także badając ich realizacje w obrębie kultury ludowej, które uznano za najczystszą realizację „poezji natury", a zarazem relikt dawnej epiki oralnej (m.in. F.A. Wolf, *Prolegomena ad Homerum*, 1795; F. Arnaud, *Des Improvisateurs*, 1808). Z porzuceniem przekonania o genetycznie włoskim charakterze improwizacji szło w parze upowszechnienie praktyk improwizacyjnych w całej Europie, zarówno dzięki „gościnnym występom" improwizatorów włoskich, odbywających europejskie *tournée* (np. Francesco Gianni, Bartolomeo Sestini, Rosa Taddei, Tommaso Sgricci, Luigi Cicconi, Gabriele Pasquale Giuseppe Rossetti, Giuseppe Regaldi), jak i aktywności improwizatorów reprezentujących różne nacje i języki (m.in. Anna Luisa Karsch, Eugène Pradel, Theodore Hook, Maximilian Langenschwarz, Willem de Clercq). Rozmaitość współistnieją-

cych praktyk improwizacyjnych oraz skrajnie różne ich oceny sprawiły, że w obrębie europejskiej refleksji estetycznej końca XVIII i pierwszej połowy XIX w. improwizacja urosła do rangi jednego z tematów węzłowych, skupiających antynomie i dylematy artystyczne przełomu romantycznego, co łączyło się z wyraźną polaryzacją jej postrzegania bądź jako zjawiska *par excellence* romantycznego, bądź też jako typowego produktu → klasycyzmu w jego najbardziej skonwencjonalizowanej formie. W wyniku ewolucji prądu romantycznego w drugiej połowie XIX w. daje się zauważyć wyraźne osłabienie zainteresowania improwizacją publiczną, wraz z postępującymi skłonnościami do jej deprecjonowania jako przykładu literackiego hochsztaplerstwa i banalizacji idei romantycznych – przy jednoczesnym utrzymaniu zainteresowania dla improwizacji rozumianej jako specyficzny przebieg procesu twórczego.

Improwizacja w kulturze polskiej. W obrębie kultury polskiej historia improwizacji koncentruje się wokół działalności Adama Mickiewicza i Jadwigi Łuszczewskiej (Deotymy). Niewspółmierność dokonań artystycznych najsłynniejszego polskiego poety i niemal zapomnianej współcześnie autorki wyraziście obrazuje niejednolity, w wielu przypadkach paradoksalny charakter improwizacji, a zarazem rozpiętość związanych z nią ideałów estetycznych. Rozziew ten nakłada się znacząco na chronologię działalności Mickiewicza (u początków romantyzmu polskiego) i Deotymy (u jego końca), jak również na ich status w obrębie kultury literackiej (Mickiewicza, który słynąc przede wszystkim jako poeta, zdobył także uznanie jako improwizator, i Łuszczewskiej, uznanej improwizatorki, która jako poetka pisma nie była ceniona zbyt wysoko).

Praktyka improwizacyjna Mickiewicza, zainicjowana już w czasach filomackich (od 1818 r.), ulegała symptomatycznej ewolucji, ściśle związanej z ewolucją jego twórczości pisanej. Pierwsze improwizacje, o niewielkich rozmiarach, uprawiane w małym środowisku filomackim, miały charakter ludyczno-sentymentalny; w okresie procesu filomatów wzbogaciły się w funkcję wspólnotową i konsolacyjną, co szło w parze z powiększaniem długości improwizowanych tekstów i z pojawianiem się w nich elementów symbolicznych o charakterze martyrologicznym. W okresie rosyjskim wystąpienia improwizacyjne nabrały charakteru publicznego: Mickiewicz improwizował zarówno wśród polskich przyjaciół, jak i w salonach rosyjskich, zarówno wierszem po polsku, jak i prozą po francusku, zazwyczaj na zadane przez słuchaczy tematy. Warunkiem przystąpienia do improwizacji poetyckiej był dla Mickiewicza akompaniament muzyczny, bez którego zasadniczo nie występował. W tym czasie wyklarowała się również jego postawa improwizatora: w autokomentarzach przedstawiał on twórczość improwizowaną jako działanie będące wynikiem czystego natchnienia, przewyższającego poezję pisaną, zarazem jednak konsekwentnie nie zgadzał się na zapisywanie wierszy wygłoszonych podczas publicznych improwizacji. Z czasem rozszerzał on spektrum form i tematów wierszy improwizowanych; podczas pobytu w Petersburgu w 1828 r. zaprezentował *ex tempore* tragedię o Samuelu Zborowskim (najprawdopodobniej pod wpływem doniesień o sukcesach Tommaso Sgricciego, słynącego jako pierwszy improwizujący tragik). Wieści o tej improwizacji zostały przekazane przez jej świadka, Mikołaja Malinowskiego, Kasprowi Żelwietrowi w prywatnym liście, następnie opublikowanym w prasie; wystąpienie Mickiewicza było przedstawiane w tej relacji jako wydarzenie mistyczne, o nadzwyczajnej mocy oddziaływania: „Zdawało się, że jakieś bóstwo z duszy jego przemawia, z niedoścignioną gwałtownością deklamował sceny, które pod względem mocy i piękności wierszy równały się z najwytworniejszymi scenami Szekspira" (*Wyjątek z listu pisanego z Petersburga*, „Gazeta Polska" 1828, nr 71, przedruki w „Gazecie Korespondenta" i „Gazecie Warszawskiej"). Donie-

sienia te wywołały żywą reakcję zarówno zwolenników estetyki romantycznej, jak i przedstawicieli środowisk klasycyzujących, były jednak komentowane przede wszystkim na gruncie prywatnym. Jak zapisał Andrzej Edward Koźmian, podczas jednego z obiadów u generała Wincentego Krasińskiego: „[…] wpadł Lelewel z listem z Petersburga pisanym o Mickiewiczu, w którym mu donoszą, że ten geniusz całe tragedie już improwizuje i w tej chwili jest jakby duchem boskim natchniony […]. Przeczytawszy list taki, Lelewel uciekł, a Odyniec zaczął ponosić każdy wyraz jego, Krasiński według swego zwyczaju judził, a stąd wielka, a nawet nieprzystojna zaczęła się kłótnia" (list do Franciszka Morawskiego z 1 marca 1828 r.). Zwolennicy „szkoły romantycznej", tacy jak Joachim Lelewel, Antoni Edward Odyniec, Aleksander Chodźko czy Michał Kątkowski, widzieli w improwizacjach potwierdzenie geniuszu i wieszczej roli Mickiewicza; klasycyści z reguły podchodzili do nich sceptycznie lub szyderczo; w obronie Mickiewicza występował w tym środowisku praktycznie jedynie Franciszek Morawski, uznający wielki talent poety, zarazem jednak ubolewający nad publicznymi improwizacjami, które postrzegał jako tanie i niegodne oszustwo: „Smutna to rzecz, że od kilku miesięcy czytał je [teksty improwizacji petersburskich] Odyniec po Warszawie. Tak mi piszą. Pan krzyknie, że to potwarz! Być może, przyznam się przecież, że w niemieckie, francuskie i polskie improwizacje bardzo trudno wierzę, to jest w całe tragedie. Mówią, że tam właśnie omdlał, gdzie już dalej nie miał nic w rękopiśmie, ale wolę mniemać, że to potwarz; taki jeniusz, taka dusza romantyczna nie zniżałaby się do jarmarcznego kuglarstwa. Wolę w NIEPODOBNOŚĆ uwierzyć, niż coś takiego przypuścić" (list do Karola Świdzińskiego z 1828 r.).

Kolejne improwizacje, zwłaszcza wielkopolskie i berlińskie, umocniły legendę Mickiewicza improwizatora, dominującą nad głosami sceptycznymi; jej szczególnie znaczącymi współczynnikami był autokreacyjny zabieg włączenia do trzeciej części *Dziadów* tzw. *Małej* i *Wielkiej Improwizacji*, nawiązujących do rzeczywistych wystąpień więziennych Mickiewicza. Jednym z pierwszych komentatorów, którzy wyciągnęli z tego istotne konsekwencje interpretacyjne, był Wojciech Cybulski, świadek berlińskich improwizacji Mickiewicza z 1829 r. i wykładowca literatury polskiej w Berlinie (*Mickiewicza moralne i poetyckie stanowisko*, „Rok" 1845, z. 8; *Odczyty o poezji polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, t. 1, tłum. z niem. F. Dobrowolski, 1870). W środowisku emigracyjnym szczególnego znaczenia nabrały „improwizacje grudniowe" z końca 1840 r., zwane niekiedy „pojedynkiem improwizatorów" – rodzaj poetyckiego agonu z Juliuszem Słowackim, który Mickiewicz komentował w kategoriach mistycznych, podkreślając nagłość i intensywność przeżycia poetyckiego, a z perspektywy towianizmu widząc w nich wystąpienie profetyczne, zapowiadające wystąpienie Towiańskiego: „[…] wyzwany przez Słowackiego improwizacją, odpowiedziałem z natchnieniem, jakiego od czasu pisania *Dziadów* nigdym nie czuł. Było to dobre, bo wszyscy ludzie różnych partii rozpłakali się i bardzo nas pokochali, i na chwilę wszyscy napełnili się miłością" (list do Jana Skrzyneckiego z 23 marca 1842 r.). W tym samym duchu, ale znacznie bardziej hiperbolicznie, relacjonował to wydarzenie Eustachy Januszkiewicz (gospodarz przyjęcia, na którym wygłoszono improwizacje), zarówno w prywatnej korespondencji, jak i w opublikowanym artykule *Improwizatorowie* („Tygodnik Literacki" 1841, nr 8): „[…] a wtem widzimy, że powstaje Adam. Twarz jego przybrała anielską postać, dziwna, niepojęta światłość otoczyła jego skronie; powstali wszyscy jakby na zjawienie się bóstwa, przychodzącego odwiedzić śmiertelnych. A on… wypuścił z ust swych rzekę słów, najcudniejszych myśli i rymów, z taką siłą, gwałtownością, a razem z takim wdziękiem, że nic im równego nie było".

Komentarze gloryfikujące wystąpienie Mickiewicza i utożsamiające jego zdolność improwizacji z dyspozycją prorocką były zarazem wystąpieniami przeciw Słowackiemu, który, zdaniem zwolenników litewskiego wieszcza, w swojej pysze wyzwał największego poetę i został przez niego w natchnieniu skarcony. Słowacki niejednolicie komentował całe wydarzenie, w różnego typu wypowiedziach – korespondencyjnej, poetyckiej, felietonistycznej (por. m.in. list do matki z 10 listopada 1841 r. oraz *Beniowski*, pieśń piąta, w. 541–548), zwracając uwagę na specyficzny status improwizacji jako faktu kulturowego szczególnie podatnego w recepcji na subiektywne uwarunkowania i autokreacyjne manipulacje: „[…] improwizacje są jak owe historyczne wypadki, w których Szyller kazał wyszukiwać poezji – to jest, że zginąwszy w rzeczywistości, już nie mogą zmartwychwstać – ani się bronić – i są jak trupy bez mowy…" (J. Słowacki, *Noc letnia*, „Trzeci Maj", z 29 kwietnia 1841 r.). Improwizacja noworoczna Mickiewicza, zaprezentowana kilka dni po dialogu improwizacyjnym ze Słowackim, nie wywołała już tak pozytywnego wrażenia, odbiorcy dostrzegli w niej bowiem przede wszystkim deklaracje polityczne, którym byli przeciwni; po tym doświadczeniu poeta zaprzestał publicznych wystąpień tego rodzaju.

Improwizacje Deotymy, zainicjowane w 1852 r., miały charakter salonowy (→ salon literacki), starannie wyreżyserowany przez matkę nastoletniej poetki, Ninę Łuszczewską. Modelowane według legendy mickiewiczowskiej, wprowadzały jednak elementy przez Mickiewicza nieakceptowane, a nawiązujące do praktyk zawodowych improwizatorów włoskich, takie jak aranżacja tła dla występów oraz stroju poetki, czy też skrupulatne zapisywanie i wydawanie drukiem wierszy wygłaszanych podczas improwizacji. Występy Łuszczewskiej zostały życzliwie przyjęte przez wielu współczesnych krytyków (m.in. Aleksander Tyszyński, Józef Kremer, Antoni Marcinkowski [A. Nowosielski], Józef Kenig, Zygmunt Kaczkowski), przez pozostających w kraju reprezentantów pierwszej szkoły romantycznej (Antoni Edward Odyniec), a także przez niektórych przedstawicieli dawnego środowiska „klasycystów" (Kajetan Koźmian, Franciszek Wężyk), którzy w prywatnych listach reagowali na nie żywo i entuzjastycznie, obficie je komentując oraz starając się objąć patronat nad młodą poetką, z którą utrzymywali korespondencję (K. Koźmian, F. Wężyk, *Korespondencja literacka*, oprac. S. Tomkowicz, 1914). W konfrontacji z wcześniejszymi o lat trzydzieści improwizacjami Mickiewicza widziano w nich dowód znakomitego opanowania rzemiosła poetyckiego i poetyki klasycyzmu, sławiono również „pokorną" postawę poetki, którą przeciwstawiano Mickiewiczowskiej „pysze"; zarazem jednak miłośnicy Mickiewicza (jak Antoni Edward Odyniec) widzieli w Łuszczewskiej jego „następczynię". Improwizacje Deotymy sytuowały się więc na pograniczu różnych koncepcji estetycznych i bywały radykalnie odmiennie interpretowane; w 1854 r. Karol Estreicher tak (jak się zdaje, trafnie) opisywał uwarunkowania ich recepcji: „Odyniec zrozumiał głos jej, zrozumieli ją tym bardziej poeci przejścia od tak zwanego klasycyzmu do romantyczności i ujrzeli w niej istotę, zdolną do odrodzenia pełności i wykończenia formy, którą nielitościwie poszarpała późniejsza szkoła, przekraczając granice, jakie zdawała się wskazywać im od wieków natura poezji […]" (*Panna Łuszczewska Jadwiga (Deotyma), poetka ośmnastoletnia*, „Dziennik Literacki" 1854, nr 38). Pozytywne opinie – choć jedynie na podstawie doniesień z drugiej ręki i w prywatnej korespondencji – formułowali początkowo na temat Deotymy Zygmunt Krasiński i Cyprian Norwid, stopniowo jednak w ich wypowiedziach zaczął dominować sceptycyzm. Krasiński, z zainteresowaniem komentujący jej wystąpienia (zob. np. list do Augusta Cieszkowskiego z 23–24 stycznia 1853 r., por. też cytaty z jego wypowiedzi przekazywane przez Andrzeja Edwarda Koźmiana: *Listy 1829–1864*,

t. 2, cz. 1, 1894), mimo licznych zabiegów ze strony Łuszczewskich nie spotkał się ostatecznie z poetką (co byłoby sygnałem objęcia nad nią patronatu). Norwid, początkowo chwalący umiejętność odpowiedniej teatralizacji wystąpień improwizacyjnych (list do Niny Łuszczewskiej z 1860 r.), ostatecznie zraził się do twórczości Deotymy, zwłaszcza do jej poziomu ideowego („to kazanie tylko i homelia" – list do Joanny Kuczyńskiej z 1867 r.).

Także w prasie, po okresie fascynacji tą nietypową formą twórczości, odezwały się liczne głosy krytyczne (m.in. Lucjan Siemieński, Jan Prusinowski, Karol Estreicher), sprowokowane w dużej mierze opublikowaniem autoryzowanych zapisów improwizacji (*Improwizacje i poezje Deotymy*, 1854), które, poddane analizie jako teksty pisane, były uznawane za rozczarowujące.

Dyskusja wokół występów poetki spowodowała wzrost zainteresowania zjawiskiem i przyczyniła się do przeszczepienia na grunt polski większości europejskich teorii na ten temat, wraz z towarzyszącymi im polemikami. Niebagatelną trudność w odniesieniu się do fenomenu improwizacji stanowiły jednak relatywnie ubogie polskie tradycje tego typu twórczości, gdyż poza Mickiewiczem i Deotymą jedynym Polakiem, który wcześniej uprawiał improwizację publiczną, był Stanisław Niegoszewski, improwizator tworzący w Italii w XVII w. w języku łacińskim. Okazyjnie improwizowali wprawdzie także np. poeci związani ze środowiskiem Cyganerii Warszawskiej, jednak nie przyjmując postawy profesjonalnych improwizatorów. Zarówno ocena wystąpień Deotymy, jak i zjawiska improwizacji była nierzadko aprioryczna i uzależniona od tego, z jakim zespołem poglądów kojarzono tego typu twórczość – czy widziano w niej przejaw doskonałego opanowania poetyckiej *téchnē*, czy też znak natchnienia.

Improwizacja w refleksji krytycznej. Spór o improwizacje zainicjowany wystąpieniem Deotymy był niezwykle ożywiony i zaowocował dziesiątkami komentarzy, od krótkich relacji, po rozbudowane studia i analizy. Toczył się zarówno na łamach prasy (przede wszystkim „Biblioteki Warszawskiej", „Dziennika Warszawskiego", „Tygodnika Petersburskiego", „Czasu" krakowskiego), jak i w obrębie salonowej wymiany myśli oraz korespondencji prywatnej, przy czym uderzającym zjawiskiem były zachowania wewnętrznie sprzeczne i częsta rozbieżność między poglądami głoszonymi prywatnie a opiniami publikowanymi – rozbieżność ściśle związana z koteryjnym kontekstem polskich praktyk improwizacyjnych, na który zwracał uwagę już wcześniej Słowacki, przedstawiając swoją wersję improwizacji grudniowych z 1840 r. (*Noc letnia*, 1841) Zasadniczo środowisko „Biblioteki Warszawskiej" oraz „Tygodnika Petersburskiego" apologizowało poetkę, podczas gdy opinie krytyczne formułowali przede wszystkim krytycy publikujący w krakowskim „Czasie" (stąd też spór o Deotymę sytuowano niekiedy także w perspektywie rywalizacji międzyregionalnych – H. Meciszewski, *Listy z Krakowa. List I*, „Gazeta Warszawska" 1854, nr 230). Najżywszymi dyskutantami byli Aleksander Tyszyński, Zygmunt Kaczkowski, Zenon Fisz, Wincenty A. Dawid (pozytywnie oceniający twórczość Łuszczewskiej) oraz Jan Prusinowski, Lucjan Siemieński, Wacław Szymanowski i Karol Estreicher (reprezentujący różne stopnie krytycyzmu).

Jedną z dominant owego „sporu o Deotymę" była konfrontacja jej dokonań z dokonaniami Mickiewicza, zazwyczaj, choć nie zawsze, przeprowadzana na jej niekorzyść („Po improwizacji Konrada w *Dziadach*, dziękujemy za wszystkie improwizacje" – pisał autor listu sygnowanego W.P. [W. Pol], „Czas" 1854, przedruk w: L. Siemieński, *Pogadanki literackie*, 1885). Ważnym wątkiem w dyskusji było również postrzeganie improwizacji jako domeny wiedzy i erudycji, przeciwstawianej poezji uczucia i natchnienia, oraz teza o rozdzielności

talentu improwizacyjnego i poetyckiego; przypadek Mickiewicza (podobnie jak Metastasia) miał być wyjątkiem potwierdzającym regułę. Zwłaszcza Lucjan Siemieński zwracał uwagę na „iluzjonistyczne" walory poezji improwizowanej, które nie ostoją się w druku (*Kilka listów o Deotymie* oraz *Improwizacja i poezja*, „Czas" luty–czerwiec 1854, przedruk w: tegoż, *Pogadanki literackie*, 1885).

Eksponowano „kobiecy" charakter twórczości Łuszczewskiej, różnie jednak go definiując i różnie oceniając; niekiedy zauważano, że poziom jej improwizacji i poezji jest znacznie wyższy od przeciętnego poziomu literatury kobiecej (K. Estreicher, *Panna Łuszczewska Jadwiga (Deotyma), poetka ośmnastoletnia*), niekiedy zaś właśnie słabe strony jej wierszy składano na karb kobiecej wrażliwości – tak przedstawiał sprawę zarówno życzliwy poetce Aleksander Tyszyński (*Improwizacje i poezje Deotymy*, „Biblioteka Warszawska" 1854, t. 2), jak i sceptyczny Wacław Szymanowski (*Listy do redakcji „Dziennika Warszawskiego"*, „Dziennik Warszawski" 1854, nr 164–167). Byli jednak i tacy, których raził brak „kobiecości" poetki („żeńskości nic" pisał np. o Deotymie Zygmunt Krasiński w liście do Augusta Cieszkowskiego z 23–24 stycznia 1853 r.). Większość komentatorów – zarówno wielbicieli Łuszczewskiej, jak i jej krytyków – była jednak zgodna co do tego, że improwizowanie, zwłaszcza na zadane tematy, niszczy talent literacki, skazując go na przedwczesne wyczerpanie i zmanierowanie; np. Antoni Marcinkowski stwierdzał: „Pomimo iż chciałbym kiedy być obecnym chwili tej zadziwiającej improwizacji, że chciałbym oczami mymi widzieć tę błyskawicę zapalającą się w duszy i buchającą na zewnątrz ogniem słowa i wielkiej myśli, pomimo to, mówię, nierad jestem, że ta dusza, wysoka i natchniona, idzie za tym popędem improwizacji. Improwizacja wielką jest w sobie, cudowną w swoim poczęciu, ale w kraju swoim ulega pomniejszym warunkom, które łatwo bardzo mogą zmącić źródło poezji" (*Wyjątek z listu pisanego do autorki „Wawrzyny"*, „Gazeta Warszawska" 1853, nr 283 oraz „Tygodnik Petersburski" 1853, nr 33). Tyszyński, najwierniejszy obrońca Łuszczewskiej, dokonywał lektury zarówno praktyki improwizacyjnej Deotymy, jak i jej ideowego podłoża w perspektywie myśli schillerowskiej, określając jej twórczość mianem „liryki spekulatywnej" i podkreślając jej teologiczne zakorzenienie oraz walor profetyczny (zwłaszcza teksty: *Improwizacje i poezje Deotymy*, „Biblioteka Warszawska" 1854, t. 2; *„Tomira", misterium przez Deotymę*, „Biblioteka Warszawska" 1855, t. 2).

Na przełomie lat 50. i 60. XIX w. kariera improwizatorska Deotymy uległa wyczerpaniu, a tym samym znacznie osłabło polskie zainteresowanie praktykami improwizacyjnymi; ostatnimi apologetami improwizatorki byli Aleksander Kraushar (*Sylwetki literackie z niedawnej przeszłości*, 1894) i Wiktor Gomulicki (*Liryzm Deotymy*, w: tegoż, *Sylwety i miniatury literackie*, 1916). Jednocześnie utrzymywał się i utrwalał mit improwizacji Mickiewiczowskich, postrzeganych jako fenomen wyjątkowy i nieznajdujący odpowiednika nie tylko w kulturze polskiej, ale i światowej (m.in. W. Cybulski, *Odczyty o poezji polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, 1870; tegoż, *„Dziady" Mickiewicza. Krytyczny rozbiór zasadniczej idei poematu*, 1864). Unormował się również zwyczaj używania w odniesieniu do tekstów pisanych tytułu „improwizacja" w zasadniczo dwóch funkcjach: 1) jako sugestii natchnionego, ponadprzeciętnego charakteru tekstu; 2) jako sygnału, że zawarte w tekście treści i tezy mają charakter eseistyczny, nie deklaratywny.

Mimo że w komentarzach i polemikach toczonych w związku z działalnością Mickiewicza i Deotymy pojawiały się liczne stwierdzenia uogólniające oraz próby włączania refleksji nad improwizacją w obręb szerszych przemyśleń estetycznych (zwłaszcza A. Tyszyński, *„Im-*

prowizacje i Poezje" Deotymy, „Biblioteka Warszawska" 1854, t. 2; *„Tomira", misterium przez Deotymę,* „Biblioteka Warszawska" 1855, t. 2; *Deotyma*, „Pismo Zbiorowe Wileńskie" 1859), to próbę refleksji nad improwizacją jako części rozważań estetycznych i filozoficznych o charakterze systemowym podjęło w XIX w. zasadniczo tylko trzech polskich myślicieli: Michał Wiszniewski (*Charaktery rozumów ludzkich*, 1837, popr. 1842), Józef Kremer (*Listy z Krakowa*, 1843, 1855) i Karol Libelt (*Estetyka, czyli umnictwo piękne*, 1849, 1854). Wiszniewski rozpatrywał tę kwestię w perspektywie psychologizującej, traktując ją jako przyczynek do refleksji na temat istoty geniuszu i opowiadając się za koncepcją nadprzyrodzonego charakteru zdolności improwizacyjnych. Jego tezy mocno oddziaływały na sposób interpretacji wystąpień Mickiewicza (np. Eustachy Januszkiewicz powoływał się na nie w artykule *Improwizatorowie*, relacjonującym improwizacje Mickiewicza z grudnia 1840 r.), choć wywołały również polemikę, w której ramach kontestowano wartość artystyczną improwizacji, przyznając im jedynie walor ludyczno-towarzyski ([L. Łętowski], *Nauka poznawania ludzi z uwagi na dobro towarzystwa poprzedzona odpowiedzią na „Charaktery rozumów ludzkich"*, 1847). Kremer w *Liście XII* wiązał zagadnienie improwizacji z problematyką procesu twórczego, widząc w tworzeniu *ex tempore* radykalne skrócenie i uproszczenie tego procesu, prędzej czy później skutkujące zaprzepaszczeniem talentu poetyckiego; uznawał więc improwizację za zjawisko efektowne, lecz niekorzystne, formułując tym samym przestrogę dla podziwianej przezeń Deotymy. Według Libelta natomiast zdolność do improwizacji jest wynikiem specyficznego naddatku talentu poetyckiego, ujściem dla zbyt bogatej → fantazji, zapobiegającym jej niekontrolowanej erupcji w obrębie dzieł pisanych, która groziłaby rozsadzeniem ich ram estetycznych. Jest więc jego zdaniem improwizacja metodą zapobiegania niekontrolowanej „romantyczności", pomocną w utrzymywaniu niezbędnej dyscypliny artystycznej, ale w nadmiarze szkodzącą warsztatowi poety.

Iwona Puchalska

Źródła: N.O. [E. Januszkiewicz], *Improwizatorowie*, „Tygodnik Literacki" 1841, nr 8; M. Wiszniewski, *Charaktery rozumów ludzkich*, wyd. 2, 1842; [L. Łętowski], *Nauka poznawania ludzi z uwagi na dobro towarzystwa poprzedzona odpowiedzią na „Charaktery rozumów ludzkich" M. Wiszniewskiego*, 1847; K. Libelt, *Estetyka i krytyka*, t. 2, 1849; W.A. Dawid, *Deotyma i jej improwizacje*, „Dziennik Warszawski" 1854, nr 30; K. Estreicher, *Panna Łuszczewska Jadwiga (Deotyma), poetka ośmnastoletnia. (Z szkiców bio-bibliograficznych)*, „Dziennik Literacki" 1854, nr 38–43; W. Szymanowski, *Listy do redakcji „Dziennika Warszawskiego"*, list 3: *O poezji*, „Dziennik Warszawski" 1854, nr 164–167; Z. Fisz [T. Padalica], *Listy Tadeusza Padalicy. List VII (do Adama Pługa)*, „Gazeta Warszawska" 1854, nr 226; Z. Kaczkowski, *Deotyma w Krakowie. List Zygmunta Kaczkowskiego do Redaktora „Gazety Warszawskiej"*, „Gazeta Warszawska" 1854, nr 291–298 i 300–302, wyd. osob. 1854; J. Prusinowski, *Kilka słów o Deotymie*, „Czas" 1854, nr 134–135 i 145; [W. Pol], *Kilka myśli o improwizacjach Deotymy*, „Czas" 1854, nr 244; A. Tyszyński, *Improwizacje i poezje Deotymy*, „Biblioteka Warszawska" 1854, t. 2; J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 1–3, 1855; L. Siemieński, *Improwizacja i poezja*, w: tegoż, *Pogadanki literackie*, 1855; A. Tyszyński, *„Tomira", misterium przez Deotymę,* „Biblioteka Warszawska" 1855, t. 2, przedruk w: tegoż, *Pisma krytyczne*, t. 1, 1904; W. Wolski, *Przegląd poezji. Drobne poezje Wincentego Pola, Tęcza, Improwizacje i poezje Deotymy, poczet drugi*, „Gazeta Warszawska" 1858, nr 192–193 i 195; A. Tyszyński *Deotyma*, „Pismo Zbiorowe Wileńskie" 1859; W. Cybulski, *„Dziady" Mickiewicza. Krytyczny rozbiór zasadniczej idei poematu*, 1864; W. Cybulski, *Odczyty o poezji polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, przeł. F. Dobrowolski, 1870; B. Białobłocki, *Życie fikcyjne i obrzędowe. (Przyczynek do studium nad Deotymą i kierunkiem naszej literatury)*, „Przegląd Tygodniowy" 1883, nr 16–19; A. Kraushar, *Sylwetki literackie z niedawnej przeszłości*, 1894; A.E. Koźmian, *Listy 1829–1864*, t. 2, cz. 1, 1894; A. Pietkiewicz [A. Pług], *Deotyma (Jadwiga Łuszczewska). Pamiątka jubileuszowa 1852–1897*, 1900; M. Malinowski, *Księga wspomnień*, wyd. J. Tretiak, 1907; *Pamiętnik Deotymy (Jadwigi Łuszczewskiej)*,

„Biblioteka Warszawska" 1910, t. 3–4; K. Koźmian, F. Wężyk, *Korespondencja literacka*, oprac. S. Tomkowicz, 1914; M. Malinowski, *Dziennik łaciński*, z rękopisu wyd. i oprac. M. Kridl, w: *Prace komisji do badań nad historią literatury i oświaty*, t. 1, red. M. Kridl, 1914; W. Gomulicki, *Liryzm Deotymy*, w: tegoż, *Sylwety i miniatury literackie*, 1916; W. Billip, *Mickiewicz w oczach współczesnych. Dzieje recepcji na ziemiach polskich w latach 1818–1830. Antologia*, 1962; *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826–1862)*, oprac. B. Zakrzewski, K. Pecold i A. Ciemnoczołowski, 1963.

Opracowania: S. Skwarczyńska, *Istota improwizacji i jej stanowisko w literaturze*, w: tejże, *Szkice z zakresu teorii literatury*, 1932; S. Windakiewicz, *Improwizacje Mickiewicza*, „Przegląd Współczesny" 1932, t. 41; W. Kubacki, *Arcydramat Mickiewicza. Studia nad III częścią „Dziadów"*, 1951; J. Maciejewski, *Gdy gościł w Wielkopolszcze. Adam Mickiewicz w Wielkim Księstwie Poznańskim, 1831–1832*, 1958; S. Pigoń, *Pierwszy zawiązek III części „Dziadów"*, w: tegoż, *Zawsze o Nim. Studia i odczyty o Mickiewiczu*, 1960; W. Weintraub, *The Problem of Improvisation in Romantic Literature*, „Comparative Literature" 1964, No. 16; S. Kawyn, *Mickiewicz w oczach swoich współczesnych. Studia i szkice*, 1967; J.W. Gomulicki, *O salonie literackim dwóch pań Łuszczewskich*, w: Deotyma [J. Łuszczewska], *Pamiętnik 1834–1897*, 1968; Z. Stefanowska, *Wielka – tak, ale dlaczego improwizacja?*, w: tejże, *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, 1976; H. Barycz, *Niegoszewski Stanisław*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 22, 1977; W. Weintraub, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, 1982; J. Bachórz, *Deotyma*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX w.*, seria 3, t. 2, red. M. Janion, M. Dernałowicz i M. Maciejewski, 1988; B. Zakrzewski, *„Istotnie, Bóg dał Polsce genialną poetkę" oraz Mickiewiczowskie falsyfikaty*, w: tegoż, *„Spowiednicy" Mickiewicza i Fredry oraz inne eseje*, 1994; L. Libera, *„Wszyscy byli najzupełniej trzeźwi…" (Kilka uwag o improwizacjach Mickiewicza)*, w: *Mickiewicz, Słowacki. Szkice i rozprawy*, 2000; M. Piechota, *Pojedynki Słowackiego i Mickiewicza*, w: tegoż, *„Chcesz ty, jak widzę, być dawnym Polakiem". Studia i szkice o twórczości Słowackiego*, 2005; A. Ziołowicz, *Estetyka dramatyczności a więź międzyludzka w literaturze polskiego romantyzmu (preliminaria)*, 2011; I. Puchalska, *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim*, 2013.

Zob. też: Entuzjazm, Geniusz, Literatura i muzyka, Natchnienie, Salon literacki

*INTERTEKSTUALNOŚĆ

Termin. „Intertekstualność" to termin spoza nazewnictwa XIX w. (autorstwa Julii Kristevej), opisujący specyficzną właściwość tekstu, który jest otwarty na cudze słowo, a jego znaczenie rodzi się w → dialogicznym napięciu między głosem własnym a → obcym. W ujęciu podstawowym intertekstualność zajmuje się badaniem szeroko rozumianych relacji między tekstami (cytaty, aluzje, reminiscencje, stylizacje), relacji między tekstem a → gatunkiem, a także gatunkami pozaliterackimi (→ sztuki wizualne a literatura, muzyka, film). Intertekstualność stała się w dwudziestowiecznej nauce o literaturze istotnym problemem, podejmowanym przez wielu badaczy (Michael Riffaterre, Gérard Genette, Jonathan Culler, Jacques Derrida, Harold Bloom), którzy definiując zjawisko na podstawie odmiennych teorii, doprowadzili do wewnętrznego zróżnicowania tej kategorii.

W krytyce romantycznej. Choć termin nie pojawiał się w omawianej epoce, zjawisko występowało powszechnie w literaturze tego okresu i zostało opisane w pracach o charakterze krytycznym. W czasach oświeceniowych przejawem jego dostrzegania i szczególnego waloryzowania były przede wszystkim nazwy gatunkowe nadawane utworom wchodzącym w relacje z innymi tekstami lub teoriami literackimi, jak np. naśladowanie, parodia, heroikomika, a także nazwy stosowane w teorii → przekładu, jak np. „przestosowanie". „Przełom intertekstualny" można sytuować w → romantyzmie. Wzrastająca rola indywidualności artysty w procesie tworzenia dzieła literackiego, pociągająca za sobą krytykę postulatu naśladowania wzorów (znacznie wykraczającą poza obecny już na gruncie → klasycyzmu sprzeciw

wobec niewolniczego ich kopiowania), dochodzący wyraźnie do głosu postulat oryginalności – wszystko to wymuszało wypracowanie nowego sposobu korzystania ze spuścizny literackiej epok poprzednich. Krytyka kategorii naśladowania wzorów pogłębia się już w późnym oświeceniu (jest to widoczne w pracach takich autorów, jak Euzebiusz Słowacki, Józef Korzeniowski, Franciszek Morawski czy Leon Borowski), jednak z zupełnie nową propozycją podejścia do dzieł uznawanych za ważne czy wzorcowe spotykamy się dopiero w wystąpieniach romantyków. Adam Mickiewicz (w *Objaśnieniach do poematu opisowego „Zofiówka"* w edycji *Poezji* Stanisława Trembeckiego, 1822; w szkicach stanowiących przedmowy do kolejnych tomów jego *Poezji*, tj. *O poezji romantycznej*, t. 1, 1822; *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*, 1829) nie tylko zdecydowanie przeciwstawia się naśladowaniu wzorów, uznając je jedynie za inspirację dla artysty (w czym idzie niewątpliwie drogą wytyczoną przez Borowskiego), nie tylko proponuje poszerzenie kanonu dzieł, które mogą odgrywać taką inspirującą rolę, ale zwraca również uwagę na pożytki wynikające z łączenia we własnym tekście rozmaitych „wpływów". Temu przekonaniu autor *Ballad i romansów* da wyraz w prelekcjach paryskich (1840–1844), analizując twórczość Szymona Szymonowica czy Jana Kochanowskiego. Pojawienie się tego nowego sposobu wykorzystywania wybitnych utworów literatury polskiej i światowej w celu stworzenia dzieła własnego – w pełni oryginalnego, a jednocześnie pozostającego w istotnych relacjach z innymi tekstami – zostało odnotowane przez krytyków o sympatiach zarówno romantycznych, jak i klasycznych (ten drugi przypadek dotyczy wypowiedzi na temat nowego → stylu w poezji i nie zawsze ma charakter aprobatywny). Seweryn Goszczyński w *Nowej epoce poezji polskiej* („Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1, z. 1–3) mówi o „naśladowaniu romantycznym", będącym całkowitym zaprzeczeniem dawniejszego naśladownictwa, które było martwe, podczas gdy „naśladownictwo nowe ma zaród życia". Goszczyński nie uważa wprawdzie Mickiewicza za przedstawiciela tego drugiego typu naśladownictwa, ale to przede wszystkim dlatego, że czerpie on inspirację głównie z dzieł obcych, a – zdaniem autora – to twórczość rodzima powinna dostarczać wzorów dla „romantycznego naśladowania". Maurycy Mochnacki w szkicu *O „Sonetach" Adama Mickiewicza* („Gazeta Polska" 1827, nr 80 i 82) dla opisania specyficznej metody twórczej polegającej na włączeniu inspiracji płynących z poezji → orientalnej w obręb własnego tekstu w ogóle nie używa określenia „naśladownictwo", zastępując je sformułowaniami: „kombinacja", „spowinowacenie", „zlanie w jedną misterną całość", „najosobliwsza kreacja poetycka". Opisując to samo zjawisko, przedstawiciel wcześniejszej formacji krytycznej, Franciszek Salezy Dmochowski, posłuży się określeniem „parodia wrażeń i pomysłów wschodnich". „Parodia" w dyskursach krytycznych XVIII/XIX w. znaczyła tyle, co „naśladowanie", krytyk dostrzega zatem ów „cudzy" głos funkcjonujący w obrębie Mickiewiczowskich → sonetów („*Sonety" Adama Mickiewicza*, „Biblioteka Polska" 1826, t. 3). Wrażliwość Dmochowskiego na intertekstualne poczynania pierwszego z polskich romantyków jest godna podkreślenia. W *Uwagach nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej* („Biblioteka Polska" 1825, t. 1) zauważył, że w balladzie *Lilije* Mickiewicz „podniósł i uszlachetnił" → pieśń ludową, „nie uszkadzając w niczym jej prostoty". Takie sformułowanie może stanowić udaną próbę opisania przyjętej przez romantyków strategii intertekstualnej.

Rozpowszechniającemu się od przełomu romantycznego zjawisku intertekstualności towarzyszy wyrażana na różne sposoby świadomość konieczności powtórzeń i cytatów, na którą jest skazana wszelka twórczość literacka. Michał Grabowski zauważa np.: „Możemy różne gatunki mieszać, krzywić, lecz trudno będzie coś zupełnie nowego stworzyć" (*Litera-*

tura i krytyka, cz. 2, 1837). Zapowiedzi krytyki intertekstualnej można odnaleźć w wypowiedziach krytycznych Juliusza Słowackiego i Cypriana Norwida. Obaj poeci, wykorzystując w praktyce poetyckiej w sposób mistrzowski strategie intertekstualne, nie unikają ich w tekstach innego rodzaju. Przykładem może być choćby Słowackiego *Kilka słów odpowiedzi na artykuł Pana Z.K. „O poezjach Juliusza Słowackiego"* („Młoda Polska" 1839, nr 9, dod.), gdzie charakterystyka własnej drogi twórczej nosi ślady wypowiedzi przeciwników autora *Balladyny* i jest „głosem obcym" w tym tekście. Ostentacyjnym przejawem intertekstualności jest też „rozprawka" *Krytyka krytyki i literatury* (powst. 1841, wyd. 1891), gdzie w intertekstualny dialog zostały włączone różne wzory kulturowe (William Hogarth, William Shakespeare) i → style poezji (np. poddana ironicznej → metamorfozie poezja Mickiewicza). Warto zwrócić uwagę, że ten styl krytyki Słowacki wykorzystuje do celów polemicznych. Także tekst wykładów Norwida *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru „Balladyny")* (1861) ma charakter wewnętrznie zdialogizowany, rozgrywa się „pomiędzy" przywoływanymi sądami, postawami i tradycjami. Norwid stwierdza w nim, że „oryginalność […] jest tylko sumiennością dodatnią w obliczu źródeł".

Myśl o nieuchronności powtórzeń jest również zawarta w → przedmowie do *Powieści zlepianej* (1846) Józefa Aleksandra Miniszewskiego i Józefa Bohdana Dziekońskiego. Choć tekst ten jest integralną częścią → powieści, przynosi jednak istotną wypowiedź metaliteracką dotyczącą omawianego zagadnienia. Ponieważ zarówno wstęp, jak i cały utwór stanowią ostentacyjny przykład wykorzystania strategii intertekstualnej, warto przywołać termin zaproponowany przez tę spółkę autorską. „Zlepianie" powieści jest parodystycznym nawiązaniem do podobnego eksperymentu podjętego wcześniej przez Placyda Jankowskiego i Józefa Ignacego Kraszewskiego w *Powieści składanej* (1843). „Zlepianie" ma określać nie tylko metodę łączenia dwóch niejednorodnych głosów odautorskich, które wchodzą ze sobą w dialog, ale też – jak czytamy we wstępie – łączenie, „lepienie" nawiązań do różnych dziedzin → nauki i literatury, a także różnych języków. Warto dodać, że jeden ze współautorów *Powieści składanej* – Kraszewski – miał w swoim dorobku artykuł *Jak się robią książki nowe ze starych książek. Rzecz o kradzieży literackiej* („Tygodnik Petersburski" 1837, nr 38). Wprawdzie opisane tam strategie nie spełniają owego postulatu polifoniczności, kreatywności i oryginalności, zdaniem autora sytuują się blisko takich kategorii, jak naśladowanie, odgrzewanie czy wreszcie plagiat i kradzież, lecz wymienione przez autora przykłady są tak zróżnicowane, że przynajmniej niektóre z nich zasługiwałyby na inne (bardziej intertekstualne właśnie) podejście.

***Casus* Juliusza Słowackiego.** Krytycy szczególnie często mierzą się z problemem intertekstualności przy okazji omawiania twórczości Słowackiego, który ten rodzaj strategii tekstowej rozwinął i uczynił swoistym znakiem rozpoznawczym. Istotę tego procesu trafnie ujął Edward Dembowski (*O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*, „Rok" 1843, t. 6), nazywając twórczość Słowackiego takim odtwarzaniem wszystkich → wieszczów → narodowych, które pozwala poecie pozostać „samodzielnym, wieszczym i oryginalnym". Wewnętrzne zdialogizowanie tekstu (w duchu bliskim intertekstualnej wielogłosowości) na przykładzie *Beniowskiego* omówił Cyprian Norwid (*O Juliuszu Słowackim*). Aleksander Niewiarowski, wskazując zapożyczenia z autorów obcych, nazywa je nie tylko zabiegiem celowym, ale widzi w nich sposób na zespolenie w jednym tekście wielu odmiennych inspiracji i dowód, że Słowacki „sam jeden potrafi zrobić to, co wszyscy inni" (*Ze wspomnień o Słowackim*, „Biesiada Literacka" 1887, nr 16). Antoni Małecki w swojej pracy na temat Juliusza Słowackiego stwierdza, że wolne od reminiscencji są jedynie dwie literatury: grecka, gdyż do niej należy

palma pierwszeństwa, i ludowa, bo ona akurat istnienia innych literatur jest po prostu nieświadoma (*Juliusz Słowacki, jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, 1867). Na intertekstualność jako najważniejszą wyróżniającą cechę twórczości autora *Balladyny* wskazał też Stanisław Tarnowski, posługując się do jej opisania metaforą bluszczu (*Profesora Małeckiego „Juliusz Słowacki"*, „Przegląd Polski" 1867, t. 4). Tarnowski w swoich analizach podkreślał napięcie między cudzym pomysłem a jego opracowaniem przez Słowackiego, ale „bluszczowatości" nie można uznać za termin prekursorski wobec „intertekstualności", zawiera się w niej bowiem element wartościujący negatywnie twórczość → poety stosującego strategię „oplatania się wokół cudzych pomysłów". Obrońca Słowackiego, Wiktor Hahn, choć badał pochodzenie motywów literackich w twórczości podziwianego poety, w wystąpieniu *O tzw. bluszczowatości Słowackiego* („Pamiętnik Zjazdu Historyczno-Literackiego im. J. Słowackiego we Lwowie" 1910) podkreślał jednak oryginalność pomysłów i artystycznych rozwiązań autora *Beniowskiego*. Zarówno w przywołanej rozprawie, jak i we wcześniejszych pracach badawczych Hahna dominuje perspektywa raczej → pozytywistyczna niż intertekstualna, stąd obronę Słowackiego przeprowadza on, powołując się na wykorzystywany również przez Małeckiego argument o przypadkowych, nieświadomych reminiscencjach europejskich lektur romantyka i zmierza do udowodnienia, że twórczość Słowackiego jest oryginalna mimo nawiązań do utworów obcych, a nie dzięki nim. „Bluszczowatość" byłaby więc raczej „matką" wpływologii. Ten ostatni termin został użyty przez Adama Grzymałę-Siedleckiego (*Wpływologia*, „Rzeczpospolita" 1921, nr 20) w jego → polemice z pracą Wacława Borowego (*O wpływach i zależnościach w literaturze*, 1921). Krytykując w cyklu artykułów (*Mania ścisłości*, *Wpływologia*, *Jeszcze o wpływologii*) praktykę zaciętego tropienia wpływów w literaturze, Grzymała-Siedlecki posługuje się przykładem *Balladyny*. O szekspirowskich nawiązaniach w tym tekście pisze: „Wpadły w odmęt polskich archaicznych motywów i zeszły się z nimi jak bliźniaki". Autor jest tutaj nie tylko na antypodach krytykowanej przez siebie wpływologii, ale chyba też dość blisko myślenia intertekstualnego właśnie.

Do „bluszczowatości" nawiązywali także krytycy bardzo wysoko oceniający talent Słowackiego właśnie ze względu na twórcze korzystanie przez niego z → tradycji literackiej. Ignacy Matuszewski w szkicu *Geneza i znaczenie Eloi u Słowackiego* („Ateneum" 1892, t. 3) podkreśla element przetworzenia obecny w tekstach poety, ilekroć podejmował on jakikolwiek wątek „zrodzony w mózgu jakiegoś wielkiego mistrza albo rywala". Matuszewski eksponuje nie tylko moment twórczego przekształcenia „pożyczanych" wątków, ale też napięcie między ich kontekstem macierzystym a kontekstem docelowym, wykreowanym w dziele romantyka. W pracy *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze* (1902) krytyk dopatrywał się w tej strategii znamion cennego eksperymentu poetyckiego, nadającego twórczości Słowackiego oryginalny i w pełni indywidualny charakter.

W krytyce młodopolskiej. Wypracowane na gruncie romantycznym myślenie o nowym rodzaju naśladowania, które jest jednocześnie oddaniem czci dziełu będącemu przedmiotem odwołania, wniknięciem w jego strukturę, a także – jego przekształceniem, użyciem w nowy sposób, zgodny z własnym, indywidualnym celem, powraca również w → krytyce młodopolskiej. Za jego nieśmiałe przejawy można uznać np. artykuły komplementujące młodych poetów (z Janem Kasprowiczem na czele), którzy – czerpiąc wyraźne inspiracje z romantyzmu – budują jednocześnie na tych podwalinach własną oryginalność (A. Lange, *Przegląd literacki*, [rec.] *K. Gliński, „Wspomnienie Tatrów"*, „Życie" 1890, nr 45). Wyrazistym przejawem takie-

go stylu myślenia może być natomiast artykuł Karola Irzykowskiego *W kształt linii spiralnej* („Prawda" 1911, nr 3–4). Autor przestrzega w nim przed nazywaniem naśladownictwa procesem polegającym na tym, „by wcielić w siebie wszystko to, co jest pożądania godnym i tak urość, by przebyć szkołę, na której końcu ukaże się droga do własnej twórczości". Wpisując zaproponowany przez Irzykowskiego proces „w kształt linii spiralnej", otrzymujemy jedną z możliwych definicji intertekstualności.

W krytyce młodopolskiej można natrafić nie tylko na prace opisujące intertekstualne strategie, ale też takie, które z nich korzystają. Za cechy wyróżniające ten styl uprawiania krytyki uznaje się: mowę pozornie zależną, nastawienie na wniknięcie w istotę opisywanego dzieła, a nie sformułowanie jego oceny, sympatię dla dzieła poddawanego takiemu omówieniu. W rezultacie tekst krytyczny przejmuje język utworu, o którym opowiada, przynosi szereg sądów, których przynależność do autora omawianego dzieła bądź omawiającego to dzieło krytyka jest niejednoznaczna, a → czytelnik zamiast → odbiorcą staje się uczestnikiem toczącej się na jego oczach gry. Ten typ dyskursu pojawił się w twórczości krytycznoliterackiej Stanisława Brzozowskiego, Artura Górskiego, Zenona Przesmyckiego, Ostapa Ortwina.

Magdalena Bąk

Źródła: A. Mickiewicz, *O poezji romantycznej*, w: tegoż, *Poezje*, t. 1, 1822; [F.S. Dmochowski], *„Sonety" Adama Mickiewicza*, „Biblioteka Polska" 1826, t. 3; M.M. [M. Mochnacki], *O „Sonetach" Adama Mickiewicza*, „Gazeta Polska" 1827, nr 80 i 82; A. Mickiewicz, *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*, w: tegoż, *Poezje*, 1829; M. Grabowski, *Literatura i krytyka*, cz. 2, 1837; J.I. Kraszewski, *Jak się robią książki nowe ze starych książek. Rzecz o kradzieży literackiej*, „Tygodnik Petersburski" 1837, nr 38; A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska* [1840–1844], przeł. L. Płoszewski, w: tegoż, *Dzieła*, t. 8–11, 1955; J. Słowacki, *Krytyka krytyki i literatury*, powst. 1841, wyd. 1891; C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru „Balladyny")*, 1861; I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902; W. Hahn, *O tzw. bluszczowatości Słowackiego*, „Pamiętnik Zjazdu Historyczno-Literackiego im. J. Słowackiego we Lwowie" 1910; K. Irzykowski, *W kształt linii spiralnej*, „Prawda" 1911, nr 3–4; W. Borowy, *O wpływach i zależnościach w literaturze*, 1921; A. Grzymała-Siedlecki, *Mania ścisłości*, *Wpływologia*, *Jeszcze o wpływologii*, „Rzeczpospolita" 1921, nr 19, 20 i 21.

Opracowania: J. Kristeva, *Bachtin. Dialog – język – literatura*, przeł. W. Grajewski, red. E. Czaplejewicz i E. Kasperski, 1983; M. Głowiński, *O intertekstualności*, w: tegoż, *Poetyka i okolice*, 1992; R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, w: tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, 1995; S. Balbus, *Między stylami*, 1996; M. Głowiński, *Intertekstualność w młodopolskiej krytyce literackiej*, w: tegoż, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, 1997; M. Stanisz, *Imitacja czy kreacja? Polemika z kategorią naśladowania w okresie sporów przełomu romantycznego*, w: tegoż, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, 1998; M. Szargot, *O powieści zlepianej*, w: J.I. Kraszewski, John of Dycalp [P. Jankowski], *Powieść składana*, J. Mac Treffel [J.A. Miniszewski], J.Z. Sójkowski [J.B. Dziekoński], *Powieść zlepiana*, oprac. B. i M. Szargotowie, 2004.

Zob. też: Dialog (II), Komparatystyka, Pastisz, Styl, Sztuki wizualne a literatura

IRONIA

Znaczenie terminu. Termin pochodzi z języka greckiego: *eironeía* – „pozorowanie, udawanie, przestawianie". W najprostszym ujęciu: figura językowej komunikacji, polegająca na inten-

cjonalnym nadaniu wypowiedzi znaczenia całkowicie lub częściowo przeciwnego do znaczenia dosłownego. W potocznym użyciu kojarzona ze skłonnością do złośliwości, z usposobieniem satyrycznym. Ironia jest (tak jak np. → metafora, metonimia, → alegoria) tropem, czyli przekształceniem znaczeniowym, polegającym na zastąpieniu jednego słowa lub wyrażenia innym. W kontekście ironii pozwala to na takie rozumienie wypowiedzi, które jest przeciwstawne wobec jej sensu dosłownego (jest: ironiczne). Od XVIII w. ironia znajduje coraz szersze rozwinięcie jako: kategoria estetyczna (tekst ironiczny, tekst *serio*–tekst *buffo*), filozoficzna (np. „ironia dziejów", „ironia tragiczna"), postawa lub stan umysłu (postawa zdystansowania ironicznego, filozofia życia polegająca na zdystansowaniu wobec dosłownych znaczeń i komunikowaniu się za pomocą ironicznego języka). W języku polskim pojawia się w drugiej połowie XVIII w. jako „ironija" i ma znaczenie negatywne: to złośliwość, kąśliwość, zgryźliwość, przeciwstawione takiemu językowi, postawie, które mają wyrażać zatroskanie, powagę moralną, porządek. Ironia występuje obok takich zjawisk, jak → satyra, → pamflet, sarkazm i bezpośrednio łączy się z nimi. W XIX w. w krytyce romantycznej wchodzi w rezonans z nowymi zjawiskami estetycznymi: groteską, tragigroteską, absurdem, centonem, romantycznym → intertekstualizmem, a także humorem, → komizmem, humoreską, kabaretem.

Nie omawiają tej kategorii poetyki normatywne XVIII w. Ironia nie jest w literaturze polskiego → oświecenia i → romantyzmu kategorią używaną świadomie jako narzędzie analizy dzieł sztuki. W tej roli pojawia się rzadko u romantyków (Zygmunt Krasiński, Cyprian Norwid, Juliusz Słowacki). Należy rozróżnić: 1) teksty literackie operujące ironią; 2) tworzenie teoretycznych (estetycznych, filozoficznych, literaturoznawczych) podstaw (→ programów) posługiwania się ironią; 3) użycie języka ironicznego w polemicznym dyskursie życia publicznego i w przestrzeni codzienności (mowy, wypowiedzi oratorskie, publicystyczne → polemiki, przemówienia sejmowe, pogrzebowe, kazania).

Literatura polska od XVIII w. rozwija dość szeroki zakres → gatunków (także krytycznoliterackich), w których pojawiają się celowe użycia ironii (od oświecenia po romantyzm), wiele jest tekstów literackich, które operują ironią jako jednym ze składników estetyki utworu. Bardzo liczne są w okresie od wstąpienia na tron króla Stanisława Augusta Poniatowskiego (1764) do trzeciego rozbioru Rzeczypospolitej (1795) i w okresie insurekcji kościuszkowskiej, epoce napoleońskiej i Królestwa Polskiego (do 1830 r.) użycia ironii, ironicznego języka w życiu publicznym (nie należy ich mylić z ironią jako świadomą strategią twórczą artysty). Na tym gruncie rozwiną się gatunki posługujące się ironią (→ satyra, poemat heroikomiczny, → dramat, humoreska).

W literaturze polskiej, w tym krytyce, nie znajdziemy natomiast w tym czasie refleksji o ironii jako środku estetycznym, kategorii filozoficznej; nie powstają projekty, programy, koncepcje teoretyczne języka ironicznego, postawy ironicznej. Wynika to nie tylko z dominacji problematyki politycznej, patriotycznej, historycznej (utrzymanej we wzniosłej tonacji *serio*), lecz również z kształtowania się dopiero na przełomie XVIII i XIX w. dojrzałego języka filozofii polskiej i estetyki (często zapożyczonego od Niemców, rzadziej Francuzów); a także z odmiennej → tradycji kultury staropolskiej i jej szlacheckiego charakteru, wizji świata, która zakłada boski, kosmiczny porządek, ufność w historię, nad którą czuwa Opatrzność; jest to kultura zdominowana przez ciepły lub rubaszny humor szlachecki, wyrażający pochwałę życia z całym jego pięknem i grozą. W tej pochwale i takiej postawie brak miejsca na ironiczną kontestację świata, sztuki, języka, mimo że w XVIII w. kultura polska spełnia wszelkie warunki do tego, by przejawiła się w niej ironia (język ironiczny, świadomość ironiczna).

Na tym gruncie rozwiną się: gatunki ironiczne posługujące się ironią, krytyka literacka będzie się posługiwać ironią i tropić ironię w dziełach literackich, natomiast nie będzie to ani dyskurs dominujący, ani wsparty refleksją teoretyczną o ironii. Przeciwnie: ironia bywa często postrzegana jako (postawa, mowa, filozofia, intencja) podejrzana. Ta nieufność, nawet wrogość, krytyki i czytelników wobec ironii prowadzi do wyrazistego wyodrębnienia się postaw pisarzy ironistów i krytyków ironistów: Adama Naruszewicza (np. *Pieśń ciarlatańska na Jarmarku*, 1770), Tomasza Kajetana Węgierskiego, Ignacego Krasickiego, Juliusza Słowackiego, Cypriana Norwida, Cyganerii Warszawskiej, krytyków literackich i pozytywistów, takich jak Aleksander Świętochowski, Teodor Jeske-Choiński, krytyków teatralnych Młodej Polski czy pisarzy, takich jak Ludwik Stanisław Liciński, Karol Irzykowski, Tadeusz Miciński, Roman Jaworski, Jan Lemański, Jan August Kisielewski. A oto wyodrębnione zakresy znaczeniowe ironii w porządku chronologicznym.

Oświecenie i późne oświecenie. Literatura krytycznoliteracka od lat 1764–1795 do 1830 r. jest zdominowana przez → klasycyzm i pierwiastki racjonalizmu. Wyrazem powagi, z jaką oświecenie traktuje literaturę, są poetyki normatywne, przyznające krytyce doniosłą rolę w kształtowaniu i gustu czytelnika, i dzieła literackiego, które doskonali twórca, pragnąc osiągnąć kształt wzorca, jakim jest → antyczne lub nowożytne (→ francuskie) arcydzieło. W modelu tym krytyka staje się poważną działalnością o znaczeniu społecznym. Poetyki Nicolasa Boileau, Franciszka Salezego Dmochowskiego, Filipa Nereusza Golańskiego wynoszą wysoko rolę krytyka, a zarazem tworzą hierarchię gatunków literackich, wśród których znajdziemy także operujące karykaturą, satyrą, → pastiszem, pamfletem, parafrazą, a więc zjawiskami zbliżonymi do ironii. Słowo „krytyka" ma jednak wówczas szerszy zakres i moralistyczne nacechowanie; oznacza racjonalne ocenianie, oddzielenie prawdy od fałszu, piękna od brzydoty (według wzorców klasycystycznych). Franciszek Salezy Jezierski w satyrycznej encyklopedii *Niektóre wyrazy porządkiem abecadła zebrane i stosownymi do rzeczy uwagami objaśnione* (1791) tak tłumaczy termin „krytyka": „Krytyka raz się rozumie naganianie spraw ludzkich, uważając ich nawet w niektórych powierzchownościach tylko, drugi raz krytyka znaczy dochodzenie prawdy w historii, rozważając przezorną roztropnością wiadomości i wnosząc stosunki już opisane do zabezpieczenia powinności lub do upatrzenia powątpiewania słusznego. Krytyka, według mnie, nie jest nauką samą przez się, ale jest gospodynią wszystkich nauk moralnych, powinna więc być dziełem najlepiej oświeconej roztropności".

Z tego punktu widzenia krytyk oświeceniowy patrzy też na literaturę, ganiąc odstępstwa od absolutyzowanej „normy", „gatunku", „wzoru", które mają być zabezpieczeniem przed ekspansją żywiołowej → wyobraźni. Ta rzadko podporządkowuje się bowiem celom, które oświeceniowi teoretycy stawiają dziełom literackim: uczyć, bawić, zachwycać (wzruszać). Hołdowanie normom, → dydaktyzm, silnie przeciwstawiają się jednak mowie ironicznej, a ta kontestuje moralistyczną postawę. Jeśli więc w literaturze oświeceniowej pojawia się celowo zastosowana ironia, to jako część oświeceniowego projektu polepszenia cywilizacji, kultury, kształcenia nowego człowieka. Gatunkami, w których można odnaleźć takie „przebłyski" ironii lub w których ironia zostaje użyta celowo (jak u Ignacego Krasickiego), są: satyra, poemat heroikomiczny, wiersz polemiczny, erotyk, polemika, → komedia. Przejawy ironii pojawiają się także u Franciszka Zabłockiego (*Król w kraju rozkoszy*, *Pasterz szalony*), jak również w utworach literackich z początku lat 90. XVIII w. (np. Juliana Ursyna Niemcewicza *Fragment Biblie targowickiej*, *Księgi Szczęsnowe*, *Głupiada*), które w momentach klęski i poczucia zagrożenia nie ograniczają się jedynie do wyrażania powagi i smutku.

Żaden z wymienionych gatunków nie jest jednak tworzony ani czytany jako manifestacja ironii. Ironię traktuje się jako narzędzie krytyki lub dowcipu, sposób wprowadzania komizmu lub przejaw poczucia humoru. Ironia nie jest w tym okresie kategorią ani poszukiwaną, ani docenianą przez krytykę. Związane z ironią śmiech, humor, komizm, sarkazm, drwina zostają przypisane do takiego porządku sztuki, w którym pełni ona funkcję dydaktyczno-moralizatorską lub w ograniczonym zakresie poznawczą, gdy chce ona zgłębiać → „charaktery" lub „serce człowieka": „Śmieszność swoją straszliwą bronią ściga występek, a przez dowcipne żarty czyni go celem nienawiści i wzgardy; daje poznawać cechy, po których go rozróżnić można, ukazuje sposoby, jakimi się zdziera zasłona, która zdrożności i przywary okrywa. Wszystkie usiłowania poety do tak zbawiennego powinny dążyć zamiaru, lecz biada temu, który cnotę na pośmiech wystawia, a przez gorszące malowidła i fałszywe zdania zaraża serca jadem zepsucia! Dowcip i talent nie mógłby wymówić takiego nadużycia, które z tylu względów jest przeciwne dobru i pokojowi towarzystwa ludzkiego" (E. Słowacki, *Komedia*, ok. 1807–1814, wyd. 1826).

Oświecenie tworzy klimat intelektualnej wolności, w którym możliwe jest – zarówno w dyskursie publicznym, jak i literackim oraz krytycznoliterackim – ironiczne posługiwanie się językiem, kontestowanie zjawisk życia społecznego i literatury. Widać tę wolność ironizowania w nieformalnych stowarzyszeniach literackich, takich jak Towarzystwo Iksów (1815––1819), Towarzystwo Szubrawców (1817–1822), Cech Głupców (1844–1845). Tradycja tego typu stowarzyszeń znajduje przedłużenie w romantyzmie: od filomatów i filaretów, przez tajne związki burszowskie po Cyganerię Warszawską. Z tej tradycji wyrasta ironiczna praktyka pisarska polegająca np. na pisaniu na przemian przez różnych autorów powieści (*Powieść zlepiana* Józefa Aleksandra Miniszewskiego i Józefa Bohdana Dziekońskiego z 1846 r., *Powieść składana* Józefa Ignacego Kraszewskiego i Placyda Jankowskiego z 1843 r.).

Krytyka teatralna drugiej połowy XVIII i pierwszej połowy XIX w., wyrastająca z inspiracji klasycyzmu, interpretuje dzieło poważnie, szukając w nim treści *serio*. Stąd nawet krytyczne wypowiedzi, zawierające elementy ironii jako strategii krytycznej, były traktowane jako atak na autorytety.

Zarówno posługiwanie się ironią jako tropem (figurą) przez pisarzy XVIII w., jak i ironiczne użycia języka krytyki literackiej w sporach nie prowadzą do ukształtowania się osobnej filozofii ironii lub estetyki ironicznej (choć bliski był takiemu dokonaniu Jezierski w *Niektórych wyrazach*). Także śmiałe użycia języka satyrycznego, takie jak w dramacie *Parady* Jana Potockiego, w prozie *Podróż do Ciemnogrodu* Stanisława Kostki Potockiego czy satyrycznie (ironicznie) przedstawione w → utopiach powieściowych wizje starego świata, którym przeciwstawia się nowy świat (*Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki* Krasickiego, *Wojciech Zdarzyński życie i przypadki swoje opisujący* Michała Dymitra Krajewskiego, *Podróż do Kalopei* Wojciecha Gutkowskiego), używają ironii tylko w bardzo ograniczonym zakresie jako narzędzia satyry służącej zarysowaniu walorów pozytywnej wizji utopijnej. W niektórych przypadkach ta satyryczno-ironiczna intencja zostaje przez krytykę uznana za zbyt daleko posuniętą, co pokazuje reakcja oburzenia na *Podróż do Ciemnogrodu* Potockiego (1820).

Ironia preromantyczna, ironia romantyczna. Inspiracje niemieckie i inne. Rok 1795 jest znamienny dla dziejów ironii w Europie. W Niemczech w opozycji do panującego tam klasycyzmu i nurtów oświecenia powstaje tzw. krąg jenajski artystów, skupiający wybitnych pisarzy: braci Friedricha i Augusta Schleglów, Ludwiga Tiecka, Wilhelma Heinricha Wackenrodera, Novalisa, Clemensa Brentano, Ernsta A.F. Klingemanna (Bonaventurę). Narzędziem

ich rewolty estetycznej staje się ironia. Tworzą sztuki ironiczne (jak *Kot w butach*, *Świat na opak* Tiecka, 1797), proponują teoretyczną refleksję o ironii (Friedrich Schlegel *Fragmenty* z „Lyceum"), piszą powieści przesycone ironią (*Straże nocne* Bonawentury, *Hesperus* Jean-Paula Richtera). Ironię postrzegają jako narzędzie burzenia starego świata (estetycznego, politycznego, formy egzystencjalnej), postulując zarazem, by na miejscu, które oczyszcza ironia swą destrukcyjną mocą, tworzyć miejsce dla nowych idei mających odnowić oblicze świata. Ironia staje się we wczesnym romantyzmie niemieckim (obok → symbolizmu) najważniejszym środkiem oddziaływania, postawą życiową, estetyką i filozofią (życia, sztuki), a także narzędziem i metodą krytyki literackiej (choć dużo rzadziej, bo krytyka domaga się głosu *serio*).

W tym samym czasie literatura polska przeżywa okres zawieszenia między „rozpaczą a nadzieją" po upadku Rzeczypospolitej. W tekstach poetyckich, takich jak *Treny* Józefa Morelowskiego, wybrzmiewają tony rozpaczy zaprawionej sarkazmem i ironią tragiczną. Nierzadko w → liryce pojawia się ton sarkazmu, melancholii. Kolejne wstrząsy i zmiany polityczne – insurekcja kościuszkowska, czasy napoleońskie i epoka Królestwa Polskiego – stają się impulsem do rozwoju *ethosu* literatury przyjmującej na swe barki *ethos* patriotyczny. Ugruntowuje się taka koncepcja literatury, która jest świadectwem → ducha narodowego, idei irredentystycznych (ogólnie: polityczno-historycznych). W tych warunkach przenikanie elementów „ironicznego" romantyzmu niemieckiego dokonuje się na drugim planie życia literackiego. Dość wcześnie koncepcje braci Schleglów, Tiecka oraz twórczość Jean-Paula zostają w Polsce poznane, a ich oddziaływanie, wprawdzie ograniczone do wąskiego grona znawców i miłośników kultury → niemieckiej, jest – inaczej niż sądzono aż do początku XXI w. – znaczne w latach tuż przed kongresem i zaraz po kongresie wiedeńskim (1815). Właśnie Wiedeń, Berlin, Wrocław, Weimar byłyby miastami, w których polscy pisarze i arystokracja poznawali idee wczesnego romantyzmu niemieckiego, już przeszczepione na grunt wiedeński i berliński z kilkuletnim opóźnieniem. Można przyjąć (hipotetycznie), że także teorię i praktykę użycia ironii poznawano w ten sposób. Z Wiedniem byli związani przez pewien czas: August i Friedrich Schleglowie, Ludwig Tieck, Clemens Brentano. Tutaj wygłosił w 1812 r. swe słynne wykłady Friedrich Schlegel. W Wiedniu wystawiono *Fausta. Tragedię w pięciu aktach*, którą przełożył na język polski książę Edward Lubomirski (1796–1823). We *Wstępie* do tego przekładu wydanego w Warszawie w 1819 r. zaprezentował pierwszy polski romantyczny program teatru i dramatu narodowego, opartego na niemieckich wzorcach, preferującego oryginalność, → mit, symbol, → głębię filozoficzną. W napisanym w 1815 r. w czasie kongresu wiedeńskiego *Obrazie historyczno-statystycznym Wiednia* (wyd. 1821) autor scharakteryzował krótko dwudziestu dwóch pisarzy niemieckich i austriackich, w tym: Johanna Gottfrieda Herdera, Johanna Wolfganga Goethego, Jean-Paula, Schleglów (braci ujął jako filozofów). Lubomirski nie proponował ironii jako elementu nowej estetyki. Przeciwnie, usunął drażliwe elementy protestanckiego sztafażu kulturowego w swoim tłumaczeniu: „Opuściłem wszystkie zwroty do świętych, cytaty z Biblii i z kościelnych obrządków, a także pominąłem krytykę kleru. W krajach innego wyznania są one w użyciu. Lecz u nas sprzeciwiałyby się naszej wierze". I dodawał: „Opuściłem zbyt wolne wyrazy *Fausta* i jego bluźnierstwa. Takie miejsca gorszą i nie dają odpowiedniego dla teatru efektu" (*Wstęp* do *Fausta*). Wprowadzenie ironii do polskiej refleksji historycznoliterackiej i krytycznej odbywało się tuż po 1815 r. i było równoznaczne z opowiedzeniem się za „gustem niemieckim" przeciw „gustowi francuskiemu". Kwestie te podejmowali: Franciszek Wężyk w rozprawie

O poezji dramatycznej (powst. 1811, wyd. 1878), Jan Samuel Kaulfuss w pracy *Dlaczego język i literatura niemiecka zdolniejszymi są do ukształcenia rozumu i serca niż język i literatura francuska?* (1816), Edward Lubomirski w *Obrazie historyczno-statystycznym Wiednia* (powst. 1815, wyd. 1821) i *Wstępie* do *Fausta* Klingemanna (1819), Kazimierz Brodziński w rozprawie *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* („Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11) i w licznych recenzjach.

Opowiedzenie się za niemiecką estetyką lub filozofią nie oznaczało przyzwolenia na ironię. Kazimierz Brodziński w jednej z późnych recenzji z 1835 r. skrytykował u Tiecka „bujną i dziecinną fantazję obok uszczypliwego dowcipu Arystofanesa" (*Ludwik Tieck*, „Magazyn Powszechny" 1835, nr 74). Konkluzja – w której nie pojawia się słowo „ironia" – była negatywna: „Tieck pisał komedie wyszydzające obecne życie; dość w nich dowcipu, ale mało trafności; te komedie ani do sceny się zdały, ani popularnymi być mogą. Połowa publiczności ich nie pojmuje, połowa nimi się obraża, bo ludzie nie widzą wad i nie wyszydzają śmieszności swoich aż wtedy, gdy się ich pozbędą" (tamże). Brodziński chwalił u Tiecka jego późne dzieła: → tragedię *Żywot i śmierć Świętej Genowefy* i komedię *Oktawian* (obie z *Romantische Dichtungen*, 1799–1800), nie miał natomiast uznania dla *Kota w obuwiu* (bo tak przełożył tytuł *Kota w butach*). Adam Mickiewicz doceniał zaś u Tiecka – związany z ironią jako żywiołem teatralnym – postulat swobody twórczej, która nie liczy się z wymaganiami teatru: „[…] poeci piszący dzisiaj dramaty powinni odrzucić precz wszelkie mody krępujące względy, stłumić w sobie chęć zobaczenia swych dramatów na scenie" (*Literatura słowiańska*, kurs trzeci, lekcja szesnasta, 1843). Oprócz Tiecka najsilniej oddziaływał Jean-Paul. Mimo ironicznej poetyki jego prozy traktowano go jako pisarza głębi, → metafizyki, symbolu. W tej roli fragment jego utworu *Biographische Belustigungen unter der Gehirnschale einer Riesin. Eine Geistergeschichte* pojawił się jako motto do czwartej części *Dziadów*, dzieła zawierającego elementy ironiczno-sarkastycznej świadomości i rozjątrzonego egzystencjalnie na wzór *Cierpień młodego Wertera* Goethego (1774) i *Nowej Heloizy* Jean-Jacques'a Rousseau (1761). Z uznaniem pisali o Jean-Paulu, korzystając z jego inspiracji, Placyd Jankowski, Ludwik Sztyrmer i Antoni Marcinkowski, Zygmunt Krasiński i Józef Ignacy Kraszewski (z tym że Kraszewski korzystał z wątków ironicznych, a Krasiński z wizjonerskich). Również Friedrich i August Schległowie cieszyli się w pierwszej połowie XIX w. dużą popularnością, jednak nie jako teoretycy ironii. Nie da się wskazać jednak (i nie dostrzegała tego krytyka dziewiętnastowieczna) bezpośredniego wpływu niemieckiej teorii i praktyki ironizowania na najwybitniejsze osiągnięcia romantyzmu polskiego.

Ironia romantyczna ma w Europie i w Polsce tych samych patronów: Sokratesa, Arystofanesa, Lodovica Ariosta i Williama Shakespeare'a, nurty ludyczne w literaturze (Sowizdrzał, widowiska lalkowe, *Puppenspiele*, motywy błazeńskie i karnawałowe). Z literatury XVIII w. przenika do literatury polskiej i silnie na nią oddziałuje (Mickiewicz) *Werter* Goethego (→ werteryzm), zawierający zapis gorzkiej ironii jako postawy rozpaczy egzystencjalnej, także sternizm (*A Sentimental Journey Through France and Italy* Laurence'a Sterne'a, 1768; przekł. pol. S.K. Potockiego *Podróż sentymentalna*, 1817) nade wszystko jako wzorzec konstruowania fabuły (konstrukcja cyklu *Dziadów*) i pewna wizja świata racjonalnie zironizowanego, ale niepozbawionego → empatii (błyskotliwe powieści Fryderyka Skarbka), bajronizm (*Wędrówki Childe Harolda*, 1809–1819, i *Don Juan*, 1817) jako główna inspiracja buntowniczo-ironicznej postawy, techniki posługiwania się ironicznym słowem i wzór gatunkowy (Malczewski, Mickiewicz, Słowacki). W nikłym stopniu oddziałują pierwiastki iro-

niczne przez motywy rodem z literatury libertyńskiej i gotyckiej (jeśli już to jako odwaga wolnomyślicielskiego kwestionowania religii u Tomasza Kajetana Węgierskiego, Stanisława Trembeckiego, potem u Juliusza Słowackiego). Libertyńsko-gotyckie inspiracje można dostrzec u Słowackiego w *Poemach Piasta Dantyszka o piekle* (1838). Pogodna ironia spod znaku oświeceniowej i romantycznej inspiracji przyświeca poezjom filomatów i filaretów, a także żartowi poetyckiemu Odyńca i Słowackiego (*Nie wiadomo co, czyli Romantyczność. Ballada*), przynoszącym także wczesne zalążki autoironicznej świadomości romantyków.

Ironia romantyczna w opiniach krytyki. Ani w okresie przedlistopadowym, ani polistopadowym ironia – jako świadomie użyty przez pisarza środek – nie jest natomiast pierwiastkiem opisywanym przez krytykę literacką z afirmacją. Przeciwnie: słowa „ironia", „ironija" są odbierane i stosowane przez krytyków jako sposób opisu świata poetyckiego, podważającego powagę literatury, dla której najważniejszy jest dyskurs patriotyczny. Krytycy dostrzegają z jednej strony niejednoznaczność światów ironicznych, ich polemiczny wobec jednoznacznej programowości żywioł, z drugiej nie podoba im się kwestionowanie → wzniosłości jako dominującej strategii przedstawiania świata. Boją się także ironii jako żywiołu burzącego strukturę wewnętrzną dzieła i jego jednorodność gatunkową. Ironistom zarzuca się udawanie, nieszczerość, tworzenie iluzji, potraktowane jako występki moralne przeciwko właściwej roli sztuki: ma ona służyć wspólnocie → narodowej, ojczyźnie, grupie, klasie itd. Trzeba podkreślić, że ironia nie jest kategorią stosowaną z krytycznoliteracką samoświadomością, jej użycia są przypadkowe, choć wcale częste. W opisie zjawisk charakterystycznych dla romantyzmu w jego fazie przed 1830 r. krytyka dość często sięga po język ironii, by mierzyć się z poetyką i ideami dzieł wczesnego romantyzmu. Nierzadko krytycy wyznający estetykę późnego klasycyzmu sięgają po ironię inspirowaną estetyką oświeceniową, bliską poetyce satyry, pamfletu, ironicznej parafrazy.

Oficjalna krytyka przyjmowała młodych romantyków, jak wspominał Lucjan Siemieński, z ironią i sarkazmem: „Falanga tak zwanych pseudoklasyków jedna zaprotestowała, przenicowując znaną inwokację Guślarza, na: »Ciemno wszędzie, głucho wszędzie, / Głupio było, głupio będzie«. Sarkazmy w kołach obiadujących literatów i po dziennikach drażniły tylko, a nie tłumiły, entuzjazm młodych zwolenników, którzy puszczając się torem mistrza zwyczajnie jak wszyscy naśladowcy, popadli w romantyczną przesadę parodiującą najpiękniejsze i najoryginalniejsze zwroty śpiewaka *Ballad*, co dostarczało przeciwnemu obozowi dzielnej broni przeciw nowatorom" (*Portrety literackie*, t. 1, 1865). Po latach trafiały się równie krytyczne opinie, jak ta o Słowackim: „Nie znam poety, co by miał równy talent wykonania. I musi być wielka niezgoda w ogólnym pojmowaniu poezji pomiędzy Polską a p. Słowackim, kiedy mimo uroczą świetność formy nie przyjął się lepiej na jej gruncie" (Z.K. [S. Ropelewski], *„Trzy poemata" Juliusza Słowackiego, „Bajki i poezje" Antoniego Goreckiego, „Poemat o piekle" Dantyszka*, „Młoda Polska. Wiadomości Historyczne i Literackie" 1839, dod. do nr. 8).

Najwybitniejsze dzieła Słowackiego z lat 1828–1841, przepojone ironią, są odrzucane jako atakujące świętości narodowe lub, co częstsze, w ogóle nie dostrzega się w nich ironii. Uznanie zyskuje → powieść poetycka *Jan Bielecki* oraz wiersze powstańcze, a więc uważane za patriotyczne. Słowacki nie publikuje dzieł dramatycznych o najbardziej złożonej strukturze semantycznej: *Horsztyńskiego*, gdzie ironia jest tematem dramatu (w tym ironia ironii, ironizowanie z ironii), i *Fantazego*, gdzie wątki patriotyczne, a nawet → mistyczne łączą się z ironią. Krasiński jest czytany jako narodowy historiozof, ale bez zrozumienia wpisanej w jego teksty ironii historiozoficznej i egzystencjalnej. W Warszawie w początku lat 40. krzyżują się

drogi Cypriana Norwida i twórców Cyganerii Warszawskiej. Norwid rozwija subtelne strategie ironizowania (*Moja piosnka II*, *Do Walentego Pomiana Z.*, *Śmierć*, *W Weronie* i inne wiersze, nowelistyka, w tym *Ad leones!*, dramaty), cyganie prowadzą tryb życia naznaczonego skandalem, manifestacyjnym i ironicznym odrzuceniem mieszczańskiego stylu życia w okresie tzw. nocy paskiewiczowskiej. W odbiorze zarówno Norwida, jak i cyganów dominuje raczej przyjęcie ich strategii ironizowania jako dziwactwa, zdziwaczenia, mizantropii. Przy czym, stosując ironię jako subtelny „konieczny bytu cień" (wiersz *Ironia* Norwida) lub strategię kontestacji zakłamanego życia mieszczańskiego (cyganie), zarówno autor *Promethidiona*, jak i Cyganeria Warszawska wcześniej uciekają się do wzniosłości, tematów *serio*. Krytyka reaguje konsternacją na takie pomieszanie ironii i powagi. Do krytyków wyjątkowych, otwartych na inspiracje estetyczne płynące ze strony ujęć ironicznych, należą Maurycy Mochnacki, Edward Dembowski, Fryderyk Henryk Lewestam, Józef Ignacy Kraszewski, Antoni Marcinkowski.

Po 1848 r. już nie tylko przebrzmiały klasycyzm, lecz również nowe zjawiska kulturowe i literackie stają w opozycji do ironii: z jednej strony → biedermeier, z drugiej coraz silniejsza (i tak samo negatywnie przyjmowana przez krytykę) skłonność epoki do mistyki, heterodoksyjnej religijności (Słowacki, Mickiewicz, Norwid w późnej fazie, także Józef Bohdan Zaleski, Seweryn Goszczyński, Andrzej Towiański, Stefan Witwicki). Równocześnie w schyłkowej fazie romantyzmu znaczenia nabierają gatunki, w których twórcy coraz częściej sięgają po ironię (choć w niewyrafinowanym użyciu): humoreska, → powieść, → felieton (Marceli Motty, Wacław Szymanowski), opowiadanie fantastyczne (Ludwik Sztyrmer, Jan Barszczewski, Placyd Jankowski). W tych gatunkach i w ograniczonym zakresie ironia ma swoje miejsce, którego nie kwestionuje krytyka. Warto podkreślić, że nie powstają jednak powieści lub utwory prozą, które można by nazwać w pełni ironicznymi osiągnięciami (na wzór *Straży nocnych* Bonawentury czy utworów Jean-Paula).

Ani w późnym oświeceniu, ani w romantyzmie nie wykształca się krytycznoliteracki dyskurs teoretyczny na temat ironii. Nie jest to jednak – oprócz wczesnego romantyzmu niemieckiego – sytuacja wyjątkowa w Europie, gdzie utwory ironiczne są przyjmowane przez krytykę z ogromnym dystansem (jak mistrz ironii, George Gordon Byron, w Anglii). W tej sytuacji najwybitniejsze przejawy świadomego użycia ironii, takie jak *Balladyna*, *Beniowski*, *Lilla Weneda* Słowackiego czy *Vade-mecum* Norwida, zostają przyjęte chłodno bądź nie są rozumiane.

Dialog Zygmunta Krasińskiego z Juliuszem Słowackim. Głos Cypriana Norwida. Zjawiskiem o szczególnej wadze staje się świadome odwołanie się do ironii jako kategorii estetycznej, wyrosłej z niemieckiej tradycji, którą pisarze występujący w roli krytyków posługują się wobec np. dzieł Słowackiego. W literackim → dialogu Krasińskiego ze Słowackim (listy dedykacyjne adresowane do Krasińskiego w *Balladynie* i *Lilli Wenedzie*, opinie Krasińskiego o tych dramatach) widać znajomość reguł Schleglowskiej „permanentnej parabazy", a więc takiej praktyki ironicznej, która polega na ciągłym dystansowaniu się autora wobec własnego dzieła, jego → bohaterów, świata przedstawionego, „wychylaniu się" „ja" autorskiego ze świata przedstawionego, pokazanego jako igraszka wyobraźni ironisty-autora. Krasiński w ten sposób odczytuje *Balladynę*, wskazując (podobnie jak Goszczyński) na inspirację w niej Ariostem i Shakespeare'em: „Com przed laty myślał o siostrze Aliny [Balladynie], to samo do dnia dzisiejszego myślę. *Midsummer-night's-dream* doskonalszego, kapryśniejszego, a jednak rzeczywistszego co do formy i treści swojej nie ma na świecie: płuc już dobrzem nadtracił i żółci mi przybyło niemało, od kiedy tłumaczę im, a oni nie rozumieją; nie widzą, że nawet pod

historycznym względem ten czas winien być tak pojęty, bo był w rzeczywistości takim chaosem, taką mieszaniną, takim socjalnym grochem z kapustą, chrześcijaństwa niedowarzonego jeszcze i pogaństwa usuwającego się z powierzchni ziemi" (list Krasińskiego do Słowackiego z 23 lutego 1840 r.). Inaczej rzecz widzi Norwid, dostrzegając w *Balladynie* nie grę wyobraźni, lecz „tragedię": „Na pierwszy rzut oka *Balladyna* wydaje się fantazją w luźnym bardzo znaczeniu tego luźnego określnika – tak wydała się ona doraźnej masie czytelników po ukazaniu się świeżo wyszłą książką. Tak, niestety, podobno że i dziś dla większej bardzo liczby literatów wydaje się ta tragedia" (*O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru „Balladyny")*, 1861). Słowacki podejmuje jeszcze jeden eksperyment z ironią: od *Kordiana* i *Horsztyńskiego* po *Lillę Wenedę* i *Fantazego* podejmuje próby tworzenia ironicznych konstrukcji dramatycznych. Akty, sceny, dialogi *serio* przeplatają się w nich z dialogami ironicznymi, co tworzy niezwykle skomplikowany układ odbić semantycznych: tekst *serio* ulega zniekształceniu, ironizacji w kontekście błazeńskich, sarkastyczno-ironicznych tekstów, które z nim sąsiadują. Krytyka nie podejmuje tego wątku. Dramaty, takie jak *Kordian* i, po 1864 r., *Horsztyński*, są interpretowane przez odniesienie do arbitralnie ustanowionego przez krytyków intertekstu. Dla *Kordiana* jest nim trzecia część *Dziadów*, *Horsztyński* to, zdaniem krytyki, kolejny „polski Hamlet". Dopiero Wyspiański podejmie dialog z zastosowaną przez Słowackiego techniką ironii konstrukcyjnej, nawiąże też do ironii kreacyjnej Słowackiego, polegającej na intertekstualnej, zironizowanej grze z niezliczonymi tekstami, motywami, symbolami innych autorów. Na innym planie spotykamy też u romantyków metarefleksję ironiczną o stanie krytyki literackiej w Polsce, naznaczoną pasją polemiczną. Mickiewicz pisze w tym duchu *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich* (→ przedmowa do petersburskiego wydania *Poezji*, 1829): „Tej krytycznej szkoły dotąd istnieją w Warszawie zwolennicy, coraz w przykrzejszym i zabawniejszym względem Europy położeniu. Wszystko się koło nich w literaturze od Gibraltaru do Morza Białego zmieniło: oni na poetyce szkolnej, jak na kotwicy, stoją nieporuszeni. Słabiejącą odwagę krzepią czytaniem broszurek i kilku dzienników francuskich, najmniej we Francji czytanych". Słowacki ironizuje z kolei w *Kilku słowach w odpowiedzi na artykuł pana Z.K. „O poezjach Juliusza Słowackiego"* („Młoda Polska" 1839, nr 9, odpowiedź na artykuł Ropelewskiego): „Pierwsze tomy poezji moich są bez duszy. Imaginacja moja jak motyl wabiona była połyskiem, słońcem, kształtami, kiedym je pisał, teatralny koturn włożyłem na stopy moje, abym, dziecięciem jeszcze będąc, wzrostu sobie przymnożył". Mistrzem ironii krytycznoliterackiej trzeba nazwać Maurycego Mochnackiego, podkreślającego, że do istoty jego profesji jako krytyka należy ironiczna świadomość niemożliwości uchwycenia przedmiotu opisu, czyli twórcy i jego dzieła: „Czas był albo będzie. Nigdy nie jest. A przecież żądamy od spółczesnych dziejów pisarza, a szczególniej od historyka spółczesnej literatury obrazu teraźniejszości. Żądamy więc tego, czego nikt dokazać nie może, bo ten sam historyk co chwila, za każdym uderzeniem pulsu, należy w połowie do minionego, w połowie do przyszłego czasu…" (*O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*). Konkludując: romantyzm przynosi rozkwit ironii jako środka wyrazu i u pisarzy, i u bezradnych wobec ich ironicznych dzieł krytyków. Nie rozwija natomiast teoretycznej refleksji nad ironią i jej różnymi odmianami w literaturze lat 1795–1863: ironią jako figurą języka, ironią losu, egzystencji, historiozoficzną, ironią ironii czy ironią jako postawą lub światopoglądem.

Pozytywizm. Tak jak romantyzmowi towarzyszy trauma polistopadowego poczucia klęski, tak formułowanym po klęsce 1864 r. programom kulturowym i cywilizacyjnym towarzyszy głębokie uwewnętrznienie traumy upadku powstania styczniowego. To przeżycie wymusza

z jednej strony podtrzymanie tonu *serio* w literaturze (programotwórstwo romantyczne *serio* zastępuje programowa twórczość *serio* pozytywistów), z drugiej uruchamia pogłębioną, naznaczoną ironią refleksję o świecie. Programowe użycia literatury jako narzędzia reformowania świata, polskiej rzeczywistości uniemożliwiają użycia ironicznej strategii twórczej jako podstawowej zasady kreacyjnej. Teksty programowe są naznaczone powagą lub egzaltacją ustanawiania nowego porządku świata. Realizująca postulaty teoretyczne literatura tendencyjna, satyra, humorystyka sięgają często po typ ironii spowinowaconej z oświeceniową satyrą (przykłady ironii tego typu znajdziemy w powieściach → tendencyjnych Elizy Orzeszkowej, humoreskach Henryka Sienkiewicza, w *Pompalińskich* Orzeszkowej i, czasem, w publicystyce – ale nie można tu mówić o samoświadomym kreowaniu ironicznych światów).

Za przejaw dystansu wobec wszelkich ironicznych i przede wszystkim humorystycznych strategii należy uznać artykuł Aleksandra Świętochowskiego skierowany przeciw *Pasożytom literackim*: „Słusznie powiada Kraszewski że: »blaga daje skrzydła, otwiera usta, podstawia piedestał – blaga jest smarowidłem«. Na tej bladze wspiera się całe ich powodzenie; dzięki niej niejeden z nich »doczekał się tego godnego zazdrości losu, ażeby jak korek unosić się na bałwanach losu«, jak trafnie komentuje Scheer. Każdy z tych olbrzymów jest to kawał mięsa zwinięty w postać ludzką – głupota przybrana w szatę arlekina – próżniactwo wypasione dobrą wiarą tych, którzy go ocenić nie chcą lub nie mogą – szkodliwe robactwo gnieżdżące się na łonie literatury. Brak pracy i nauki nie pociąga ich do żadnego sumienniejszego i większego zajęcia, spłacają dług swej sławie kilkoma wierszami artykułów w brukowych organach" (*Pasożyty literackie*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 29).

„Przegląd Tygodniowy" (w latach 1866–1876), pismo młodych absolwentów Szkoły Głównej, zwolenników idei pozytywistycznej, gdzie Świętochowski opublikował ów tekst, drukował jednak humoreski (choć niezbyt często). Krytyka literacka „Przeglądu" prowadzona była językiem wnikliwym, ale serio. Nie było w niej miejsca na ironię jako kategorię estetyczną, epizodycznie krytycy sięgali natomiast po język ironiczny (szczególnie Świętochowski, polemiczna, czasem napastliwa rubryka „Echa warszawskie").

Po 1864 roku w krytyce „Przeglądu Tygodniowego" oraz w teoretycznej refleksji Marii Konopnickiej dokonuje się znamienne i pierwsze w kulturze polskiej odkrycie twórczości Słowackiego jako ironisty. Jest to jeszcze przedmłodopolskie odkrycie twórczości Słowackiego, wydobywające szczególnie rolę ironii, odrzucające jednak to, co dowartościuje u poety Młoda Polska: mistycyzm, symbolizm, wizjonerstwo. Wbrew stereotypom, należy podkreślić, że środowisko „Przeglądu" żywi wiarę także w siłę słowa poetyckiego, lecz użytego z pełną samoświadomością: „[…] im bardziej artysta jest samoświadomy, tj. umie zdefiniować praktyczny, społeczny profil swojej sztuki, tym więcej zbliżamy się do prawdy, im mniej wyobraźnia nasza zaprzątnięta będzie iluzjami sztuki" („Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 5). Narzędziem walki o tę sztukę samoświadomą i krytycznie przenicowany świat ma być ironia („ironija"): „[…] prawdziwy […] geniusz otrząsa się w pewnym stopniu z błędów epoki – wieszczą źrenicą przenika tajemniczą przyszłości zasłonę – i tam szuka wyzwolenia i postępu. […] Z reformacją powstała w dziejach epoka krytyczna, a natychmiast kierunek ten odbił się w sztuce, której główną cechą, a zarazem i podnietą ducha, staje się IRONIJA. Od czasów Cervantesa i Szekspira kierunek ten widocznie zaznacza się w poezji. Obydwaj ci poeci dlatego stali się tak wielkimi poetami swego wieku, że wskroś przeniknąwszy serca i stosunki ludzkie – zironizowali je w naturalnych pełnej estetycznej prawdy obrazach" („Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 7).

W napisanym w 1909 r. artykule *O „Beniowskim"* („Biblioteka Warszawska" 1909, t. 4) Maria Konopnicka pokazuje Słowackiego jako wirtuoza formy posługującego się całą paletą estetycznych środków: „Poeta przeklina, skarży się, tęskni, szydzi, marzy, a liryzm jego płynie swobodny […]". Unika jednak słowa „ironia", choć należy ono do często używanych przez pisarkę w korespondencji ocenach krytycznych, nowelach (ironia tragiczna noweli *Dym*), liryce (zob. ironię historiozoficzną wiersza *Nie, to nie była grecka kolumnada…*). Literatura po 1864 r. daleka jest od używania romantycznej ironii kreacyjnej, polegającej na intertekstualnych grach, zabawach cytatami, łączeniu gatunków, tworzeniu i rozbijaniu konwencji literackich. Również krytyka nie aprobuje tego typu ironicznych gier.

Literatura po 1864 roku zdobywa i wyraża – po krótkiej fazie depresji i utopijnego entuzjazmu lat 1864–1876 – głęboką świadomość ironiczno-tragicznych uwarunkowań istnienia jednostki i wspólnoty narodowej. W licznych testach odczytujemy zapisy ironicznej świadomości u Prusa, Sienkiewicza, Konopnickiej, Asnyka, Faleńskiego, a także Orzeszkowej. Wyrazem ironicznych rozliczeń, deziluzji ironicznej ze złudzeniami pozytywistycznej utopii wydają się *Dumania pesymisty* (1876) Świętochowskiego, *Bez dogmatu* (1891) i pisma późne Sienkiewicza, a przede wszystkim *Lalka* (1890) Prusa, którą krytyk, Kazimierz Ehrenberg, odczytał i zaatakował jako tekst chaotyczny, niespójny, czyli właśnie „ironiczny": „*Non omnis moriar!* Takimi słowy kończy się najnowsza trzytomowa powieść Bolesława Prusa, nie ze wszystkim zrozumiała, często porywająca potęgą plastyki, zastanawiająca bystrością dowcipu, czasem atoli rażąca czymś niezwykłym, paradoksalnym, zarówno w pomyśle, jak w wykonaniu. *Non omnis moriar!* Takie słowa wyryte są na krzyżu, położonym w miejscu, gdzie niszcząc ślady tego, co mu najwięcej szczęścia i nieszczęścia przyniosło, zginął Stanisław Wokulski, romantyk z minionej epoki, który nie umiał liczyć się z życiem i prozaicznymi jego warunkami i jednemu uczuciu niepodzielnie oddawszy się, wybitne zdolności i zapał do wielkich rzeczy zmarnował bez celu i bez korzyści. Czy to ironia? Czy to wyrzut, że tak zawsze będzie, że wieczyście spośród nas wychodzić muszą ludzie, którzy będą powtarzać z tęsknotą czarowne słowa romantycznych wieszczy, na to, żeby na nie później całą winę nieszczęść swoich zwalić, żeby razem z Gustawem skarżyć się na książki zbójeckie, łamiące posadę skrzydeł tak, iż na dół lotu już zwrócić nie można, a trzeba tylko przeklinać nudny tok rzeczy ziemskich i gardzić istotami powszedniej natury […]" ([rec.] *Lalka*, „Biblioteka Warszawska" 1890, t. 2).

Krytyka pozytywistyczna posługuje się często narzędziem ironii w sporach o ideowe pryncypia, ale ani nie definiuje w osobnych ujęciach teoretycznych ironii jako odrębnego żywiołu estetycznego, ani nie dostrzega potrzeby szerokiej refleksji nad tym problemem (kilka wyjątków wskazaliśmy – Świętochowski, Konopnicka). W krytycznej refleksji literaturoznawczej drugiej połowy XIX w. ironia jest natomiast postrzegana negatywnie jako żywioł złośliwości, formalnej destrukcji i niemoralności, graniczącej ze skłonnością do bluźnierstwa (monografie Antoniego Małeckiego i Tadeusza Grabowskiego o Słowackim, → historie literatury polskiej Piotra Chmielowskiego, Stanisława Tarnowskiego, Juliana Bartoszewicza).

Młoda Polska. Ironiczne posługiwanie się słowem stanowi codzienną praktykę pisarską Stanisława Przybyszewskiego, Tadeusza Micińskiego, Ludwika Stanisława Licińskiego, Jana Lemańskiego, Romana Jaworskiego, Karola Irzykowskiego. Ironiczna świadomość znajduje odbicia w liryce, często w połączeniu z elementami tragicznymi (*Hymny* Jana Kasprowicza, wiersze Kazimierza Przerwy-Tetmajera, Tadeusza Micińskiego, Jana Lemańskiego). Zarówno w inspirowanej romantyzmem, mistyką, ezoteryką, egzystencjalizmem i metafizyką lite-

raturze, jak i w krytyce literackiej dominuje ton *serio*. Krytyka sięga po tony ironiczne. Prefiguracją tych sporów jest skandal wywołany publikacją tomu *Akwarele* Gabrieli Zapolskiej w 1885 r., który sprowokował Jana Ludwika Popławskiego do napisania napastliwo-sarkastycznego artykułu (*Sztandar ze spódnicy*, „Prawda" 1885, nr 35), a w konsekwencji wywołał proces sądowy i dyskusję z udziałem Świętochowskiego, Jeske-Choińskiego, Władysława Wścieklicy, Józefy Sawickiej i innych autorów. Narzędziem polemiki była ironia przechodząca u Świętochowskiego i Jeske-Choińskiego w ton paszkwilancki.

Ironia należy do zjawisk, które w Młodej Polsce rozwijają się w powiązaniu z groteską, techniką centonu, absurdem: *O bohaterskim koniu i walącym się domu* Kasprowicza, *Proza ironiczna* Lemańskiego i *Historie maniaków* oraz *Wesele hrabiego Orgaza* Jaworskiego są apogeum ironiczno-groteskowej transformacji świata w epoce, która, a z nią krytyka, toczy spór o autonomię sztuki, jej cele (poznawcze, estetyczne) i rolę artysty.

W krytycznoliterackim języku epoki ironia nie jest samodzielną kategorią, wyodrębnianą pośród innych i w sposób szczególny akcentowaną, mimo że po 1864 r. stale wzrasta frekwencja przywołań ironii i samoświadomość jej użycia. Można mówić o ukształtowaniu się w pozytywizmie i Młodej Polsce świadomej tradycji ironii (oświeceniowej, romantycznej), do której sięgają pisarze. Pozytywizm nawiązuje wieloma rozwiązaniami do ironii oświeceniowej. W Młodej Polsce szczególnie ważki wydaje się niepozbawiony ironii dialog Stanisława Wyspiańskiego (i innych twórców) z romantyzmem. Na przykład Wyspiański tworzy nawiązania do ironii konstrukcyjnej dramatów Słowackiego, jego własne dramaty wydają się ironiczną polemiką zaplanowaną jako celowe nawiązania konstrukcyjne do dramatu romantycznego. Spory Młodej Polski mają jednak wydźwięk światopoglądowy, epistemologiczny, a niekoniecznie estetyczny. Wielka dyskusja po opublikowaniu książki Andrzeja Niemojewskiego *Bóg Jezus* (1909) przynosi ironiczną replikę: polemiczną książkę Micińskiego *Walka o Chrystusa* (1911).

Po 1905 r. wzrasta waga problematyki historycznej również na gruncie literackim, lecz jest ona podejmowana w duchu aktywizmu, heroizmu, rewolucjonizmu, prometeizmu i irredentyzmu, a więc brak tu miejsca na ironię (także na ironię historiozoficzną). Bardzo liczne na początku XX w. prace interpretujące życie i twórczość Słowackiego skupiają uwagę na tekstach mistycznych bądź pismach z podróży na Wschód. W centrum zainteresowania jest *Król-Duch* (Jan Gwalbert Pawlikowski publikuje *Studia nad „Królem Duchem"*, 1909). Dzieła ironiczne, takie jak wydany w 1866 r. i po raz pierwszy wystawiony w 1879 r. *Horsztyński* Słowackiego, są odbierane przez krytykę jako ukryte polemiki z Mickiewiczem albo reinterpretacje wątków szekspirowskich („polski Hamlet"). Odkryty przez młodopolan i Miriama Norwid jest odczytywany jako poeta głębi, myśliciel, odnowiciel języka poetyckiego, ale nie jako ironista.

Ironia jest także w użyciu w tekstach stanowiących wyraz dystansu epoki do samej siebie: *Słówka* (1916) Tadeusza Żeleńskiego-Boya, sztuki, satyry i eseje Adolfa Nowaczyńskiego (*Cyganeria warszawska. Sztuka w czterech aktach* , 1912; *Małpie zwierciadło. Satyry*, 1902; *Facecje sowizdrzalskie o ludziach pióra, pędzla, nożyc dla ludzi pióra, pędzla, nożyc*, 1903) i Józefa Albina Herbaczewskiego (*I nie wódź nas na pokuszenie. Szkicowane wizerunki dusz współcześnie wybitnych na tle myśli dziejowej*, 1911; *Amen. Ironiczna nauka dla umysłowo dojrzałych dzieci*, 1913), tony ironiczne w artykułach Stanisława Brzozowskiego (*Małżonek Tytanii. Juliusz Słowacki i jego krytyk Tretiak*, „Głos" 1905, nr 28–31 i 37–38). W krytyce literackiej ironia jest postrzegana jako wyraz tendencji humorystycznych (narodziny kabaretu)

lub pamfletowych (echo koncepcji ironii jako złośliwości i szyderstwo), nadużywanych w polemice i krytyce teatralnej. Świadomość estetyczną i ideową epoki wyznaczają kategorie, takie jak: → duch, wzniosłość, płeć, → dusza, pesymizm, piękno, idea, twórczość, życie, przemiana, odrodzenie. Oparta na koncepcie ironicznym twórczość Jana Lemańskiego, autora *Prozy ironicznej* (1904), jest odczytywana poza całym paradygmatem różnych wariantów ironii, ironiczności; do wyjątków należy studium Jana Lorentowicza o Lemańskim *Poeta ironii* („Tygodnik Ilustrowany" 1906, nr 29), w którym bajkopisarska twórczość autora *Ofiary królewny* zostaje potraktowana jako cenne dopełnienie różnorodnych tonów składających się na bogactwo literatury młodopolskiej.

W Młodej Polsce bujnie rozkwitają satyra, humoreska (prozą i poetycka), kabaret, felietonistyka, w których użycie – zazwyczaj proste – języka ironicznego znajduje u krytyki akceptację (w tym wymiarze zarówno tego typu literatura, jak i krytyka nawiązują nieświadomie jeszcze do wzorów oświeceniowych). Ironia jest jednym z najważniejszych, „podprogowych", nieuświadomionych żywiołów Młodej Polski, choć bliżej i szerzej raczej niezaakceptowanym przez krytykę.

Cała literatura objęta kategorią → dziewiętnastowieczności, zamykająca się w ramie lat 1795–1918, operuje ironicznymi figurami języka, ale krytyka literacka nie podejmuje tego tropu. Ironia kojarzy się z niszczycielskim szyderstwem, podważającym system komunikacji i system wartości zagrożonej przez zaborców wspólnoty. Znamienne, że po 1795 r. gwałtownie narasta ironiczno-tragiczna świadomość pisarzy polskich, w tym krytyków, co znajduje wyraz w ich twórczości. Właściwie stale jest akceptowana satyryczno-humorystyczna (zbliżona też do pastiszu, pamfletu) odmiana ironii oraz odmiana polemiczna (obie mają źródło w oświeceniu). Ironia kreacyjna, ironiczna permanentna parabaza, ironia kreacyjna, ironia historii, tragiczna, ironia ironii są natomiast uznawane za podejrzane, niestosowne, a nawet niemoralne strategie twórcze, obrazoburcze wybory światopoglądowe. Podobna sytuacja panuje we wszystkich krajach Europy Środkowo-Wschodniej, gdzie przemożny wpływ na rozwój literatury mają procesy historyczne. Ironia jest tu albo marginalnym elementem estetyki literatury narodowej, najczęściej powstającej lub odradzającej się, albo – jak w kulturze polskiej – nurtem elitarnym i zagłuszonym przez dominujący paradygmat idei historiozoficznych, mesjanistycznych, społecznych. Opresja historyczna wymusza kreowanie nieironicznych postaw *serio*. W ten sposób powstaje pewien estetyczny idiom polskiej dziewiętnastowieczności, odwołującej się najczęściej nie do ironicznej, ale wzniosłej poetyki.

Jarosław Ławski

Źródła: F.S. Jezierski, *Niektóre wyrazy porządkiem abecadła zebrane i stosownymi do rzeczy uwagami objaśnione*, 1791; E. Słowacki, *Komedia* (powst. 1807–1814), w: tegoż, *Dzieła*, 1826; K. Brodziński, *Ludwik Tieck*, „Magazyn Powszechny" 1835, nr 74; Z.K. [S. Ropelewski], *„Trzy poemata" Juliusza Słowackiego, „Bajki i poezje" Antoniego Goreckiego, „Poemat o piekle" Dantyszka*, „Młoda Polska. Wiadomości Historyczne i Literackie" 1839, dod. do nr. 8; A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska* (1840–1844), przeł. L. Płoszewski, w: tegoż, *Dzieła*, t. 9–10, 1955; A. Nowosielski [A. Marcinkowski], *Pisma krytyczno-filozoficzne*, t. 1–2, 1857; C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru „Balladyny")*, 1861; A. Małecki, *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunki do współczesnej epoki*, t. 1–2, 1866; [A. Świętochowski], *Pasożyty literackie*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 29; J.M. Kamiński, *O stosunku poezji do życia społecznego*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 5–10; A. Świętochowski, *Dumania pesymisty*, „Przegląd Tygodniowy" 1876, nr 24, 27, 33, 36, 45 i 49;

K. Ehrenberg, *Piśmiennictwo krajowe i zagraniczne. Bolesław Prus: „Lalka"*, „Biblioteka Warszawska" 1890, t. 2; J. Tretiak, *Hamlet polski*, w: *Szkice literackie*, seria 1, 1897; J. Lorentowicz, *Poeta ironii*, „Tygodnik Ilustrowany" 1906, nr 29; T. Grabowski, *Juliusz Słowacki. Jego żywot i dzieła na tle współczesnej epoki*, t. 1–2, 1909; M. Konopnicka, *O „Beniowskim"*, „Biblioteka Warszawska" 1909, t. 4; *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego: 1826––1862*, oprac. B. Zakrzewski, K. Pecold i A. Ciemnoczołowski, 1963.

Opracowania: G. Reicher-Thonowa, *Ironia Juliusza Słowackiego w świetle badań estetyczno-porównawczych*, 1933; S. Kołaczkowski, *Dwa studia: Fredro, Norwid*, 1934; E. Csató, *Balladyna z ariostycznym uśmiechem*, w: tegoż, *Szkice o dramatach Słowackiego*, 1960; S. Eile, *Legenda Żeromskiego. Recepcja twórczości pisarza w latach 1892–1926*, 1965; M. Głowiński, *Witkacy jako pantagruelista*, w: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, red. M. Głowiński i J. Sławiński, 1972; M. Głowiński, *Sztuczne awantury*, w: R. Jaworski, *Historie maniaków*, 1978; I. Passi, *Powaga śmieszności*, przeł. K. Minczewa-Gospodarek, 1980; R. Doktór, *Ironia w liryce Ignacego Krasickiego*, „Pamiętnik Literacki" 1983, z. 3; W. Hendzel, *Jan Lemański w opinii krytyki młodopolskiej („Bajki", „Proza ironiczna", „Nowenna", „Ofiara królewny")*, „Zeszyty Naukowe WSP w Opolu. Filologia Polska" 1983, t. 22; W. Hendzel, *Ironista i marzyciel. O życiu i twórczości Jana Lemańskiego*, 1984; P. Łaguna, *Ironia jako postawa i jako wyraz*, 1984; E. Sarnowska-Temeriusz, *Przed powstaniem krytyki literackiej w Polsce*, w: *Badania nad krytyką literacką*, seria 2, red. M. Głowiński i K. Dybciak, 1984; E. Łubieniewska, *„Fantazy" Juliusza Słowackiego, czyli komedia na opak wywrócona*, 1985; M. Puchalska, *Bajarz polski i młodopolski*, w: J. Lemański, *Ofiara królewny. Powieść fantastyczna*, 1985; M. Żmigrodzka, *Etos ironii romantycznej – po polsku* [1986], w: tejże, *Przez wieki idąca powieść. Wybór pism o literaturze XIX i XX wieku*, red. M. Kalinowska i E. Kiślak, 2002; E. Udalska, *Jan Lorentowicz – zoil nieubłagany*, 1986; M. Prussak, *Krytyka teatralna Stanisława Brzozowskiego*, 1987; J. Papiór, *Ironie. Diachronische Begriffsentwicklung*, 1989; R. Doktór, *Poeta uśmiechnięty: o wyobraźni komicznej Ignacego Krasickiego*, 1992; W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, 1992; A. Kieżuń, *Spór z tradycją romantyczną. O działalności pisarskiej Adolfa Nowaczyńskiego*, 1993; L. Libera, *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu"*, 1993; *Od Hugo do Witkiewicza. Poetyki, manifesty, komentarze*, red. J. Paszek, 1993; W. Szturc, *Osiem szkiców o ironii*, 1994; E. Paczoska, *„Lalka", czyli rozpad świata*, 1995; M. Jankowiak, *Misterium Dionizosa. Ironiczny dialog Wyspiańskiego z romantyzmem*, 1998; R. Dąbrowski, *Słowackiego dialog z odbiorcą: podmiot mówiący, narracja, dialog w „Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu", „Beniowskim" i „Królu-Duchu"*, 1996; D. Siwicka, *Śmiech, czyli rozbijanie formy*, „Opcje" 1999, nr 3; W. Szturc, *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*, 1999; S. Treugutt, *„Beniowski". Kryzys indywidualizmu romantycznego*, 1999; P. Próchniak, *Sen nożownika. O twórczości Ludwika Stanisława Licińskiego*, 2001; W. Gutowski, *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, 2002; *Ironia*, red. M. Głowiński, 2002; M. Kalinowska, *Los. Miłość. Sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji*, 2003; M. Popiel, *Ironia, paradoks i „człowiek dostojny". „Próchno" Wacława Berenta*, w: tejże, *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, 2003; S.K. Potocki, *Podróż do Ciemnogrodu*, oprac. E. Kipa, 2003; M. Stanisz, *Juliusz Słowacki jako krytyk literacki*, „Teksty Drugie" 2003, z. 2–3; *Powaga ironii*, red. A. Doda, 2004; J. Jakóbczyk, *Szachy literackie? Rzecz o twórczości Karola Irzykowskiego*, 2005; J. Ławski, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, 2005; *„Płodny jest świat w występki". Antologia polskiej libertyńskiej poezji erotycznej XVIII wieku*, oprac. W. Nawrocki, 2006; B. Schultze, *„Z chłopa król". Cztery wieki tradycji tematu literackiego w Polsce*, 2006; D. Ratajczakowa, *W krysztale i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 1–2, 2006; A. Stoff, *„Zagłoba sum!". Studium postaci literackiej*, 2006; C. Wodziński, *Nic po ironii. Eseje czwarte*, 2006; A. Doda-Wyszyńska, *Ironia i ofiara*, 2007; L. Libera, *Zraniona iluzja. O „Balladynie" Juliusza Słowackiego i „Kocie w butach" Ludwiga Tiecka*, 2007; V. Narušienė, *Józef Albin Herbaczewski. Pisarz polsko-litewski*, 2007; M. Orliński, *Ironia i perwersja w poezji Bolesława Leśmiana*, „Kresy" 2007, z. 3; H. Krukowska, *„Balladyna" Juliusza Słowackiego w świetle rozprawy Alfreda de Vigny „Rozważania o prawdzie w sztuce"*, w: *Księga Janion*, red. Z. Majchrowski i S. Rosiek, 2007; J. Papiór, *Ironia przedsokratejska*, „Studia Niemcoznawcze" 2007, t. 35; *Polski poemat heroikomiczny późnego oświecenia. Antologia*, oprac. R. Dąbrowski, 2007; O. Taranek, *Poeto, fiat lux! (O ponadtekstowej ironii „Beniowskiego" Juliusza Słowackiego)*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie" 2007, nr 47; S. Baczewski, *Karykatura – groteska – ironia – humor w literaturze czasów saskich: Jan Stanisław Jabłonowski i Karol Mikołaj Juniewicz*, „Napis" 2008, nr 14; M. Pąkciński, *Ironiczny „skok stylu": Miciński i Witkacy pomiędzy wzniosłością a groteską*, „Napis" 2008, seria 14; J. Ławski, *Wstęp*, w: J. Słowacki, *Horsztyński*, 2009; M.P. Markowski, *Poiesis. Friedrich Schlegel i egzystencja romantyczna*, w: F. Schlegel, *Fragmenty*, przeł. C. Bartl, 2009; *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, 2009; W. Hamerski, *Romantyczna troposfera powieści. Interpretacje prozy Kraszewskiego, Sztyrmera i Korzeniowskiego*, 2010; J. Ławski, *Puste niebo nad Świte-*

zią? Romantyzm i sztuka egalitarna, w: *Mickiewicz – Mit – Historia. Studia*, 2010; O. Taranek, *„Dziwadła ekscentryczności"? Ironia Juliusza Słowackiego na tle krytycznych koncepcji humoryzmu*, „Słupskie Prace Filologiczne" 2010, nr 8; J. Ławski, *Ironia*, w: *Leksykon „Lalki"*, red. A. Bąbel i A. Kowalczykowa, 2011; J. Ławski, *Ironia i idea. Obrazki greckie Marii Konopnickiej i Elizy Orzeszkowej*, w: *Eliza Orzeszkowa w estetycznej przestrzeni współczesności*, red. S. Musijenko, 2011; J. Ławski, *Ludwig Tieck: „Kot w butach". Ironia, romantyzm, nowoczesność*, w: *Arcydzieła literatury niemieckojęzycznej. Szkice, komentarze, interpretacje*, t. 2, red. E. Białek i G. Kowal, 2011; E. Maciejczyk, *Ironia w literaturze sowizdrzalskiej*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2011, z. 14; *Poemat dygresyjny Juliusza Słowackiego. Struktura, konteksty, recepcja*, red. M. Kalinowska i M. Leszczyński, 2011; J. Bachórz, *Słowacki irytujący?*, w: *Stolice i prowincje kultury. Księga jubileuszowa ofiarowana profesor Alinie Kowalczykowej*, red. J. Brzozowski, M. Skrzypczyk i M. Stanisz, 2012; A. Janicka, *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, 2012; L. Libera, *Posłowie*, w: L. Tieck, *Książę Zerbino, czyli podróż w poszukiwaniu dobrego smaku. W pewnym sensie ciąg dalszy „Kota w butach"*, 2012; J. Ławski, *O ironio! Rzecz o Juliuszu Słowackim*, „Śląskie Studia Polonistyczne" 2012, nr 1–2; J. Ławski, *„Trochę dzika…". Konopnicka, wyobraźnia, ironia*, w: *Noc. Symbol – Temat – Metafora*, t. 2: *Noce polskie, noce niemieckie*, red. J. Ławski, K. Korotkich i M. Bajko, 2012; *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. 1–3, red. J. Ławski, K. Korotkich, G. Kowalski, A. Janicka i Ł. Zabielski, 2012–2015; I.E. Rusek, *Dialogi pisarzy młodopolskich z „Lillą Wenedą" Juliusza Słowackiego*, „Tematy i Konteksty" 2012; Z. Mitosek, *Co z tą ironią?*, 2013; E. Sidoruk, *Ironia a dyskurs satyryczny*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2013, z. 4; T. Ososiński, *Ironia a jednostka. Koncepcja ironii u Friedricha Schlegla i Sokratesa*, 2014; E. Owczarz, *Ironia dopowiedzeń. O dylogii nowelistycznej Kraszewskiego „Jak się pan Paweł żenił" i „I jak się ożenił"*, w: *Kraszewski i wiek XIX. Studia*, red. J. Ławski, A. Janicka, K. Czajkowski i P. Kuciński, 2014; D. Siwicka, *O narodzinach komedii z ducha nieprzyzwoitości*, „Dialog" 2014, nr 5; E. Świderska, *Motywy biblijne w „Balladynie" Juliusza Słowackiego*, w: *Biblia w literaturze polskiej. Romantyzm – pozytywizm – Młoda Polska. Stary Testament*, red. E. Jakiel i J. Mosakowski, 2014; T. Bujnicki, *Sienkiewicz w „pozytywistycznym słoneczniku"*, w: *Pozytywiści warszawscy: „Przegląd Tygodniowy" 1866–1876*, seria 1, red. A. Janicka, 2015; M. Burzka-Janik, *Estetyczne nowatorstwo poematów Tomasza Augusta Olizarowskiego – od „Zaweruchy" do „Car-dziewicy"*, „Bibliotekarz Podlaski" 2015, nr 2 (31); A. Janicka, *Słowacki w sporach młodych pozytywistów warszawskich*, w: tejże, *Tradycja i zmiana. Literackie modele dziewiętnastowieczności: pozytywizm i „obrzeża"*, 2015; Ł. Zabielski, *Meandry antyromantyczności. Kajetan Koźmian i romantycy polscy*, 2015.

Zob. też: Intertekstualność, Komedia, Komizm, Pastisz, Satyra, Tragizm, Wzniosłość

K

KLASYCYZM/ KLASYCZNOŚĆ

Problemy terminologiczne. Dzieje słowa „klasycyzm" w polskiej krytyce literackiej XIX w. mieszczą się między stosowaniem go – z jednej strony – jako nacechowanej wartościująco nazwy odnoszonej do twórczości greckiego i rzymskiego → antyku, a – z drugiej – używaniem w funkcji terminu określającego zespół właściwości przypisywanych zjawiskom literackim w określonym czasie historycznego rozwoju naszej literatury. Na przełomie XVIII i XIX w. słowo „klasycyzm" nie pojawiało się w wypowiedziach dotyczących piśmiennictwa, nie występowało też w zasobie leksykalnym ówczesnej polszczyzny. *Słownik języka polskiego* Samuela Bogumiła Lindego (1807–1814) odnotowuje tylko przymiotnik „klasyczny" w znaczeniu – najlepszy („innych celujący"), ale jako przykład jego użycia przytacza – niedokładny i skrócony – cytat ze *Zbioru potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych* (1871) Ignacego Krasickiego, który odnosi się do pisarstwa, silnie akcentując aksjologiczne nacechowanie epitetu i w pełnej wersji brzmi: „[…] klasycznymi autorami zwą się ci, którzy u Greków lub Rzymian pisali księgi w różnych materiach wyborne". Nieco bogatszy sens miał epitet „klasyczny" w traktacie Filipa Nereusza Golańskiego *O wymowie i poezji* (1786), w którym dokonania „autorów klasycznych" są również traktowane jako wzorcowe, niejako źródłowe dla czasów późniejszych, a więc zdolne oddziaływać na twórczość innych epok. Są to książki, „które wszystkim je rozumiejącym podobać się muszą i gust sprawują: bo wszyscy początkowo stamtąd go czerpali". Trzy elementy semantyki tak użytego słowa „klasyczny": doskonałość dzieła, jego przynależność do starożytności greckiej lub rzymskiej oraz jego wzorcowość występowały – w różnym nasileniu i z różnym ich akcentowaniem – w pismach dotyczących literatury na przełomie wieków. Pod koniec XVIII w. pojawiło się też słowo „klasyk", w którym dominowało znaczenie przynależności do grecko-rzymskiego antyku: „Anglicy od dawnych czasów zatrudniali się przekładaniem na ojczysty język greckich i rzymskich klasyków" („Zabawy Obywatelskie" 1792, nr 1). Ważnym momentem w przekształcaniu sensów przymiotnika „klasyczny" było użycie go w odniesieniu do pisarstwa nowożytnego, które – dzięki naśladowaniu pism antycznych – także dostępowało tego miana, jak w traktacie Stanisława Kostki Potockiego *O wymowie i stylu* (1815): „Klasyczna starożytność jest czystym źródłem jego [smaku]; w niej naczelni wieków naszych pisarze wyczerpali tę wielkość i smak, które ich klasycznymi uczyniły".

W drugiej dekadzie XIX w. w polskiej krytyce pojawiły się świadectwa znajomości pism estetyków niemieckich, wytyczających kierunki refleksji o literaturze i rozumienia jej rozwoju. W recenzji przedstawienia *Hamleta*, pióra jednego z członków Towarzystwa Iksów (przypuszcza się, że był to Franciszek Morawski), znalazło się odwołanie do rozprawy Augusta Wilhelma Schlegla *O sztuce dramatycznej i literaturze* (1809–1811), w której – jak pisał Iks: „Rozróżnił on dostatecznie rodzaj starożytny, czyli tak nazwany klasyczny, od rodzaju romantycznego" („Gazeta Korespondenta Warszawskiego" 1816, nr 63, dod.). Artykuł ten, przedstawiający w ogólnym zarysie charakterystykę Schlegla obu „rodzajów" piśmiennictwa, jest pierwszym u nas przejawem typologicznego rozumienia twórczości klasycznej, a zarazem opisywania jej w kontekście zjawiska „romantyczności".

Klasyczność w kontekście romantyczności: Kazimierz Brodziński. Inspiracja estetyki niemieckiej – Augusta Wilhelma Schlegla, a także Friedricha Schillera – legła też u podstaw kolejnej publikacji, fundamentalnej dla sposobów rozumienia obu pojęć na naszym terenie: opublikowanej w 1818 r. w dziesiątym i jedenastym tomie „Pamiętnika Warszawskiego" rozprawie Kazimierza Brodzińskiego *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej.* Autor przedstawia własne rozumienie klasyczności w szerokim kontekście historycznym przemian piśmiennictwa europejskiego i polskiego, a rozpoznania swe traktuje jako podstawę wskazań dotyczących perspektyw rozwojowych i aktualnych zadań literatury polskiej. Pojęcia wymienione w tytule rozprawy są powiązane historycznie: służą opisowi zmian zachodzących w twórczości literackiej z biegiem czasu, ale także wchodzą w związki semantyczne na zasadzie kontrastu – określane nimi zjawiska różnią się w zasadniczych elementach ich charakterystyki cechami przeciwstawnymi. Brodziński rozróżnia dwa występujące ówcześnie znaczenia „klasyczności": „prawdziwe" i „mylne": „Klasycznością w prawdziwym znaczeniu były dotąd dzieła starożytnych Greków i Rzymian, zdaniem powszechnym za najlepsze uznane, i które młodzieży od wieków za wzór wskazywano". W określeniu tym interferują znaczenia: starożytności, doskonałości, powszechnego uznania oraz wzorcowości, ale w sensie wzoru przede wszystkim szkolnego. W znaczeniu drugim zaś: „[…] teraz pod to najzaszczytniejsze znaczenie podciągnięto prawie wszystko, co nie uchybia przepisom sztuki, co gustem zbliża się do wieku złotego Rzymian albo do gustu Francji, szczególnie pod Ludwikiem XIV". Na plan pierwszy wysuwa się tu zachowanie „przepisów" oraz bliskość wzorom rzymskim i francuskim, ale bez odniesienia do starożytności greckiej. To drugie znaczenie kwalifikuje autor jako „mylne", ponieważ odsyła ono jedynie do naśladownictw, a nie do twórczości źródłowej. Wskazując na błędność współczesnego utożsamiania tych „trzech oddziałów tak zwanego gustu klasycznego": greckiego, rzymskiego i francuskiego, Brodziński jest skłonny uznawać za autentyczną klasyczność tylko bliską natury najstarszą sztukę grecką, rozwijającą się „w czerstwości i niewinności lat swoich", cechującą się takimi właściwościami, jak – czerpane z ducha tamtejszego ludu: ogólność, przedmiotowość, zmysłowość, towarzyskość i wolność. W tle tej charakterystyki można odnaleźć koncepcje zawarte w rozprawie Schillera *O poezji naiwnej i sentymentalnej* (1795–1796). Zdaniem Brodzińskiego: „Owoce klasycznej poezji, szczególnie greckiej, wywiły się także z kwiatów romantyczności, to jest z pieśni ludu, powieści bajecznych wieków rycerskich itd.". Idea przemienności w dziejach kultury kręgu śródziemnomorskiego romantyczności i klasyczności jest wyraźnie wpisana w wywód Brodzińskiego. Grecki sposób uprawiania poezji i jej charakter uległy – jego zdaniem – przekształceniu i kodyfikacji w czasach rzymskich: „Jeżeli na polu Homera sztuka zdaje się tylko obfitej naturze pomagać, wzorowa sztuka Wirgilego najści-

ślejsze z naturą prawidła podziela. U pierwszego dziwnie pięknie rosnącym kwiatom, u drugiego gustowi w ułożeniu z nich wieńca wydziwić się nie można. Anakreon swobodnym jest i wesołym z natury; swobody i życie bez troski, przez Horacego zalecane, zdają się już być owocem dojrzałej praktycznej filozofii. […] Dlatego Grecy i natura wzorami, ale Rzymianie i sztuka nauczycielami naszymi być muszą".

Nie całkiem konsekwentnie w tym kontekście Brodziński dokonuje ogólnej charakterystyki klasyczności antycznej, wskazując łącznie jej cechy u Greków i Rzymian, których „polityczna towarzyskość […] nadała ich poezji piętno umiarkowania, ogólności w wyobrażeniach i malowania raczej zewnętrznych przedmiotów niż wewnętrznej fantazji. […] polityczna towarzyskość ludu wymagała doskonalenia rozsądku, pojmowania rzeczy w duchu powszechnym, jasnego i stosownego do pojęcia wszystkich tłumaczenia się i mniej dozwala człowiekowi zatapiać się w samym sobie, i mniej go do ideałów uwodzi". Klasyczność francuska jeszcze bardziej oddalona jest „od wieku greckiej młodości, sztuka Rzymian przyzwoitszą im była; sztuka, nie natura rozwinęła ich poezję". Dlatego na plan pierwszy wysuwa się w niej charakter dworski, za czym idzie „jasność, powabność i przyzwoitość stylu" oraz dowcip, zręczny układ, „niewola przepisów", która prowadzi do „nudnej jednostajności". Piękność w tej poezji zasadza się przede wszystkim na regularności, zaś ogólność „nie jest ani żywym czuciem greckim, ani silną sztuką Rzymian", jest to „poezja towarzyska udoskonalonego smaku", poezja wyznaczana „przepisami, umiarkowaniem i praktycznym rozsądkiem".

Panująca wieloznaczność pojęcia „klasyczność", nazywanie tym samym słowem trzech różnych stadiów i stanów rozwoju poezji jest – według Brodzińskiego – przyczyną wielu błędów i nieporozumień. Nawiązując do wskazanego przez siebie mylnego rozumienia klasyczności, twierdził on, że nie są jej reprezentantami ci, którzy „nie będą się napawać pierwszymi jej wzorami, ale tylko tyle czerpać z niej, ile ją późniejsi naśladować zdołali, to jest: jeśli się w tym celu samymi francuskimi zajmują pisarzami, tyle być mogą dalecy od nich, ile tamci od oryginałów starożytnych klasyków […]". Klasyczność uznana za autentyczną nie jest więc – według Brodzińskiego – współcześnie możliwa, ale jej dokonania pozostają ciągle ważnym składnikiem kulturowego dziedzictwa.

Jak w tym kontekście przedstawia się rozwój literatury polskiej? Według Brodzińskiego literatura dawnej Polski kształtowała się w polu oddziaływania sztuki klasycznej, cechowało ją „piętno narodowości i gust dawnej klasyczności". W okresie renesansowego wskrzeszenia nauk Polacy „za zasadę literatury swojej grecką i rzymską klasyczność obrali", nie z dążności do naśladownictwa, ale z powodu bliskości typu języka oraz „przez towarzyską formę rządu, w tym wieku szczególniej tak świetną". Jednak wyraźny jest, „prócz starożytnych klasyków, znakomity wpływ Pisma Świętego na literaturę złotych Zygmuntowskich wieków", co m.in. stanowi o jej swoistym charakterze: „[…] patriarchalności obok rycerstwa, czci dla tronu obok wolności, religijności bez fanatyzmu, praktycznego rozsądku obok jednego tylko zapału miłości ojczyzny, przypominające w pewnym względzie ziemie klasyczności i patriarchalność, wartowanie na koniec pism Greków i Rzymian obok Biblii i poezji chrześcijańskiej średniego wieku, nadają poezji polskiej czasów Kochanowskiego piętno narodowości". Cechy tak pojętej → narodowości Brodziński widzi w poezji czasów stanisławowskich, a szczególnie u Ignacego Krasickiego, który „pierwszy nadał mu [językowi] potoczną łatwość i jasność przy szczerości i zwięzłości, przez co nad Francuzami celującymi w tym rodzaju pisania zyskać może pierwszeństwo". Dopiero w początku XIX w., „niczym niepozbyta moda, czasów okoliczności zrobiły język i literaturę francuską tak panującą, jak przepisy gotowalni;

[…] krytycy francuscy stali się prawodawcami polskiego gustu: gładkość, powierzchowność, galanteria zaległy miejsce prostoty, czucia, imaginacji". W literaturze polskiej wykształciły się wtedy dwa gusty: francuski i niemiecki, żaden z nich nie jest – zdaniem Brodzińskiego – właściwy naszej kulturze. Mimo że „do starożytnych klasyków zbliżają nas […] wzory naszych przodków, nasz język, nasza im równająca się miłość ojczyzny i wolności", to „nasze rolnicze obywatelstwo, losy naszej ojczyzny, religia chrześcijańska, ogólny wreszcie duch wieku i oświecenie […] nie pozwala nam być zupełnymi Greków i Rzymian naśladowcami". Nie powinniśmy także iść drogą wyznaczoną przez „surowe przepisy sztuki i gustu francuskiego", które stają się jedynie „formalnością", ograniczającą rozwój władz umysłowych i dążenia geniuszu, ani drogą niemieckiej filozofii i mistyczności. Poezja „być powinna zwierciadłem języka, czucia i obyczajów każdego narodu", więc „oryginalni poeci nasi i starożytni pisarze są najszczęśliwszą dla nas skazówką".

Zarysowywany przez Brodzińskiego program twórczości będącej wyrazem ducha poezji polskiej zasadza się na połączeniu antycznej i narodowej tradycji z najistotniejszymi tendencjami kultury nowożytnej. „Wewnętrzne poezji zalety czucia i imaginacji, osobliwie zaś dążenia filozoficznego widzimy w Niemczech; zewnętrzne, gustu i poloru, mamy we Francuzach; powinniśmy obiedwie połączyć. Jak uczucia czerpane z powszechnej natury, tak przepisy wynikłe z powszechnego rozsądku wszędzie służyć powinny". Duch poezji polskiej, choć niejako ze swej natury zakorzeniony w klasycznej tradycji antycznej, nie wyczerpuje się w niej. Przy zachowaniu wywiedzionych z klasyczności najbardziej fundamentalnych norm (przepisów) tworzenia, duch ten przejawia się w synkretycznym powiązaniu elementów tej tradycji z tym, co stanowi o swoistości i odrębności obyczajów i charakteru narodu. Brodziński nie odrzucał więc całkowicie klasyczności, ale też nie widział w niej podstawy wystarczającej dla rozwoju polskiej poezji, konstruował zatem jej wzorzec łączący najistotniejsze ze swego punktu widzenia wartości estetyczne tradycji i współczesności.

Znaczenie rozprawy Brodzińskiego w dziejach polskiej myśli krytycznoliterackiej było fundamentalne. Po raz pierwszy na naszym gruncie dokonał on typologicznej charakterystyki klasyczności, wskazał jej różne rozumienia i przejawy, określił jej znaczenie w dziejach poezji polskiej oraz – nawiązując do poglądów wyrażanych we współczesnej estetyce niemieckiej – wprowadził to pojęcie w kontekst rozważań o romantyczności, zakreślając niejako pole dalszych dyskusji i polemik.

Dyskusje wokół koncepcji Kazimierza Brodzińskiego. Ton i charakter tych dyskusji określił artykuł Jana Śniadeckiego *O pismach klasycznych i romantycznych* opublikowany w „Dzienniku Wileńskim" (1819, t. 1). Odnosząc się do rozprawy Brodzińskiego, Śniadecki zaprezentował krańcowo odmienne rozumienie obu omówionych przezeń pojęć. Pominął on historyczny aspekt zjawiska, przyjął zaś ściśle normatywną koncepcję klasyczności, pisząc: „W moim zrozumieniu to wszystko jest klasycznym, co jest zgodne z prawidłami poezji, jakie dla Francuzów Boalo, dla Polaków Dmochowski, a dla wszystkich wypolerowanych narodów przepisał Horacy, romantycznym zaś to, co przeciw tym prawidłom grzeszy i wykracza". Uzasadnieniem ponadczasowej ważności owych → prawideł było dla Śniadeckiego przekonanie o niezmienności natury świata i człowieka oraz sposobów jej poznawania: „W prawidłach Horacego widzę wzór prawdy i piękności, widzę znajomość świata i poruszeń ludzkich […]". Stąd płynęło wskazanie i wymóg dla współczesnych: „My szanujmy od dwóch tysięcy lat przepisane prawa, które potwierdziła prawda i doświadczenie". W ujęciu Śniadeckiego – inaczej niż w koncepcji Brodzińskiego – istniała naturalna ciągłość literatury klasycznej

od antyku do czasów współczesnych. Śniadecki nie odrzucał natomiast dążności do nadawania literaturze współczesnej charakteru swoistego, współistniejącego z doskonałością opartą na niezmiennych zasadach. Do dyskusji o klasyczności – tak jak u Brodzińskiego – trwale został włączony problem narodowości poezji. Wąskiemu i normatywnemu pojmowaniu tego, co klasyczne, towarzyszyło u Śniadeckiego zawężenie pola refleksji na temat tego fenomenu, a także ostre potępienie, a nawet wyśmianie zjawisk wykraczających poza odwieczne prawidła, wprowadzenie do dyskusji tonu napastliwego i dyskredytującego to, co zostało nazwane romantycznością, która – według autora – „odrzuca doświadczenie, burzy imaginacją przeciwko rozumowi i zapala jak wojnę domową między władzami człowieka". Te właściwości dyskursu krytycznego Śniadeckiego wywołały – jak świadczą odwołania doń kolejnych publikacji – ową atmosferę „wojny domowej", styl ostrego sporu między zwolennikami klasyczności i nowych tendencji literackich. To również Śniadecki określił temat i pole pierwszych sporów o klasyczność i romantyczność, nadając podstawowe znaczenie kwestii obligatoryjności stałych reguł.

Dyskusja wokół rozprawy Jana Śniadeckiego. Publikacja Śniadeckiego wywołała serię kolejnych wypowiedzi, z których pierwszą był anonimowy artykuł przypisywany Franciszkowi Wężykowi *Uwagi nad Jana Śniadeckiego rozprawą „O pismach klasycznych i romantycznych"* („Pamiętnik Warszawski" 1819, t. 14). Jego autor odrzucał wąskie rozumienie obu tytułowych pojęć, wytykał „zagorzałej klasyczności" ograniczanie istoty twórczości literackiej do zachowywania reguł, wprowadzał natomiast do charakterystyki „francuskiej klasyczności" element socjologiczny, widział w niej sztukę o charakterze dworskim i elitarnym, sprzeczną z tendencjami poezji polskiej, dążącej do ukształtowania własnego ducha. Obrońcą stanowiska rygorystycznie normatywnego stał się natomiast Hieronim Kaliński – autor drukowanych w „Astrei" (1821, t. 1) *Listów o literaturze polskiej*. Zastrzegał się on wprawdzie, że nie jest „klasyczności czcicielem zabobonnym", dostrzegał spowodowaną swoistymi warunkami klimatycznymi i kulturowymi odmienność poezji polskiej w stosunku do wzorów antycznych, przyjmował jednak istnienie ponadczasowych, „ogólnych i powszechnych" zasad, których strażnikiem jest klasyczność. Nie wymaga ona „zabobonnego naśladowania wszystkich starożytności szczegółów", ale „podaje ogólne, na naturze wszystkich miejsc i wieków oparte prawidła", które są warunkiem osiągnięcia doskonałości, pozwalającej nadać dziełu cechy klasyczności. Kaliński był zarazem pierwszym krytykiem, który z tego punktu widzenia dokonał klasyfikacji i ocen literatury polskiej. Zestawił on listę – ocenionych jako wybitni – pisarzy postępujących po „dawno ubitym torze", „a który to tor dziś, niestety, niestosowną dla nas klasycznością zowiemy", i umieścił na niej Jana Kochanowskiego, Ignacego Krasickiego, Stanisława Trembeckiego, Alojzego Felińskiego, Kajetana Koźmiana oraz „dobrym smakiem i wymowy powabami jaśniejące rozprawy Osińskiego". Już w pierwszym etapie dyskusji pojawił się również ton koncyliacyjny, często występujący też w późniejszych wypowiedziach. Józef Franciszek Królikowski opublikował w „Mrówce Poznańskiej" (1821, t. 3) *Rozprawę, w której się okazuje, że nie każda romantyczność przeciwna jest klasyczności, że owszem, ażeby literatura była narodową i celowi odpowiadającą, romantyczności wyrzekać się nie powinna.* Autor twierdził, że najczęściej „wojna" o klasyczność i romantyczność jest „o samo nazwisko toczona", a nazwy te są źle rozumiane: „[…] jak bowiem klasyczności zaletą nie jest zimny i oschły przedmiot, tak równie trudno jest wnosić, ażeby romantyczność, jak ją tu bierzemy, wymagać miała tego nieporządku, który się doskonałości dzieła i samemu przyrodzeniu sprzeciwia". Istotą klasyczności są bowiem „wyborność i wzorowość", będą-

ce „miarą każdego w swoim rodzaju dzieła". Proponując taką własną wykładnię klasyczności, przekonywał, „że i klasycy starożytni nawet byli nieraz romantycznymi, że zatem i romantycznym klasykami być nie zabroniono?" Są to więc dwa „rodzaje" twórczości, odmienne, ale nie opozycyjne. Tego typu pogląd, różnie argumentowany, można znaleźć w wypowiedziach dyskutantów zarówno w okresie przedlistopadowym, jak i później. Ludwik Osiński w *Wykładzie literatury porównawczej, czytanej w Uniwersytecie Warszawskim* (1818–1830, wyd. 1861) twierdził, że „romantyczność chlubę swoją, wzory i początek prowadzi od Homerów i Sofoklów równie jak tychże samych ojców poezja klasyczna za swoich prawodawców uznaje. O cóż więc te zacięte spory powstają? Oto, ściśle mówiąc, same nazwisko zapaliło niezgodę, bo rzecz od jednego źródła pochodząca tak daleko się różnić nie mogła".

Wypowiedzi Adama Mickiewicza. Ważnym wydarzeniem w dyskusji o klasyczności i sytuacji współczesnej twórczości literackiej była rozprawa wstępna (*Przemowa*) Adama Mickiewicza w tomie jego *Poezji* (1822), odnosząca się również do gorąco dyskutowanych kwestii. Autorowi chodziło jednak nie o zaognianie sporów i wyolbrzymianie różnic między obu zjawiskami, ale o wskazanie na istniejące nieporozumienia, a przede wszystkim o wprowadzenie historycznego ujęcia dziejów poezji, wyjaśniającego – jego zdaniem – podstawowe sprawy. Zauważał bezzasadność dokonywanych współcześnie podziałów poezji, stwierdzając, że „piszący o poezji, pochwyciwszy od teoretyków niemieckich wyrazy: klasyczność i romantyczność, podszywają pod nie własne swoje wyobrażenia […]". Dyskutując z takim ujęciem, przedstawiał obraz rozwoju poezji, którego pierwszym etapem była starożytność grecka. W jej początkach rozkwitły talenty twórcze „samą powodowane naturą", posługujące się językiem „wyobrażenia oderwane pod postacią rzeczy zmysłom malującym", a zarazem przejęte „czystą narodowością", kształtujące „charakter moralny" i „duch filozoficzny", aby „myśleć porządnie i głęboko". W sztuce greckiej „wszystkie władze umysłowe w ścisłej harmonii doskonalone były", „żywa imaginacja miarkowaną była przez delikatność uczucia i dojrzałość rozsądku", dzięki czemu sztuka mogła zachować „wielkość przy prostocie, foremność przy rozmaitości, piękność przy łatwości". „Gdy zaś talent twórczy sztukmistrza greckiego był wypadkiem równowagi pomiędzy imaginacją, uczuciem i rozsądkiem, stąd dzieła sztuk pięknych u Greków miały pewną wymiarkowaną foremność równie w układzie, jak zewnętrznym wydaniu, który przymiot i charakter sztuk pięknych zowie się stylem greckim albo KLASYCZNYM". Adresatem tej twórczości była cała społeczność („zawsze śpiewali dla gminu"), a dzieła „wpływały […] silnie na utrzymanie, wzmacnianie, owszem, kształtowanie charakteru narodowego". Styl ten panował w czasach Peryklesa i częściowo Aleksandra Wielkiego. Ta – według Mickiewicza – jedyna i prawdziwa klasyczność jest więc rozumiana jako swoista poetyka utworów odznaczających się harmonią, obrazową zmysłowością i naturalnością, równowagą czynników wyobraźni, uczucia i rozsądku oraz charakterem narodowym. Twórcy wieków następnych w zmienionych okolicznościach naśladowali jedynie „dawniejsze wzory klasyczne". „Tym sposobem poezja, która była niegdyś potrzebą narodową, przeszła w zabawę erudytów lub próżniaków". Podobnie Rzymianie naśladowali „wzory greckie, zachowując całkiem duch i nawet formy poezji greckiej", ale pisali tylko dla „klasy możniejszej", nie była to więc poezja narodowa. Odmienny rodzaj poezji tworzyły „na ruinach państwa rzymskiego" ludy północne, których „wyobrażenia mityczne nie złożyły foremnej, pięknej i harmonijnej jedności, […] zawsze tam przebijała się nieforemność, potworność, brak porządku, związku i całości". Na tej podstawie kształtował się w wiekach średnich „świat romantyczny". Późniejsze poznanie „wzorów klasycznych Greków i Rzymian" sprawiło, że najwybitniejsi twórcy

starali się naśladować tę sztukę, „rzecz i treść, czyli materią, w istocie romantyczną, podciągając ściśle pod formy klasyczne, szczególniej co się tyczy proporcji w układzie i ozdób w zewnętrznym wydaniu", czego przykładem jest epos Torquata Tassa. W nowożytnej Francji zainteresowanie → antykiem owocowało natomiast naśladowaniem polegającym jedynie „na przybraniu powierzchowności i tonu starożytnego". Prestiż Francji sprawił, że starano się jej dorównać, a „kto chciał podobać się Francji, to jest Paryżowi, powinien był ostrość swojego indywidualnego charakteru stosować do mody panującej, […] musiał trzymać w karbach swój talent, miarkować imaginacją i uczucie" na rzecz dowcipu i rozsądku. Tą drogą idący poeci „podciągnęli wszystko pod prawidła rozsądnie ułożone i wydane ozdobnie", pisząc dla znawców z kręgu dworu. Tak więc Mickiewicz wyróżniał trzy światy i trzy style poezji: grecki, romantyczny i francuski: „W pierwszym widzieliśmy skojarzoną harmonią i równoważące się niejako uczucie, imaginacją i rozsądek, w drugim przemagały władze niższe, a ostatni, to jest francuski, który by światem stosunków towarzyskich, światem konwencjonalnym nazwać można, jest pod panowaniem rozsądku, dowcipu i formalności", przy podporządkowaniu imaginacji rozsądkowi, skrępowaniu uczucia, stylu jednostajnym. Mickiewicz sprzeciwiał się utożsamianiu klasyczności antycznej i nowożytnej – francuskiej – wskazując wielorakie między nimi różnice: „Pienia Greków ożywiał duch publiczny, romantyków rycerski, poetów Ludwika XIV dworactwo. […] tylko Grecy wykształcili mowę poetyczną do najwyższego stopnia doskonałości; poeci romantyczni język nieokrzesany zdobili śmiałą imaginacją i gorącym uczuciem; francuska poezja, w zewnętrznych ozdobach wynękana, nie miała właściwego stylu, była zawsze prozaiczna".

W twórczości współczesnej Mickiewicz widział natomiast zjawiska, w których współistnieją cechy klasyczności antycznej i romantyczności, np. w utworach Waltera Scotta, który tworzy „powieści gminne świata romantycznego, klasycznie wyrobione". Poeci niemieccy biorą zaś „przedmioty już ze świata klasycznego, już romantycznego, częstokroć od jednych duch i istotę, od drugich formy i wydanie", ich świat poetycki „nazwać można światem idealnym, od świata mitologicznego różnym". Dlatego schematyczne podziały poezji nie są zasadne, różne jej odmiany istnieją od dawna obok siebie. Mickiewicz pośrednio polemizował z zawartym w artykule Śniadeckiego rozumieniem romantyczności i klasyczności, a zarazem zajmował stanowisko kompromisowe w sprawie fundamentalnej dla oponenta kwestii reguł twórczości: „Nie idzie za tym, aby krytyka sztuk pięknych nie miała pewnych i stałych zasad, ale jako w świecie moralnym są jedne prawa wrodzone sumieniu każdego poczciwego człowieka w każdym czasie i narodzie, drugie od prawodawców stosownie do okoliczności stanowione, za zmianą ducha czasu i obyczajów zmieniać się mogące – tak i w świecie imaginacji są istotne i przyrodzone sztuki prawidła, które instynkt poetycki we wzorowych dziełach jakiegokolwiek bądź rodzaju zachować umie i powinien, kiedy dalsze przepisy krytyczne, […] za zmianą usposobień umysłowych, a stąd i za zmianą charakteru dzieł sztuki, zmieniać się i miarkować muszą". Stwierdzał zarazem, że „dla krytyków rozważających sztukę nie tylko estetycznie, ale też historycznie, filozoficznie i moralnie, wszystkie rodzaje zarówno uwagi godne będą […]", bo są wyrazem różnie wykształconego umysłu ludzkiego, obyczajów i uczuć.

Dalszy ciąg dyskusji. Zainicjowana rozprawą Brodzińskiego dyskusja o klasyczności toczyła się nadal w czasopismach, a jej uczestnicy reprezentowali różne stanowiska. Franciszek Salezy Dmochowski, nawiązując do poglądów autora *Wiesława*, przystępował „z oliwną gałązką" do pojednywania „obu rodzajów literatury" i stwierdzał, że „poezja klasyczna

jest ta, która utworzyła się z naśladownictwa greckiej poezji i rzymskiej i zastosowania tejże do tonu, zwyczajów i przyzwoitości wykształconych wyższych towarzystw, które prawie zupełnie do siebie podobne we wszystkich polerowanych narodach" (*Uwagi nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej*, „Biblioteka Polska" 1825, t. 1). Z takiej perspektywy oceniał polskich poetów XVIII w., widząc w ich dziełach raczej cechy uniwersalne, a nie narodowe. Sądził jednak: „Czyli w klasycznym, czy w romantycznym rodzaju jedne są prawidła gustu, jedne zasady piękności z natury wyprowadzone i są ogniwem łączącym te dwa rodzaje", współcześni twórcy winni zaś unikać „wykwintności francuskiej" oraz „świeżość i żywość wyobraźni romantyków" łączyć „z gustem i poprawnością klasyków". Franciszek Morawski w utworze *Klasycy i romantycy polscy w dwóch listach wierszem* (powst. 1825, wyd. 1829) usiłował wskazać wady obu „szkół", piętnując zarówno sztukę wyłącznie naśladowczą, jak i zuchwałe gwałcenie wszelkich zasad, szczególnie językowych. Przyjmując – za Voltaire'em zresztą – że: „Każdy rodzaj jest dobry prócz tego, co nudzi", wzywał do pojednania: „Łączcie dwóch szkół zalety, wygładzajcie wady". Anonimowy autor artykułu *O klasyczności i romantyczności* sądził, że: „We wszystkich wiekach romantyczność istniała zawsze obok klasyczności, jak mniej dobre towary krążyły zawsze obok lepszych", a klasyk doskonałość osiąga dzięki naśladownictwu, będąc zarazem oryginalnym, ponieważ z przedstawianej natury wybiera tylko to, co jest najpiękniejsze, i tworzy przedmiot idealny, „czyli wzorowy pod względem gustu" („Monitor Warszawski" 1828, nr 14). Zwolennikiem zgody był też autor *Listu podającego sposób na zgodę*, podpisany pseudonimem Kasper Prawdzic. Sądził on, że romantyczność i klasyczność są traktowane jak „dwa śmiertelne wrogi" z powodu niewłaściwego rozumienia tych nazw. Klasyczną, czyli wzorową, jest bowiem każda dobra literatura, a nie tylko pisarze francuscy XVII w., których pretendowanie do wzorowości jest uzurpacją, ich dzieła nie są bowiem realizacją zasad zawartych w pismach teoretyków starożytnych. Dlatego: „Po jednej stronie zostają powszechni klasycy, po drugiej sami Francuzi XVII wieku" („Gazeta Polska" 1829, nr 113). W tejże „Gazecie Warszawskiej" ukazał się artykuł *O klasyczności i romantyczności* podpisany kryptonimem G.M. Odpowiadając na pojednawczy list Morawskiego, autor podawał sposób na to, aby „jedność sąsiedzka i przyjaźń mogły […] zakwitnąć między klasykami i romantykami", a widział go w powszechnej dążności do tworzenia poezji ukazującej idealny, „upiększający obraz świata" („Gazeta Polska" 1829, nr 284). Połączenie postulowanej przez romantyków narodowości i zasad klasycznych głosił Wincenty Niemojowski, który twierdził, że – tak jak w tragediach Voltaire'a, Wężyka czy Felińskiego – „treść wzięta jest z dziejów ojczystych, co jednak nie przeszkodziło zastosowaniu w nich prawideł greckich i rzymskich, […] bo zasady ogólne, bo żywioły poezji są te same we wszystkich miejscach i czasach" (*Myśli dorywcze o romantyczności i romantykach*, 1830). Z podobnych założeń, ale prowadzących do przeciwnych wniosków, wychodził artykuł Walentego Chłędowskiego *Arystoteles, sędzia romantyczności*. Głosząc opinię, że spory klasyków i romantyków „nie zasadzają się bynajmniej na istocie poezji" oraz że twórczość literacka podlega naturalnym zmianom w czasie „w miarę rozwijania się umysłowości człowieka", autor przekonywał, że Arystoteles ocenił by wysoko np. „romantyczną tragedię" i operę, zaś francuskie dramaty XVII w. „w największej z nim pozostają sprzeczności", bo brak im „żywego ducha", „prawdziwości w malowaniu obrazów, a tym samym porywającego wrażenia" („Haliczanin" 1830, t. 1). To, co jest nazywane klasycznością, zasadza się więc na złym rozumieniu myśli antycznej i jest jej zaprzeczeniem.

Wypowiedzi Maurycego Mochnackiego. Tonu pojednawczego nie było natomiast w wypowiedziach Maurycego Mochnackiego. W artykule *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych"* („Dziennik Warszawski" 1825, t. 2, nr 5 i 7) wskazywał on fundamentalne różnice między obu typami literatury. Podobnie jak Mickiewicz, uważał, że „klasyczność w rzetelnym znaczeniu tego wyrazu jest wyłączną cechą starożytnej piękności w poezji i sztuce". Nie ma ona wiele wspólnego z poezją „ubiegłego wieku". Omawiając filozoficzne i teoriopoznawcze podstawy nowej poezji, krytykował zarazem leżące – jego zdaniem – u źródeł wcześniejszej twórczości „zależność natchnień i twórczego zapału od pospolitego rozsądku i zbyt prozaicznej rzeczywistości, jednym słowem: brak idealnej cechy, wydatnego kolorytu i umysłowego wzoru obok niezaprzeczalnej wyższości pod względem mechanizmu, rymowanej dykcji i czystości języka […]". Poezja ta brała za wzór jedynie „szczątki klasycznej starożytności, piórem Rasynów i Kornelów przywołane z grobu do życia, właściwej pozbawione cechy", przyjmowała prawidła „urojone, z naturą rzeczy niezgodne". Myśliciele, tacy jak Śniadecki, „poważają się nazywać klasycznym w poezji, co jest szczerą miernością i nieomylną cechą ich miłości własnej oraz pozornym imieniem źle ubarwionej niemocy umysłowej […]", a więc „to tylko uważają za klasyczne, co zgadza się z urojonymi prawidłami, z duchem salonów, z przyzwoitością towarzyską, a zwłaszcza z panującą w świecie literackim modą […]". Śniadecki – zdaniem autora – „ograniczył poezją, utworzył w niej niejaką sektę rządzoną przez pewne ustawy, mającą właściwą hierarchię i prawodawców […]". Dla tych wszystkich powodów, ale przede wszystkim z niewiedzy o prawdziwej klasyczności greckiej, Mochnacki nazwał wyznawców takich poglądów „pseudoklasykami". To określenie, mające nacechowanie pejoratywne, utrwaliło się następnie zarówno w dziewiętnastowiecznej krytyce literackiej, jak i w późniejszej historii literatury. Inaczej widział istotę sporu i relację między jego uczestnikami Ludwik Osiński głoszący z uniwersyteckiej katedry literatury pogląd o naturalnej ciągłości między „klasycznością grecką i rzymską, jak dziś francuską" oraz o ponadczasowości „prawego smaku", który wywodzi się z jednego źródła „Homerów i Sofoklesów", wspólnego zarówno klasykom, jak i romantykom. Fundamentalne różnice między klasycznością i romantycznością, pojętymi jako odrębne sposoby uprawiania poezji, wskazywał natomiast Aleksander Władysław Zabiełło, dostrzegając ich odmienności w stosunku do języka i pytając: „Czy wierszopisowie przydali jakiekolwiek naszemu językowi bogactwa? Przeczytajmy ich pisma z naszych i stanisławowskich czasów, pytam się, czy choć jedno nowe wyrażenie znajdziemy?" (*O wierszopisach i poetach uwag kilka*, „Gazeta Polska" 1827, nr 58–59). Zbliżone poglądy zawierały artykuły Mochnackiego z tego czasu, publikowane w „Gazecie Polskiej" (1828, nr 24), „Kurierze Polskim" (1830, nr 84). Wnosiły one istotne *novum* do dyskusji o klasyczności, wskazywały fundamentalne różnice podstaw filozoficznych twórczości minionego wieku i nowej poezji, ugruntowywały przekonanie o uzurpatorskim charakterze nazwy nadawanej jego twórcom, a wreszcie traktowały pisarzy uznających się za przedstawicieli klasyczności jako zamkniętą grupę – „sektę" reprezentującą nie tyle określoną estetykę, ile raczej wspierające się środowisko społeczne i towarzyskie, zamknięte dla twórczości i poetów z innego kręgu. Utrwalają się określenia klasyków już nie jako „rodzaju piśmiennictwa" albo „szkoły" o odrębnym programie estetycznym, ale jako „stronnictwa".

Utrwalenie koncepcji nurtów przeciwstawnych. Publikacje Mochnackiego miały zapewne duże znaczenie dla ugruntowania przekonań o wyraziście odrębnym charakterze klasyczności i o dwutorowym nurcie refleksji poetyckiej. Coraz częściej pojawiają się wypowiedzi nie

tylko wskazujące współczesne „rozdwojenie estetyczne" (F. Grzymała, *Poezje A. Mickiewicza*, „Astrea" 1823, t. 3), nazywające klasyczność „starą szkołą" i stwierdzające, że „być dziś klasykiem właściwie nie można, tak jak nie można cofnąć wieku daleko już za nami będących wyobrażeń […]" (M. Grabowski, *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polszcze*, „Astrea" 1825, t. 1), podkreślające dworski, a nawet „maskaradowy" charakter twórczości, która pretenduje do miana klasycznej (S. Witwicki, *O reputacji autorów za ich życia*, „Gazeta Polska" 1828, nr 140). W artykułach Mochnackiego, ogłaszanych w prasie, silnie jest manifestowany pogląd nie tylko o wtórnym, naśladowczym, ale przede wszystkim o uzurpacyjnym charakterze pism rzekomych klasyków, którzy „nie znają swojej sprawy, nie znają starożytnego języka greckiego, nie czytają dzieł klasycznych" („Kurier Polski" 1830, nr 84). Coraz częściej mówi się o „klasykach" jako o „starej szkole". Michał Grabowski w artykule *Myśli o literaturze polskiej* wskazywał na twórczą rolę pism nowych estetyków i poetów, w których kontekście odsłania się wyłącznie naśladowczy charakter „wyblakłych literatur klasycznych", a także anachroniczność metody krytycznej klasyków, polegającej na „lichych i drobiazgowych" rozbiorach z punktu widzenia „krzywych i dowolnych prawideł" („Dziennik Warszawski" 1828, t. 12, nr 36).

Koncepcja „kordonu klasycznego". Kolejnym wystąpieniem, które zaważyło na przebiegu sporu i pojmowaniu klasyczności, był wstęp Mickiewicza *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich* w tomie *Poezje* (1829). Odpowiadając na wynikłe z niezrozumienia zarzuty stawiane jego utworom „przez recenzentów klasycznych warszawskich" (chodziło przede wszystkim o krytykę stylu ballad i *Sonetów krymskich* w artykule Franciszka Salezego Dmochowskiego *Uwagi nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej*, „Biblioteka Polska" 1825, t. 1), autor zwrócił się przede wszystkim przeciw ich poglądom, niewychodzącym poza horyzont „szkolnych prawideł", które bezpodstawnie są utożsamiane z klasycznością. Podobnie jak wcześniejsi uczestnicy sporu – wyrzucał „naszym teoretykom", że „tym więcej broniono klasyków, im więcej zaniedbywano klasyczne języki", zastępując znajomość źródeł naśladowaniem literatury francuskiej i wymogiem zgodności „z poetyką Boala": „Obstają niby przy starożytności, przy klasyczności, jakże niesumiennie nadużywają tych wyrazów!". Mickiewicz nie odmawiał literackich zasług pisarzom epoki stanisławowskiej, głównie za kontynuację „śmiałości, bogactwa i rozmaitości stylu zygmuntowskiej epoki", ale w latach następnych widział jedynie „epokę przejścia z oryginalnej i silnej poezji do lękliwego, niewolniczego naśladownictwa" i szkolarskiej, dogmatycznej teorii. Rozumienie klasyczności przez Mickiewicza w swej istocie nie zmieniło się od czasu *Przemowy* z 1822 r., choć teraz silnie protestował przeciw bezpodstawnemu nadawaniu tego miana twórcom „drobiazgowej krytyki", wyznawcom „poetyki szkolnej" i niewolniczego naśladownictwa. Stwierdzał, że dogmatyzm estetyczny teoretyków przejawia się także w stworzeniu przez nich „kordonu klasycznego", będącego jednocześnie zamknięciem oblężonej twierdzy i zagradzaniem dróg nowym zjawiskom literackim. W podobnym tonie pisał o poglądach i działaniach klasyków Maurycy Mochnacki odpowiadający w artykule *O krytykach i recenzentach warszawskich* („Gazeta Polska" 1829, nr 93) na artykuł („Przewodnik Warszawski" 1829) Franciszka Salezego Dmochowskiego, który poczuł się dotknięty ostrym wstępem Mickiewicza. Mochnacki stwierdzał, że przedmowa autora *Sonetów krymskich* to „satyra na recenzje scholastyczne, retoryczne, gramatyczne zwolenników i uczniów Arystarchów francuskich, zeszłego wieku, w których literaci nasi: Piramowicz, Stanisław Potocki, F. Dmochowski, tłumacz *Iliady*, F. Salezy Dmochowski […], Osiński, Słowacki itd. tak uwierzyli, jak Turcy w Alkoran". Bro-

niąc Mickiewicza, Mochnacki piętnował zarazem sposób uprawiania krytyki przez teoretyków klasycystycznych.

Ważne dla kształtowania się wizji klasyczności były publikacje Mochnackiego, które sytuowały aktualny spór w szerszej perspektywie współczesnej filozofii literatury. Wykładając w artykule *Myśli o literaturze polskiej* („Gazeta Polska" 1828, nr 89–94) podstawowe założenia i poglądy nowej orientacji literackiej, autor uznawał, „że owa pierwsza zasada teorii, według której sztuka powinna naśladować naturę, jest prawdziwą", naśladowanie natury jest zaś celem literatury. Rozprawiał się wszakże z błędnymi – jego zdaniem – przekonaniami dawnej doktryny, jak rozumienie natury („jako martwy zbiór rzeczy pod zmysły podpadających"), sposoby jej naśladowania w dziele (zasadzające się na tworzeniu „piękności idealnej"), ocenianie poezji według „precyzji i dokładności prozy" oraz „powierzchowne" i „zewnętrzne" naśladowanie form starożytnej sztuki. Poeci czasów Ludwika XIV postępowali w tym zakresie jak ludzie „niemi" i „głusi", podczas gdy „żeby poznać piękność starożytną, klasyczną, na to duchownych oczu potrzeba". Tymczasem: „Nieumiejętnych naśladowców natury, a następnie lekkomyślnych, że nie powiem nieumiejętniejszych jeszcze czcicieli i stronników starożytnej poezji, z ujmą własnej tak narodowości, jak i spomnień, co ją zdobiły, po swojemu, prawdziwie sarmackim obyczajem naśladowali Polacy, z trzeciej ręki przejmując piękność, w której podobno już ani iskierka życia nie tlała".

W książce *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* (1830) (w której skład wszedł artykuł z 1828 r.) Mochnacki wrócił do oceny twórczości drugiej połowy XVIII w. Z jednej strony widział w niej uprawianie „odłogiem zapuszczonej niwy": „Bielawski, Minasowicz, Bohomolec przetarli zdziczały język, który teraźniejszy polor swój i wykształcenie winien ich następcom na polskim Parnasie: szczególniej Krasickiemu, Węgierskiemu, Naruszewiczowi, Trembeckiemu. Są to wielcy reformatorowie, wielcy nauczyciele, zaszczepcy nieznanych pojęć, dobrzy Polacy, gorliwi ludzie". Ale zarazem to oni właśnie „nową upowszechnili kulturę", „obce uczucia i zwyczaje", „ten cały gmach oświecenia nie wspierał się w przeszłym wieku i nie był umocowany na historycznej posadzie", „przecięty został związek z przeszłością". Ta diagnoza stała się podstawą krańcowo ostrej oceny tej twórczości: „Cudzy dar z trzeciej ręki przejęliśmy. Literatura polska w drugiej połowie zeszłego wieku była kopią kopii, przeobrażeniem przeobrażenia", zaś poeci ówcześni „nie byli poetami", brak im było twórczej fantazji. Mochnacki uznawał wielką rolę wystąpienia Brodzińskiego, który zapoczątkował u nas dyskusję estetyczną i krytykę literacką. Od tego czasu estetyczne „sektarstwo podzieliło umysły", a było potrzebne jako przejaw poszukiwania ducha twórczego i własnych wyobrażeń w sytuacji, kiedy: „Z grubych materiałów empiryzmu, sensualizmu i sceptycyzmu ani podobna było wykroić szaty potrzebnej do robót sztukmistrza, poety. Wiek Stanisława Augusta był wiekiem krasomówstwa w poezji opisowej, wiekiem satyr, bajek i epigramatów. Była wierszomania!". W początku XIX w. klasycy pozostawali jednak przy swych poglądach i przy przestrzeganiu „delikatności" i „poprawności smaku", ale cała dyskusja była zjawiskiem pozytywnym i potrzebnym, ponieważ „światła polemika pożytecznie służy piśmiennictwu". Nastąpiło starcie „stronników dwóch systemów, tak zwanego romantycznego i klasycznego". „Ów spór romantyków z klasykami" Mochnacki pojmował „jako pole ćwiczenia się w rozumowaniu, jako gimnastykę umysłową", która przygotowywała grunt nowym zjawiskom literackim. Zarazem jednak widział w nim początek kształtowania się „koterii literackich", które w sposób upraszczający sprowadzały dyskusję do spraw powierzchownych i drugorzędnych, w rodzaju pytań: „[…] kto godzien większego szacunku – Horacy czy Byron?". Publikacje

Mochnackiego, niejednokrotnie nasycone krytycyzmem i ironią w stosunku do owej „koterii" zamkniętej w okopach stronniczości i zachowawczości, stanowiły istotny etap kształtowania się ocen i rozumienia piśmiennictwa XVIII w. i początku stulecia następnego.

Lata 30. XIX stulecia. Krytyka tych lat utwierdzała przekonanie o charakterze naśladowczym i wtórnym tego piśmiennictwa sprzecznego z duchem narodowym. Seweryn Goszczyński w obszernej rozprawie *Nowa epoka poezji polskiej* powtarzał opinię, że literatura przed 1820 r., „kwitnąca pod nazwiskiem »klasycznej« lat kilkadziesiąt", zasadzała się na „małpowaniu" francuszczyzny, zasługując przez to na miano „pseudoklasycznej", bo kształtowała się przez „zlanie się" „ideału starożytności" i francuszczyzny: „[…] zaszczepił [ją] Konarski ze spółczesnymi, podnieśli Krasicki, Trembecki, Naruszewicz itd., ogładzili do wysokiego stopnia Feliński, Koźmian, Morawski itd. i na koniec w oczach naszych pogrzebli" („Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1, z. 1–3). Zarazem jednak – dość nieoczekiwanie – dostrzegał w tym okresie znaki „objawienia się polskiej narodowej poezji" w *Krakowiakach i Góralach*, w powieściach Krasickiego, niektórych komediach Zabłockiego, wierszach Kniaźnina i Niemcewicza, a następnie Brodzińskiego i Woronicza. Jest ciekawe, że Goszczyński po raz pierwszy w naszej krytyce używa określenia „klasyczna" dla twórczości oświeceniowej, a zarazem dostrzega w tej epoce wyraźną niejednorodność estetyczną oraz zjawiska niemieszczące się – jego zdaniem – w kategorii naśladowczej twórczości nazywanej klasyczną lub pseudoklasyczną. Z dystansem o „tak nazwanych klasykach naszych i europejskich" pisał także Michał Grabowski w powstałej w 1830 r., a opublikowanej w 1837 r. w Wilnie (w tomie *Literatura i krytyka*), rozprawie *O poezji XIX wieku*, choć nie podzielał też „ostracyzmu literackiego", odsądzającego od miana poezji wszystkiego, co nie jest zgodne z „ideałem" nowej poezji, stosowanym również do przeszłości literackiej. Ciekawą próbą bardziej zobiektywizowanego opisu przedromantycznych zjawisk literackich, ale zarazem konstruowania historycznych ich przebiegów i klasyfikowania były rozważania Aleksandra Tyszyńskiego zawarte w jego powieści *Amerykanka w Polsce* (1837). Piórem poznającej polską rzeczywistość bohaterki utworu zostały przedstawione dzieje polskiej literatury, w których twórczość XVIII w. potraktowano przede wszystkim jako etap „odrodzenia" i „tworzenia języka", autor nie posługiwał się jednak pojęciem klasyczności. Pojęcia tego, tak jak funkcjonowało ono w krytyce literackiej lat 20., nie używał też Adam Mickiewicz w wykładach *Literatury słowiańskiej*. W piśmiennictwie XVIII w. wyróżniał twórców naśladujących „precyzję formy francuskiej" oraz takich, którzy wyrażają ducha Słowiańszczyzny, ale zarazem pomijał niejako dawne polemiki i podejmował rozumienie klasyczności bliskie temu, jakie zawarł w swej *Przemowie* z 1822 r. Charakteryzując twórczość Trembeckiego, pisał: „Grecki wdzięk, doskonałość form greckich, to, co zowiemy sztuką klasyczną, poczyna się w dobie upadku Grecji. […] Trembecki jest Grekiem z czasów Peryklesa czy też Rzymianinem z doby Augusta. Słowianie mogą z jego dzieł nabrać wyobrażenia o stylu starożytnych" (kurs drugi, wykład szesnasty). Jednocześnie w innym miejscu (kurs drugi, wykład dwudziesty) pojawiło się rozumienie klasyczności jako wzorcowości, zastosowane – w sposób zaskakujący – do poezji Karpińskiego: „Wszystkie niemal dzieła Karpińskiego […] mają charakter elegijny i wszystkie te utwory mogą być uznane za klasyczne, za wzory". W publikacji o charakterze teoretyczno-normatywnym Hipolita Cegielskiego *Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów* (1845) charakterystyka klasycyzmu (klasyczności) jest uwikłana w przeciwstawienie „wyobraźni klasycznej" i romantycznej. Tej pierwszej przysługuje „zmysłowa piękność" i „zmysłowe wykończenie obrazu", jedność „rzeczy" i „wykończonej formy", „spokojność, zgod-

ność i harmonia", równowaga między „czuciem a obrazami", „między prawdą a pięknością, między treścią a formą". Zarazem jednak teoretyk twierdził, że: „Zadaniem sztuki nowszej jest NADANIE ROMANTYCZNOŚCI charakteru i formy KLASYCZNEJ". Idea zgodnego łączenia ze sobą cech klasycznych i romantycznych pojawiała się ciągle jako ideał estetyczny. W późniejszej edycji książki (1879) Cegielski rozwinął własne rozumienie klasycyzmu, wzmacniając opinię o realizowaniu przezeń ideału doskonałości i piękna. Pisał, że: „[…] równowaga między wewnętrzną istotą a formą zewnętrzną, ta doskonałość kształtów odpowiadających istocie rzeczy, ta zgodność idei z pięknością kształtów tworząca obrazy skończone i piękne, to wszystko stanowi charakter sztuki, który klasycznym nazywamy". Klasycyzm staje się ponadczasowym ideałem piękna w sztuce.

Syntezy. Od lat 40. XIX w. najważniejsze dyskusje literackie dotyczyły przede wszystkim nowych gatunków, głównie powieści, i nie korespondowały z problematyką twórczości normatywnej i literatury przełomu wieków. Rozważania odnoszące się bezpośrednio do problematyki klasycyzmu zostały przeniesione na karty powstających coraz liczniej syntez literatury polskiej i były podejmowane nie w perspektywie aktualnych sporów i ocen, ale w ujęciu historycznym. Z racji ich charakteru raczej opisowo-syntetycznego, pozbawionego napięć polemicznych i aktualizujących odniesień do współczesnej sytuacji kulturowo-literackiej, wywody były prowadzone w tonie bardziej zobiektywizowanym, pozbawionym nacechowań jednoznacznie negatywnych w stosunku do piśmiennictwa przedromantycznego. Michał Wiszniewski w *Historii literatury polskiej* (1840), dzieląc historię polskiego piśmiennictwa na dziewięć epok, wyodrębniał epokę 1750–1785, w której „literatura polska poczęła przemagać nad łacińską; literatura krajowa, rodzima rozkwitła była", natomiast w okresie 1795–1815 „karmiła się i zasilała francuską", nie stosował do tych epok żadnych nazw. Jan Majorkiewicz w rozprawie *Literatura polska w rozwinięciu historycznym* (w tomie *Historia, literatura i krytyka*, 1847) widział historyczne związki piśmiennictwa polskiego z tradycją klasyczną: „[…] dążenie do artystycznego wykształcenia literatury trwało ciągle i dlatego przejmowaliśmy formy klasyczne, grecko-rzymskie, to wprost z literatury łacińskiej, to za pośrednictwem klasycyzmu francuskiego". Jednak „naśladownictwo klasycyzmu francuskiego" nie było owocne, „klasyczni poeci nasi, jak Naruszewicz, Koźmian, Feliński, nie byli wybitnymi twórcami". Wacław Aleksander Maciejowski w *Piśmiennictwie polskim od czasów najdawniejszych aż do roku 1830* (1851), systematyzując dzieje piśmiennictwa według historycznych „zwrotów", konstatował, że „poeci nasi XVI wieku, i to najzawołańsi, w formie klasycznej głównie śpiewali", zaś w wiekach następnych „poezja francuska, będąc naśladowaną z greckiej, rzymskiej i włoskiej, zdawała się być dalszym jakoby ciągiem Jana Kochanowskiego poetycznych utworów". Stąd wynikał – jego zdaniem – „zwrot trzeci" w naszej poezji XVIII i początku XIX w., „kiedy klasycyzm francuski wszechwładne swe wykonywał panowanie w Polsce, gdy nasi wieszczowie wzięli na siebie rolę poetów Ludwika XIV, gdy dworując, mieli na celu zabawę klasy oświeconej tylko". Zarazem jednak Krasicki „zaczął znowu klasyczną ową poezję ku rodzimo-polskiej nachylać", a Brodziński został „w pełni narodowym wieszczem".

Residuum sporów o klasycyzm. Atmosferę minionych już polemik wokół klasycyzmu przypomniała publikacja Lucjana Siemieńskiego *Obóz klasyków. Ustęp z historii wyobrażeń literackich w XIX wieku* (1866). Przywołując prywatną korespondencję uczestników sporu w materiach literacko-towarzyskich (przede wszystkim Kajetana Koźmiana, jego syna Andrzeja Edwarda, Franciszka Morawskiego i Franciszka Salezego Dmochowskiego), autor starał się odtworzyć przedmiot, atmosferę i charakter ówczesnych polemik, traktując tytułowych „kla-

syków" jako solidarną grupę warszawskich pisarzy, połączoną więziami o charakterze głównie środowiskowym, jako „zwolenników starej szkoły francuskiej" (tu ciekawy epizod o wizycie w Warszawie „jednego z najzaciętszych" jej zwolenników, Alberta Wojciecha Miera, i o jego pracy nad przekładem *Andromachy* Jean-Baptiste'a Racine'a), jako „Hektorów klasycyzmu", którzy z homeryckim bohaterem dzielili zarówno podniosłość i heroizm, jak i spektakularną klęskę. Sposób widzenia „obozu klasyków" sytuuje się nie tyle w perspektywie estetyczno-literackiej, ile socjologicznej, a nawet psychologicznej. Zdaniem Siemieńskiego: „Powagi klasyczne wierzyły więcej w swoją powagę i nabytą sławę, niż ubiegały się o gruntowne zbadanie i przedstawienie tej kwestii, a że pojawiające się pisma romantyków, mianowicie Mickiewicza, muzę ich dyskredytowały i zapędzały w cień, więc budziła się w nich namiętna zazdrość, chuda w rozumowanie i dowody, lecz kąsająca zajadle". Nieco dalej pisał w podobnym tonie: „Przyznając sobie nieomylność i zrozumiałą wyższość tam, gdzie jej nie mieli – musieli przyjąć rolę stronnictwa i wytrzymywać szturmy literackie, podkopujące jednocześnie ich autorską i obywatelską powagę". Polemiczna zaciekłość ustąpiła jednak miejsca w opowieści Siemieńskiego dystansowi i pobłażliwości wobec zdecydowanie przegranej i zdyskredytowanej „koterii" literackiej.

Im spór bardziej się uhistoryczniał, tym chętniej szukano dróg pojednania, np. Stanisław Tarnowski pisał: „Jeśli przyjmuje się łatwo, że czwarta część *Dziadów* musiała oburzyć starych klasyków, to znowu zrozumieć nie można, że ich *Grażyna* nie zachwyciła" (*Druga i czwarta część „Dziadów" – „Grażyna"*, „Biblioteka Warszawska" 1877, t. 2). Ciekawe uwagi na temat polemik klasyków z romantykami sformułował również Stanisław Wasylewski, przypominając pojednawczą w tonie rozprawę Ignacego Skarbka Kiełczewskiego (*Mowa o duchu klasyczności i romantyczności we względzie filozoficznym*, 1822) jako jeden z najwcześniejszych pogłosów toczącego się sporu (*„Mowa o duchu klasyczności i romantyczności we względzie filozoficznym", 1822*, „Pamiętnik Literacki" 1910, z. 1).

Pewną rolę w procesie osłabiania różnic między romantyzmem a innymi prądami literackimi, głównie → realizmem, odegrała znana polskim literaturoznawcom książka Georges'a Pellissiera *Le Réalisme du romantisme* (1912); powoływał się na nią Ignacy Chrzanowski (*Źródła klasyczne dwu utworów romantycznych („Grażyny" Mickiewicza i „Mnicha" Korzeniowskiego)*, 1916).

Jan Ludwik Popławski w szkicu *O modernistach* („Melitele" 1902) przyglądał się układowi prądów literackich z punktu widzenia ich zaplecza społecznego. W tej perspektywie postrzegał romantyzm i – przede wszystkim – modernizm jako prądy dopuszczające do głosu „barbarzyńców" buntujących się przeciwko cywilizacji arystokratycznej, której najpełniejszym ujęciem miał być klasycyzm.

W drugiej połowie XIX stulecia. O pogłębiającym się niezrozumieniu klasycyzmu wśród czytelników drugiej połowy XIX w. pisał Lucjan Tomasz Rycharski: „Dla nas dzisiaj już sami pisarze tamtejsi, owi Boale, Rasyny, są równie jak ich dzieła, jakieś postacie wytrawione z istoty, bez krwi, bez ciała; nie ludzie, książki tylko. Nie mógł też być inny klasycyzm, w czystości swego sztucznego bytu; zjawisko antypoetyczne użyte od *Wiecznej myśli*, kierującej biegiem czasu i zdarzeń, które w nim się rodzą, użyte jako okrętowy balast, który się bierze dla ciężaru i wagi, ale wyrzuca w morze, zaraz po dostaniu kosztowniejszego ładunku. Później dopiero, kiedy grunt instytucji tak się nawątlił, że chwianie się jego było prawie widoczne, a przechylenie do upadku takie, że nawet pojedyncze popchnięcie mogło podważyć korab społeczeństwa, wtedy sami pisarze klasyczni, uczuwszy się w tej zawrotnej dążności, okazali

skłonność popierania tego kierunku i wyrazili ducha swego czasu w różnolicym obrazie swoich właściwych fizjonomii" (*Lord Byron. Szkic literacko-biograficzny*, „Kalina" 1870, nr 12).

W historycznoliterackich opracowaniach z drugiej połowy XIX w. słowa „klasycy", „klasycyzm" były stosowane już systematycznie w odniesieniu do piśmiennictwa schyłku XVIII w. i początku następnego stulecia, ale ów klasycyzm wiązano głównie z wpływami francuskimi i zanikiem narodowego charakteru poezji. Władysław Nehring w *Kursie literatury polskiej dla użytku szkół* (1866) dzielił historię piśmiennictwa na okresy, z których okres piąty – stanisławowski (od 1750 r. do Mickiewicza) odznaczał się „wpływem francuskiego ducha", choć jego oceny dawnych pisarzy ze „szkoły klasycznej" (np. Osińskiego, Koźmiana, Morawskiego) bywały również przychylne. Zarazem odnotowywał on, że „lekceważenie dla klasyków ustało po wielu latach" i „w najnowszych czasach wróciła poezja klasyczna do dawnej, choć niezupełnej świetności", m.in. w utworach Konstantego Gaszyńskiego czy Józefa Ignacego Kraszewskiego, „którzy poszli w kierunku przeważnie klasycznym". To dostrzeżenie trwałości tradycji klasycystycznej w czasach późnego romantyzmu warte jest odnotowania.

Żywo zainteresowany historią XVIII w. Julian Bartoszewicz w *Historii literatury polskiej* (wyd. 1 – 1861, wyd. 2 poszerz. – 1877) traktował „wiek stanisławowski" jako „arcyfrancuski", ale rozróżniał w nim „naśladowanie ślepe Horacjusza i Boala" (jak Franciszek Ksawery Dmochowski) oraz „pisarzy pojęć klasycznych", jak Krasicki czy Trembecki – „mocarz języka". Za „głównego wyobraziciela zwrotu arcy-klasycznego" w naszej literaturze uznawał jednak dopiero Ludwika Osińskiego. Włodzimierz Spasowicz w opublikowanych po raz pierwszy w wersji rosyjskiej 1865 r. *Dziejach literatury polskiej* (przekł. pol. 1882) mówił o literaturze okresu Stanisława Augusta i czasów porozbiorowych jako o „literaturze noszącej nazwę klasycznej" i widział w niej przede wszystkim „echo i kopię piśmiennictwa francuskiego", nacechowaną „piętnem oschłości i chłodu". W podobnym duchu opisywały literaturę polską XVIII i początku XIX w. najważniejsze podręczniki powstające pod koniec XIX stulecia. Roman Pilat w *Historii poezji polskiej XVIII wieku* (1908) stwierdzał „panowanie odrębnego systemu wyobrażeń literackich", który „staje się znamienną właściwością całej produkcji literackiej. Jest to tak zwany klasycyzm francuski", rozumiany jako kierunek, obejmujący całość ówczesnej twórczości. Nie był on „czystym klasycyzmem starożytnym, lecz raczej mieszanką klasycyzmu i innych pierwiastków obcych literaturze starożytnej, ale zawsze ostatecznym źródłem tej, niby nowej teorii była znowu literatura klasyczna". Badacz sądził zarazem, że: „W czasach stanisławowskich jest klasycyzm francuski dążnością nową, świeżą, pełną siły i żywotności […] i wydaje cały zastęp zdolnych, po części znakomitych pisarzy i cały szereg dzieł wybitnego znaczenia". Ale w czasach porozbiorowych „ukazuje się ten sam klasycyzm francuski jako zasada literacka powszechnie uznana, a nawet z większą ścisłością i bezwzględnością zastosowana niż poprzednio, ale już przeżyta i wyczerpana", ukazująca swe niedostatki, cechy ujemne i szkodliwe. O „przewadze francuskiego klasycyzmu" w czasach stanisławowskich pisał również Piotr Chmielowski w *Historii literatury polskiej* (1899). Rozróżniając nurt racjonalistyczny i uczuciowy w piśmiennictwie tego czasu, stwierdzał, że: „[…] jedni i drudzy szukają wzorów, pomysłów w literaturze rzymskiej, trochę w humanizmie XVI wieku, ale formę biorą przeważnie z francuskiej, której także i poglądy ogólne zawdzięczają". Na przewagę elementów obcych „w formach i pojęciach" literackich XVIII w. kładł też nacisk Stanisław Tarnowski w *Historii literatury polskiej* (1900), zarazem zarzucając dziełom przełomu XVIII i XIX w., że „zamiast szukać […] wzorów w konwencjonalnym klasycyzmie francuskim, a pojęć w fałszywej francuskiej estetyce, nie zniosły się od

razu do zrozumienia tego, że prawdziwy klasycyzm był w krytyce niemieckiej, a prawdziwy wzór w odradzającej się właśnie niemieckiej poezji". Spotykamy tu nowe, utrwalone później rozumienie klasycyzmu odnoszonego do zjawisk niemieckiej literatury przełomu wieków. Dziewiętnastowieczne syntezy literackie usankcjonowały termin „klasycyzm" dla nazywania całokształtu zjawisk literackich drugiej połowy XVIII i początku XIX w., a także sposób rozumienia pojęcia, w którym na plan pierwszy wysuwały się: zakorzenienie w tradycji antycznej, naśladowczość i wtórność w stosunku do piśmiennictwa francuskiego (co miało – według niektórych autorów – uzasadniać posługiwanie się utworzonym na użytek bieżących polemik młodych romantyków pejoratywnym określeniem „pseudoklasycyzm"), zachowawczość i opozycyjność wobec nowych tendencji literackich lat 20. XIX w. Historycznoliterackie rewizje i dopełnienia tych opinii oraz wynikające stąd precyzowania sensu terminu „klasycyzm" zostały podjęte w drugiej połowie XX w.

Nowe ujęcia programowe. W początku XX w. zarówno w praktyce poetyckiej, jak i w wypowiedziach krytyczno-programowych – przede wszystkim w środowisku poetów skupionych wokół pisma „Museion" – ponownie narastało zainteresowanie klasycyzmem. Główny przedstawiciel tej grupy, Ludwik Hieronim Morstin, opublikował artykuł *Wpływ idei filozoficznych na współczesną twórczość literacką*, w którym – nawiązując do myśli Henriego Bergsona – wskazywał na tendencje klasycystyczne w twórczości ówczesnej i przedstawił własne rozumienie tego zjawiska, zaskakująco łącząc je z dionizyjskością: „Dziś stajemy się klasycznymi. Przez klasycyzm nie rozumiem bezmyślnego naśladowania Greków, ale pojęcie i odczucie tego, co jest istotą dionizyjskości. Dusza helleńska zawierała w sobie pełnię człowieczeństwa. Wszystkie właściwości natury ludzkiej łączyła w swej boskiej wierze w ideał, wszystkie wartości godziła spokojem piękna, zlewała w całość równie doskonałą i wykończoną, jak rzeźby białych swych bogów" („Museion" 1911, z. 2 i 4). Jednocześnie źródła piękna tej sztuki, ukazującej to, co jest w rzeczach „istotnym, a nie rzeczywistym", widział „w duszy ludzkiej, jako jej swoista energia". Zachowując istotne składniki wcześniejszego pojmowania klasycyzmu (ukazywanie istoty rzeczy), wprowadzał do jego rozumienia elementy związane z aktualnymi poglądami filozoficzno-antropologicznymi.

Propagatorem idei powrotu do klasycyzmu jako antidotum na dekadentyzm współczesny, wyrosły z inspiracji romantyzmem, był też Edward Porębowicz, który pisał: „A skoro Romantyzm był już koniecznością dziejową, czy nie czas, nasyciwszy się pierwiastkami ożywczymi, ochłonąć na koniec z gorącej łaźni i zawrócić do miejsca, gdzieśmy byli stanęli, nie dokonawszy koniecznej fazy rozwoju, a więc do klasycyzmu w jakimś poprawnym wydaniu?" (*Romantyzm francuski*, „Ateneum Polskie" 1908, t. 1). Z tematem klasycyzmu łączy się również dyskusja nad profilem gimnazjum polskiego i miejsca w nim języków klasycznych (I. Chrzanowski, *O nauczaniu szkolnym języków starożytnych*, 1917).

Teresa Kostkiewiczowa

Źródła: [I. Krasicki], *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych*, t. 1, 1781; F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, 1788; „Zabawy Obywatelskie" 1792, nr 1; S.K. Potocki, *O wymowie i stylu*, t. 1–4, 1815–1816; X [F. Morawski], *„Hamlet"*, „Gazeta Korespondenta Warszawskiego" 1816, nr 63, dod.; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, „Dziennik Wileński" 1819, t. 1; [F. Wężyk?], *Uwagi nad Jana Śniadeckiego rozprawą o pismach klasycznych i romantycznych*,

„Pamiętnik Warszawski" 1819, t. 14; H. Kaliński, *Listy o literaturze polskiej*, „Astrea" 1821, t. 1; [J.F. Królikowski], *Rozprawa, w której się okazuje, że nie każda romantyczność przeciwna jest klasyczności, że owszem, ażeby literatura była narodową i celowi odpowiadającą, romantyczności wyrzekać się nie powinna*, „Mrówka Poznańska" 1821, t. 3; L. Osiński, *Wykład literatury porównawczej, czytanej w Uniwersytecie Warszawskim*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 2–3, 1861–1862; A. Mickiewicz, *Przemowa*, w: tegoż, *Poezje*, 1822; F. Grzymała, *Poezje Adama Mickiewicza*, „Astrea" 1823, t. 3; [F.S. Dmochowski], *Uwagi nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej*, „Biblioteka Polska" 1825, t. 1; M. Grabowski, *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polszcze*, „Astrea" 1825, t. 1; [M. Mochnacki], *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 2, nr 5 i 7; A.W.Z. [A.W. Zabiełło], *O wierszopisach i poetach uwag kilka*, „Gazeta Polska" 1827, nr 58––59; [b.a.], *O klasyczności i romantyczności*, „Monitor Warszawski" 1828, nr 14; M. Grabowski, *Myśli o literaturze polskiej*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 12, nr 36; [M. Mochnacki], *Myśli o literaturze polskiej*, „Gazeta Polska" 1828, nr 89–94; S. Witwicki, *O reputacji autorów za ich życia*, „Gazeta Polska" 1828, nr 140; [M.G.], *O klasyczności i romantyczności*, „Gazeta Warszawska" 1829, nr 284; A. Mickiewicz, *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*, w: tegoż, *Poezje*, 1829; [M. Mochnacki], *O krytykach i recenzentach warszawskich*, „Gazeta Polska" 1829, nr 93; F. Morawski, *Klasycy i romantycy polscy w dwóch listach wierszem*, 1829; [K. Prawdzic], *List podający sposób na zgodę*, „Gazeta Polska" 1829, nr 113; W. Chłędowski, *Arystoteles, sędzia romantyczności*, „Haliczanin" 1830, t. 1; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; [W. Niemojowski], *Myśli dorywcze o romantyczności i romantykach*, 1830; S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1, z. 1–3; A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, kurs drugi, wykład dwudziesty, w: tegoż, *Dzieła. Wydanie Narodowe*, t. 10, 1952; M. Gr… [M. Grabowski], *O poezji XIX wieku*, w: tegoż, *Literatura i krytyka*, t. 1, 1837; A. Tyszyński, *Amerykanka w Polsce. Romans*, t. 1–2, 1837; M. Wiszniewski, *Historia literatury polskiej*, 1840; H. Cegielski, *Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów*, 1845; J. Majorkiewicz, *Historia, literatura, krytyka*, 1847; W.A. Maciejowski, *Piśmiennictwo polskie od czasów najdawniejszych aż do roku 1830*, 1851; J. Bartoszewicz, *Historia literatury polskiej*, 1861; W. Nehring, *Kurs literatury polskiej dla użytku szkół*, 1866; L. Siemieński, *Obóz klasyków. Ustęp z historii wyobrażeń literackich w XIX wieku*, 1866; W. Spasowicz, *Dzieje literatury polskiej*, 1891; P. Chmielowski, *Historia literatury polskiej*, 1899; J.L. Popławski, *O modernistach*, „Melitele. Noworocznik Literacki" 1899, przedruk w: tegoż, *Szkice literackie i naukowe*, 1910; S. Tarnowski, *Historia literatury polskiej*, t. 1–6, 1900; R. Pilat, *Historia poezji polskiej XVIII wieku*, 1908; L.H. Morstin, *Wpływ idei filozoficznych na współczesną twórczość literacką*, „Museion" 1911, z. 2 i 4; I. Chrzanowski, *Źródła klasyczne dwu utworów romantycznych („Grażyny" Mickiewicza i „Mnicha" Korzeniowskiego)*, 1916; I. Chrzanowski, *O nauczaniu szkolnym języków starożytnych*, 1917, w: tegoż, *Wśród zagadnień książek i ludzi*, 1922.

Opracowania: T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce pseudoklasycyzmu*, 1918; T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce romantyzmu (1831–1863)*, 1931; *Walka romantyków z klasykami*, wstęp i oprac. S. Kawyn, 1960; R. Zimand, *Dekadentyzm warszawski*, 1964; S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, 1966; S. Sawicki, *Początki syntezy historycznoliterackiej w Polsce*, 1969; A. Bartoszewicz, *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku*, 1973; *Idee programowe romantyków polskich. Antologia*, oprac. A. Kowalczykowa, 1991; B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, 1992; M. Strzyżewski, *Działalność krytyczna Maurycego Mochnackiego*, 1994; M. Stanisz, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, 1998; M. Strzyżewski, *Mickiewicz wśród krytyków. Studia o przemianach i formach romantycznej krytyki w Polsce*, 2001; *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, 2005; A. Kaliszewski, *Nostalgia stylu. Neoklasycyzm liryki polskiej XX wieku w krytyce, badaniach i poetykach immanentnych (w kontekście tradycji poetologicznej klasycyzmu)*, 2007; *Klasycyzm – estetyka – doktryna literacka – antropologia*, red. K. Meller, 2009 (tu artykuły T. Kostkiewiczowej, J.T. Pokrzywniaka, M. Stanisza, J. Borowczyka, R. Fiegutha).

Zob. też: Antyk, Prawidła, Romantyzm, Modernizm

KOBIETA JAKO AUTORKA/ BOHATERKA

Kobieta-autorka. Jednym z pierwszych przejawów dostrzeżenia roli kobiety jako autorki w polskiej kulturze był medal wybity za czasów króla Zygmunta II Augusta najprawdopodobniej dla Alżbiety z Bobolusk. Napis na medalu brzmiał: „Niwizsi pisarz G.P.Z.P.", co Edward Raczyński (*Gabinet medalów polskich*, t. 1, 1841) interpretował jako „najwyższy pisarz", a Hipolit Skimborowicz (*Alżbieta z Bobolusk*, „Przegląd Naukowy" 1844, nr 32) odczytywał jako „niewieści pisarz". Wiedza o twórczości pisarek staropolskich aż do początku XIX w. była znikoma. Dopiero rozwój prasy w drugiej połowie XVIII w. i związane z nim kształtowanie się świadomości krytycznoliterackiej wpłynęły na zainteresowanie twórczością kobiet, sytuowanej zasadniczo na marginesie głównych nurtów epoki.

Etap pierwszy. W kręgu refleksji oświeconych kobiety były postrzegane głównie jako typy środowiskowe, *nb.* często ganione jako żony modne, ulegające wpływom cudzoziemszczyzny (→ inny, obcy), lub jako docelowa grupa dla planowanych reform edukacyjnych czy prawnych. Rzadziej pojawiały się wzmianki o autorkach, spośród nich można wymienić np. noty Wawrzyńca Mitzlera de Kolof o Elżbiecie Drużbackiej w „Warschauer Bibliothek" (1753) lub w dziele Ignacego Krasickiego *O rymotwórstwie i rymotwórcach* (powst. 1793–1799, wyd. 1803; pojawiają się tu takie określenia zalet jej → poezji, jak „moc i dzielność umysłu", „żywość imaginacji i wdzięk wyrazów"). W kilku wypowiedziach krytycznych z drugiej połowy XVIII w. wyróżnia się sprawa roli kobiet w rozwijaniu języka polskiego. Józef Szymanowski pisał np. o „płci pięknej": „[…] szczodre dla niej nieba nie tylko w powierzchowne ubogaciły ją powaby, ale dały nadto łatwość słodką wymowę w urocze przystrajać wdzięki, tak dalece, że piękne usta i własnym kosztem tkliwą w nich budzą czułość i miłe ich tłumaczenie się prawdziwej delikatności często doskonałym może być wzorem. Gdybyś, płci piękna! rodowitemu językowi tej starała się dodać słodyczy, o którą ci bynajmniej nietrudno, gdybyś ojczystą Muzę sprawiedliwą czasem uczciła pieszczotą, winien by tobie był naród przyjemną języka gładkość, a ty piszącym uwiecznienie piękności i przymiotów swoich tym pewniejsze, że wziętym od ciebie samej wyrażonych wdziękiem!" (*Listy o guście, czyli smaku*: *List drugi*, 1779). Podobnie Adam Kazimierz Czartoryski dodawał nieco później: „Dla wygładzenia mowy naszej, do nadania jej toku giętkiego, subtelności w wyrazach sposobnej do oddania najdelikatniejszych odcieni myśli, do ustalenia pojęcia i istoty gustu prawdziwego, nie obiecujmy sobie, żebyśmy dojść mogli, jeżeli do uskutecznienia tak chwalebnej imprezy odmawiać nam będzie pomocy swojej płeć żeńska, jeżeli nie przestanie mieć siebie za naród oddzielny, rozróżniony mową i sposobem widzenia. Wiadomo, że wszystkie języki wykształcenie swoje i lubości winne są tej płci, która wdziękiem i przyjemnością włada, a mocą domysłu najwyborniejszej tkliwości i gustu (mężczyznom w stopniu tak wysokim odmówionych) bystro chwyta i dostrzega najlekszy i niedostrzeżony prawie pyłek każdych myśli i wyobrażeń" (*Myśli o pismach polskich z uwagami nad sposobem pisania w rozmaitych materiach*, powst. 1801, wyd. [1810]). Wynikiem tych nowych dążeń było m.in. dopuszczenie do działalności Towarzystwa Iksów dwóch kobiet: Zofii Zamoyskiej i Marii Wirtemberskiej.

Towarzyszący ówczesnym przemianom społeczno-obyczajowym i politycznym statystyczny wzrost liczby piszących kobiet musiał implikować nową postawę polskiej krytyki, trudno było przecież zlekceważyć doniesienia o podobnej aktywności kobiet na Zachodzie (m.in. Anne Louise Germaine de Staël, Stéphanie-Félicité de Genlis, Madeleine de Scudéry, Marie Ristaud Cottin, Élise Voïart, Sophie Gay, Frances Sheridan, Maria Edgeworth, Ann

Radcliffe, George Sand). W rezultacie Feliks Bentkowski w *Historii literatury polskiej* (1814) wymieniał już kilkanaście nazwisk polskich autorek dawnych i sobie współczesnych, np. Konstancję Benisławską, Elżbietę Glaizé, Elżbietę Drużbacką, Ewę Felińską, Annę Mostowską, Annę Narbuttową, Zofię Załuszczyńską, Teklę Łubieńską, Franciszkę Urszulę Radziwiłłową, Kunegundę Komorowską. Bentkowski nie interpretował piśmiennictwa kobiecego jako całości, dla której symptomatyczne byłyby wspólne cele ideowe lub artystyczne, lecz zajmował się poszczególnymi postaciami, które z racji „talentu" powinny dopełnić jego spis bibliograficzny dzieł. Rzadko formułował własne sądy, zastępując je na ogół cytatami z utworów bądź przytaczając cudze opinie i oceny. Nie czynił też różnicy między autorkami tekstów utylitarnych i literackich, między literaturą oryginalną i → przekładową lub nawet poradnikową. Dorobek literatek był porządkowany wedle przyjętego przez autora podziału literatury na rymotwórstwo i wymowę z uwzględnieniem odmian rodzajowych.

Decydujące znaczenie dla stopniowego wyodrębniania się w krytyce i publicystyce zagadnień związanych z literaturą pisaną przez kobiety miało bezimienne wydanie *Malwiny, czyli Domyślności serca* (1816) Marii Wirtemberskiej z Czartoryskich. Pomijając drobne wzmianki prasowe, w 1816 r. opublikowano dwie obszerne → recenzje → romansu. Autor pochwalnego tekstu z „Pamiętnika Warszawskiego" (S.S. [A. Linowski], „*Malwina, czyli Domyślność serca*", „Pamiętnik Warszawski 1816, t. 4) kierował się w ocenie przede wszystkim kryteriami pozaartystycznymi, uwzględniając szlachetność charakteru pisarki, cele publikacji (na rzecz ubogich) oraz wpływ romansu na popularyzację języka polskiego. Wspominał jedynie, że to „dłoń tylko czułej i grzecznej kobiety skreślić może" obrazy delikatnych → uczuć. Wnikliwsza i lepiej uargumentowana była recenzja Jana Śniadeckiego zatytułowana „*Malwina*". *List stryja do synowicy pisany z Warszawy 31 stycznia 1816 r. (nowego stylu) z przesłaniem nowego pod tym tytułem romansu* („Dziennik Wileński" 1816, t. 3). Utrzymana w popularnej ówcześnie formie → listu, dodatkowo skierowanego do założonego, młodego i żeńskiego → odbiorcy, była w istocie polemiką z romansami. *Malwina* została potraktowana przez krytyka wyjątkowo łagodnie, ze względu na dominujące w niej tendencje moralne i walory polszczyzny, które przyczyniły się też do nazwania utworu „powieścią całkiem narodową". Krytyka nie zaprzątały ani kwestie kobiecego autorstwa, ani kreacja głównej bohaterki, kładł natomiast nacisk na taki kierunek lektury dzieła Wirtemberskiej, w którym funkcje rozrywkowe zostałyby zastąpione osobistym pożytkiem i refleksją potencjalnej → czytelniczki.

Wychowawcza skuteczność oraz dbałość o doskonalenie → stylu i polszczyzny były w tym okresie głównymi kryteriami oceny literatury uprawianej przez kobiety. Dość powszechnie w obozie → klasyków chwalono te autorki, które opowiedziały się za dziełem reform społeczno-obyczajowych i wspierały w patriotycznym geście rozwój mowy ojczystej, potępiano zaś wtórność wobec wzorów → francuskich, kaleki styl i język oraz przesadną → czułostkowość. W większości oczekiwano od nich podjęcia tematyki wychowawczej i moralnej, i w tym zakresie uznawano sukcesy piśmiennicze np. Tekli Łubieńskiej, Izabeli Czartoryskiej, Elżbiety Jaraczewskiej czy Klementyny Tańskiej. Inne aspekty formalne i estetyczne nie odgrywały większej roli. Z tej perspektywy były pisane m.in. recenzje → powieści Joanny Widulińskiej autorstwa Maurycego Mochnackiego (np. [rec.] *Powieści dla mojej córki*, „Gazeta Polska" 1827, nr 147 i 190; [rec.] *Powieści z dziejów polskich dla młodych panien*, „Gazeta Polska" 1828, nr 76–77) lub recenzja *Pamiątki po dobrej matce* Klementyny Tańskiej-Hoffmanowej pióra Kazimierza Brodzińskiego („Pamiętnik Warszawski" 1819, t. 15). Brodziński

wśród zalet pisarki widział m.in. „piękność zamiaru, szlachetność uczuć i czystość stylu", które miały składać się na przesłanie moralne i narodowe książki. Ten sam krytyk, akceptując twórczość Tańskiej i Czartoryskiej, nie był jednak już tak przychylny innym literatkom. W studium *O romansach historycznych Bronikowskiego. Rozprawa czytana na posiedzeniu publicznym Warsz. Tow. Przyj. Nauk 5 marca 1828* (wygł. 1828, wyd. 1905) z niechęcią wypowiadał się o „pisarskich" zajęciach kobiet, prosząc autorki o poniechanie dalszych prób i ćwiczenie języka polskiego „raczej przez obcowanie" niż w literaturze.

Studium Jana Sowińskiego *O uczonych Polkach* (1821) to pierwsza znacząca rozprawa krytyczna katalogująca dokonania pisarskie Polek. Badacz zamieścił w niej noty i komentarze dotyczące pięćdziesięciu trzech kobiet, o których działalności było mu cokolwiek wiadomo; jego spis obejmował także malarki, tłumaczki, autorki zbiorów ustaw i modlitewników, a nawet znane postacie legendarne i historyczne, zapisane w pamięci zbiorowej czynami różnej wartości (Wandę, królową Jadwigę lub Jadwigę Andegaweńską, Halinę Apolonię Massalską, Annę Dorotę Chrzanowską, Marię Leszczyńską). Listę kobiet piszących otwierała Zofia Oleśnicka z Pieskowej Skały z XVI w., a wśród autorek nowszych zostały wymienione m.in. Franciszka Radziwiłłowa, Tekla Łubieńska, Izabela Czartoryska, Maria Wirtemberska, Elżbieta Jaraczewska, Klementyna Tańska. Sowiński uwzględnił zarówno nazwiska pojawiające się w drukach zwartych, jak i z pomniejszych artykułów prasowych lub odnotowane w almanachach zbiorowych. Dotarł również do części zapisów rękopiśmiennych, zwłaszcza pozostających w prywatnych rękach. Wreszcie – wymieniał publicystki czasów najnowszych, walczące o zmianę zasad edukacji kobiecej. Sowiński był świadomy niedostatków swojego zestawienia; przyznawał, że ledwie o dziesięciu postaciach był w stanie zebrać więcej informacji. Zdawał sobie też sprawę z mankamentów. Podobno prace nad tematem piśmiennictwa kobiecego kontynuował do 1846 r. Niestety, losy manuskryptu, przesłanego Józefowi Korzeniowskiemu, nie są nam znane. Mimo braku precyzji i dominacji streszczeń jako metody prezentacji praca Sowińskiego cieszyła się uznaniem → czytelników i krytyków jeszcze wiele lat po jej powstaniu, o czym świadczył m.in. artykuł Józefa Łepkowskiego *O Polkach piszących* („Przegląd Poznański" 1851, nr 12).

Etap drugi. Lata 40. XIX w. otwierają nowy etap zainteresowania piśmiennictwem kobiet, ściśle związany z coraz mocniej artykułowanym w przestrzeni publicznej problemem praw do należytej edukacji i samodzielności. Znaczącą, pozytywną rolę w publicznej → dyskusji na ten temat odegrali m.in. Edward Dembowski, Julian Bartoszewicz, Antoni Józef Szabrański, Aleksander Tyszyński, Roman Zmorski, Wacław Szymanowski, Józef Ignacy Kraszewski, Kazimierz Władysław Wójcicki, Hipolit Skimborowicz. Ostatniemu z wymienionych autorów zawdzięczamy sporo krytycznoliterackich oraz informacyjnych wypowiedzi dotyczących literatury kobiet, sformułowanych ze stanowiska proemancypacyjnego. Jako redaktor „Piśmiennictwa Krajowego", dodatku do „Gazety Porannej", już w 1840 r. zareagował zdecydowanie na lekceważące i krytyczne wystąpienie autora ukrytego pod pseudonimem Pietruszka (Jan Alojzy Janiszowski) w związku z publikacją trzeciego numeru „Pierwiosnka" Pauliny Krakowowej. W obszernym omówieniu tomu Skimborowicz pisał: „[…] niepodobna, równie jak niesłuszna wytrącać pióro z ręki kobiecie, dlatego że kobieta, i zapędzać ją do kądzieli, do igiełki, jakby ona nie miała czucia jak i my […]" („Piśmiennictwo Krajowe" 1840, nr 2–3, wyd. łączne). Co prawda krytyk nie kwestionował podnoszonej często w prasowych dyskusjach odmienności biologicznej kobiet i mężczyzn, która zdaniem wielu miała wykluczać duże możliwości umysłowe dam, ale powtarzał: „[…] nikt nie powie, chyba kłamałby

sobie, iż kobieta nie ma prawa wyrażać swojego czucia, gdy czuje" (tamże). Na łamach „Gazety Porannej", „Piśmiennictwa Krajowego", „Przeglądu Warszawskiego", „Przeglądu Naukowego", „Kuriera Warszawskiego", a później „Bluszcza" prezentował sylwetki twórcze m.in. Narcyzy Żmichowskiej, Józefy Prusieckiej, Klementyny Tańskiej, Aleksandry Franciszki Rozalii Rzewuskiej, Dionizji Poniatowskiej, Anny Nakwaskiej, Anny Libery (pseud. Anna Krakowianka). Skimborowicz planował stworzenie większego, odrębnego studium *Polki autorki, artystki i w dziejach krajowych sławne*, które ostatecznie nie zostało wydane (rkps zniszcz. 1944 r.). Pozostały po nim ślady w formie rozproszonych szkiców i studiów (np. „Bluszcz" 1879, nr 8–11; „Bluszcz" 1880, nr 2–3, 5–7 i 10–32). Doniesienia prasowe i publikowane fragmenty wskazywały na poszerzenie przez Skimborowicza listy zaproponowanej wcześniej przez Sowińskiego do ponad stu Polek uznawanych za „twórcze".

Bardziej umiarkowane stanowisko co do literackich wystąpień kobiet zajmował Józef Ignacy Kraszewski. Początkowo temat literatury kobiet był rzadko obecny w jego krytycznoliterackich komentarzach. Mimochodem w szkicu *O polskich romansopisarzach* wspominał o *Malwinie* Wirtemberskiej, uznając intrygę powieści za całkowicie anachroniczną, nieco życzliwiej oceniał utwory Jaraczewskiej, dostrzegając w nich przekonujący i wierny zapis własnego świata autorki, → powiastkom Klementyny Hoffmanowej i romansom Łucji Rautenstrauchowej odmawiał natomiast wartości jako „wyrobom drugorzędnym" (*O polskich romansopisarzach*, „Wizerunki i Roztrząsania Naukowe" 1836, t. 11). W 1841 r. komentował ironicznie stan literatury w stolicy: „Kobiety, które jakem wyżej rzekł, zagrzewa dotąd przykład i sława K[lementyny] Tańskiej, wiele tu bardzo wpływu mają na literaturę. Grzeczność nie dozwala mi powiedzieć szczerze, jak ten wpływ uważam" (*Spojrzenie na dzisiejszą literaturę polską*, „Athenaeum" 1841, t. 1). Analiza publicystyki literackiej Kraszewskiego (np. z „Tygodnika Petersburskiego", „Athenaeum", szkiców zebranych w *Studiach literackich* i *Nowych studiach literackich*, z *Gawęd o literaturze i sztuce*, *Listów do redakcji „Gazety Warszawskiej"* z lat 1851–1858, a dalej *Listów* pisanych do „Kłosów") pozwala stwierdzić stopniową ewolucję poglądów krytyka. Dość pochlebnie wypowiadał się np. o Ewie Felińskiej, Narcyzie Żmichowskiej, Józefie Śmigielskiej, piszącej po polsku → litewskiej poetce – Karolinie Proniewskiej, Gabrieli Puzyninie, Walerii Morzkowskiej-Marrené, Eleonorze Ziemięckiej, w latach popowstaniowych pisał z uznaniem o wartości dzieł m.in. Elizy Orzeszkowej i Marii Konopnickiej, zdolności tej ostatniej autorki zestawiał z talentem Juliusza Słowackiego (*Listy*, „Kłosy" 1883, nr 951). W *Listach do redakcji „Gazety Warszawskiej"* („Gazeta Warszawska" 1858, nr 102) pytał swoich czytelników: „Kto wie, czy odpowiednią ilość imion męskich wziąwszy na szalę, kobiece by nie przeważyły? […] Ocenionoż należycie […] pracę sumienną i poważną a wytrwałą Pani Ziemięckiej, poezję i prozę tak gorącym nacechowaną talentem P[ani] Żmichowskiej, natchnienie w tak cudną formę ubrane P[ani] Ilnickiej, męską prozę P[ani] Morzkowskiej, serce i uczucie P[ani] Śmigielskiej, odważnie walczącej z chłodem, który poczciwą jej pracę otacza […]?". Ważne, że Kraszewski podnosił w swych enuncjacjach krytycznych nie tylko edukacyjno-wychowawcze wartości twórczości kobiet, ale i zalety estetyczne (językowe) oraz formalne (kompozycyjne).

Ostrożnie wypowiadał się z kolei w kwestii prób literackich kobiet Lucjan Hipolit Siemieński w studiach zebranych w pracy *Kilka rysów z literatury i społeczeństwa od roku 1848––1858* (t. 1, 1859), analizując osiągnięcia Marii Wirtemberskiej (*Autorka „Malwiny" i „Pielgrzyma"*; Wirtemberska jest autorką *Powieści wiejskich* włączonych do utworu jej matki, Izabeli Czartoryskiej, *Pielgrzym w Dobromilu, czyli nauki wiejskie z dodatkiem powieści*, 1819),

Deotymy (*Improwizacja i poezja. Charakterystyka Deotymy*) oraz Klementyny Hoffmanowej i Seweryny Pruszakowej (*Znaczenie kobiet w literaturze i „Poemata" Pani Pruszakowej*). Siemieński, sympatyk metody krytycznej Charles-Augustina Sainte-Beuve'a, szukał w utworach polskich pisarek odbicia cech oryginalnych, wyróżniających je spośród dzieł stworzonych przez mężczyzn. U Wirtemberskiej doceniał wprowadzenie po raz pierwszy w świat schematów romansowych realiów życia kobiecego, u Deotymy akcentował biegłość „wiedzy poezji" i szerokie skojarzenia, u Hoffmanowej – opis rozwoju chrześcijańskich i obywatelskich uczuć pań, a u Pruszakowej – liryczny obraz domowego świata staropolskich kobiet. W każdej jednak z tych propozycji brakowało mu oddania życia psychofizycznego i duchowego autorek. Zdaniem Siemieńskiego kobiety piszące powinny skupić się na rozpoznawaniu i artykułowaniu swojej kobiecości, tj. „zbadać naturę swoich przymiotów" (*Znaczenie kobiet w literaturze i „Poemata" Pani Pruszakowej*), w której decydującą rolę odgrywała „instynktowność", pragnienia, uczucia, → natchnienie. Jak twierdził, tylko wówczas proponowałyby lekturę oryginalną, treściwą, śmiałą, ale nie-męską. W ocenie Siemieńskiego naśladowanie mężczyzn nie przyniosło kobietom sukcesu, żadna autorka nie przyczyniła się bowiem „do wzbogacenia literatury", dodając: „Prawdziwa literatura, godna tego nazwiska, bierze ducha i siłę z piersi męskich, tak bywało zawsze i w starożytności, i w nowożytności, dzisiejsza jej lekkość i zniewieścienie najwyraźniej przekonywa, jakiemu wpływowi ulega" (*Wpływ powieści i romansu na społeczeństwo i literaturę*, w tym samym zbiorze). Uważał też, że nie należy wprowadzać autorek „w poczet ogólny pisarzy", ponieważ ten gest „kawalerskiej uprzejmości" tylko pogłębia grzechy współzawodnictwa i przyczynia się do powstawania „hybryd", a nie „własnych kwiatów" (*Znaczenie kobiet w literaturze i „Poemata" Pani Pruszakowej*). W teoriach Siemieńskiego mieszały się zarówno trafne rozpoznania, którymi autorki i krytyka dotycząca literatury kobiet podąży w przyszłości, poszukując „sygnatury kobiecości", jak i liczne niekonsekwencje, których źródłem było z jednej strony przekonanie o konieczności porzucenia dawnego, protekcjonalnego tonu krytyki, a z drugiej – głęboko utrwalona nieufność dla efektów pracy piśmienniczej kobiet.

Mizoginistyczne akcenty z dyskusji o emancypacji rzutowały na krytykę literacką dotyczącą utworów kobiet. Pojawiające się w cytowanej tu już wypowiedzi Skimborowicza odwołanie do igły jako symbolu stereotypowego wyobrażenia pracy stosownej dla „płci pięknej" wykorzystał w intencji ośmieszającej Bronisław Trentowski, pisząc: „Słaba jest głowa kobiety i jej zdolności są tylko mamidłem" (*Aforyzmy dotyczące się ogólnego lub też naturalnego przeznaczenia człowieka, czyli rzecz o małżeństwie*, „Orędownik Naukowy" 1841, nr 33). Jego opinie, potwierdzone również w *Chowannie* (1842), wywołały sprzeciw Szabrańskiego, Tyszyńskiego, Jana Dobrzańskiego, a nawet Karola Libelta, choć poznański filozof nie należał do zwolenników aktywizacji literackiej kobiet. W szkicu *Kobiety i uczoność* z tomu *Humor i prawda w kilku obrazkach* (1852) Libelt uznawał wprawdzie prawa kobiet do równouprawnienia, edukacji i piśmienniczego zawodu, ale przestrzegał też, że zdobycie miejsca na Parnasie może być okupione utratą zdrowia i urody oraz zagrażać spokojnemu pożyciu małżeńskiemu.

W okresie międzypowstaniowym zaczęły wypowiadać się w kwestii praw kobiet do zawodu literackiego same zainteresowane, zarówno w formie otwartych wystąpień prasowych (np. Sabina Grzegorzewska, Julia Janiszewska, Seweryna Pruszakowa, Józefa Śmigielska, Paulina Kraków), jak i recenzji pisanych na temat utworów innych „sióstr" (np. Eleonora Ziemięcka, Narcyza Żmichowska, Józefa Śmigielska, Julia Woykowska, Seweryna Pruszakowa,

Zofia Klimańska, Maria Ilnicka). „Przegląd Naukowy", „Biblioteka Warszawska", „Dziennik Warszawski", „Kurier Warszawski", „Gazeta Poranna" i wiele innych czasopism warszawskich otwierało łamy przed kobietami, nawet jeśli prywatnie redaktorzy nie w pełni zgadzali się z projektami emancypacyjnymi. „Dziennik Domowy" (1840, nr 11) deklarował: „[…] ludzkość pędzi do swobody, a wtedy musi zniknąć między rozumami wyższość płciowa, bo druki płci nie mają". Spośród wielu ówczesnych wystąpień kobiet warto przywołać dwa głosy z racji odzewu, jaki wywołały wśród opinii publicznej. Pruszakowa w artykule *Stanowisko piszących kobiet* („Dziennik Warszawski" 1854, nr 37) odnosiła się do trzech najczęściej stawianych wówczas pytań: 1) „czyli kobieta pisać może i powinna?"; 2) „w czym prace literackie kobiet mogą się przyczynić do ogólnego pożytku?"; 3) „jak mężczyźni zapatrywać się powinni na prace piśmiennicze tych, które nie mogą im bez wątpienia dorównać ani gruntownością wykształcenia, ani siłą umysłu, ani wytrwałością woli […]?". Nie zrywając z tradycyjnymi tezami o dominującym udziale uczuć w psychice kobiet, łagodziła buntownicze nastroje części krytyków, ale zarazem konsekwentnie wykazywała, że twórcza działalność czyni kobiety pożyteczniejszymi dla innych, nie przeszkadza w spełnianiu obowiązków rodzinnych, a także może dostarczyć mężczyznom przedmiotu do badań na temat tej pomijanej dotąd „cząstki ludzkiej rodziny". Idąc tropem zainicjowanym przez Krakowową, Pruszakowa rozpatrywała literaturę kobiet przede wszystkim w kategorii pism „dla sióstr swoich". To o nich, do nich i dla nich miała być kierowana. Tego samego roku z apelem *Do piszących kobiet* („Dziennik Warszawski" 1854, nr 195–196) wystąpiła Śmigielska, kontynuując rozważania Pruszakowej i jeszcze mocniej akcentując dotychczasowe dysproporcje w rozwijaniu talentów literackich kobiet i mężczyzn oraz zalety odmiennego niż męski sposobu interpretowania rzeczywistości. Po raz pierwszy też bardzo mocno wyartykułowano tu potrzebę wzajemnej lojalności autorek i wsparcia w literackim zawodzie.

Trudno było w tym czasie rozdzielić analizę piśmiennictwa kobiet i wypowiedzi o szerszym wymiarze społeczno-obyczajowym na temat roli kobiet w życiu publicznym. W szkicach i recenzjach nieustannie wykraczano poza literaturę i estetykę. Świadectwem takiego interpretowania piśmiennictwa kobiecego była m.in. rozprawa Kazimierza Władysława Wójcickiego *Niewiasta polska w początkach naszego stulecia (1800–1830)* („Bluszcz" 1874, nr 19––51; 1875, nr 2–4; wyd. osob. 1875), pod względem metody i stanowiska reprezentowanego przez autora należąca z pewnością do wcześniej wypracowanego typu krytyki. Miała charakter kompilacji, składającej się z partii historiograficznych poświęconych dziejom sławnych kobiet opisanych w literaturze (Ludgarda, Wanda, Barbara Radziwiłłówna, Heligunda, Wirginia), fragmentów idealizowanych dziejów obyczajowości i mentalności pierwszej połowy XIX w., jak również rozdziałów historyczno- i krytycznoliterackich (uwzględniono tu Hoffmanową, Jaraczewską, Wirtemberską). Czynnikiem spajającym ideowo całość był skrajnie konserwatywny ideał kobiety: ziemianki, kapłanki rodzinnego ogniska, matki, obywatelki; twórczość preferowanych autorek służyła zaś, zdaniem Wójcickiego, odnowie społecznej i moralnej świata niewieściego.

Podsumowaniem tego okresu było przeglądowo-informacyjne studium *Polki literatki* Karola Estreichera, publikowane na łamach „Niewiasty" (1860, nr 7–8; 1861, nr 1–4; 1862, nr 2–3, 6, 8, 10 i 12), w sumie uwzględniające ponad czterysta nazwisk autorek. Propozycja Estreichera, jakkolwiek miała przede wszystkim charakter bibliograficzny (z tego powodu katalog nie jest hierarchizowany pod względem jakości piśmiennictwa), zawierała także – na wzór pracy Sowińskiego – zwarte, lecz kompetentnie napisane charakterystyki twórczości

pisarek, z uwzględnieniem dominujących w ich dziełach tematów, → gatunków, stylów, tendencji ideowo-artystycznych. Estreicher nie unikał wartościowania dorobku przedstawianych literatek, unikając tonów protekcjonalnych. Jednak i w jego sądach kobiecy charakter twórczości bywa zwyczajowo kwalifikowany jako gorszy, słabszy, wadliwy, np. pisał o stylu: „[…] kobieca uczuciowość i miękkość całą jego charakterystyką", lub o fabule: „[…] w całym oddaniu opowieści mniej uczuciowości i poezji, które zazwyczaj są cechą pióra niewieściego" (*Polki literatki*, „Niewiasta" 1860, nr 5).

Etap trzeci. Czasy popowstaniowe wymusiły już nie tylko podjęcie przez społeczeństwo polskie zagadnień edukacji kobiet, ale i dużo poważniejszy problem ich przygotowania do samodzielności zawodowej i ekonomicznej w nowej rzeczywistości polityczno-gospodarczej. Zwolennicy filozofii pozytywnej, w ślad za poglądami Auguste'a Comte'a i Johna Stuarta Milla (anonimowy polski przekład *Poddaństwa kobiet* Milla, 1870, został określony jako niedołężny, Maria Chyżyńska dokonała kolejnego tłumaczenia w 1887 r.), uznali emancypację kobiet za część swojego programu. Artykuły Aleksandra Świętochowskiego czy Elizy Orzeszkowej z lat 70. przygotowywały grunt pod nowe sposoby oceny publicznej i literackiej aktywności kobiet. W obozie młodych piśmiennictwo kobiet zaczęło być traktowane z mniejszym niż dotąd lekceważeniem, ale i z mniejszą pobłażliwością względem kształtu artystycznego ich dzieł, choć np. Adam Wiślicki w artykule *Groch na ścianę. Parę słów do całej plejady zapoznanych wieszczów naszych* („Przegląd Tygodniowy" 1867, nr 49; 1868, nr 1) nie skąpił → „wieszczkom" ostrych, ironicznych uwag. Oczywiście, powracano także do pytań o kobiecy rys w praktyce literackiej. Im mniej kobieca zdawała się twórczość w oczach krytyków, tym jej oceny były wyższe. Celem, do którego w postulacie krytyki pozytywnej powinny zmierzać pisarki, było bowiem utożsamienie z normą męską.

Za najbardziej wyrazistą i kompletną pracę poświęconą literaturze kobiet można uznać w tym okresie rozprawę Piotra Chmielowskiego *Autorki polskie wieku XIX. Studium literacko-obyczajowe* (1885). Zdaniem Cecylii Walewskiej stanowiła ona „pierwszą wyczerpującą monografię ruchu kobiecego" (*Ruch kobiecy w Polsce*, t. 1, 1909). Składało się z ośmiu rozdziałów, które miały charakter monograficznego opracowania „życia i twórczości" wybranych przez krytyka ważnych przedstawicielek piśmiennictwa kobiet: Wirtemberskiej, Hoffmanowej, Jaraczewskiej, Żmichowskiej (a z nią całej grupy Entuzjastek), Ziemięckiej, Woykowskiej i Felińskiej. Zastosowana w studium metoda nawiązywała do założeń Hippolyte'a Taine'a (→ taine'izm). Nachylenie → biografistyczne sprawiało, że w kolejnych partiach książki był uwzględniony dwojaki porządek wywodu – genetyczny (respektujący aspekty życiowe) oraz twórczy, dotyczący pisarstwa. Nie zawsze płynnie ze sobą korespondowały, ale z pewnością współtworzyły w miarę kompletny w poczuciu krytyka portret osobowości twórczej kobiety, aktywnie przetwarzającej w literaturze doświadczenia swoich czasów. Chmielowski dążył w prowadzonej → narracji krytycznej do wytworzenia w czytelniku rodzaju „spółczucia psychologicznego", które miało służyć lepszemu zrozumieniu relacji między rozwojem społeczeństwa a ewolucją kobiecego talentu. Pisał we wprowadzeniu do rozprawy, że chodzi mu „o skreślenie ruchu literacko-obyczajowego w działalności wybitniejszych kobiet-autorek", tak by indywidualne rysy pisarstwa zostały wyeksponowane na tle przemian cywilizacyjnych, determinowanych chwilą, potrzebami społeczeństwa i ogólnymi „prądami umysłowymi i uczuciowymi". W centrum uwagi krytyka znajdowały się przede wszystkim wartości poznawcze literatury, zaś język, → kompozycja, styl, względy formalne były potraktowane raczej pobieżnie. Dla każdej z literatek Chmielowski próbował znaleźć miejsce w ewolucyj-

nym szeregu, by uzasadnić z jej perspektywy określone wybory życiowe czy artystyczne. Wyjątkowość (która brała się z natężenia jakiejś tendencji) była wyprowadzana z doświadczeń i wymagań wspólnoty. U Wirtemberskiej była to np. uczuciowość, u Tańskiej – pragnienia edukacyjne, u Żmichowskiej – niemożność zaakceptowania ograniczeń życia kobiecego i zapał zespolony z poczuciem obowiązku, u Ziemięckiej – nieustająca chęć „rozumowej pracy", u Felińskiej – ukochanie swojskiej przeszłości i żywe zainteresowanie problemami otoczenia.

Poza studium *Autorki polskie wieku XIX* Chmielowski poświęcił literatkom większe i drobniejsze rozprawy, szkice, → portrety literackie, a obok tego → odczyty popularyzatorskie. Autorki polskie zaciągnęły u Chmielowskiego znaczny dług, jako że określił on na całe lata normy krytycznoliterackiego pisania o nich. Niezależnie od oceny stosowanej przez niego metody krytyczno- i historycznoliterackiej spostrzeżenia Chmielowskiego okazały się w wielu przypadkach cenne i trwałe, a nade wszystko sankcjonowały autorytetem krytyka wagę tematu. W prasie pozytywistycznej Chmielowski wypowiadał się m.in. o Zbigniewie (Marii Sadowskiej), Konopnickiej, Orzeszkowej, pisał o Entuzjastkach, Żmichowskiej i Ziemięckiej, o Estei (Józefie Kisielnickiej), o Hajocie (Helenie Pajzderskiej). W formie odrębnych publikacji książkowych zostały wydane rozprawy o Orzeszkowej (1891) i Hoffmanowej (1898).

Stanowisko w sprawie piszących kobiet zajął również Aleksander Świętochowski, nie tylko jako autor głośnych artykułów (*O średnim wykształceniu kobiet*, „Przegląd Tygodniowy" 1874, nr 14–19; *O wyższym ukształceniu kobiet*, „Przegląd Tygodniowy" 1874, nr 1–9), lecz i szeregu szkiców krytycznoliterackich, recenzji i „profilów" na łamach „Przeglądu Tygodniowego" i „Prawdy", poświęconych m.in. twórczości Żmichowskiej, Orzeszkowej, Konopnickiej, Wilkońskiej, Deotymy, Marty Moimir (Anny z Mycielskich Lisickiej), Walewskiej, Ostoi (Józefy Sawickiej), Zofii Kowerskiej. Od pisarek wymagał – tak jak od innych twórców – urzeczywistnienia w literaturze „umysłowej siły" („Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 36) i doświadczenia życiowego, choć sprawiedliwie dostrzegał ograniczenia społeczne i obyczajowe, z którymi autorki musiały się zmagać. Dążył – zgodnie z metodami krytyki naukowej Taine'a, którego był wyznawcą – do wykazania charakterystycznych dla danego artysty cech twórczości i umysłu. Jakkolwiek pierwsze słowa ze szkicu na temat pisarstwa Żmichowskiej ujawniały ambiwalentną postawę Świętochowskiego wobec żywej wciąż dyskusji o twórczych możliwościach kobiet: „I w duszy kobiety drgają uczucia potężne, zapalają się myśli świetne, rodzą się pragnienia rozległe" (*Gabryella – Narcyza Żmichowska*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 14; zob. też nr 17–20), cały artykuł w sposób jawnie ironiczny odnosił się do powszechnej praktyki ośmieszania ich literackich zajęć oraz wyrażał ubolewanie, że niewątpliwy talent Żmichowskiej nie znalazł wsparcia ze strony społeczeństwa. Jako krytyk Świętochowski był przekonany o słuszności idei historycznego i społeczno-kulturowego determinizmu, a to wpływało również na negatywne opinie o dorobku niektórych literatek. Pisząc o powieściach Wilkońskiej, wykazywał brak pogłębienia świadomości socjologicznej w jej utworach, banalność spostrzeżeń, schematyzm drażniący naiwnością i nieumiejętnością wykroczenia poza „detaliczny" obraz świata, a nade wszystko brak ważnej z punktu widzenia zbiorowości idei ([rec.] *„Za posagiem", powieść P. Wilkońskiej*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 35). Oczekiwał, że właśnie kobiety literatki dookreślą potrzeby własnej płci i kształt swego udziału w życiu intelektualnym i społecznym epoki. W jego przekonaniu wymagało to jednak definitywnego zerwania z sentymentalizmem i idealizmem na rzecz intelektualnego stosunku do rzeczywistości ([rec.] *„Pan Graba", powieść w 3 częściach Elizy Orzeszkowej*,

„Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 32). Z wielu względów, także estetycznych, doceniał → lirykę Konopnickiej (*Dwa bukiety poetyczne*, „Prawda" 1883, nr 23–24), lecz nie tyle w jej nurcie refleksyjnym, egzystencjalnym (ten był krytykowany), ile w odmianie ludowej, co znaczyło przecież – ideowej, zaangażowanej w sprawy realne (studium *Poeta jako człowiek pierwotny*, 1896). Późniejsze wypowiedzi Świętochowskiego z lat 90., np. szkic *Utwory niewieście* („Prawda" 1892, nr 34–35), cechował ton dużo ostrzejszy wobec wchodzących na literacki Parnas autorek (Cecylii Walewskiej i Marii Napieralskiej). Wypominał im zwłaszcza, że „rozgadały się niepomiernie" i że w przeciwieństwie do Orzeszkowej ilustrują „epidemię nerwową" oraz „ofiary […] bakteryj".

Bardzo sporadycznie komentarze dotyczące utworów literackich kobiet pojawiały się w wystąpieniach Bolesława Prusa (zob. jego batalia przeciw poezji Marii Bartusówny: *Sprawy bieżące*, „Niwa" 1876, t. 9), Antoniego Sygietyńskiego (*Poezje p. Hajoty*, „Wędrowiec" 1884, nr 32–33) czy Adolfa Dygasińskiego (*Kilka słów o talencie p. Ostoi*, „Wędrowiec" 1886, nr 16).

Nowa fala krytyki. Obok głosów poparcia lub względnie umiarkowanej krytyki wciąż pojawiało się wiele opinii negujących wartość literatury kobiet, i to zdecydowanie bardziej obraźliwych w tonie niż w pierwszej połowie XIX w. Z jednej strony akt pisania był interpretowany jako naruszenie norm moralnych i rozkład dotychczasowego porządku obyczajowego (np. [b.a.], *Silva rerum*, „Kronika Rodzinna" 1889, nr 10; ks. K. Niedziałkowski, *Nie tędy droga, Szanowne Panie. (Studium o emancypacji kobiet)*, „Rola" 1896, nr 11: „[…] kobiety […] bez żadnej racji ni potrzeby zagnajają nam piśmiennictwo szpetnymi wymysłami […]"); z drugiej – jako gest „zuchwałości rozpuszczonych niewolnic", którego skutkiem jest tylko „nędza literacka", czyli powtarzanie cudzych sądów, ogólniki, brak myśli, ograniczenia horyzontów, niższy poziom rozwoju cywilizacyjnego (np. Wiat [J.L. Popławski], *Sztandar ze spódnicy*, „Prawda" 1885, nr 35; A. Nowosielski, *O przeznaczeniu i zawodzie kobiety*, „Tygodnik Ilustrowany" 1862, nr 166). Krytyczne stanowisko wobec autorek zajmowali przede wszystkim publicyści konserwatywni, m.in. Teodor Jeske-Choiński, który w studium *Typy i ideały pozytywnej beletrystyki polskiej* (1888) analizował → „postępową" twórczość Orzeszkowej i Marrené, zarzucając im z → ironią brak polotu artystycznego, wielomówność i – w odniesieniu do autorki *Pana Graby* – bezkrytyczną wiarę w → naukę, a w przypadku drugiej z literatek – wiarę w świat wyższych sfer i siłę „samolubstwa".

W okresie popowstaniowym kobiety coraz poważniej podejmowały role krytyków literackich, choć ich reprezentacja nadal była skromna. Do uprzednio wymienianych nazwisk należy dodać Konopnicką, Orzeszkową, Ostoję (Sawicka), Morzkowską-Marrené. Morzkowska poświęciła kobiecemu piśmiennictwu odrębny tekst *Nasze autorki* („Tygodnik Powszechny" 1885, nr 20–22). Dokonała w nim imponującego zestawienia większości polskich literatek tworzących po 1800 r., każdej z nich poświęcając krótką notkę informacyjną. Trudno uznać tę pracę za wypowiedź o charakterze krytycznoliterackim, jej cel był głównie informacyjny, jednak część komentarzy dokumentuje większą, w porównaniu z ocenami krytyków, świadomość problemów, przed którymi stały dziewiętnastowieczne autorki.

Etap czwarty. Od końca XIX w. do wybuchu pierwszej wojny światowej obserwujemy zarówno liczebny wzrost udziału kobiet w polskim piśmiennictwie, jak i znaczące zmiany w tematyce i formie tworzonej przez nich literatury. Zdaniem Walewskiej „najmłodsze autorki polskie zerwały z »gawędziarstwem prababki Malwiny«" (*Ruch kobiecy w Polsce*). Nowe tendencje artystyczno-ideowe, jakie przynosił → naturalizm i kolejne, → młodopolskie „izmy", były postrzegane w utworach kobiecych wyjątkowo niechętnie. Zaskakująco wiele artyku-

łów miało charakter → satyryczny, prześmiewczy, postponujący dokonania literackie kobiet. Podkreślano w nich elementy histerii w kobiecym pisaniu, chorobliwą nerwowość, uleganie emocjom i popędom (np. B. Chrzanowski, *Histeria w beletrystyce*, „Niwa" 1894, t. 23; Publicola [W. Zagórski], *Histeria w naszej beletrystyce. Felieton patologiczny*, „Słowo" 1885, nr 147). Piętnowano także brak precyzji i logiki myślenia, zbyt subiektywne, jednostronne ujęcia rzeczywistości, wreszcie antyintelektualizm (T.J. Orlicz [T. Jeske-Choiński], *Powieści kobiece*, „Rola" 1896, nr 28; A. Mazanowski, *Współczesna galeria powieściopisarek polskich*, „Przegląd Powszechny" 1916, t. 130). Zarzuty grafomaństwa sąsiadowały z ostrzeżeniami przed niemoralnością (T. Jeske-Choiński, *Nowoczesna kobieta*, 1917; *We krwi*, „Wiek" 1893, nr 249). Aktywność kobieca była interpretowana w kategoriach sztucznych kompensacji, rozładowań napięcia, niezdolności do wytworzenia mniej cielesnych idei. Można więc mówić o mocnym nastawieniu → wartościującym niektórych krytyków, często zresztą skażonych przyzwyczajeniami publicystycznymi.

Przed pierwszą wojną światową nie powstała rozprawa, której syntetyczny charakter i odbiór czytelniczy byłby porównywalny ze studium Chmielowskiego *Autorki polskie wieku XIX*. Trudno mówić o przeważających nurtach w interpretacji literatury kobiet, ówczesna krytyka była bowiem niejednorodna. Ponadto nie wszyscy przecież czołowi krytycy tych lat zabierali głos w kwestii pisarstwa kobiet. W przeglądach literatury najnowszej pióra Ignacego Matuszewskiego, Wilhelma Feldmana, Mariana Zdziechowskiego, Stanisława Brzozowskiego i innych autorów w sposób bezwarunkowy swoją wysoką pozycję w literaturze polskiej utrzymywały Orzeszkowa i Konopnicka. Bardzo często pisano pozytywnie o Bartusównie, rzadziej o Marii Komornickiej, Maryli Wolskiej, Bronisławie Ostrowskiej, Zofii Trzeszczkowskiej. Często, lecz niekoniecznie dobrze, o Gabrieli Zapolskiej. Jej twórczość – głęboko konfrontacyjna, a zarazem zmysłowa – naruszała wiele norm społeczno-obyczajowych. Wzbudzała też kontrowersje z racji odmienności wobec intelektualnych wzorców pisania, do jakich przyzwyczaiła krytykę Orzeszkowa. Trzeba jednak pamiętać, że zmienił się stopniowo sposób lektury znanych i uznanych literatek. Ilustrują to np. pisma krytycznoliterackie Stanisława Brzozowskiego. W studium poświęconym Orzeszkowej krytyk nie dokonywał ani szczegółowego rozbioru jej utworów, ani analizy tła społeczno-historycznego. Zajmowała go subiektywnie odczuta i impresyjnie wyartykułowana nadrzędna idea, jeden rys, który miał stanowić „utajoną filozofię" tej twórczości. Brzozowski uznał, że nadrzędną zasadą określającą dzieła Orzeszkowej jest praca, która definiowała jej pisanie i zarazem nadawała kształt wszystkiemu, co pisarka czyniła (*Eliza Orzeszkowa* w zbiorze *Współczesna powieść polska*, 1906). Krytykowi dużo trudniej było znaleźć taką formułę dla Zapolskiej, w czym upatrywał słabość jej pisarstwa: „Zapolska nigdy nie miała w sobie tej mocy, jaką daje przekonanie wypracowane przez życie. Miała ona jedynie flirty i pasje przekonaniowe" (*Powieść „mieszczańska" i jej fazy u nas*, tamże). Krytyk nie negował jej talentu i prawa do pisania, lecz wyjaśniał, dlaczego tak trudno czytelnikowi było dotrzeć do najistotniejszych wartości tej literatury skrytych za chaotycznymi, a nawet histerycznymi gestami (tamże). Jednoznacznie odżegnywał się natomiast od wspierania produktów, jego zdaniem, trzeciorzędnych, np. Hajoty, Estei i Marii Rodziewiczówny. O ile pisma Orzeszkowej czy Konopnickiej powoli stawały się częścią → historii literatury, o tyle utwory młodszych autorek budziły coraz żywsze zainteresowanie ówczesnej krytyki. Wielokrotnie powracano w omówieniach, recenzjach, szkicach do literackich propozycji Zofii Nałkowskiej. Pisali o niej m.in. Jan Lorentowicz ([rec.] *Zofia Rygier-Nałkowska, „Kobiety"*, „Nowa Gazeta" 1906, nr 295), Wilhelm Feldman

(*Z. Rygier-Nałkowska*, „Krytyka" 1910, t. 2, z. 2), Anna Zahorska, pseud. Savitri (*Indywidualizm kobiety w najnowszej powieści polskiej*, „Świat" 1910, nr 19), Karol Irzykowski (*Powieści Nałkowskiej*, „Nowa Reforma" 1910, nr 181–183). „Znaczenie utworów Rygier-Nałkowskiej nie jest ideowe, lecz artystyczne. Nie chciała nas nauczać, jak Orzeszkowa, lecz po prostu różne rzeczy pokazać" – pisała Savitri, nie doceniając jeszcze intelektualnych aspektów pisarstwa Nałkowskiej. Irzykowski proponował najbardziej syntetyczną charakterystykę jej wczesnych prac, choć on lekceważył z kolei obecne w nich kreacje kobiece, uznając je za „nawiercania psychologiczne bez planu". Podkreślał wszak znaczenie literackich wystąpień Polek dla całokształtu nowego piśmiennictwa („Nowa Reforma" 1910, nr 181): „Mężczyzna patrzy z ciekawością i sympatią na to, co się dzieje w tym światku, bo jest w tym i socjalnie, i erotycznie zainteresowany. Literatura kobieca była długo bezpłciową […]. W ostatnich dziesiątkach lat, zwłaszcza za granicą, wskutek wzmożonego ruchu emancypacyjnego, powstaje odrębna literatura kobieca […] – której echa i u nas się odzywają […]".

W krytyce tego okresu coraz intensywniej współuczestniczyły również kobiety, wciąż jeszcze nie dość w tej roli poznane: Helena Ceysingerówna, Julia Dicksteinówna, Helena Duninówna, Czesław Halicz (Czesława Rosenblattowa), Witold Janicki (Melania Rajchmanowa), Jadwiga Marcinowska, Maria Markowska, J. Oksza (Julia Kisielewska), Maria Czesława Przewóska, Malwina Posner-Garfeinowa, Teresa Prażmowska-Wołowska, Radwan (Maria Rakowska), Savitri (Anna Zahorska), Włast (Maria Komornicka), Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska. Nieraz ich męskie pseudonimy bywały mylące nawet dla współczesnych. *Gros* informacji na temat kobiet piszących przyniosła dwutomowa praca z pogranicza krytyki i publicystyki *Ruch kobiecy w Polsce* autorstwa Walewskiej. Jej zasługą było nie tylko sporządzenie imponującej listy kobiet, reprezentujących różne pola działalności literackiej i różne → pokolenia, ale także zarysowanie najistotniejszych tendencji obserwowanych w tym młodym piśmiennictwie.

Kobieta jako bohaterka. Oddzielnie należy potraktować w krytyce dziewiętnastowiecznej oceny kreacji bohaterek literackich (zob. też → bohater literacki). Badania nad recepcją romansów z początku XIX w. potwierdzają na ogół żywe zainteresowanie, jakie protagonistki tych opowieści wzbudzały w czytelnikach, ale ówczesne recenzje rzadko wykraczały poza formułę streszczenia fabuły, co nie pozwala precyzyjnie odtworzyć zestawu pożądanych cech postaci kobiecej. Dość powszechnie jako przymioty niewieście były wyliczane takie cechy, jak wrażliwość, czułość, szlachetność, wdzięk, niewinność, skromność, posłuszeństwo, poszanowanie dla rodziców i → tradycji → narodowej (np. *Autorka „Zofii i Emilii"*, „Rozmaitości Warszawskie" 1830, nr 10–13; [rec.] *Pierwsza młodość, pierwsze uczucia*, „Gazeta Polska" 1830, nr 82–83). Z tego względu dużą popularnością wśród czytelników i aprobatą recenzentów cieszyły się m.in. bohaterki Jaraczewskiej (np. Emilia z powieści *Zofia i Emilia* czy Karolina z *Pierwszej młodości*) oraz tytułowe protagonistki utworów Hoffmanowej, zwłaszcza Franciszka Krasińska, Karolina i Krystyna. Krytyka literacka i artystyczna pierwszej połowy XIX w. wspierała tradycyjne wzorce osobowościowe, szukając dla nich inspiracji w historii Polski. Sławne Polki, umieszczane nieraz w ramach dziejów piśmiennictwa kobiecego (jak w przywoływanym studium Wójcickiego *Niewiasta polska*, w pracach historycznych Zygmunta Kaczkowskiego *Kobieta w Polsce. Studium historyczno-obyczajowe*, 1895, Władysława Chomętowskiego, *Stanowisko praktyczne dawnych niewiast*, 1872, Antoniego Józefa Rollego, *Niewiasty kresowe*, 1883, Jana Nitowskiego, *Album biograficzny zasłużonych Polaków i Polek wieku XIX*, t. 1–2, 1901, i w wielu podobnych pozycjach), bywały punktem odniesie-

nia oceny współczesnych krytykom kreacji literackich. Barbara Radziwiłłówna, królowa Jadwiga, Wanda, Ludgarda – postaci popularyzowane w → dramatach historycznych pierwszej ćwierci XIX w. – wspierały heroiny z utworów romantycznych: Żywila, Maria, Grażyna, Aldona. Szczególnie w tytułowej bohaterce powieści poetyckiej Antoniego Malczewskiego widziano realizację „ideału Polki", łączącego w sobie „czyste i podniosłe uczucia", „siłę i odwagę" (M. Grabowski, *Myśli o literaturze polskiej*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 12, nr 36; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; A. Mickiewicz, *Prelekcje paryskie*, kurs drugi, wykład trzydziesty). Krytyka literacka w romantyzmie odnotowywała niekiedy pojawienie się w literaturze innych wizerunków niewiast: kierujących się ideami zemsty, nieposkromionych w dążeniu do władzy, niepokornych lub zepsutych, ale na ogół oceniała je negatywnie lub wyrażała przekonanie, że nie oddają prawdy o stanie niewieścim. Zagadnienie to zostało także podjęte w okresie późniejszym przez Michała Bałuckiego i Piotra Chmielowskiego.

W studium *Kobiety dramatów Słowackiego* (1867) Bałucki podzielił występujące u Słowackiego postaci kobiece na legendarne, → fantastyczne, historyczne i występujące na tle historycznym. Analizy dotyczyły w przeważającej mierze → charakterów bohaterek i motywacji ich postępowania, a więc warstwy ideowej utworów; dużo rzadziej (choć i tak częściej, niż czynił to Chmielowski w pracy z 1873 r.) były uwzględniane funkcje pełnione przez te postaci w strukturze całości. Mimo uznania dla fantazji, → wyobraźni i stylu poety Bałucki zarzucał mu niezdolność stworzenia portretu kobiety rzeczywistej, tzn. złożonej, ewoluującej, doświadczającej czegoś więcej niż silnych namiętności. W jego ujęciu kobiety Słowackiego są fatalistyczne i demoniczne (Balladyna, Roza, Salomea, Judyta), niepełne, jednostronne w natężeniu jakiejś cechy (Maria Stuart, Lilla Weneda, Laura) tudzież bierne, „anielsko" niezdolne do czynów (Alina, Amelia). Niekompletność kobiecej natury stanowi dla Bałuckiego literacki refleks dysfunkcyjnej, aspołecznej osobowości poety. Redukcja wzorów kobiecości w literaturze polskiej („literatura piękna bez kobiety"; list do Marii Trębickiej z 15 września 1856 r.) niepokoiła również Cypriana Norwida. Jakkolwiek te poglądy formułował kilkakrotnie, np. we wstępie do *Pierścienia Wielkiej-Damy* (1872), przypisów do *Psalmów-psalmu* (1850), w *Białych kwiatach* (1857) czy *Emancypacji kobiet* (1882), ograniczony odbiór jego prac marginalizował jednak owe często cenne i oryginalne myśli. W części przynajmniej docierały one do kraju np. za pośrednictwem Zofii Węgierskiej, która na łamach „Biblioteki Warszawskiej" w regularnie prowadzonych → kronikach pisała nieraz o silnie skonwencjonalizowanych obrazach kobiet „aniołów" bądź demonów, które nie mogły dłużej satysfakcjonować bardziej wymagających czytelników, a zwłaszcza czytelniczek.

Duże zainteresowanie czytelników wzbudziła rozprawa Chmielowskiego *Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego. Studium literackie* (1873), o czym dobitnie świadczą jej kolejne wznowienia wraz z uzupełnieniami. Krytyk nie odniósł się do niedawnej pracy Bałuckiego, choć pewne odczytania lektur romantycznych były zbliżone do interpretacji poprzednika. Wybrane bohaterki utworów romantycznych (np. Grażyna, Aldona, Zosia, Telimena, Balladyna, Lilla Weneda, Roza Weneda, Diana, Salomea, Maria) zostały przez badacza potraktowane autonomicznie, oderwane od pierwotnej fabuły, ujęte niczym interesujące → psychologicznie osobowości, a nie kreacje literackie, stanowiące część większej znaczeniowo całości. Chmielowski kładł nacisk na empatyczną rekonstrukcję przeżyć postaci na podstawie utworów, a następnie na ocenę życiowej realności takiej propozycji. Większość przykładów przywołanych w rozprawie dowodziła, zdaniem Chmielowskiego, że idealizm romantycz-

ny akcentował przede wszystkim skrajne emocje, pokazując kobiety „na wierzchołkowych punktach: kończącej się wegetacji lub rozwiniętego życia". Romantycy nie próbowali opisać „kobiety samoistnej". Paradoksalnie pozytywną ocenę uzyskała u Chmielowskiego Telimena jako figura istotnie zaczerpnięta z „życia", z codzienności. Przekonanie krytyka o społecznym wymiarze literatury decydowało o niezgodzie na zawężający obraz kobiecości, ograniczony do uczuć i namiętności: „Przypominamy sobie wszystko, cośmy widzieli i spostrzegamy, żeśmy mieli przed sobą prawie same patologiczne objawy życia kobiecego". Chmielowski żądał związku literatury i rzeczywistości, toteż w zakończeniu rozprawy wzywał młodych autorów: „[…] stwórzcie ideał – spółczesnej kobiety".

Do podobnych wniosków dochodził Adam Bełcikowski w szkicach *Ideały kobiece dwóch poetów* i *Charaktery kobiece w poezji polskiej* (w zbiorze *Ze studiów nad literaturą polską*, *wydanie pamiątkowe*, 1886), dowodząc, że trudności z oddaniem przez → poetów komplikacji kobiecej natury mają źródło w nadmiernym poddaniu się wyobraźni i → fantazji. Tymczasem portret bohaterki doskonałej, tzn. pełnej kobiety, może stworzyć tylko artysta, który pozostaje w bliskim związku z rzeczywistością. Na marginesie owych krytycznoliterackich ujęć trzeba sytuować pracę Walerego Przyborowskiego *Niewieście ideały poetów polskich: szkice biograficzno-literackie* (1881), w której charakteryzował muzy poetów (od Jana Dantyszka do Konstantego Gaszyńskiego). Aspekty biografistyczne przeważały tu jednak zdecydowanie nad aspektami estetycznymi. Już w 1902 r. Czesław Jankowski odniósł się ponownie do obecnych w literaturze XIX w. wizerunków kobiecych w wieloodcinkowym cyklu *Typy niewieście w literaturze XIX wieku i bohaterki powieści i poezji polskiej 1816–1900* („Bluszcz" 1902, nr 2–20, z przerw.). Choć nie wykroczył on poza ogólnikowe spostrzeżenia na temat polskich bohaterek, zastosował ciekawą metodę asocjacyjną, która pozwoliła mu na dostrzeżenie ewolucji pewnych typów niewieścich postaci → fikcyjnych. W rezultacie poprowadził linie łączące wzorce kobiece z początku stulecia z ideałami osiągniętymi u jego schyłku (np. między Krystyną z utworu Hoffmanowej a Seweryną z *Dwóch biegunów* Orzeszkowej). Nie żądał, by literatura nadążała za życiem, lecz twierdził, że „rozwijanie w powieściach »ideału« kobiety polskiej w znacznej mierze wpłynęło na moralne podniesienie się kobiet naszych w ogóle […]" (*Typy niewieście*, „Bluszcz" 1902, nr 3).

Wiele uwag na temat postaci kobiecych w literaturze można odnaleźć w rozproszonych recenzjach i szkicach prasowych z drugiej połowy XIX w. i jest to z pewnością materiał wymagający dodatkowych opracowań. Warto też zwrócić większą niż dotychczas uwagę na porównanie opinii o kreacjach kobiet w krytycznoliterackiej praktyce mężczyzn i kobiet. Dobrych przykładów ilustrujących wspomniane rozbieżności w ocenach bohaterek powieściowych dostarczają z jednej strony szkice Jeske-Choińskiego (np. *Nowoczesna kobieta*) i artykuły autorstwa pań, np. F. Rudnickiej (*Kobieta w ostatnich powieściach polskich*, „Świat Kobiecy" 1905, nr 43, 45 i 46), Kisielewskiej (*Nasz ideał kobiecy w najnowszej literaturze*, „Bluszcz" 1907, nr 45–50), Zahorskiej (*Typy kobiet w polskiej literaturze współczesnej*, „Tygodnik Ilustrowany" 1911, nr 29). Jeske-Choiński, analizując najnowsze typy kobiece na podstawie powieści Eugenii Żmijewskiej, Heleny Orlicz-Garlikowskiej, Emmy Jeleńskiej, Alicji Szamoty (właśc. Natalii Alicji z Reynelów Greniewskiej), dostrzegał nową problematykę utworów, ściśle podporządkowaną ideom feministycznym, ale uznawał, że przyjmowana przez pisarki rola „koryfeuszy ruchu kobiecego" niszczy artystyczny wymiar literatury, a przede wszystkim demoralizuje czytelników. Wedle krytyka „ferment modernistyczny i rewolucyjny", którym uległy pisarki, pomnożył galerię typów kobiecych gorszących, bez zasad moralnych, o wypa-

czonej „kobiecości". Częściowo zgadzała się z nim m.in. Rudnicka, ostro krytykując *Fatum* Hanny Krzemienieckiej czy *Miraże* Marion (Cecylii Glücksman) za nihilizm i pesymistyczne portrety kobiet (zob. *Kobieta w ostatnich powieściach*), w większości jednak recenzentki uważały, że ich perspektywa daje narzędzie pełniejszego rozpoznania i opisania kobiecego świata w konstruktywny sposób. W wypowiedziach krytycznoliterackich na łamach m.in. „Świtu", „Polskiego Łanu", „Świata Kobiecego", „Bluszcza" dominują w charakterystykach bohaterek określenia wskazujące na mniej czy bardziej przyswojone wątki → nietzscheańskie: „silna", „mocna", „godna", dysponująca „własnymi szerokimi skrzydłami". W krytyce kobiet są przywoływane również przykłady pozytywnej zmiany w prozie mężczyzn: Stefana Żeromskiego, Wacława Berenta, Wacława Sieroszewskiego. „Taka kobieta to ogromna siła" – pisała o Joasi z *Ludzi bezdomnych* Oksza, czyli Kisielewska (*Nasz ideał kobiecy*).

Z tym stanowiskiem zgadzała się też Walewska, gdy w ramach przeglądu dokonań współczesnych sobie autorek podkreślała wagę nowych propozycji literackich. Świat kobiecych problemów oraz bohaterki z powieści Nałkowskiej, Kisielnickiej, Szamoty czy Ostoi zostały przez nią ocenione jako przejaw ważnej zmiany w sposobie portretowania „płci pięknej" w literaturze. Jej zdaniem „powieść nasza, tak uboga dotąd w samoistne typy kobiece, że roiły się w niej tylko Ksantypy albo zapoznane anioły – ostatnimi czasy zabłysła niezwykłą rozmaitością i bogactwem oryginalnie pojętych, silnie naszkicowanych charakterów niewieścich" (*Ruch kobiecy w Polsce*, t. 2).

Maria Berkan-Jabłońska

Źródła: [J. Szymanowski], *Listy o guście, czyli smaku: List drugi*, w: tegoż, *Listy krytyczne o różnych literatury rodzajach i dziełach*, 1779; A. Dantiscus [A.K. Czartoryski], *Myśli o pismach polskich z uwagami nad sposobem pisania w rozmaitych materiach*, powst. 1801, wyd. [1810]; I. Krasicki, *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 3, 1803; F. Bentkowski, *Historia literatury polskiej*, 1814; S.S. [A. Linowski], *Malwina, czyli Domyślność serca*, „Pamiętnik Warszawski" 1816, t. 4, z. 2; [J. Śniadecki], *„Malwina". List stryja do synowicy pisany z Warszawy 31 stycznia 1816 r. (nowego stylu) z przesłaniem nowego pod tym tytułem romansu*, „Dziennik Wileński" 1816, t. 3; K. Brodziński, [rec.] *Pamiątka po dobrej matce*, „Pamiętnik Warszawski" 1819, t. 15; J. Sowiński, *O uczonych Polkach*, 1821; I.E. Lachnicki, *Rozbiór „Amelia matką"*, „Dzieje Dobroczynności Krajowej i Zagranicznej" 1823, t. 1; M. Mochnacki, [rec.] *Powieści dla mojej córki*, „Gazeta Polska" 1827, nr 147 i 190; K. Brodziński, *O romansach historycznych Bronikowskiego. Rozprawa czytana na posiedzeniu publicznym Warsz. Tow. Przyj. Nauk 5 marca 1828*, 1828; M. Grabowski, *Myśli o literaturze polskiej*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 12, nr 36; M. Mochnacki, [rec.] *Powieści z dziejów polskich dla młodych panien*, „Gazeta Polska" 1828, nr 76–77; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; J.I. Kraszewski, *O polskich romansopisarzach*, „Wizerunki i Roztrząsania Naukowe" 1836, t. 11; L. Łukaszewicz, *Rys dziejów piśmiennictwa*, 1836; H. Skimborowicz, *„Pierwiosnek". Noworocznik na rok 1840. Rozbiór*, „Piśmiennictwo Krajowe" 1840, nr 2–3; J.I. Kraszewski, *Spojrzenie na dzisiejszą literaturę polską*, „Athenaeum" 1841, t. 1; B. Trentowski, *Aforyzmy dotyczące się ogólnego lub też naturalnego przeznaczenia człowieka, czyli rzecz o małżeństwie*, „Orędownik Naukowy" 1841, nr 33; J.I. Kraszewski, *Studia literackie*, 1842; B. Trentowski, *Chowanna, czyli system pedagogiki narodowej jako umiejętności wychowania, nauki i oświaty, słowem wykształcenia naszej młodzieży*, 1842; J.I. Kraszewski, *Nowe studia literackie*, 1843; H. Skimborowicz, *Alżbieta z Bobolusk*, „Przegląd Naukowy" 1844, nr 32; E.D. [E. Dembowski], *Piśmiennictwo polskie w zarysie*, 1845; A. Tyszyński, *Powieści E. Jaraczewskiej*, „Biblioteka Warszawska" 1846, t. 3; J.I. Kraszewski, *Listy do Redakcji „Gazety Warszawskiej"*, „Gazeta Warszawska" 1851–1858; J. Łepkowski, *O Polkach piszących*, „Przegląd Poznański" 1851, nr 12; K. Libelt, *Humor i prawda w kilku obrazkach*, 1852; S. Pruszakowa, *Stanowisko piszących kobiet*, „Dziennik Warszawski" 1854, nr 37; J. Śmigielska, *Do piszących kobiet*, „Dziennik Warszawski" 1854, nr 195–196; L. Siemieński, *Kilka rysów z literatury i społeczeństwa od roku 1848–1858*, t. 1, 1859; [L.R.] K. Estreicher, *Polki literatki*, „Niewiasta" 1860, nr 7–8, 1861, nr 1–4, 1862, nr 2–3, 6, 8, 10 i 12; A. Nowosielski, *O przeznaczeniu i zawodzie kobiety*, „Tygodnik Ilustrowany"

1862, nr 166; J. Zachariasiewicz, *Kobieta w powieści i kobieta w życiu*, Tygodnik Poznański" 1862, nr 27–28, 31 i 38–42; M. Bałucki, *Kobiety dramatów Słowackiego*, 1867; [A. Wiślicki], *Groch na ścianę. Parę słów do całej plejady zapoznanych wieszczów naszych*, „Przegląd Tygodniowy" 1867, nr 49; P. Chmielowski, *Powieści Zbigniewa*, „Biblioteka Warszawska" 1869, t. 4; P. Chmielowski, *Powieści pani Elizy Orzeszko*, „Przegląd Tygodniowy" 1870, nr 1; A. Świętochowski, [rec.] *„Za posagiem", powieść P. Wilkońskiej*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 35; [A. Świętochowski], *Gabryella – Narcyza Żmichowska*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 14 i 17–20; A. Świętochowski, [rec.] *„Pan Graba", powieść w 3 częściach Elizy Orzeszkowej*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 32; P. Chmielowski, *Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego. Studium literackie*, 1873; K.W. Wójcicki, *Niewiasta polska w początkach naszego stulecia (1800–1830)*, 1875; Borysten, *Poezje Marii B., Lwów 1876*, „Kronika Rodzinna" 1876, nr 7; S. Grudziński, *Poezje Marii B. Lwów 1876*, „Ruch Literacki" 1876, nr 5; P. Chmielowski, *Entuzjastki od r. 1838–1848*, „Biesiada Literacka" 1877, nr 72–76; H. Skimborowicz, *Polki autorki i artystki*, „Bluszcz" 1879, nr 8–11 i 13–17; H. Skimborowicz, *Polki autorki, artystki i w dziejach krajowych sławne*, „Bluszcz" 1880, nr 2–3 i 5–7; H. Skimborowicz, *Gabriela i Entuzjastki*, „Bluszcz" 1880, nr 10–32; W. Przyborowski, *Niewieście ideały poetów polskich: szkice biograficzno-literackie*, 1881; W. Zyndram-Kościałkowska, *Nasi noweliści. Szkic z współczesnego piśmiennictwa*, „Niwa" 1881, t. 19; A. Świętochowski, *Dwa bukiety poetyczne*, „Prawda" 1883, nr 23–24; P. Chmielowski, *Poezje*, „Ateneum" 1884, t. 3 (o Hajocie); A. Sygietyński, *Poezje p. Hajoty*, „Wędrowiec" 1884, nr 32–33; P. Chmielowski, *Autorki polskie wieku XIX. Studium literacko-obyczajowe*, 1885; M.K. [M. Konopnicka], *Maria Bartusówna*, „Świt" 1885, nr 8; W. Morzkowska-Marrené, *Nasze autorki*, „Tygodnik Powszechny" 1885, nr 20–22; A. Pług [A. Pietkiewicz], *Maria Bartusówna*, „Kłosy" 1885, nr 1060; Publicola [W. Zagórski], *Histeria w naszej beletrystyce. Felieton patologiczny*, „Słowo" 1885, nr 147; Wiat [J.L. Popławski], *Sztandar ze spódnicy*, „Prawda" 1885, nr 35; A. Bełcikowski, *Ze studiów nad literaturą polską, wydanie pamiątkowe*, 1886; P. Chmielowski, *Debiuty nowelistów*, „Ateneum" 1886, t. 1, z. 1; A. Dygasiński, *Kilka słów o talencie p. Ostoi*, „Wędrowiec" 1886, nr 16; T. Jeske-Choiński, *Typy i ideały pozytywistycznej beletrystyki polskiej*, 1888; P. Chmielowski, *Eliza Orzeszkowa*, 1891; P. Chmielowski, *Powieści ludowe Elizy Orzeszkowej*, „Świat" 1891, nr 20; Ostoja [J. Sawicka], *Stara panna w utworach Orzeszkowej*, „Kraj" 1891, nr 50; P. Chmielowski, *Powieści Estei*, „Ateneum" 1892, t. 1; P. Chmielowski, *Powieści społeczne Elizy Orzeszkowej*, „Świat" 1892, nr 1–4; A. Świętochowski, *Utwory niewieście*, „Prawda" 1892, nr 34–35; P. Chmielowski, *Żmichowska i Ziemięcka*, „Ateneum" 1893, t. 4; B. Głębski, *Noweliści i nowelistki*, „Rola" 1893, nr 1–5; B. Chrzanowski, *Histeria w beletrystyce*, „Niwa" 1894, t. 23; P. Chmielowski, *Literatura polska przed pół wiekiem* [*Sprawozdanie A.O. z dwóch odczytów P.Ch.*], „Niwa" 1894, t. 23; J.T. Hodi [J. Tokarzewicz], *„Wychowanka" Ostoi*, „Prawda" 1895, nr 26; E. Jerlicz, *Współczesne autorki. Eliza Orzeszkowa*, „Ateneum" 1896, t. 4, z. 1; K. Niedziałkowski, *Nie tędy droga, Szanowne Panie*, „Rola" 1896, nr 11; T.J. Orlicz [T. Jeske-Choiński], *Powieści kobiece*, „Rola" 1896, nr 28; A. Świętochowski, *Poeta jako człowiek pierwotny*, 1896; P. Chmielowski, *Klementyna z Tańskich Hoffmanowa. Zarys biograficzno-pedagogiczny (z portretem Klementyny Hoffmanowej)*, 1898; P. Chmielowski, *Zarys najnowszej literatury polskiej (1864–1897)*, wyd. 4. zm. 1898; W. Feldman, *Piśmiennictwo polskie ostatnich lat dwudziestu*, 1902; Cz. Jankowski, *Typy niewieście w literaturze XIX wieku i bohaterki powieści i poezji polskiej 1816–1900*, „Bluszcz" 1902, nr 2–20; K. Kelles-Krauz, *Kwestia kobieca w utworach Marii Konopnickiej*, w: *Hołd Marii Konopnickiej*, 1902; M. Łopuszańska, *Typ kobiety spółczesnej w najnowszej powieści polskiej*, „Pogląd na Świat" 1902, nr 3; S. Lack, *O literaturze kobiecej*, „Nowe Słowo" 1903, nr 24; I. Matuszewski, *Twórczość i twórcy. Studia i szkice literackie*, 1903; W. Morzkowska-Marrené, *Kobiety czasów współczesnych*, 1903; W. Nałkowski, *Nie tędy droga, szanowny panie*, w: tegoż, *Jednostka i ogół*, 1904; F. Rudnicka, *Kobieta w ostatnich powieściach polskich*, „Świat Kobiecy" 1905, nr 43 i 45–46; Włast [M. Komornicka], [rec. *„Sezonowa miłość" G. Zapolskiej*], „Chimera" 1905, t. 9, z. 26; S. Brzozowski, *Współczesna powieść polska*, 1906; J. Lorentowicz, [rec.] *Zofia Rygier-Nałkowska, „Kobiety"*, „Nowa Gazeta" 1906, nr 295; J. Oksza [J. Kisielewska], *Nasz ideał kobiecy w najnowszej literaturze*, „Bluszcz" 1907, nr 45–50; C. Walewska, *Ruch kobiecy* w *Polsce*, t. 1–2, 1909; W. Feldman, [rec.] *Z. Rygier-Nałkowska*, „Krytyka" 1910, t. 2, z. 2; K. Irzykowski, *Powieści Nałkowskiej*, „Nowa Reforma" 1910, nr 181–183; A. Zahorska (Savitri), *Indywidualizm kobiety w najnowszej powieści polskiej*, „Świat" 1910, nr 1; Savitri [A. Zahorska], *Typy kobiet w polskiej literaturze współczesnej*, „Tygodnik Ilustrowany" 1911, nr 29; J. Oksza [J. Kisielewska], *Z literatury współczesnej: wrażenia i sądy*, 1912; A. Mazanowski, *Współczesna galeria powieściopisarek polskich*, „Przegląd Powszechny" 1916, t. 130; T. Jeske-Choiński, *Nowoczesna kobieta*, 1917; *Zapomniane głosy. Krytyka literacka kobiet 1894–1918*, t. 1, wyb., oprac. A. Wydrycka, 2006.

Opracowania: T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce romantyzmu (1831–1863)*, 1931; M. Żmigrodzka, *Edward Dembowski i polska krytyka romantyczna*, 1957; S. Burkot, *Spory o powieść w polskiej krytyce lite-*

rackiej XIX wieku, 1968; H. Kirchner, *Modernistyczna młodość Zofii Nałkowskiej*, „Pamiętnik Literacki" 1968, z. 1; M. Brykalska, *Krytyk, ideolog. Zarys działalności krytycznoliterackiej Świętochowskiego*, w: A. Świętochowski, *Wybór pism krytycznoliterackich*, 1973; Z. Jagoda, *Krytyka literacka w kraju*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, t. 1, seria 3, 1975; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1988; E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, 1990; G. Borkowska, *„Wstań, siostro! Wstań!" – polska proza kobieca (1840–1918)*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza" 1993, R. 26/27 (1991/1992); M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolska femina. Garść uwag*, „Teksty Drugie" 1993, nr 4–6; M. Strzyżewski, *Działalność krytyczna Maurycego Mochnackiego*, 1994; E. Szary-Matywiecka, *„Malwina", czyli głos i pismo w powieści*, 1994; G. Borkowska, *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca*, „Teksty Drugie" 1995, nr 3–4; M. Janion, *Kobiety i duch inności*, 1995; G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, 1996; *Kobieta i kultura. Kobiety wśród twórców kultury intelektualnej i artystycznej w dobie rozbiorów i w niepodległym państwie polskim*, red. A. Żarnowska i A. Szwarc, 1996; M. Wiater, *O Norwidowskiej „istotnej i całej" postaci kobiecej*, „Ruch Literacki" 1998, z. 6; K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, 1999; G. Borkowska, M. Czermińska, U. Phillips, *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności. Przewodnik*, 2000; A. Górnicka-Boratyńska, *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863–1939)*, 2001; K. Kłosińska, *Kobieta autorka*, w: tejże, *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, 2001; A. Makowski, *Metoda krytycznoliteracka Piotra Chmielowskiego*, 2001; Z. Rejman, *„Powieść całkiem narodowa" – Jan Śniadecki o „Malwinie" Marii Wirtemberskiej*, w: tejże, *Świadomość literacka polskiego Oświecenia. Wybrane problemy*, 2005; A. Wydrycka, *Wstęp*, w: *Zapomniane głosy. Krytyka literacka kobiet 1894–1918. Wybór tekstów*, t. 1, 2006; J. Ławski, *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, 2008; A. Grotowska, *„O czym się nawet myśleć nie chce, a jednak trzeba o tym mówić". O dziełach Gabrieli Zapolskiej i ich recepcji w środowisku współczesnym autorce*, „Napis" 2009, seria 15; *Jazgot niewieści i męskie kasztele. Z dziejów sporu o „literaturę kobiecą" w dwudziestoleciu międzywojennym*, red. J. Krajewska, 2010; K. Kłosińska, *Feministyczna krytyka literacka*, 2010.

Zob. też: Bohater literacki, Czytelnik/ Czytelniczka/ Publiczność

KOLORYT LOKALNY

Pojęcie. Miejsce kolorytu lokalnego w obrębie krytyki literackiej XIX w. wydaje się ustalone. Jego ranga i znaczenie wiążą się z początkiem literatury → romantyzmu, a przede wszystkim z gatunkiem → powieści poetyckiej i twórczością angielskiego pisarza i współtwórcy gatunku Waltera Scotta (→ walterskotyzm), współcześnie zwracano również uwagę na inspirującą rolę dramaturgii Williama Shakespeare'a oraz podkreślano dokonania pisarzy niemieckich – Johanna Wolfganga Goethego i Friedricha Schillera (A. Mickiewicz, *Goethe i Bajron*, powst. ok. 1827, wyd. 1860). Początków należy też szukać w filozofii Georga Wilhelma Friedricha Hegla i jego koncepcji *Zeitgeist* (ducha czasu).

Scott wprowadził do swoich poematów *couleur locale* jako nowy sposób prezentacji obszaru kultury i środowiska, na którego tle występowali bohaterowie opowieści. Wśród stałych komponentów kolorytu lokalnego znalazły się takie elementy, jak historia, folklor i pejzaż Szkocji. Te elementy, dookreślające akcję, złożyły się na specyfikę barwy miejscowej zarówno w balladach, jak i powieściach historyczno-obyczajowych. Pisarz powiązał → historyzm z regionalizmem (lokalny wymiar dziejów oraz przedstawianie wydarzeń w kontekście przeżyć ludu), z egzotyką kulturową oraz z akcentami patriotycznymi.

W powieści poetyckiej. Na gruncie polskim w kontekście rodzimej powieści poetyckiej kolorytu lokalny stał się trwałym elementem współtworzącym jej polską odmianę jako powieści narodowej, zaznaczając swoją obecność również w realizacjach balladowych, w programowych *Balladach i romansach* Adama Mickiewicza (*Świteź*), choć w obrębie tego gatunku

ograniczał się do zewnętrznej malowniczości oraz wchodził w ramy istniejących konwencji. Swoją specyfikę ujawnił we wczesnoromantycznej powieści poetyckiej (*Grażyna*, *Maria*, *Zamek kaniowski*, *Konrad Wallenrod*), stając się też ważnym komponentem ówczesnych → szkół literackich, czyli „szkoły litewskiej" i „ukraińskiej", wpisując się tym samym w tamtejszy regionalizm. Mimo ciążenia powieści poetyckiej ku regionalizmowi, historyzmowi i folklorowi (→ literatura ludowa) pojawiły się między konkretnymi realizacjami tego gatunku istotne różnice. Z dwóch poematów „szkoły ukraińskiej" to późniejszy *Zamek kaniowski* (1828) Seweryna Goszczyńskiego w większym stopniu eksponował znaczenie kolorytu lokalnego, także na płaszczyźnie ideowej, podczas gdy w *Marii* (1825) Antoniego Malczewskiego elementy retoryczne, pochodzenia głównie klasycyzującego, podważały charakter istniejącego tam lokalizmu, dążąc do alegoryzacji lub nadając istniejącej scenerii charakter umowny. Jednak mimo tych różnic powieści poetyckiej przypadnie główna rola w procesie ujawniania lokalnego kolorytu. I właśnie ten gatunek pojawi się w dyskursach ówczesnej krytyki literackiej jako przykład literatury wrażliwej na obrazy historycznego i regionalnego tła.

Wśród głosów wczesnej krytyki romantycznej uwidoczniły się wątpliwości dotyczące charakteru i zakresu, jaki powinien osiągnąć koloryt lokalny w powieści poetyckiej. Wobec nikłości polskich badań mediewistycznych pojawił się problem, w jaki sposób rekonstruować przeszłość oraz czy pisarz ma stać się jedynie rejestratorem archaizmów. Dla Maurycego Mochnackiego szczupłość źródeł historycznych czy brak tradycji rycerskiej nie były przeszkodą w malowaniu kolorytu epoki. W pracy *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* (1830), porównując dwa dzieła Mickiewicza z akcją ulokowaną w średniowieczu (walki z zakonem krzyżackim), krytyk przyznał pierwszeństwo *Grażynie* (1823), nazywając poemat „tworem obrazowego sztukmistrza" (by jeszcze dobitniej zaznaczyć, że jest to: „Doskonałe malownictwo historyczne, najpiękniejszy realizm poetycki i artystowski, prawdziwe objawienie przeszłości […]"). Tych wszystkich elementów kolorytu historycznego Mochnacki nie znalazł w doskonalszym przecież, jako powieść poetycka, *Konradzie Wallenrodzie*, w którym zbytnia „modernizacja pojęć i kolorytu stawia w fałszywym świetle bohatera poematu". Oceniając literaturę romantyczną ostatniej dekady, za poetów biegłych w sztuce rozpoznania i malowania regionalnego i historycznego kolorytu Mochnacki uznał również Józefa Bohdana Zaleskiego (poezje) i Seweryna Goszczyńskiego (*Zamek kaniowski*), choć barwa miejscowa została tu powiązana z prezentacją „zaporoskiego ludu", tworzącą historyczne, a nade wszystko regionalne, ramy, w których postacie związane z folklorem wyrażały najpełniej ducha okolicy.

Koloryt lokalny a romantyczny regionalizm i historyzm. Sposób kreacji i rekonstrukcji dawnych światów, w których poeta miał być archeologiem wskrzeszającym umarłe królestwa, wymagał od pisarza podjęcia wielu trudnych decyzji, podczas gdy bardziej oczywista stawała się etnograficzna i regionalna „restauracja" niezbyt odległej przeszłości, oparta na przekazach ludowych. Jednak i ten drugi sposób nie zawsze gwarantował sukces, o czym świadczą rozważania Michała Grabowskiego. Krytyk w liście do Zaleskiego z 1824 r. stwierdzał, że pisarz nie może być tylko kopistą i rejestratorem słów dawnych, które zachowały się między ludem, ale powinien starać się być tłumaczem tajemnic natury (*Listy literackie*, wyd. 1934). Kilka lat później wspomniany postulat Goszczyński zrealizuje jako autor *Zamku kaniowskiego*, w którym narrator staje się medium dla głosu natury. I w ten sposób, jak napisał Grabowski w artykule *O szkole ukraińskiej poezji* (w zbiorze *Literatura i krytyka*, t. 1, 1840), mógł odmalować niejako „od wewnątrz" przestrzeń Ukrainy w dobie koliszczyzny. Dla Goszczyńskiego

jako krytyka doświadczenie *Zamku kaniowskiego* stało się natomiast później w okresie pisania *Nowej epoki poezji polskiej* („Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1) dowodem możliwości stworzenia etnocentrycznego kolorytu pod warunkiem, że poeta, chcąc wywołać ducha okolicy, pójdzie za głosem ludu jako głosem ziemi.

Podobne rozważania można odnaleźć w rozprawie Grabowskiego *O poezji XIX wieku* (1837); porównując czołowych romantyków niemieckich oraz Scotta z Mickiewiczem, Zaleskim i Goszczyńskim, krytyk widział – mimo różnych ujęć – podobne usiłowanie, aby „zbliżyć do oczu naszych miejscowe fenomena bytu, wynieść na jaw historią domową i odbić w zwierciadle sztuki wszystkie dziedziczne myśli, czucia i wspomnienia, na których się wywija indywidualność bytu narodowego". Dla Grabowskiego jako krytyka koloryt lokalny to tworzenie wyrazistej scenerii, która pełni funkcję iluzji rzeczywistości historycznej tak, by odbiorca odczuł, że historia toczy się przed jego oczami, i aby stał się jej naocznym świadkiem (*Listy literackie*). W liście do Aleksandra Przezdzieckiego z 1841 r. Grabowski stwierdził, że akcesoria i draperie niczego jeszcze nie pokażą, gdyż do tego potrzebna jest ręka artysty (tamże). Krytyk odrzucał również metodę wiązania rzeczy dawnych ze współczesnością, gdyż takowy melanż, właściwy zresztą wielu romantykom, jest swoistą grą z → realizmem, która nie oddaje prawdy o epoce. Efektem końcowym mogą być co najwyżej karykatury (list do Henryka Rzewuskiego z 1841 r.). Bardziej krytycznie Grabowski ocenił tendencję bliską przedstawicielom francuskiej → „szkoły szalonej", którzy w romansie historycznym stwarzają dawne światy przez przerysowania i wyolbrzymienia. Za literaturę w złym guście krytyk uznał świat historyczny przedstawiony w nowelach Dominika Magnuszewskiego *Zemsta panny Urszuli* i *Posiedzenie Bacciarellego malarza*. Magnuszewski, który jako jeden z pierwszych twórców powieści historycznych wprowadził wyraźną archaizację języka postaci, poszukiwał w swojej prozie historycznej alternatywnej wobec Scotta metody odnalezienia kolorytu i barwy epoki, a także ducha czasu. Drogą do celu (przy niekwestionowanym patronacie pisarzy francuskich – Honoré de Balzaca, Eugène'a Sue, Victora Hugo) miała być metoda stylizacyjnej ekspresji oraz dramatyczny i pełen napięć oraz silnych kontrastów (swoi–obcy), zmetaforyzowany i niepozbawiony elementów frenezji zarys tła dziejowego.

W powieści historycznej. Ten spór o koloryt lokalny nakłada się w latach 40. XIX w. na dyskusję o → powieści historycznej. Głos w niej zabrał również Józef Ignacy Kraszewski, idący najpierw dokumentarnym duktem, by następnie włączyć w obręb swojej formuły powieści także tradycję Scotta. Początkowe założenia jego wczesnych powieści historycznych można nazwać „obrazowaniem historii" (D. Magnuszewski, [rec.] *J.I. Kraszewski „Ostatnia z książąt słuckich"*, „Biblioteka Warszawska" 1841, t. 4). Te założenia Kraszewski będzie ciągle doskonalił i poszerzał, nawiązując zarówno do Scotta, jak i własnych doświadczeń. W jednym z wczesnych artykułów pisał o „flamandzkim malowaniu", które sprawia, że „w najprostszym znaczeniu romans i powieść są obrazem jakiejkolwiek epoki świata, życia, widzianej nie wielkim, skupiającym okiem historyka, ale drobnostkową, flamandzką, mikroskopową źrenicą" (*O polskich romansopisarzach*, „Wizerunki i Roztrząsania Naukowe" 1836, t. 11). Jednak najpełniejsze określenie własnej koncepcji powieści historycznej, w której znajdzie się również miejsce na koloryt lokalny, Kraszewski sformułował w artykule z 1843 r. Dał się w nim poznać jako świadomy swego warsztatu pisarz-realista, który potrafi wypełnić „białe plamy" historii, a w widzeniu dawnej epoki: „Chodzi najwięcej o to, aby to, co maluje, wydawało się (lub było) prawdą, aby składało całość żywą i jedną myślą spojoną. […] Ale pisarz chcący wystawić daną epokę, jeśli dla fantazji swej pofałszuje fakta, nie będzie się pilnować skazówek

historycznych, narazi się nawet na nieprawdę historyczną. Z tego względu poznanie historyczne głębokie wszystkiego, co się odnosi do epoki danej, do obyczajów, wypadków, ludzi itd., jest niezbędnym warunkiem nawet dla pisarza-artysty" (*Słówko o prawdzie w romansie historycznym*, 1843).

Po latach Piotr Chmielowski tę dążność pisarza do „flamandzkiego malowania", w którym ważny jest najdrobniejszy nawet detal, określił jako nowatorskie wobec poprzedników poszukiwanie historycznego realizmu, gdyż: „Przed nim niewiele zajmowano się opisem powierzchowności osób podrzędnych […]; miejscowość również w wyjątkowych tylko razach dawano poznać dokładnie. Kraszewski przeciwnie, nie wprowadził najlichszej nawet, najmniej znaczącej w powieści osoby, ażeby stroju jej i fizjognomii szczegółowo nam nie przedstawił" (*J.I. Kraszewski. Zarys historyczno-literacki*, 1888).

W studiach nad epoką, w których istotne dla Kraszewskiego były źródła i dokumenty historyczne, nie mniej ważna okazywała się też → wyobraźnia, zwłaszcza gdy w swojej wielkiej opowieści kronikarskiej „idącej przez wieki" Kraszewski odtwarzał świat wczesnego średniowiecza, w którym były jeszcze żywe tradycje pogańskie. I mimo odwrotu od tradycji walterskotowskiej pisarz rozwijał technikę „ożywiania przeszłości" w ten sposób, aby wypełniła ona swoje funkcje edukacyjne, co wymagało rozbudowania tła kulturowo-obyczajowego. Kraszewski korzystał z różnych tradycji powieści historycznej ze Scottem włącznie, jak też z rodzimej jej odmiany związanej z → gawędą i → pamiętnikarstwem. Jednak w okresie, w którym tworzył cykl powieści historycznych z dziejów Piastów (lata 70.), koloryt lokalny znalazł się w ogniu pozytywistycznych dyskusji na temat kształtu i charakteru powieści historycznej.

Nad gatunkiem zawisł wówczas duch → tendencyjności, scjentyzmu i genetyzmu, a krytycy przestrzegali przed zbytnim obciążaniem powieści historycznej szczegółowymi opisami wytworów kultury materialnej danej epoki, uznając tendencję „archeologiczną" za błąd w sztuce pisarskiej. Patrząc na całość olbrzymiego dorobku powieściowego drugiej połowy XIX w. w perspektywie ówczesnych dyskusji na temat miejsca i znaczenia kolorytu historycznego i obyczajowego w powieści, trzeba zauważyć, że z jednej strony problem ten łączył się z estetyką powieści historycznej i ówczesnym sporem o historię, z drugiej zaś refleksje pozytywistycznej krytyki skupiały się wokół dyskusji o kolorycie obyczajowym współczesnej powieści środowiskowej, zwłaszcza naturalistycznej. W pierwszej odsłonie sporu (o powieść historyczną) istotną rolę odegrała twórczość Henryka Sienkiewicza jako autora *Ogniem i mieczem* (1883–1884), a także jako pisarza występującego w roli krytyka, zarazem przyznającego się do związków z tradycją romantyczną obrońcy i tłumacza własnych ujęć historycznych, w tym również kreacji kolorytu lokalnego. Sienkiewicz w wypowiedziach autotematycznych kładł nacisk na związki rozwiązań własnych ze „szkołą ukraińską", z twórczością Juliusza Słowackiego, doceniał tradycje staropolskie, jak choćby *Pamiętniki* Jana Chryzostoma Paska, oraz źródła historyczne. Tak więc istotnym elementem przy budowaniu tła dziejowego nie był jak u Scotta antykwaryzm, ale przede wszystkim literackość. Pisarz podkreślał jednak siłę własnej wyobraźni twórczej, talentu i intuicji, dających możliwość odbudowania dawnych światów, podobnie jak czynił to francuski biolog Georges Cuvier. W szkicu *O powieści historycznej* („Słowo" 1889, nr 98–101) pytał: „Więc ze szczątków, z podobnych do cieniów odcisków w pokładach kredowych można odbudować ciało, a z zapisanych na pomnikach myśli i uczuć nie można odtworzyć duszy ludzkiej?". Na to pytanie pisarz odpowiadał twierdząco, jednocześnie doprecyzowując rolę twórcy powieści historycznej: „Historia, od-

twarzając wypadki, odtwarza tylko ważniejsze; odtwarzając historycznych ludzi, daje tylko pewne wytyczne z ich życia, między którymi są ustawiczne przerwy. Wypełnić te przerwy jest zadaniem fantazji. Jest to czynność równająca się logicznemu odgadywaniu" (tamże).

Niekwestionowane walory kolorytu historycznego *Ogniem i mieczem* z pewnymi zastrzeżeniami podkreślał w swojej recenzji („*Ogniem i mieczem*". *Powieść z dawnych lat Henryka Sienkiewicza*, „Kraj" 1884, nr 28–30) Bolesław Prus: „Dla Sienkiewicza malowniczość i charaktery jego osób mogą być rzeczą główną, dokładność i zjawiska społeczne podrzędną i ma prawo to robić, ma wszelkie prawo, lecz krytyka nie ma prawa nazywać tego – »historiozofią«". Choć ostateczna konkluzja Prusa zmierzała w stronę przekonania, że z powieści Sienkiewicza nikt się historii nie nauczy, za to będzie zachwycony pięknymi charakterami i malowniczością.

Z perspektywy prozy obyczajowej drugiej połowy XIX stulecia. Próbując określić specyfikę kolorytu obyczajowego w powieści niehistorycznej drugiej połowy XIX w., należy zwrócić uwagę na dwie tendencje podnoszone przez krytykę. Pierwsza z nich to postulat wyważonej archeologii (P. Chmielowski, [rec.] *„Uskoki" T.T. Jeża*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 16), druga to nawoływanie do rzetelnych studiów naukowych nad przedmiotem. Oba te aspekty pojawiają się w refleksji Jana Gnatowskiego (*Realizm w literaturze nowoczesnej*, „Przegląd Lwowski" 1878, t. 16) i Antoniego Sygietyńskiego w kontekście twórczości Gustave'a Flauberta. Szczególnie interesujące wydają się rozważania Sygietyńskiego jako krytyka i pisarza-naturalisty, który zainspirowany malarstwem nazywał sposób kreowania kolorytu obyczajowego w twórczości francuskiego pisarza oszczędnym koloryzowaniem: „Tu krajobraz jest tylko naznaczony: linia i kilka kolorów; szczegóły nie są opisywane: wyliczenie przedmiotów znajdujących się w domu mieszczanina, kokotki lub bankiera wystarcza mu zupełnie do scharakteryzowania człowieka w jego smaku, upodobaniach albo też w braku gustu do rzeczy artystycznych" (*Współczesna powieść we Francji. I. Gustaw Flaubert*, „Ateneum" 1881, t. 2).

Można sądzić, że w ocenie krytyków ówczesna powieść naturalistyczna, jako forma eksperymentalna, oznaczała odejście od przeładowanych opisów i wielości przedmiotów, a w każdym razie narzucała przedmiotom stanowiącym otoczenie postaci zdecydowanie funkcjonalny charakter. Jednak u Sygietyńskiego-pisarza widać dążność do oddania tła w drobiazgowym opisie, aby pokazać fizjonomię miejsc dookreślających otoczenie postaci charakterystycznych (np. buduaru aktorki). Nie zwalniało to pisarza powieści zarówno realistycznej, jak i naturalistycznej od naukowych studiów, gdyż – jak stwierdzał Sygietyński – Flaubert dla napisania jednego epizodu, „w którym chce przedstawić osobistości zajmujące się rolnictwem, nie cofa się przed czytaniem dwudziestu, trzydziestu tomów traktujących o tym przedmiocie i w dodatku jeszcze udaje się do ludzi kompetentnych, posuwając sumienność aż do chodzenia po roli, byle tylko przystąpić do epizodu z całą znajomością sprawy" (tamże).

Istotną inspiracją estetyczną, nie tylko dla → naturalizmu, były postulaty grupy „Wędrowca", które skłaniały pisarza-artystę do studiów malarskich, architektonicznych oraz studiów nad życiem mieszkańców Warszawy, co było widoczne w twórczości Adolfa Dygasińskiego i dochodziło do głosu w krytyce Stanisława Witkiewicza. Eliza Orzeszkowa w artykule *O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium* („Niwa" 1879, t. 15) widziała natomiast w powieści formę pośrednią między pracą naukową a twórczością artystyczną, a nawiązując do Stendhalowskiej koncepcji literatury jako zwierciadła, w której przegląda się społeczeństwo, wysuwała własną propozycję, porównując → powieść do „szkieł jakich

magicznych, które by odzwierciedlały w sobie nie tylko zewnętrzną postać rzeczy i widzialny wszystkim, powszedni ich porządek, ale ukazywały także treść ich najgłębszą, ugrupowania ich i oświetlenia najrozmaitsze […]" (tamże). Metafora „szkieł magicznych" była ulubionym konceptem refleksji krytycznej Orzeszkowej, określającym zasadę pogłębionego realizmu. Zasada ta wykluczała zainteresowanie kolorytem lokalnym, wydawał się on wtórny wobec prawideł świata i treści duchowych, które przede wszystkim absorbowały autorkę.

Ewolucja kategorii. Koloryt lokalny jako kategoria krytycznoliterackiego dyskursu w XIX w. jest stałym elementem opisu dzieła literackiego, istotnym zwłaszcza w odniesieniu do prozy fabularnej, i ważkim składnikiem poetyki historycznej. Jego rolę tak podsumował Ignacy Matuszewski: „Romantyzm zaczął się troszczyć o »koloryt lokalny«, uwzględniał skrupulatnie psychologię narodową i rasową, a na miejscu schematycznych typów postawił żywe indywidua. Realiści i naturaliści poszli jeszcze dalej i, biorąc w rachubę wpływy, jakie na człowieka wywiera dziedziczność, otoczenie, wychowanie i praca zawodowa, pogłębili znaczenie problematu psychologii indywidualnej. Tutaj skończył się proces rozkładu typów na indywidua, które uznawano przez czas długi za pierwiastki ostateczne, za jednostki duchowe, niedające się estetycznie rozszczepić na czynniki prostsze" (*Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902).

Romantyzm stworzył zjawisko lokalnego kolorytu, wyznaczając jego kształt, zasięg oraz sposoby, w których przejawia się w literaturze – jako element historyczny i etniczny. Krytyka tej epoki zarysowała również metody i procedury badawcze umożliwiające analizę zjawiska. Twórca może wystąpić w roli archeologa, badacza-folklorysty czy kronikarza-dokumentalisty. W krytyce literackiej drugiej połowy XIX w. zainteresowanie kolorytem lokalnym natomiast wyraźnie osłabło, choć nie wygasło (przykładem estetyka Sienkiewicza). Jego nowe znaczenie odkrywali ponownie krytycy i twórcy związani z naturalizmem i ówczesną powieścią środowiskową (stylizacja mowy bohatera w funkcji kolorytu lokalnego), a metodą obowiązującą stały się studia naukowe i artystyczne oraz badania, które należałoby określić w kategoriach eksperymentów podejmowanych przez pisarza w „laboratorium powieści".

Marta Ruszczyńska

Źródła: A. Mickiewicz, *O poezji romantycznej*, w: tegoż, *Poezje*, t. 1, 1822; A. Mickiewicz, *Goethe i Bajron. Rozprawa akademicka* [powst. ok. 1827], „Gazeta Codzienna" 1860, nr 110; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1, z. 1–3; J.I. Kraszewski, *O polskich romansopisarzach*, „Wizerunki i Roztrząsania Naukowe" 1836, t. 11; D. Magnuszewski, [rec.] *J.I. Kraszewski, „Ostatnia z książąt słuckich"*, „Biblioteka Warszawska" 1841, t. 4; J.I. Kraszewski, *Słówko o prawdzie w romansie historycznym*, w: tegoż, *Nowe studia literackie*, 1843; M. Grabowski, *Dominik Magnuszewski. Pamiętniki o literaturze polskiej*, „Dziennik Warszawski" 1851, nr 116–122; P. Chmielowski, *Uskoki T.T. Jeża*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 16; J.G. [J. Gnatowski], *Realizm w literaturze nowoczesnej*, „Przegląd Lwowski" 1878, t. 16; E. Orzeszkowa, *O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle*, „Niwa" 1879, t. 15; E. Orzeszkowa, *Drugie dziesięciolecie (1840–1850)*, w: *Książka jubileuszowa dla uczczenia działalności literackiej J.I. Kraszewskiego*, 1880; A. Sygietyński, *Współczesna powieść we Francji. I. Gustaw Flaubert*, „Ateneum" 1881, t. 2; B. Prus, *„Ogniem i mieczem". Powieść z dawnych lat Henryka Sienkiewicza*, „Kraj" 1884, nr 28–30; P. Chmielowski, *J.I. Kraszewski. Zarys historyczno-literacki*, 1888; H. Sienkiewicz, *O powieści historycznej*, „Słowo" 1889, nr 98–101; E. Orzeszkowa, *Gwiazda wschodzi*, „Tygodnik Ilustrowany" 1897, nr 6–8; I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackie-*

go w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze, 1902; M. Grabowski, *Listy literackie*, wyd. A. Bar, 1934.

Opracowania: S. Windakiewicz, *Walter Scott i lord Byron w odniesieniu do polskiej poezji romantycznej*, 1914; A. Tretiak, *Literatura angielska w okresie romantyzmu*, 1928; M. Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, 1970; M. Żmigrodzka, *Historia i romantyczna epika*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria 1, red. M. Żmigrodzka i Z. Lewinówna, 1971; M. Janion, *Gorączka romantyczna*, 1975; J. Detko, *Warszawa naturalistów*, 1980; A. Baczewski, *Eliza Orzeszkowa jako krytyk literacki*, 1981; T. Skubalanka, *Historyczna stylizacja języka polskiego*, 1984; M. Ruszczyńska, *Dominik Magnuszewski. Między historią i naturą*, 1995; *Powieść historyczna dawniej i dziś*, red. R. Stachura, T. Budrewicz i B. Faron, przy współpracy K. Gajdy, 2006; T. Bujnicki, *Sienkiewiczowskie „Dzikie pola" i ich tradycje literackie*, w: tegoż, *Na pograniczach, kresach i poza granicami. Studia*, oprac. i red. M. Siedlecki i Ł. Zabielski, 2014.

Zob. też: Historyzm w dyskursie krytycznoliterackim, Literatura ludowa, Naturalizm, Powieść historyczna, Powieść poetycka

KOMEDIA

Normy gatunku w krytyce oświeceniowej. Refleksja krytyki literackiej lat 1764–1918 na temat komedii wiązała się ściśle z przemianami innego gatunku dramatycznego → tragedii, które od połowy XVIII w. dokonywały się na fali dyskusji wokół reguł poetyki → klasycystycznej. Powstałe wówczas formy → dramatu mieszczańskiego, takie jak tragedia domowa, komedia płaczliwa („wzruszająca") – omawiane m.in. przez Denisa Diderota (*Rozmowy z Dorvalem o „Synu marnotrawnym"*, 1757; *O poezji dramatycznej*, 1759), Voltaire'a (m.in. *Przedmowa do „Syna marnotrawnego"*, 1738; *Przedmowa do „Nanine"*, 1749), Gottholda Ephraima Lessinga (*Dramaturgia habsburska*, 1767) – naruszały granice międzygatunkowe przez łączenie elementów komicznych z elementami tragicznymi. Wykroczenie przeciwko klasycystycznej zasadzie stosowności zachwiało dotychczasową hierarchią → gatunków literackich, obniżając znaczenie tragedii i inicjując jednocześnie proces wznoszenia się niskiego gatunku, za jaki uchodziła komedia, do rangi dzieła poważnego. Od tej pory komedia zaczęła funkcjonować w dwóch nurtach: poważnym, bliskim formom dramatu mieszczańskiego, oraz rozrywkowym, odwołującym się do form ludycznych. Obie odmiany łączyła jednak wspólna nazwa „komedia", co stanowiło przyczynę kontrowersji w opinii → odbiorców i pewnego zamieszania w powracających dyskusjach nad istotą komedii, jej cechami i zadaniami.

W krytyce literackiej polskiego oświecenia komedia była opisywana językiem form gatunkowych i obowiązujących reguł. Definiowano ją – zgodnie ze starożytnym rodowodem – w opozycji do cech tragedii, jako swoistą inwersję tej ostatniej, zarówno w planie formalnym, jak i treściowym. Konfrontacja obu gatunków pozwalała też na wyznaczenie hierarchii, wedle której komedia zajmowała miejsce podrzędne wobec tragedii ([I. Krasicki], [*Pochwała teatru*], „Monitor" 1765, nr 27, i [*O regułach pisania komedii*], „Monitor" 1766, nr 63–64; A.K. Czartoryski, *Przedmowa* do *Panny na wydaniu*, 1771; „Kalendarz Teatrowy" 1779; F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, 1788). Normatywny wykład Nicolasa Boileau (*Sztuka poetycka*, 1674) wskazywał na wyznaczniki komedii odróżniające ją od tragedii, jak m.in.: szczęśliwe zakończenie, rygorystycznie przestrzeganą zasadę prawdopodobieństwa, żywą i zawikłaną intrygę, spełniającą jednak reguły jedności akcji, czasu oraz miejsca, → bohatera reprezentującego stan niski i odpowiadający jego statu-

sowi społecznemu styl „zwyczajny", a także temat zaczerpnięty z życia codziennego, zachowanie zasady przystojności, zgodnie z którą komedia miała przedstawiać tryumf cnoty i wyśmiewać wady. Przywary miały być ukazywane jako przypadłość właściwa ogółowi, nie zaś jednostce – w ten sposób odrzucano → satyrę imienną i utożsamianą z nią tradycję komedii odwołującą się do dzieł Arystofanesa. Szczegółowy system norm pozwalał na wskazanie klarownej granicy między komedią i tragedią, decydował o ich gatunkowej tożsamości, był też wyrazem obowiązującej zasady czystości gatunkowej. Polscy teoretycy z niechęcią odnosili się bowiem do utworów hybrydowych, swobodnie wiążących elementy komiczne z elementami tragicznymi (Franciszek Ksawery Dmochowski, Filip Nereusz Golański, Ignacy Krasicki), powołując się przy tym na autorytet Arystotelesa, który twierdził, że maska komiczna, choć jest brzydka i powykrzywiana, nie wyraża bólu (Arystoteles, *Poetyka*, ok. 335 r. p.n.e.).

Nakaz przestrzegania czystości gatunkowej został jednak podważony przez cele, jakie stawiano komedii. Program sceny narodowej teatru publicznego (*nb.* której działalność 19 listopada 1765 r. zainaugurowało wystawienie komedii *Natręci* Józefa Bielawskiego) miał realizować zadania wychowawcze, które zaprzeczały tezom „moralistów" przekonujących (m.in. na podstawie opinii Jean-Jacques'a Rousseau z *Listu do D'Alemberta o widowiskach*, 1758) o szkodliwości teatru, który już przez przedstawianie zła jest niemoralny. Cykl artykułów *Apologie du théâtre*, publikowany w „Monitorze" w latach 1765–1766, dowodził pożyteczności tej instytucji, spełniającej w społeczeństwie funkcje moralizatorskie i rozrywkowe w myśl Horacjańskiej formuły *prodesse et delectare*, którą komedia właśnie miała urzeczywistniać.

Realizacja zadań dydaktycznych komedii prowadziła do odstępstw od reguł → klasycystycznych. Jednym z nich było nieprzestrzeganie zasady zróżnicowania stanowego bohaterów, wedle której postacie dostojne mogły pojawiać się tylko w tragedii, natomiast pochodzące z niższych warstw społecznych – w komedii. Odejście od tego przepisu uzasadniały właśnie cele wychowawcze, ponieważ komedia miała prezentować powszechne obyczaje i wady społeczeństwa, powinna zatem przemawiać do całego narodu i przedstawiać reprezentantów wszystkich jego warstw (Ignacy Krasicki, Franciszek Ksawery Dmochowski, Filip Nereusz Golański, Adam Kazimierz Czartoryski). W ten sposób dochodziło do naruszania granicy między komedią i tragedią.

W związku z funkcją wychowawczą formułowano także postulat nadania cech narodowych utworom komediowym, zwłaszcza ich tłumaczeniom. Czartoryski w teorii adaptacji (*Przedmowa* do *Panny na wydaniu*) wykraczał przeciwko klasycystycznej tezie o niezmienności natury ludzkiej, głosząc, że: „Natura jednakowa wszędzie, w odmiennej jednak w każdym narodzie pokazuje się postaci". Posiłkując się zaś argumentem aktualności komedii, która powinna przedstawiać obraz obyczajów współczesnego społeczeństwa (w przeciwieństwie do tragedii prezentującej doniosłe wypadki z przeszłości), twierdził, że należy tłumaczoną sztukę dostosować do krajowych realiów, zachowując jedynie oryginalną „plantę" (osnowę). Ta praktyka miała służyć celom dydaktycznym, gdyż tylko ukazanie wad właściwych polskiemu społeczeństwu mogło stać się dla niego skuteczną nauką. Obarczenie komedii wymogami → dydaktyzmu ograniczało jeden z jej konstytutywnych wyznaczników gatunkowych, tj. → komizm, upodabniając ją do *genre sérieux*. Dmochowski w *Sztuce rymotwórczej* niemal wykluczył z komedii elementy komiczne na rzecz elementów moralistycznych i – podobnie jak Lorenz Christoph Mitzler de Kolof – kreślił koncepcję bliską już komedii poważnej oraz mieszczańskiej dramie. Oba gatunki, mimo podobieństw, dla teoretyków oświeceniowych nie były jednak tożsame. Dramy odbierano zdecydowanie negatywnie jako skierowa-

ne głównie do gminu utwory rozrywkowe. Komedia, z racji swojego celu wychowawczego, stała zaś w hierarchii form literackich wyżej od tych „potworów sztuki scenicznej" (Golański). Odstępstwa od norm nie wynikały zatem na gruncie polskim z kwestionowania reguł sztuki klasycystycznej, w odróżnieniu od krytyki formułowanej pod ich adresem przez zwolenników dramatu mieszczańskiego (np. Voltaire, Denis Diderot, Johann Gottfried Herder, Jakob Michael Reinhold Lenz). Przepisy poetyki były w pełni szanowane, wspomniane wykroczenia przeciw nim umożliwiały natomiast bardziej liberalne podejście do reguł w komedii jako gatunku niskiego, mającego pełnić przede wszystkim funkcje użyteczne społecznie, w mniejszym stopniu estetyczne, związane głównie z tragedią ([I. Krasicki], [*Reguły pisania komedii*]). Postulaty rodzimych teoretyków komedii miały mieścić się w obrębie świadomości genologicznej klasycyzmu (znamienne były próby sytuowania gatunków hybrydowych w ramach tradycji → antycznej, uzasadniane np. twierdzeniem, że „tragi-komedię" wprowadził Plaut), proponowane przez nich zmiany polegały głównie na przystosowaniu gatunku do polskich warunków.

Wyłomy w tradycji klasycystycznej. Narastający od połowy XVIII w. kryzys dramaturgii klasycystycznej, związany z rozwojem dramatu mieszczańskiego, powodował stopniowe odchodzenie komedii i tragedii od ich gatunkowych wyznaczników. W pracach teoretyków literackich pierwszej połowy XIX w. można zaobserwować rewaloryzację kategorii genologicznych, m.in. tragedii i komedii, które interpretowano w perspektywie ogólnoestetycznej i etycznej (Victor Hugo, August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schlegel, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Georg Wilhelm Hegel, Ludwig Tieck, Jean-Paul Richter). „Tragizm" i „komizm", wyabstrahowane z podłoża gatunkowego, stały się podstawą nowych estetyk oraz składnikiem dyskursu filozoficznego i teoretycznoliterackiego. Za ich pomocą w sposób metaforyczny określano stany egzystencjalne i emocjonalne. W refleksji poświęconej dramatowi, postrzeganemu od czasów Lessinga jako najwyższy wyraz poezji, komedia zyskała szczególne miejsce. Okazała się elementem niezbywalnym w koncepcjach dramatu romantycznego, w których zasadniczą rolę przypisywano kontrastowi powagi i dowcipu. August Wilhelm Schlegel twierdził, że w odróżnieniu od sztuki starożytnej, którą cechowała pierwotna jedność treści i formy, wyrażająca się m.in. przez zachowanie zasady przystojności, różnicującej tragedię i komedię, sztuka nowożytna usiłuje doprowadzić → treść i → formę do głębszego wzajemnego przenikania. Ta dialektyka miała świadczyć o dążeniu dzieła do → nieskończoności (*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Vorlesungen*, 1809–1811). Nową tradycję dla romantycznego dramatu upatrywano zaś w dziełach o charakterze → ironicznym, łączących przeciwstawne estetyki, m.in. w utworach Arystofanesa, Pedra Calderona de la Barca, Miguela Cervantesa, w tzw. ciemnych komediach Williama Shakespeare'a. Zdaniem prawodawcy romantycznego gatunku, Victora Hugo, dramat stanowił połączenie elementów komedii i tragedii, naśladujące w ten sposób rzeczywistość hybrydalną, która jednoczy piękno i brzydotę w formie groteski. W antytetycznym obrazie świata (chrześcijańskiej proweniencji) groteska miała być koniecznym uzupełnieniem powagi i → wzniosłości; tak zespolone przeciwieństwa wyrażały prawdę, harmonijną jedność między światem i człowiekiem: „Dramat to groteska połączona ze wzniosłością, dusza pod pokrywą ciała, tragedia pod pokrywą komedii" (V. Hugo, *Przedmowa do dramatu „Cromwell"*, 1827). Szczególne znaczenie nadawał komedii Georg Wilhelm Friedrich Hegel. W jego ujęciu dramat to abstrakt powstały ze złączenia pierwiastków komizmu i → tragizmu, odzwierciedlający dialektykę bytu, której jest on literackim ekwiwalentem. Sens zestawienia obu opozycyjnych elementów miał po-

legać na wzajemnym obniżaniu wysokich i niskich cech tragedii oraz komedii (G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, 1817/1818–1828/1829), przy czym czynnik komiczny odgrywał tu doniosłą rolę. Na skutek ingerencji elementów komediowych dramat przechodził bowiem w stan rozpadu, potwierdzając tym samym tezę filozofa o → romantyzmie jako okresie już zakończonym, a także o dramacie wyznaczającym kres dziejów sztuki. W teoriach dramatu romantycznego komediowość została nobilitowana jako równorzędny względem tragedii komponent dzieła otwartego na szerszą perspektywę egzystencjalną i filozoficzną, wychylającego się ku nieskończoności.

Zwiastuny nowej estetyki literackiej, zwłaszcza niemieckiej, napotkały jednak w Polsce początku XIX w. silną opozycję. Postulowane wiązanie elementów komedii i tragedii, jakie występowało w dramatach mieszczańskich, było bowiem nadal utożsamiane głównie z dramami. Znamienne na tle nowych teorii dramatycznych było stanowisko Franciszka Wężyka (*O poezji dramatycznej*, powst. 1811, wyd. 1878). Ten miłośnik dzieł Shakespeare'a i umiarkowany krytyk reguł klasycystycznych krytycznie oceniał ignorowanie granic międzygatunkowych w sztuce, a obrazującą te wykroczenia dramę określał pogardliwie jako hermafrodytę powstałą z połączenia dwóch głównych gatunków dramatycznych. Dramę, hołdującą jedynie celom rozrywkowym, zdecydowanie odrzucano, kierując zainteresowanie ku komedii poważnej, propagowanej przez poetyki oświeceniowe i uzasadnionej szczególnie istotną w dobie zaborów potrzebą wychowywania społeczeństwa w duchu narodowym. Mimo utylitarnych funkcji, jakie miała spełniać komedia, w świadomości epoki – w zgodzie z klasycystycznym normatywizmem – była to wciąż forma niższa od tragedii. Takie stanowisko odzwierciedlają recenzje Towarzystwa Iksów (1815–1819), w których komedia jest pojmowana jako gatunek niski, należący przede wszystkim do sfery teatru. Z tej racji apriorycznie zakładano jej nikłe wartości artystyczne, a gra aktorska miała uzupełniać te braki. Stąd też Iksowskie omówienia spektakli komediowych mają wyraźne nachylenie teatralne, przejawiające się w analizie przede wszystkim sztuki aktorskiej, przy jednoczesnym zmarginalizowaniu problematyki literackiej.

W przedlistopadowej krytyce literackiej lat 1818–1830 ujęcia genologiczne komedii były kontynuowane w podręcznikach literatury (m.in. Euzebiusza Słowackiego, Józefa Korzeniowskiego, Józefa Franciszka Królikowskiego, także w wykładach Kazimierza Brodzińskiego i Ludwika Osińskiego). Rejestrowały one obecność form mieszanych, wywodzących się z dramatu mieszczańskiego, mimo to nadal omawiano je w konfrontacji z normami oświeceniowymi, akcentując ich odrębności gatunkowe (czemu sprzyjał genologiczny układ tych kompendiów), nie zaś związki z tragedią, zbliżające utwory komediowe do gatunków wysokich. W rozprawach estetyczno-literackich z tego okresu komedia stanowiła natomiast już często kategorię opisową, typologiczną i wartościującą. Posługiwano się nią np. do odróżnienia literatury narodowej od nienarodowej. Odwołując się do opozycji Północ–Południe (stosowanej w przedromantycznej publicystyce do charakteryzowania klasycyzmu i romantyzmu oraz związanych z nią typologii literacko-kulturowych – m.in. Jean Charles L. Sismondi, Anne-Louise Germaine Necker de Staël, Johann Gottfried Herder), utrzymywano, że „południowy", francuski klasycyzm, odznaczając się formalizmem, rygorystycznym przestrzeganiem reguł, ale również skłonnością do żartu i rozrywki, celuje przede wszystkim w twórczość komediową, natomiast niemiecka poezja romantycznej Północy – w upostaciowanie pierwotności, naturalności, refleksyjności, jak też gwałtownych namiętności w tragediach. Kazimierz Brodziński, wykorzystując te ustalenia, wskazywał na wynaturzenia w nowożytnej poezji: nie-

wolnicze skrępowanie przepisami literatury francuskiej, które odzwierciedla m.in. poważny ton w komediach, i nieograniczone żadnymi regułami rozpasanie → wyobraźni w utworach niemieckich, czego przykładem były dramy (*O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11). Zgodnie ze swoim umiarkowanym programem dla literatury polskiej krytyk wzywał do tworzenia komedii, które dostarczą przede wszystkim rozrywki na wysokim poziomie, stroniących jednak od dydaktyzmu, bo: „W śmiechu mniej jesteśmy klasycznymi niżeli we łzach" (*Myśli o dążeniu polskiej literatury*, „Pamiętnik Warszawski" 1820, t. 18). Ta polemiczna propozycja wobec moralizatorskiej komedii oświeceniowej tylko pozornie odznaczała się radykalnym odcięciem od tej → tradycji. Podnoszona przez krytyka konieczność zachowania reguł pisarskich świadczyła, że wciąż pozostawał on w obrębie klasycystycznej świadomości, co potwierdzało też jego ujęcie komedii, bliskie np. Golańskiemu, który zajmował odosobnione stanowisko wobec swoich współczesnych, postulując typ komedii przede wszystkim zabawnej. Słynna diatryba na romantyzm *O pismach klasycznych i romantycznych* („Dziennik Wileński" 1819, t. 1) Jana Śniadeckiego przekonywała jednak o romantycznym ukierunkowaniu propozycji Brodzińskiego. Śniadecki twierdził, że komedie zapewniające tylko rozrywkę, pozbawione czynnika dydaktycznego, to w istocie pogardzane powszechnie dramy. Sztuki te, łączące elementy tragiczne z elementami komicznymi, utożsamił z romantycznością północną, której znamienne przykłady dostrzegał w dramatach Shakespeare'a. Jedynie francuski klasycyzm, osiągając cel „bawić i uczyć", stworzył zarówno najdoskonalszą komedię, jak i tragedię.

Poglądy romantyków. Zdeklarowani romantycy zdecydowanie niechętnie odnosili się do komedii. Niewątpliwie ich opinie były obciążone tradycją czasów stanisławowskich. Podstawą teatru romantycznego miała być tragedia (np. Maurycy Mochnacki, Michał Podczaszyński, Jan Ludwik Żukowski). W odniesieniu do opozycji Północ–Południe uważano francuski klasycyzm (a więc także powiązaną z nim komedię) za literaturę nienarodową, w przeciwieństwie do romantycznej poezji ludów północnych. Adam Mickiewicz za nienarodową uznawał poezję tworzoną w izolacji od społeczeństwa, jedynie na potrzeby klas wyższych. Nie wyrażając ducha całego narodu, utwory te nie odpowiadały jego aktualnym potrzebom, były „zabawą erudytów lub próżniaków" (*O poezji romantycznej*, t. 1, 1822). Podobnie twierdził Maurycy Mochnacki, oskarżając francuski klasycyzm m.in. o traktowanie poezji jak zabawy, polegającej jedynie na odpowiednim posługiwaniu się → prawidłami literackimi i wyśmiewaniu tego, co tchnie naturalnością niewypolerowaną w → salonach (*O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2). W przedlistopadowej krytyce francuską literaturę klasycystyczną często opisywano negatywnie przez wskazanie cech wiążących ją z twórczością komediową. Odnoszono do niej takie wyrażenia, jak „oręż śmieszności", „władza śmieszności", „bóstwo salonowe", „attycki, rubaszny dowcip", „ton dworski", „hasło poprawiania obyczajów lub bawienia", „tok kunsztowny", „igraszki dowcipu", „wiek satyr". Stanowiły one swoiste synonimiczne określenia klasycyzmu i kreowały jego wizerunek jako literatury zabawowej, będącej pustą, dworską rozrywką, powielającą błahe tematy i konwencjonalne rozwiązania formalno-treściowe. Obraz ten służył romantykom jako narzędzie, za pomocą którego zwalczali przejawy estetyki oświeceniowej. Utrzymywali więc np., że krytycy klasycystyczni, opierając się tylko na autorytecie przepisów, nie mogą dojrzeć istoty dzieła, dlatego przy użyciu „oręża śmieszności" odrzucają to, co dla nich niezrozumiałe (A. Mickiewicz, *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*, 1829). Podobnie deprecjonowano niewybredny gust stołecznej publiczności, zainteresowanej tylko sztukami

rozrywkowymi (M. Mochnacki, *Gust publiczności warszawskiej. Widowiska sceniczne. Literatura. Pismo periodyczne*, „Kurier Polski" 1829, nr 18). Wypełniony zaś takim repertuarem teatr, zdaniem Mochnackiego, „starzeje się" i rychło upadnie, ponieważ nie opiera się na duchu narodowym, lecz na → prawidłach, które określają jedynie sceniczny kunszt. Dramaty te mają wyłącznie doraźne walory, uzależnione (tak jak komedie) od gry aktorskiej, nie dotykają więc ponadczasowych wartości (M. Mochnacki, *„Lekarz swojego honoru", tragedia w pięciu aktach z dzieł Don Pedra Kalderona de la Barka przez J.N. Kamińskiego dla teatru polskiego przerobiona*, „Gazeta Polska" 1827, nr 222, 229, 234 i 240).

Negatywny stosunek romantyków do komedii wynikał także z sytuowania jej w obszarze kategorii etycznych. Model literatury zaangażowanej w walkę o utrzymanie → narodowości (i odzyskanie suwerenności politycznej) nie sprzyjał zainteresowaniu tym typem twórczości. Brodziński twierdził, że nie ma w obecnej literaturze miejsca na śmiech i wykluczał możliwość tworzenia narodowej komedii (*O klasyczności i romantyczności*). Literatura polska miała naśladować naturę tworzącą, czerpać z głębi narodowego ducha, by jej odbiorcy mogli potwierdzić swoją narodową tożsamość i „uznać się w swoim jestestwie" (M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830). Tak wysoko postawionym zadaniom komedia, jako gatunek teatralny i spełniający – zdaniem romantyków – funkcje głównie rozrywkowe, nie mogła sprostać. Krytycy przedlistopadowi dostrzegali jednak niekiedy korzystne oddziaływanie komedii na literaturę i teatr. Negowano bowiem dramy za niską jakość artystyczną, ale zarazem tolerowano je jako sztuki nieskrępowane prawidłami, przyczyniające się do upadku hegemonii estetyki klasycystycznej (M. Mochnacki, [rec.] *Chłop milionowy*, „Kurier Polski" 1829, nr 1). Postulowano ponadto tworzenie i tłumaczenie komedii wysokich, wykraczających poza konwencjonalne chwyty i poetykę klasycystycznej dramaturgii, które stanowiłyby wartościowy składnik narodowego teatru.

Poglądy na komedię po 1830 r. Spetryfikowany w przedlistopadowej krytyce literackiej obraz komedii jako małowartościowego pod względem artystycznym wytworu klasycyzmu francuskiego podtrzymywano w polskim piśmiennictwie także w okresie polistopadowym. Wraz z recepcją filozofii Hegla i jej krytyką w latach 40. XIX w. poglądy na temat tego gatunku uległy jednak skomplikowaniu. Nadal oceniano komedię w kontekście narodowym. Mickiewicz w prelekcjach paryskich (1840–1844) głosił, że pierwiastek komiczny jest obcy charakterowi ludów słowiańskich, więc w polskiej twórczości stanowi zjawisko nienarodowe (*Literatura słowiańska*, kurs drugi, wykład dwudziesty pierwszy, kurs drugi, wykład szesnasty i kurs czwarty, wykład szesnasty). Charakteryzował komedię podobnie jak przedlistopadowi romantycy, prezentując ją jako dzieło francuskiego klasycyzmu zapewniające rozrywkę niskich lotów. Dodatkowo akcentował racjonalizm, który uznał za znamię m.in. narodu niemieckiego, francuskiego, ludu celtyckiego, lecz nie słowiańskiego. Komedię wywodził ze źródeł celtyckich, dlatego też wszelkie przejawy twórczości komediowej w literaturze polskiej, jak np. w oświeceniu, uznał za sprzeczne z charakterem narodowym.

Podobnie Aleksander Tyszyński: twierdził on, że duch komiczności nie jest znamienny dla literatury ojczystej. Pozostawał obcy poetom wyodrębnionych przez krytyka szkół poetyckich, którzy, gdy próbują czytelnika rozśmieszyć, „wiersz ich staje się naciągany, strzyżony, nienaturalny, komiczność ich zdaje się nie iść z natchnienia, ale z układu i pomyślenia, co właśnie jest najgłówniejszą do szczerego rozśmieszenia przeszkodą" (*Amerykanka w Polsce*, 1837). Tyszyński doceniał jednak komedie stanisławowskie, zwłaszcza Krasickiego, za ironię i cel dydaktyczny. Stanowisko Tyszyńskiego ilustruje właściwe krytyce krajowej rozszczepie-

nie obrazu komedii, utożsamionej przez przedlistopadowych romantyków z gatunkiem służącym tylko zabawie, na nurty: rozrywkowy i utylitarny. Pierwszy z nich – kojarzony z francuskimi sztukami, zwłaszcza dramaturgii mieszczańskiej (m.in. Alexandre Dumas – syn, François Ponsard, Victorien Sardou, Émile Augier) oraz klasycystycznej, zapełniającymi repertuar ówczesnego teatru – jednoznacznie deprecjonowano, gdyż nie spełniał funkcji użytecznych, a ponadto szerzył cudzoziemszczyznę. Interesowano się przede wszystkim drugim nurtem, reprezentowanym przez komedię poważną, która miała wyrażać ducha polskiego, stanowiąc jeden „z najważniejszych środków wychowania i ukształcenia narodu" (S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1, z. 1–3). Seweryn Goszczyński, atakujący wszelkie wpływy obce w rodzimym piśmiennictwie, ostro zwalczał także sztuki Aleksandra Fredry (ojca), uznając je za przejaw francuszczyzny prezentujący „wszystkie niedorzeczności pseudoklasycznej komedii". Ponieważ spełniały tylko cel rozrywkowy, zostały odrzucone.

Wezwania do tworzenia komedii wysokiej, narodowej, nobilitowały literaturę pomijaną jak dotąd w obrazie polskiej dramaturgii, np. krotochwile ludowe (Wincenty Pol) czy średniowieczne komedie i intermedia (Kazimierz Władysław Wójcicki). Wyzyskanie tych zapomnianych zasobów poezji miało przyczynić się do rozwinięcia polskiego dramatu, na którego ubogi stan powszechnie narzekano. Ku „komedii śmiesznej, ale nie bardzo", skłaniał się też Edward Dembowski, przeciwstawiając ją nienarodowym dziełom Fredry i autorów francuskich. Sztuki Józefa Korzeniowskiego, pobudzające do refleksji, z dobrze skreślonymi → charakterami odpowiadającymi wymogom prawdopodobieństwa i wyraźnie zarysowaną akcją, były zbieżne z koncepcją → tendencyjnego dramatu politycznego autorstwa Dembowskiego, który miał przedstawiać istotne zagadnienia społeczne, walkę stronnictw politycznych, zderzające się ideologie (*O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*, „Rok" 1843, t. 6). Wobec walorów prezentowania aktualnej problematyki społeczno-politycznej słaba konstrukcja intrygi i nierozbudowana akcja w komediach Korzeniowskiego schodziły na plan dalszy. Te elementy, zewnętrzne wobec treści, stanowiły cechę sztuk francuskich, bawiących widza przez zawikłanie „węzła dramatycznego", więc tym bardziej nie wydawały się istotne.

Również krytyka idealistyczna, mimo negowania wszelkich pozaartystycznych celów sztuki, która „jest sama sobie celem" (Karol Libelt; zob. też → sztuka dla sztuki), akceptowała komedię poważną. Utwory te nie miały jednak pełnić funkcji dydaktycznych, lecz sytuować się w sferze spraw poważnych, przedstawiając sprzeczność, „w jaką niekiedy jednostka wchodzi z prawdą ogólną lub rzeczywistością" (J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 1, 1843). Komedie odznaczające się przy tym komizmem wysokim o charakterze ironicznym wznosiły się ku wyżynom tragedii – Józef Kremer dostrzegał np. w sztukach Aleksandra Fredry arcydzieła obrazujące zderzanie się przeciwstawnych racji, które krytyk interpretował w nawiązaniu do heglowskiej triady.

Komedia nasycona problematyką „serio", o zredukowanym czynniku ludycznym, w przekonaniu romantycznych krytyków krajowych stanowiła formę użyteczną ze względu na możliwość krzewienia dzięki niej narodowości, prezentowania ważnych zagadnień społecznych, ideowych, egzystencjalnych. Zbliżona przez tę tematykę do wysokiej pozycji tragedii nadal była jednak postrzegana jako gatunek podrzędny. Dla zwolenników dramatu swojskiego, opartego na pierwiastkach ludowych, niska pozycja komedii w hierarchii gatunków literackich była wszak dużą zaletą, gdyż przez takie usytuowanie ten gatunek mógł czerpać ze źródła polskiej narodowości. Krytycy poszukujący w dziełach wysokich wartości arty-

stycznych, będących domeną wielkiej literatury, wykluczali jednak utwory komediowe ze sfery sztuki. Mickiewicz twierdził: „[…] jeśli sztuka wyradza się w komedię, farsę, natenczas znika" (*Literatura słowiańska*, kurs czwarty, wykład szesnasty), ważną cechę postulowanego przez poetę dramatu proroczego stanowiła bowiem niescenicznoś ć, która podkreślała niechęć do rozwiązań współczesnego teatru. Podobnie Dembowski, przychylny komedii poważnej, jednocześnie dezaprobował czynnik komiczny w dziełach wybitnych, jak na to wskazuje jego krytyka *Balladyny* („wiedząc, że poemat jest odegraniem komedii, trudno zeń być uniesionym", *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*). Jako gatunek sięgający do codzienności, znajdujący się najbliżej sfery powszedniej, a zatem nietworzący wyłącznie przedmiotów idealnych, komedia w koncepcjach idealistów zajmowała równie niskie miejsce w hierarchii form literackich. Według Libelta na szczycie dramatu, „najwyższego szczebla poezji", wciąż górowała tragedia („*Mazepa". Tragedia w 5 aktach przez Juliusza Słowackiego*, „Tygodnik Literacki" 1840, nr 13), analogicznie Kremer komedię (wraz z → powieścią) umieszczał zaledwie u podnóża sztuki.

Komedia a realizm. Nadanie komedii estetycznych i etycznych cech właściwych tragedii dokonało się dopiero u progu pozytywizmu w koncepcji „Tragedii-Białej" Cypriana Norwida. Poeta umieścił komedię na linii rozwojowej tragedii, wskazując, że „strona święta, budująca, religijna" starożytnej tragedii nie zdezaktualizowała się, lecz obecnie występuje w innych utworach dramatycznych, tj. właśnie w tragedii białej, która łączy patos spraw wielkiego „serio" z pogodnym zakończeniem wysokiej komedii (wstęp do *Pierścienia Wielkiej-Damy*, 1872). Ta forma stwarzała możliwości → realistycznego uchwycenia obrazu całego społeczeństwa, które dzięki temu „ogólnego sumienia zwrotem, pogląda na się".

Postulat realistycznego ujęcia tematu w komedii był mocno artykułowany w krytyce literackiej drugiej połowy XIX w., a jego reprezentatywną realizację wskazywano w tzw. pozytywistycznej komedii społecznej. Komizm był w niej wyraźnie ograniczony przez problematykę „serio", gdyż jej twórcy (Józef Narzymski, Józef Bliziński, Zygmunt Sarnecki, Edward Lubowski, Kazimierz Zalewski), dość powszechnie korzystający z osiągnięć francuskiego komediopisarstwa epoki Drugiego Cesarstwa (Émile Augier, Alexandre Dumas – syn, Victorien Sardou, Octave Feuillet), kładli nacisk nie na intrygę oraz piętnowanie złych wzorów zachowań, lecz na aktualnie ważne kwestie społeczne. Komedia tego typu odpowiadała programowi „młodych", który sprzyjał rozwojowi gatunków niskich i obok powieści, znajdującej się w centrum zainteresowania, wiele uwagi poświęcono też sztuce komediowej. Teatr stanowił bowiem teren walki pozytywistów o zmianę rozrywkowego (dominującego podówczas) repertuaru, zapełnionego przez francuskie dramaty mieszczańskie, i wprowadzenie doń sztuk podejmujących problematykę społeczną. W atakowanych dziełach wytykano te same cechy, jakie niegdyś wskazywali krytycy romantyczni, czyli: niskie wartości artystyczne, powierzchowność wyrażającą się w skoncentrowaniu na aspektach budowy sztuki (intryga, kompozycja, akcja) w celu osiągnięcia „efektów teatralnych", nie zaś na treści, która zwykle prezentowała płaskie idee moralne, trafiające do publiczności mieszczańskiej o niewyrobionym guście estetycznym. Aleksander Świętochowski podnosił znany zarzut teatralności (podporządkowania regułom sceny), potwierdzając niski poziom artystyczny francuskiego dramatu mieszczańskiego, który określał jako „mizernie dialogowany rozdział z akuszerii lub kodeksu o sprzeniewierzeniach" (*Liberum veto*, „Prawda" 1885, nr 18). Francuskiej twórczości komediowej krytyk przeciwstawiał komedie mające stanowić przede wszystkim dobrą literaturę, a nie dzieła przeznaczone na scenę. Ich wartość upatrywał

w funkcjach utylitarnych, realizowanych przez przedstawianie obrazu współczesnego społeczeństwa, z pogłębioną tematyką i realistycznie oddanym rysunkiem środowiska i charakterów postaci.

Marginalizacji funkcji ludycznych komedii – kojarzonych z bezrefleksyjną zabawą, jakiej dostarczały francuskie lub na modłę francuską skonstruowane sztuki (np. niezwykle popularne tzw. *pièce bien faite*) – sprzyjało także głoszone przez krytykę pozytywistyczną hasło tworzenia narodowych utworów komediowych. Piotr Chmielowski wskazywał na nienarodowość jako cechę immanentną współczesnego dramatu mieszczańskiego, pochodzącego wszak z Francji, a ponadto tworzonego dla i przez mieszczan, a więc członków klasy społecznej, której właściwy jest kosmopolityzm (*Kilka uwag z powodu repertuaru teatralnego*, „Ateneum" 1896, t. 2). Wzywano zatem do pracy nad komedią swojską, niedoścignionym wzór upatrując w utworach Fredry (ojca), na wskroś polskich, wyzbytych blichtru scenicznego, malujących „poważnie i poważniejszą, prawdziwszą stronę życia" – pisał Stanisław Tarnowski (*Komedie Aleksandra hr. Fredry. Trzy odczyty publiczne*, 1876).

Walka pozytywistów o zgodny z ich ideałami kształt komedii była zarazem kampanią o rolę teatru w życiu kulturalnym kraju. Scena narodowa cieszyła się w tym okresie wielką popularnością, fascynowała współczesnych, dyktowała też warunki utworom na niej prezentowanym. Dobitnym tego przykładem i jednocześnie przyczyną jej niskiego poziomu była w ocenie krytyki pozytywistycznej dramaturgia mieszczańska o charakterze rozrywkowym. Argumentowano, że przedstawia ona rzeczywistość tylko jednej warstwy społeczeństwa, co prowadzi do ograniczenia nie tylko horyzontów problemowych, ale i umiejętności aktorów, popadających w rutynę przez odgrywanie zamkniętego zasobu typów i stylów. Lekki repertuar nie przyczyniał się również do kształcenia gustu → publiczności, przywykłej do sztuk prezentujących tę samą estetykę (W. Bogusławski, *Siły i środki naszej sceny*, 1879). Celów rozrywkowych teatru bronili jednak tzw. idealiści, wskazując na zjawisko zabawy jako ważną społecznie rolę sceny (np. Henryk Struve, Fryderyk Henryk Lewestam, Kazimierz Kaszewski, Józef Kenig). W nawiązaniu do ustaleń Libelta („sztuka nie ma innego celu nad piękno") podnosili wagę przeżycia estetycznego pozbawionego wszelkich domieszek utylitarnych, głosili potrzebę komedii jako gatunku ludycznego (K. Kaszewski, *„Plotkarz", komedia w 4 aktach wierszem. „Pustynia", komedia w 1 akcie wierszem przez Józefa Korzeniowskiego*, „Biblioteka Warszawska" 1861, t. 1).

Spór między idealistami i pozytywistami miał odzwierciedlenie także w odmiennych poglądach na sztukę aktorską. Wedle idealistów aktor to artysta, który powinien doskonalić nie tylko kunszt sceniczny, ale również swoją → duchowość, obcując z „prawdziwą poezją", konieczną do przedstawiania wielkich dzieł klasycznych (J. Kenig, *O teatrze warszawskim*, „Gazeta Warszawska" 1865, nr 27). Pozytywiści walczący z „aktoromanią" szerzącą się w teatrze „epoki gwiazd" widzieli zaś w aktorze przede wszystkim rzemieślnika, przeznaczonego do odegrania jak najbardziej realistycznie swojej roli. Z tych względów bardziej cenili komedię ukazującą zdarzenia z rzeczywistości codziennej niż tragedię, która dotyczy wyidealizowanych bohaterów, wymaga więc od aktora stosowania „środków niezwykłych" (J. Kotarbiński, *Kilka słów o istocie sztuki aktorskiej*, „Gazeta Warszawska" 1865, nr 7). W imię realizmu sztuki pozytywiści odrzucali komedię typów, według nich upowszechniającą schematyzm i umowność, na rzecz indywidualizacji i pogłębionego rysunku psychologicznego postaci. Wraz z nakazem prezentowania ważkich kwestii społecznych, realistycznego ujęcia środowiska, postulowana przez nich komedia była w istocie już dramatem poważnym, w którym

komizm miał podrzędne znaczenie. „Sposępnienie nastroju" stanowiło, jak zauważył Piotr Chmielowski, jedną z charakterystycznych właściwości współczesnej mu komedii, od czego nie była wolna nawet farsa ze swoim gorzkim, zaprawionym satyrą śmiechem (*Nasza literatura dramatyczna*, 1898).

W krytyce Młodej Polski. Komedia w refleksji krytycznej młodopolan nie zajmowała uprzywilejowanego miejsca przede wszystkim dlatego, że krytycy i twórcy koncentrowali się na sztuce elitarnej, z nią nie wiązano zaś utworów komediowych, reprezentowanych obficie w owym czasie na deskach teatru przez podrzędne, często nieoryginalne formy dramatu mieszczańskiego, bądź sztuki, które w ścisłym sensie nie były już komediami. Te ostatnie nie zawierały bowiem konstytutywnego czynnika dla tego gatunku, tj. → komizmu. Proces „podnoszenia" komedii w hierarchii gatunkowej, wyposażania jej w cechy właściwe *genre sérieux*, spowodował, że w wyniku zatarcia granic międzygatunkowych jako odrębna forma literacka przestała ona ostatecznie istnieć w modernizmie. W utworach komediowych tego okresu (Gabrieli Zapolskiej, Włodzimierza Perzyńskiego, Jana Augusta Kisielewskiego, Tadeusza Rittnera) można jedynie wskazać chwyty, elementy komiczne służące do podkreślenia dramatyczności piętnowanego zjawiska, którego negatywne skutki prezentuje zakończenie pozbawione zwykle happy endu. „Komedia" stała się więc pustą formą, czego znamiennym symptomem była obojętność wobec tej nazwy zarówno pisarzy, jak i krytyków (np. Zapolska *Moralność pani Dulskiej* określała najczęściej jako „tragifarsę", „tragikomedię kołtuńską", „sztukę", Antoni Sygietyński twierdził z kolei, że *Karykatury* Kisielewskiego stanowią „dramat czy komedię" – *Ruch artystyczny*, „Ateneum" 1900, t. 1). Komedię pogodną moderniści widzieli już jedynie w przeszłości, zwłaszcza w dziełach Fredry, które np. Ignacy Chrzanowski uznawał za komedie nowoczesne, wyzbyte blichtru francuskiej dramaturgii, a *Zemstę* za „naszą jedyną i pierwszą komedię tradycyjną" (*O komediach Aleksandra Fredry*, 1917). Młodopolski komizm nie pełnił już funkcji dydaktycznych czy tendencyjnych, zamienił się w śmiech gorzki bądź też filozoficzny, wynikający z refleksji nad paradoksami życia.

Podobnie jak we wcześniejszych okresach, krytyka literacka Młodej Polski odrzucała komedie francuskie stanowiące podstawę rozrywkowego repertuaru i zarazem finansowego bytu teatru polskiego. Pod adresem tych sztuk, a także komedii pozytywistycznych, kierowano znane zarzuty (szczególnie często atakowano twórczość Michała Bałuckiego, pogardliwie określaną mianem „bałuczyzny"), mówiące, że dostarczają one pustej rozrywki, opartej na utartych schematach formalno-treściowych, i przynależą do sfery teatru, co miało potwierdzać ich znikomą wartość. Te cechy komedii projektowano na ludyczny nurt dramaturgii mieszczańskiej, ujmowano je również w szerszym kontekście hołdowania pozorom i konformizmowi w sztuce oraz życiu. Zwłaszcza „sceniczność" i „teatralność" stały się popularnymi hasłami w tekstach krytycznoliterackich tej epoki, identyfikującymi bezwartościowe dzieła. Za ich pomocą Stanisław Brzozowski negował dramaty → symbolistyczne (*Teatr współczesny i jego dążności rozwojowe*, „Głos" 1903, nr 39 i 41–43). Twierdził, że utwory te nie spełniają wymogu autentyzmu, gdyż ich głównym celem jest wywołanie wśród publiczności określonego nastroju i przez różne „sposobiki" osiągnięcie jedynie teatralnego efektu. W opinii krytyka dramaty Maurice'a Maeterlincka i innych symbolistów miały doprowadzić, tak jak komediopisarstwo mieszczańskie, do konwencjonalizacji chwytów i skostnienia sztuki w obrębie ustalonych prawideł.

Dokonujące się na fali Wielkiej Reformy Teatru przemiany umożliwiły nowe spojrzenie na przestrzeń teatralną, a tym samym i na komedię postrzeganą również w okresie mo-

dernizmu jako gatunek głównie teatralny. Młodopolanie pragnęli zastąpienia współczesnej sceny narodowej, odznaczającej się niskim poziomem artystycznym z powodu prezentowanych na niej „kasowych" dramatów mieszczańskich, teatrem wysokim, świątynią sztuki, w której miała królować tragedia. Tadeusz Miciński zwracał uwagę, że źródłem degeneracji teatru współczesnego był klasycyzm francuski z okresu Ludwika XIV, kiedy to teatr-świątynia został zamieniony w „dom publiczny o formie przyzwoitej" (*Teatr-Świątynia*, „Słowo Polskie" 1905, nr 207). W związku z tym nowe sztuki sceniczne powinny charakteryzować się przede wszystkim walorami literackimi, jakie zapewniały gatunki poważne, a to jednocześnie dyskwalifikowało komedię. Krytycy powoływali się na lekcję szesnastą prelekcji Mickiewicza, traktując ten wykład jako testament i zadanie do realizacji. Ostap Ortwin przekonywał, że sytuacja wymaga porzucenia dramaturgii o charakterze francuskim, zajmującej się odtwarzaniem „salonów, buduarów […] w celu uchwycenia przemijającej powierzchni życia" (*O teatrze tragicznym*, „Tygodnik Słowa Polskiego" 1902, nr 15). Polska sztuka miała zwrócić się m.in. do niewyzyskanych dotąd źródeł średniowiecznego dramatu ludowego, by na nim oprzeć ów wolny od wymogów sceniczności teatr. Wraz z wypracowaniem nowej formuły teatru komedia, jako gatunek funkcjonujący w opinii modernistów już tylko w małowartościowych sztukach rozrywkowych, została wykluczona z obszaru narodowego dramatu. Nawet w projektowanym teatrze ludowym miała grać zaledwie marginalną rolę, gdyż uzasadniano, że współczesny chłop nie będzie zainteresowany utworami napisanymi z myślą o publiczności mieszczańskiej, nieprezentującymi więc bliskich mu realiów (L. Rydel, *Teatr wiejski przyszłości*, „Przegląd Powszechny" 1903, z. 3).

W końcowej fazie Młodej Polski w krytyce literackiej zaczęły wybrzmiewać głosy rewaloryzujące komedię. W *Legendzie Młodej Polski* Brzozowski zarzucał swoim współczesnym, że: „Nie śmieją się dziś, nie umieją się śmiać w Europie" (*Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910), postrzegał bowiem humor jako głęboko religijną i filozoficzną postawę wobec życia, która pozwala uniknąć sztuczności konwencji i zdradza prawdę o nas samych. Śmiech, w przekonaniu krytyka, uzdalniał do życia twórczego, do zmiany rzeczywistości. Podobnie pozytywnie na temat komedii wypowiedział się w swoim → programie literackim Tadeusz Rittner, stwierdzając, że tylko ona pozwala ukazać poezję absolutnie prawdziwą, gdyż łączy ze sobą wszystkie kontrasty rzeczywistości (*Komedia*, „Kurier Warszawski" 1911, nr 285). Dramaturg kreślił koncepcję komedii wysokiej, bardzo zbliżoną do idei „Tragedii-Białej" Norwida, gdy wskazywał, że komedia ma cel wyższy niż śmiech, tj. powinna przedstawiać cały przekrój społeczeństwa. Komedia pojawia się więc w tych ujęciach nie jako gatunek literacki, ale wyłącznie jako abstrakcyjna kategoria estetyczna, która w połączeniu z elementami tragizmu przedstawia prawdziwą, wielowymiarową rzeczywistość.

Justyna Zyśk

Źródła: [I. Krasicki], [*Pochwała teatru*], „Monitor" 1765, nr 27; [I. Krasicki], [*O regułach pisania komedii*], „Monitor" 1766, nr 63–64; [A.K. Czartoryski], *Przedmowa*, w: tegoż, *Panna na wydaniu. Komedia w dwóch aktach*, 1771; F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, 1788; [F. Wężyk], *O poezji dramatycznej*, powst. 1811, wyd. „Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce" 1878, t. 1; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, „Dziennik Wileński" 1819, t. 1; K. Brodziński, *Myśli o dą-*

żeniu polskiej literatury, „Pamiętnik Warszawski" 1820, t. 18; A. Mickiewicz, *O poezji romantycznej*, w: tegoż, *Poezje*, t. 1, 1822; [M. Mochnacki], *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2; M. Mochnacki, *„Lekarz swojego honoru", tragedia w pięciu aktach z dzieł Don Pedra Kalderona de la Barka przez J.N. Kamińskiego dla teatru polskiego przerobiona*, „Gazeta Polska" 1827, nr 222, 229, 234 i 240; A. Mickiewicz, *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*, w: tegoż, *Poezje*, 1829; M. Mochnacki, [rec.] *Chłop milionowy*, „Kurier Polski" 1829, nr 1; M. Mochnacki, *Gust publiczności warszawskiej. Widowiska sceniczne. Literatura. Pismo periodyczne*, „Kurier Polski" 1829, nr 18; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1, z. 1–3; A. Tyszyński, *Amerykanka w Polsce. Romans*, t. 1–2, 1837; K. Libelt, *„Mazepa". Tragedia w 5 aktach przez Juliusza Słowackiego*, „Tygodnik Literacki" 1840, nr 13; D*** [E. Dembowski], *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*, „Rok" 1843, t. 6; J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 1, 1843; K. Kaszewski, *„Plotkarz", komedia w 4 aktach wierszem. „Pustynia", komedia w 1 akcie wierszem przez Józefa Korzeniowskiego*, „Biblioteka Warszawska" 1861, t. 1; J. Kotarbiński, *Kilka słów o istocie sztuki aktorskiej*, „Gazeta Warszawska" 1865, nr 7; J. Kenig, *O teatrze warszawskim*, „Gazeta Warszawska" 1865, nr 27; S. Tarnowski, *Komedie Aleksandra hr. Fredry. Trzy odczyty publiczne*, 1876; P. Chmielowski, *Kilka uwag z powodu repertuaru teatralnego*, „Ateneum" 1896, t. 2; P. Chmielowski, *Nasza literatura dramatyczna*, t. 2, 1898; A. Sygietyński, *Ruch artystyczny*, „Ateneum" 1900, t. 1; P. Chmielowski, *Dramat polski doby najnowszej*, 1902; P. Chmielowski, *Znaczniejsze teorie dramatu w literaturze polskiej*, „Pamiętnik Literacki" 1902, z. 1; O. Ortwin, *O teatrze tragicznym*, „Tygodnik Słowa Polskiego" 1902, nr 15; S. Brzozowski, *Teatr współczesny i jego dążności rozwojowe*, „Głos" 1903, nr 39 i 41–43; L. Rydel, *Teatr wiejski przyszłości*, „Przegląd Powszechny" 1903, z. 3; T. Miciński, *Teatr-Świątynia*, „Słowo Polskie" 1905, nr 207; S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910; T. Rittner, *Komedia*, „Kurier Warszawski" 1911, nr 285.

Opracowania: M. Szyjkowski, *Dzieje komedii polskiej w zarysie*, 1921; M. Szyjkowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ szekspirowski*, 1923; *Teatr warszawski drugiej połowy XIX wieku*, red. T. Sivert, 1957; Z. Wołoszyńska, *Wstęp*, w: *Komedia obyczajowa warszawska*, t. 1–2, 1960; Z. Raszewski, *Staroświecczyzna i postęp czasu. O teatrze polskim (1765–1865)*, 1963; A. Bartoszewicz, *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku*, 1973; E. Szwankowski, *Teatry Warszawy w latach 1765–1918*, 1979; *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, red. E. Udalska, 1979; *Teatr polski od schyłku XVIII wieku do roku 1863*, t. 3, red. T. Sivert, 1983; K. Braun, *Wielka reforma teatru w Europie. Ludzie, idee, zdarzenia*, 1984; J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915*, cz. 1, 1985; J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915*, cz. 2, 1987; M. Prussak, *Krytyka teatralna Stanisława Brzozowskiego*, 1987; *Od tragedii do groteski. Szkice z dziejów pojęć i terminów krytycznoteatralnych*, red. E. Udalska, 1988; *Polska tragedia neoklasycystyczna*, oprac. D. Ratajczak, 1988; Z. Przychodniak, *U progu romantyzmu. Przemiany warszawskiej krytyki teatralnej w latach 1815–1825*, 1991; R. Taborski, *W kręgu młodopolskiego dramatu i teatru. Dwa szkice*, 1991; *Dramat i teatr postanisławowski*, red. D. Ratajczak, 1992; *Dramat i teatr pozytywistyczny*, red. D. Ratajczak, 1992; *Dramat i teatr romantyczny*, red. D. Ratajczak, 1992; D. Ratajczak, *Komedia oświeconych*, 1993; *Polska krytyka teatralna w XIX wieku*, red. E. Udalska, 1994; A. Kowalczykowa, *Dramat i teatr romantyczny*, 1997; J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865–1893*, cz. 1, 1997; W. Szturc, *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*, 1999; D. Ratajczak, *O pozytywnym stylu tzw. pozytywistycznej komedii*, w: *Pozytywizm. Języki epoki*, red. G. Borkowska i J. Maciejewski, 2001; J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865–1893*, cz. 2, 2004; D. Ratajczak, *W kryształe i płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 1, oprac. B. Koncewicz, 2006; M. Rutkowska, *Terminologia dramatu i teatru w polskim Oświeceniu*, 2007; R. Sioma, *Niewinność i doświadczenie: o komediopisarstwie Jerzego Szaniawskiego*, 2009; *Eklektyzmy, synkretyzmy, uniwersa – z estetyki dzieła epoki oświecenia i romantyzmu*, red. A. Ziołowicz i R. Dąbrowski, 2014; Ł. Zabielski, *Meandry antyromantyczności. Kajetan Koźmian i romantycy polscy*, 2015.

Zob. też: Dramat, Dydaktyzm, Komizm, Tragedia, Tragizm

KOMIZM

Pojęcie. Zawdzięczamy je *Poetyce* Arystotelesa pojmującego komizm jako „dramatyczne przedstawienie śmieszności", nacechowanej etycznie, bowiem: „To, co śmieszne, jest przecież związane z jakąś pomyłką lub z bezbolesnym i nieszkodliwym oszpeceniem", które pokazuje „brzydka i powykrzywiana, lecz niewyrażająca bólu, maska komiczna". Do dzisiaj komizm traktuje się zwykle jako synonim śmieszności. Po pierwsze dlatego, że śmiech pozostawał sygnałem pożądanej reakcji → odbiorcy; po drugie – ze względu na teorię → mimesis (podstawowe założenie, że sztuka naśladuje rzeczywistość); po trzecie – z powodu zakorzenienia pojęcia w potocznej świadomości zbiorowej. W dawnej literaturze postępowano śladem Cycerona, dla którego komizm stanowił kategorię → retoryczną, poznawczą i receptywną. W takiej wiązce funkcji wszedł w Polsce w powszechne użycie wraz z pojawieniem się teatru publicznego, otwartego w 1765 r. dzięki grupie zamkowych reformatorów ze Stanisławem Augustem Poniatowskim na czele. Drogę torowała mu tradycja → komedii, → gatunku przez nich wybranego do roli metaforycznej szkoły europejskiego świata dla polskich → sarmatów. Ta szkoła – pisał Ignacy Krasicki w „Monitorze" – „nieznacznie, bo bawiąc, dzielnie, bo wymyślonymi przykładami, równie do oczu, jako i uszu mówi, śmiejąc się, obyczaje naprawia, jako powiedział Horacjusz: *Ridendo castigat mores*" ([*Pochwała teatru*], „Monitor" 1765, nr 27). Taki kształt nadał formule Horacjańskiej nowożytny poeta łaciński – Jean de Santeul, ofiarowując ją znakomitemu aktorowi komedii *dell'arte*, Domenikowi Biancolelli, który zamieścił ją jako dewizę na kurtynie paryskiego domu *dell'arte*, czyli Théâtre Italien. Następnie przeniesiono ją na kurtynę Théâtre de Bourgogne, zatem sceny zajmowanej pospołu przez komediantów włoskich i trupę Molière'a, czyniąc z niej dewizę nowoczesnej komedii, traktowanej – jak cała wysoka nowożytna literatura – jako czyn etyczny. Przejmując jej siedemnastowieczne dziedzictwo oraz jej osiemnastowieczne formy, teatr polski musiał także przejąć kategorię komizmu, który miał wiele odmian, różniących się racjonalnym kształtem i emocjonalnym klimatem. Rozpościerał się on na bogatej skali odcieni, od dowcipu, humoru i komizmu „słonecznego" i pogodnego do ironicznego, jadowitego, „czarnego" bądź makabrycznego, używanego w → satyrze, → paszkwilu, parodii. Komizm stanowił niezbywalny czynnik gatunkotwórczy przede wszystkim dla komedii, choć wchodził też w skład (niespecjalnie interesującej poetykę) heroikomiki i niektórych gatunków → dydaktycznych, → bajek, satyr, → fraszek, aforyzmów, a w XIX w. definiował humoreskę, a w XX współokreślał groteskę. We wszystkich gatunkach występował w roli swoistej broni przeciw rozmaitym błędom, brakom, wypaczeniom, występkom. Najsilniej wszakże był związany z komedią, jako warunek *sine qua non* jej istnienia.

W literaturze polskiej. Kondycja komizmu w polskiej literaturze nie była najlepsza. Od chwili oficjalnych narodzin komedii, głównego gatunku komicznego, był w różny sposób ograniczany, a przez → romantyzm został zepchnięty z głównego traktu literatury i niemal unieważniony. Także z tego powodu krytyczne rozważania o komizmie biegną w naszej literaturze linią przerywaną, która stanowi splot trzech wątków. Pierwszy to wątek poetyk, z czasem zastąpionych przez estetykę, która w XX w. utrwaliła związek komizmu z postawą estetyczną, odróżniając w ten sposób komizm (należący do sztuki) od śmieszności (stanowiącej część życia). Odróżnienie to jednak nie zlikwidowało ich tradycyjnego utożsamienia. Wątek drugi był wątkiem literackim i zarazem teatralnym, tradycja bowiem sankcjonowała ścisły związek dramatu i sceny, do XX w. oparty na traktowaniu teatru wyłącznie jako medium dla literatury

→ dramatycznej, więc niemającego artystycznej autonomii (status sztuki przysługiwał w tym związku literaturze). Trzeci wątek jest wątkiem krytycznym i w tym splocie najpóźniejszym. Choć można wskazywać wczesne formy polskiej krytyki literackiej, w zinstytucjonalizowanej postaci powstała ona w XVIII w., razem z rozkwitem czasopism, początkowo zarówno pisanych, jak i drukowanych. Razem z nimi narodziła się również krytyka teatralna o literackim rodowodzie, wyraźnym jeszcze w dwudziestoleciu międzywojennym. Komizm miał dla niej najczęściej walor praktyczny i był traktowany głównie opisowo. Łączyło się to z faktem, że teoria komizmu była zawsze trudna do nakreślenia, bowiem to kategoria nieostra, wieloznaczna i wielopostaciowa. Wyodrębnia się przynajmniej pięć różnych teorii: związaną z dystansem TEORIĘ DEGRADACJI, opartą na zaprzeczonych oczekiwaniach TEORIĘ KONTRASTU, odwołującą się do zaskoczenia i niestosowności TEORIĘ SPRZECZNOŚCI, zbudowaną na szeregu powtórzeń TEORIĘ MECHANICZNOŚCI lub AUTOMATYZMU oraz wyrastającą z poczucia anomalii i absurdu TEORIĘ NIEDORZECZNOŚCI.

Początki refleksji. Wczesna refleksja nad komizmem nie była zbyt bogata, jako że komizm długo nie był atrakcyjny ze względu na jego związki z komedią, w pismach Ojców Kościoła zaliczaną do „haniebnych" zjawisk. Uwagę poświęcili mu rzymscy gramatycy, Euanthius (pierwsza poł. IV w.), Donatus (ok. 350 r.), Diomedes (druga poł. IV w.) i Platonios (ok. IV w.). Wprawdzie gramatycy średniowieczni głosem Anonima z X w. pytali rzymskiego mistrza komedii, Terencjusza: „Powiedz, co to takiego? / Powiedz, czemu to służy?", najczęściej jednak pomijali milczeniem kwestię rzeczy śmiesznych, choć niekiedy zajmowali się komedią, a nawet farsą. Renesansowi teoretycy i komentatorzy Arystotelesa interesowali się natomiast nade wszystko → tragedią, choć wczesną teorię komizmu zaproponował Annibal Caro (*Commedia degli Straccioni*, 1543), a Francesco Robortello napisał *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes* (1548), gdzie umieścił m.in. uwagi o komizmie. Niemniej dopiero Vincenzo Maggi w traktacie *De ridiculis, in Horatii librum de arte poetica interpretatio* (1550) podjął szerzej problem śmieszności, traktowanej jako synonim komizmu. Odkrywał w niej podstawowy składnik komedii i przyznawał funkcje wychowawcze i cele moralne, wiązał też ją ściśle z → treścią utworów i reakcją odbiorców. Wypowiedzi o śmieszności i dowcipie zarówno starożytnych (Arystoteles, Cyceron, Makrobiusz), jak i współczesnych (Iovianus Pontanus, Vincenzo Maggi czy Baldassare Castiglione) niejako podsumował Antonio Riccoboni (*De re comica ex Aristotelis doctrina*, 1579). Ustaliwszy, że komedia musi zawierać „elementy śmieszne" i że „ma za przedmiot wadę wzbudzającą śmiech", Riccoboni zastanawiał się nad tym, „co to jest rzecz śmieszna". Odpowiedź brzmiała: śmieszność to szpetota, którą „wyjaśnia" → ironia, błazeństwo, żart, dowcip. Śmiech zaś powstaje w umyśle i w sercu wskutek „rozluźnienia ducha", gdy całe ciało zostaje „zdobyte przez obraz rzeczy wesołej".

Polski komizm w końcu XVIII stulecia. Razem z polskimi komediami na teatrum rodzi się polska odmiana komizmu, choć ma ona fundament europejski w → klasycystycznym przekonaniu o uniwersalnych typach ludzkich, ich ponadczasowych cechach, wadach i zaletach. Stulecie XVIII (nie rezygnując z tego uniwersalizmu) rozpoznało jednak zakresy ich historycznej i kulturowej zmienności oraz specyficznego komicznego oświetlania cech uważanych za → narodowe. Takie przekonanie jest wyraźne w pismach Adama Kazimierza Czartoryskiego, zwłaszcza w → przedmowie do *Panny na wydaniu* (1771) i w *Kalendarzu teatrowym* (1779), gdzie chwali „doskonałe rzeczy i wyrazów do tonu, i smaku krajowego stosowanie". Wypowiedział je też Franciszek Ksawery Dmochowski, niejako utrwalając odręb-

ność polskiego komizmu od francuskiego: „Nie dosyć do udania przyzwoitej roli, / Że się Francuz zaczesze, a Polak ogoli. / Trzeba sięgnąć do serca, zwierzchność mię nie zwodzi, / / Sama wydana dobrze natura dogodzi" (*Sztuka rymotwórcza*, 1788). Dla polskiej refleksji nad komizmem, jaka powstała w XVIII w., istotna okazuje się wspierająca narodowe ujęcie myśl → francuska Jean-Baptiste'a Dubos stwierdzającego, że komediowe kopie naturalnych → charakterów „śmieszą nas, kiedy są w sposób sztuczny utworzone". Drugi nurt zależności przynosi myśl → angielska. Z artykułów Josepha Addisona w „Spectatorze" czerpał bowiem Czartoryski podział komizmu na PRAWDZIWY, więc „dobry gatunek żartobliwości", i FAŁSZYWY, czyli trefnowanie dla trefnowania, pozbawione moralności i nauki. Postępując za lekkim tonem Addisona, Czartoryski kreśli genealogię obu odmian komizmu. Prawa Żartobliwość pochodzi od Prawdy i Zdrowego Rozumu. Z tego małżeństwa zrodził się Dowcip, który – poślubiwszy Wesołość („krewną z bocznej linii") – miał syna o imieniu Humor. Tylko ta linia komizmu nadaje się do wykorzystania w sztuce. Należąca do drugiej linii, Fałszywa Żartobliwość, wywodzi się z mariażu Fałszu z Nierozumem, a jej potomstwo to Zawrót Głowy i Grzmiący Śmiech (*Przedmowa* do *Panny na wydaniu*). Do tej właśnie linii należy grubiaństwo w słowach i postępkach, co – ostrzega Czartoryski – stanowi po prostu znak złego wychowania i co także należy wyśmiewać. Komizm bowiem jest w tej epoce podporządkowany racjom rozumowym i oceniany z punktu widzenia funkcji poznawczej oraz etycznej. Już renesansowa teoria śmieszności wykluczała ze sztuki zarówno błazeństwo, jak i „brudne i podłe wyrazy", wymagając od niej przestrzegania norm przyzwoitości oraz „zdrowego sensu" (Riccoboni), jak i „przedstawiania w miły sposób ułomności świata" (Molière, *Krytyka „Szkoły żon"*, 1663). Musiało zatem powstać pojęcie „prawdziwego komizmu", który został wprzęgnięty w służbę podstawowej trójfunkcji sztuki: *docere*, *movere*, *delectare*. Tak zwana niska komika była podstawą pogardzanej literatury trywialnej (jarmarcznej), zwłaszcza farsy, burleski, → powieści łotrzykowskiej i twórczości sowizdrzalskiej.

Komizm sowizdrzalski i komedia sowizdrzalska stały się w tej sytuacji swoistym „dzieckiem do bicia". Protestował przeciwko nim w artykułach do „Monitora" i w *Listach o warszawskim teatrze* (1775–1776) Wawrzyniec Mitzler de Kolof, przy okazji wytykając Molière'owi jego grzechy przeciwko funkcji teatru („powinien być akademią dla narodu"), przeciwko cnocie i rozumowi (ze stanowiska mieszczańskiej estetyki szalbierstwa winny być ukarane) oraz przeciwko odbiorcom (jego komedie stanowią „przysmak szkodliwy i zaraźliwy dla ludzi"). Ale epoka była podzielona, także w kwestii komizmu, zatem z jednej strony potępiano Arlekina i wypędzano go symbolicznie z lipskiego teatru, z drugiej zaś rozrastała się rodzina Zannich z wciąż popularnej komedii *dell'arte* (narodził się Punch – potomek Punchanella, Crispin – potomek Scaramuzzia), rozpraszając się po różnych formach komediowych i roznosząc po świecie bezinteresowny, nierozumny komizm „fałszywy", który pokazując podszyty oszustwem i udawaniem chaos rzeczywistości, „zawsze jednakie sprawia ukontentowanie" (*Kalendarz teatrowy* o *Doktorze lubelskim* Franciszka Zabłockiego, 1781). Przeciwstawny mu rozumny komizm „prawdziwy" wyodrębniał z tła i wysuwał na pierwszy plan sztuki wadę i postać „wydaną na pośmiech i urąganie" (*Kalendarz teatrowy* o komedii *Pieniacz* Feliksa Oraczewskiego, 1775). Znamienne, że ten podział komizmu (i komedii) przetrwa cały XIX w. Pojawi się zarówno w *Dramaturgii praktycznej* (1868) Emila Derynga, jak i w rozważaniach Władysława Łozińskiego (*Kilka słów o humorze*, „Dziennik Literacki" 1866, nr 29–30) czy Wiktora Gomulickiego (*Norwid jako humorysta*, „Wędrowiec" 1904, nr 1). Komizm płaski i trefnujący „we względzie artystycznym nie ma żadnej zasługi" (Deryng), gdyż „śmianie się głośne,

wybuchanie śmiechem, pękanie i zrywanie boków od śmiechu – są to wyłącznie właściwości prostaczków i prostaków" (Gomulicki). KOMIKĘ FAŁSZYWĄ (pseudokomikę) cechują błazeństwo, prostactwo i swawola, które są tylko negacją i destrukcją, przekraczającą estetyczne i moralne granice śmiechu (Łoziński). Lepszy jest KOMIZM SYTUACYJNY jako wierne odbicie obyczajów świata, najwyższy zaś KOMIZM CHARAKTERYSTYCZNY, gdyż „najgłębszych też wymaga studiów i tego ciepła serdecznego, które powinno ożywiać zawsze prawdziwie artystyczną kreację, zwłaszcza jeżeli kreacja jest rodzimą" (Deryng).

Powtarzano, że komedia nie tyle powinna opierać się na częstych „okolicznościach śmiesznych w kraju naszym", ile szukać tych, które mają „prawdziwą cechę *du ridicule*" (Stanisław Poniatowski do Józefa Wybickiego, 1783), zaś autor komiczny „powinien mieć DUCHA KOMICZNEGO, co właśnie łacinnicy zwali *vis comica*, a co komedii daje postać i duszę" (F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786). Pojęcie *vis comica* przetrwa XIX w. Władysław Bogusławski wymienia jej składniki: „[…] rozmach w rzucaniu typowych konturów, zarówno jak przygodne, karykaturalne rysy, dowcip wyższej komedii i koncept krotochwilny, spostrzegawczość satyryka i rubaszny żart humorysty; ale wrażenie z rozmaitych wytwarzane czynników jest jednolite" – stanowi je „urok tej klasycznej prostoty, która z taką pewnością ręki sięga do zasadniczych pierwiastków duszy ludzkiej" ([rec.] „*Pan Geldhab*" *Aleksandra Fredry*, „Kurier Warszawski" 1901, nr 284).

Pewne ustalenia osiemnastowiecznej refleksji nie tylko trwają, ale też czasem wracają w doprecyzowanej postaci. Golański uważał, że „są granice w rozśmieszeniu, gdzie jeśli rzecz pewnego punktu nie dojdzie, śmiechu nie masz, jeśli go przejdzie, śmiech ustaje, przynajmniej między ludźmi lepiej wychowanymi, albo zamiast niego następuje obraza i wzgarda. Im większy dowcip a znajomość świata podyktuje komedią, tym się przyjemniej spektator zabawi". Przy czym „świat", na który (jak wtedy wszyscy) się powołuje, jest światem elit. W 1866 r. komedia wciąż obracała się w ramach tego świata, choć Władysław Łoziński uznał, że „komiczność nie ma granic co do przedmiotu, ma je tylko co do formy". Za tymi słowami stoi estetyczna koncepcja Friedricha Theodora Vischera, uznającego w pewnych sytuacjach płaskość, cynizm i rubaszność komizmu za rzecz dozwoloną, ale wyłącznie jako dopełnienie „prawdziwej komiki".

Komiczność w XVIII w. znaczyła ŚMIESZNOŚĆ, ZABAWNOŚĆ, KOMIZM. Różne też były odmiany komiki, należące do tej prawdziwej (naturalnej, przyrodzonej, wyższego smaku) lub fałszywej, której zresztą nie dało się zniszczyć (więc awanturniczej, płaskiej, naciąganej, przesadnej, niskiej, gminnej, błazeńskiej). Wiedziano wprawdzie, że śmieszność należy do rzeczywistości – co zauważał Wojciech Bogusławski w przedmowie do *Mieszczek modnych* (1780) – „bo tysiączne zdarzenia i niedorzeczności nie tylko na obszernej świata naszego arenie, ale i w domowym zaciszu liczne codziennie dają do śmiechu powody", jednak podstawowy dla sztuki akt naśladowania życia długo będzie usprawiedliwiał jej zrównanie z komizmem. Wszak sztuka wyjaskrawiając i wyolbrzymiając, dokonywała komicznej degradacji wziętej na cel ludzkiej wady czy powszechnego w danym czasie zjawiska. A przyznane jej wysokie cele zakładały dążenie zarówno do doskonalenia artystycznego czy językowego utworów, jak i – w ramach społecznej pedagogiki – doskonalenia obyczajowego i moralnego odbiorcy. Komizm zatem będzie mieć dla odbiorcy istotny aspekt (roz)poznawczy i etyczny. To stanowi podstawę dziewiętnastowiecznej refleksji o komizmie, postępującej dwiema drogami: po pierwsze – drogą tradycyjną, więc traktem poetyk; po drugie – drogą wydeptywaną przez nowoczesność, więc traktem krytyki.

Poetyki z pierwszej połowy XIX stulecia. Nie szukano wtedy nowych rozwiązań. Trzy edycje miała poetyka Golańskiego (ostatnia – 1808), sześć wydań trzytomowa poetyka pijarska Szymona Bielskiego, Onufrego Górskiego i Franciszka Ksawerego Dmochowskiego (1806––1820). Potem „pałeczka" klasycystycznej teorii przeszła do rąk Euzebiusza Słowackiego (*Dzieła*, wyd. pośm. 1826), Józefa Franciszka Królikowskiego (*Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, 1828), Józefa Korzeniowskiego (*Kurs poezji*, 1829), Adama Siemońskiego (przedmowa do *Anarchii domowej*, 1825), Ludwika Kropińskiego (*Rozmaite pisma*, 1844), Hipolita Cegielskiego (*Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcelniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany*, 1845). Do wykraczania poza przyjęte zasady zniechęcała niesławna przygoda w pewnym stopniu nowatorskiej rozprawy Franciszka Wężyka *O poezji dramatycznej*, zamówionej w 1811 r. przez warszawskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk i odrzuconej ze względu na ciążący nad nią „duch Szekspira". By ją ocalić, autor rozbił ją na części, drukowane jako dodatki do jego tragedii (wyd. całości 1878). Komizm jednak nie był przedmiotem szczególnego zainteresowania poetyk, a ich rady w tym względzie miały charakter głównie praktyczny. Wady i występki muszą być śmieszne, by mogły należeć do komedii – stwierdzali pijarzy. Dlatego ich poetyka podawała kilka sposobów „dobrego odmalowania śmieszności i występków". Po pierwsze – zestawić je z innym; po drugie – skontrastować z poczciwością i przystojnością; po trzecie – „cokolwiek w malowaniu przesadzić", wszak „przedmioty na teatrze są widziane z daleka; trzeba je więc nieco ogromniejszymi malować, aby mocne i trwałe wrażenie robiły". Poetyki utrwalały traktowanie śmieszności jako synonimu komiczności. Królikowski pojmuje ją jako zwierciadło, w którym „każdy własne plamy spostrzega". Zróżnicowany charakter komizmu pozwalał mu na podział satyry na (łatwiejszą) surową, prowadzącą do ukarania i znienawidzenia występnych oraz (trudniejszą) wesołą i żartobliwą, wyśmiewającą i wyszydzającą głupców. Jedni i drudzy „zawstydzeni poprawić się mogą". Komedię dzielił „pod względem komiczności" – na wyższą, tj. przyzwoitą i pełną smaku wykształconego, oraz niższą, opartą na „przesadzonych obrazach" i „niedorzecznościach" wystawionych „z powagą komiczną". Podział ten Słowacki uznawał za „mniej wynikający ze stanu i znaczenia osób, jako raczej z ich sposobu działania i mówienia". Niemniej „oba te śmieszności gatunki" nakładały się na społeczną stratyfikację → bohaterów. Akceptując komedię wyższą, Słowacki dopuszczał jednak rysunek „śmieszny i przesadzony, który bawi patrzących". Korzeniowski uznał komiczność za „najpierwszy i najistotniejszy przymiot komedii", a nadanie dziełu siły komicznej za rzecz „bardzo trudną, wymagającą wielkiego dowcipu, znajomości charakterów, obyczajów i tego, co jest w nich przyzwoitym lub zdrożnym". „Nie dla wszystkich ludzi jednakowa jest komiczność", bowiem ludzie „stosownie do swojego wieku, stanu i wykształcenia, w miarę rozsądku i wyobrażeń, jakie mają o rzeczach, upatrują śmieszność w działaniu drugich". W *Uwadze autora*, poprzedzającej *Anarchię domową* Siemońskiego, znajdziemy kilka odmian komiczności – BOHATERSKĄ, KROTOFILNĄ (rozwesela bez celu) i KARCZEMNĄ (tj. burleskową, znamienną dla scen komiczno-romantycznych). Pod wpływem tradycyjnych klasycystycznych ustaleń znajdzie się Cegielski, choć jego bliska biedermeierowi *Nauka poezji* jest przede wszystkim antologią komentowanych tekstów, z najsłabiej rozwiniętą częścią dramatyczną. Jak jego poprzednicy, dzieli komikę na WYŻSZĄ (pokazującą wady ukrywane i „niełatwo dostrzeżone") i NIŻSZĄ, „ze świata pospolitego", obejmującą „rubaszny i gminny dowcip i charaktery pełzające w zmysłowości", które się „sobie podobają" w śmieszności lub używają jej dla rozśmieszania innych. Dramat właści-

wy traktuje autor jako „mieszaninę i jak gdyby neutralizację tragiki i komiki". Znamienne, że podobnym klasycystycznym tropem pójdzie (zapewne pod wpływem akademii) estetyka (choć *de facto* jeszcze poetyka) Teofila Ziemby z późnych lat 70. XIX w.

Spośród wszystkich ówczesnych teoretyków jedynie Euzebiusz Słowacki (z pozycji klasycystycznej) i Kazimierz Brodziński (ze stanowiska sentymentalno-biedermeierowskiego) zajęli się śmiesznością, czyli komizmem, traktując ją – już pod wpływem nowej dziedziny filozofii, tj. estetyki, jako odrębny przedmiot rozważań. Słowacki w *Teorii smaku w dziełach sztuk pięknych* (fragm. 1819, cał. 1824) stwierdzał, że rzeczy dla nas śmieszne mają w sobie „coś niestosownego i dziwacznego albo coś w sobie względem nas dwuznacznego i niepewnego". Dlatego uznajemy jednocześnie za prawdziwe zawarte w nich przeciwieństwo, choć niepewność sądu wywołuje śmiech. To pierwsze źródło śmieszności. Drugim jest niestosowność i niezgodność między rzeczą a jej częściami (np. wspaniały przedsionek „nikczemnego domu"), między rzeczą a jej własnościami (→ styl nadęty dla treści błahej), pomiędzy celem i środkami (życie narażone dla fraszki), między przyczyną a skutkiem. Śmiech budzi też wszystko, co jest nieprawdziwe i niedoskonałe, aż do dziwactwa, wszelkie omyłki i zawiedzione nadzieje. Jednak nie powinny one wywoływać → uczuć wyższych (żal, współczucie, smutek, lęk), nie będąc przeciwne systemowi moralnemu. Jeszcze dalej posunął swe rozważania nad komicznością Kazimierz Brodziński w *Kursie estetyki*, czytanym na Uniwersytecie Warszawskim w latach 1825–1827. Estetyka, która nie „trudni się" „wykładem każdej sztuki", ale dba o doskonałość smaku, była dla niego filozoficznymi rozważaniami nad „zmysłami, czuciem i rozumem człowieka", skąd wyprowadzała „ogólne wnioski i zasady o doskonałości sztuk pięknych", pozwalające na stwierdzenie, dlaczego coś jest piękne i dlaczego piękne być powinno. Wprawdzie konsekwencją tradycyjnego założenia, że „natura jest pierwszą szkołą każdego poety" (*Kurs literatury. Poezja*, wygłaszany w latach 1825–1831), było uznanie komiczności za dobrą, gdy „z prawdy czerpaną" (*Polska literatura dramatyczna*, → odczyty w Uniwersytecie Warszawskim 1822–1823), to jednak Brodziński traktował komiczność jako pojawiający się w sztuce celowy kontrast → wzniosłości i piękności. Ma ona dla niego walor poznawczy „naszych albo cudzych pomyłek i błędów", a zarazem „przynosi ulgę boleściom naszym, gdy nas od nich odrywa. Od występków odwraca nas sumienie, od błędów rozumu obawa i śmieszność". Tę ostatnią stawiał wysoko, niezależnie od tego, czy należała do klasycznej komedii, czy do farsy, cenił bowiem „niewinne rozśmieszanie" i „szczęśliwą chwilę spoczynku". „Nader byłoby smutne przeznaczenie człowieka, gdyby go wszędzie uczono i szydersko poprawiano, nawet tam, gdzie niewinnej szuka zabawy" (*Polska literatura dramatyczna*). Za ważny rodzaj śmieszności Brodziński uznawał humorystyczność. Podczas gdy inni komicy „siebie niejako z śmieszności ludzkiej wyłączają i są tylko ich sędziami, donosicielami lub karcącymi, przeciwnie – humorystyk zupełnie z ludźmi się równa". „Nie wystawia się jako indywiduum szczególne, ale jako człowieka godnego równie jak inni śmieszności", a wolny od → prawideł sztuki „postępuje za natchnieniem". „Ponieważ nie jeden szczegół, ale cały świat ma na celu, dlatego zboczenia od materii, nagłe przejścia zawsze dozwolone być mogą". Zatem najlepsza jest taka komiczność, która malując „słabość rozumu ludzkiego" i wystawiając tego rozumu przedsięwzięcia, „pokazuje na koniec małość i nierozwagę w ich skutku". Za „najtrudniejszą sztukę stylu komicznego" Brodziński uznaje z kolei → ironię, ponieważ musi ona zachować „ton zimny" i chronić się przed komicznymi wyrazami i przed dowcipem. Wszak we „właściwej komice tak jak w poezji lirycznej, im czucie jest bardziej przepełnione, tym przedmiot więcej zyskuje" (*Kurs literatury. O stylu i wymowie*).

W kontekście tych rozważań Aleksander Fredro rysuje się jako → poeta i humorysta, zwłaszcza gdy wziąć pod uwagę jego wyznanie, że kocha ludzi pomimo ich wad.

Ostatnią przedlistopadową i przedromantyczną pracą z zakresu poetyki, tym razem „zarażoną" już estetyką, zatem zajmującą się śmiesznością, były wyłożone w formie → listów *Zasady wymowy i poezji* K.L. Schallera (właśc. Johann Schwaldopler), przełożone przez Jana Kazimierza Ordyńca (1827). Listy napisano nowym sposobem i poświęcono podstawowym kategoriom estetycznym (piękności, górności, istocie poezji, dramatowi). List dziewiąty *O śmieszności* stwierdzał trudność rozważań nad tym przedmiotem i prezentował w skrócie różne poglądy na komiczność – u Immanuela Kanta (nagła przemiana w nic całego natężonego oczekiwania), Johanna Augusta Eberharda (nieoczekiwana, zadziwiająca sprzeczność), Friedricha Ludewiga Bouterweka (niedorzeczność). Schaller koncentruje się na niestosowności zarówno w → charakterach, jak w czynach i okolicznościach rzeczy, by szerzej, choć tradycyjnie potraktować śmieszność przy omówieniu komedii, podkreślając zarazem, że czynnikiem istotnym dla komizmu, zwłaszcza w wypadku komedii intrygi, jest szybkość zmiennych wydarzeń.

Krytyka przedlistopadowa. Otwiera ona drugą linię (obok poetologicznej) dziewiętnastowiecznej refleksji nad komizmem, choć do 1815 r. była nieregularna i przypadkowa. Wtedy to pojawiło się warszawskie TOWARZYSTWO IKSÓW, podpisujące literą X wszystkie recenzje z Teatru Narodowego, zmieniające sytuację i pozycję krytyki. Towarzystwo składało się z ludzi światłych i należących do ówczesnego wielkiego świata. W tym gronie znalazło się przynajmniej siedmiu pisarzy (Alojzy Feliński, Julian Ursyn Niemcewicz, Maksymilian Fredro, Kajetan Koźmian, Ludwik Kropiński, Józef Lipiński, Franciszek Morawski) oraz książę Adam Jerzy Czartoryski. Iksowie przyjęli na siebie rolę nauczycieli i strażników klasycystycznej doktryny, czyli porządku w sztuce. Omawiając utwory wystawiane na scenie warszawskiej w latach 1815–1819, wymieniali również uwagi nad komicznością, nie tylko nad różnymi formami komedii. Wiele fars i komediooper (→ opera) oddawali po prostu teatrowi, uznając, że nie mają literackiego charakteru. W imię „naturalnej komiczności" piętnowali „przesadną komiczność" i dyktowane złym smakiem uchybienia „przeciw szlachetnej naturalności", widząc je zarówno w *Fircyku w zalotach* Franciszka Zabłockiego („Gazeta Warszawska" 1815, nr 70), jak i w *Cyruliku sewilskim* Pierre'a Beaumarchais'go, w którym dochodzi do „zgwałcenia wszystkich praw społeczeństwa" („Gazeta Warszawska" 1816, nr 4). Szczególnie też ubolewali nad przenikniętą chęcią śmieszenia za wszelką cenę i wskutek tego „psującą zupełnie iluzję prawdy" grą przedstawiciela niskiej komiki, wielkiego bufona Alojzego Żółkowskiego-ojca, i znajdującą się w sztukach przez niego tłumaczonych bądź adaptowanych „naciąganą komicznością dwuznacznych wyrazów" ([rec.] *„Dwaj Kacperki" Żółkowskiego*, „Gazeta Warszawska" 1815, nr 74, 1815, nr 81). „Moc komiczna", o której pisali, „polega w sytuacjach przez siebie śmieszących" ([rec.] *„Syn marnotrawny" Voltaire'a w adaptacji Stanisława Trembeckiego*, „Gazeta Warszawska" 1815, nr 78). „Ta moc komiczna żadnemu prawie nie podpada rozbiorowi; trudno znaleźć jej prawidła, trudno jej znamiona określić […]" ([rec.] *„Mieszczanin szlachcicem" Molière'a*, „Gazeta Warszawska" 1815, nr 78). Takie stwierdzenie nie stanowiło jednak dla Iksów alibi, które pozwoliłoby im wyrzec się refleksji nad komizmem. Byli ludźmi świetnie wykształconymi, znającymi sceny i literaturę europejską, wiedzieli więc doskonale, że karykatury → angielskie lub pantomimy → włoskie wymagają przedrzeźniania i przesadzania, niejako dodawania komiczności, „by śmieszność była choć trochę śmieszniejszą, jak jest" ([rec.] *„Fraskatanka" Giovanniego Paisiello*, „Gazeta Warszawska" 1815, nr 80).

Uznawali, że komiczność w komedii jest obietnicą zabawy, dowcipnej intrygi, śmieszących sytuacji, zręcznych portretów i rozwiązania naturalnego, trafnego, a niespodzianego ([rec.] *Obietnice pańskie* Louis-Benoît Picarda w adaptacji Ludwika Adama Dmuszewskiego, „Gazeta Warszawska" 1815, nr 90).

Iksowie byli wyczuleni na dwuznaczności, rubaszność, grube wyrazy, zatem styl nieszlachetny, ale także na nieprawdopodobieństwo i nieusprawiedliwioną niczym przesadę, które komedię potrafią zamienić w farsę. Broniąc szlachetnej, wyższej komedii i zarazem wyższej komiczności, nie zauważyli wejścia stylu GROTESKOWEGO, którego świadomość pojawiła się w 1818 r. w publicznej → dyskusji, podjętej przez ludzi wzorem Iksów ukrytych za literami alfabetu. „Grotesko", pisał niejaki W., „nie jest to nieograniczona komiczność, jak raczej swawolna, do najwyższego stopnia śmieszności posunięta wesołość" (W., *Grotesko*, „Korespondent Warszawski" 1818, nr 74). Jego polemista, podpisujący się $\frac{\text{O.N.}}{\text{X}}$, deprecjonował rodzaj grotesko-komiczny jako nieprzemawiający do serca i → duszy, nieszlachetny i niedorzeczny ($\frac{\text{O.N.}}{\text{X}}$, *Odpowiedź na artykuł „Grotesko" przez pana W. do nru 74 „Korespondenta Warszawskiego" podany*, „Gazeta Warszawka" 1818, nr 76). Tę odmianę komiczności najdoskonalej realizowały nie tylko sceniczne bufonerie Żółkowskiego, według nieznoszącego go biskupa Ludwika Łętowskiego – „błazna uciesznego dla zacnych ludzi", lecz także jego czasopismo „Momus", wydawane w 1820 r. jako humorystyczny dodatek do reprezentującej młodą, liberalną prasę „Wandy" i w styczniu 1821 r. przemianowane na „Pot-pourri" (do września 1822 r.). Tu uwielbiany Żółkowski drukował swe bon moty, aforyzmy, złośliwe komentarze polityczne, wiersze, dowcipy i anegdoty. Reprezentował komizm nawiązujący do form odwiecznego ludowego błazeństwa, demokratyczny w swej niskości i przemożnej ludyczności, odległy od wszystkich jego wówczas preferowanych postaci. Zarówno od ograniczającego go klasycznego wzoru idealnego piękna, szlachetności i smaku oraz moralnej użyteczności, jak i sentymentalnego, a następnie biedermeierowskiego ideału prostoty, serdeczności, sensu moralnego i idyllizmu drobnostek (→ sielanka), odpowiadającego za odradzający się w tym stuleciu komizm szlachecki (→ romantyczna gawęda szlachecka), a także od proponowanego przez romantyków ścisłego związania z wyprowadzonym z dziejów charakterem narodowym.

W epoce romantycznej. Dla romantyków tradycyjna rola komiki pozostawała kwestią wstydliwą. Wszak – jak mówił Adam Mickiewicz w lekcji szesnastej (kurs trzeci *Prelekcji paryskich*, 1843) – gdy sztuka „przerodzi się w komedią, w farsę, upada i niknie". Znane są kierowane do Mickiewicza protesty przeciwko „obniżeniu tonu" *Pana Tadeusza* i jego odejściu od poważnej → epopei (Stefan Witwicki), proces wytoczony Aleksandrowi Fredrze przez Seweryna Goszczyńskiego, Wincentego Pola i Leszka Dunin Borkowskiego o nienarodowość, kosmopolityzm, naśladownictwo i niemoralność czy wystosowane przez Stanisława Ropelewskiego do Juliusza Słowackiego ostrzeżenie przed pozycją „śmiesznego poety" po publikacji „cudacznego" (w istocie burleskowego) utworu *Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle* (1839; Z.K. [S. Ropelewski], *„Trzy poemata" Juliusza Słowackiego, „Bajki i poezje" Antoniego Goreckiego, „Poemat o piekle" Dantyszka*, „Młoda Polska. Wiadomości Historyczne i Literackie" 1838, dod. do nr. 8). Takie stanowisko było oczywiste, gdy zważyć, że poezja dla romantyków pozostawała wysoką kwestią duchową, jak pisał Seweryn Goszczyński, „żywiołem istoty anielskiej", a utwory poetyckie były „wcieleniem boskich prawd" (*Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1, z. 1–3). Swoistym papierkiem lakmusowym dla romantycznego sądu o komiczności jest SPRAWA ALEKSANDRA

Fredry, brutalnie zaatakowanego przez kilku – jak pisał Fredro – „Minosów", a zarazem romantyczny proces likwidacyjny przeciw komedii i komizmowi. Rozpoczął go Goszczyński, który przypisał Fredrze „wszystkie niedorzeczności pseudoklasycznej komedii", jakoby pozbawionej narodowych cnót, wad, śmieszności, charakterów i ogólnej fizjonomii. Miała być niemoralna, zimna, deklamacyjna, pełna poziomych uczuć i skarykaturowanych zdarzeń, nieoryginalna. Tymczasem winą komedii było to, że – po pierwsze – według praw gatunku nie mogła w żaden sposób być wcieleniem „istoty anielskiej"; po drugie – że była skazana na średniość stylu, co wydobył później Stanisław Tarnowski w analizie „zepsutego" przez Słowackiego *Fantazego*, obdarzonego – jak na komedię – zbyt wysokim „tonem pogardy, wstrętu i godności" (*O „Niepoprawnych" Słowackiego*, „Przegląd Polski" 1874, t. 3); po trzecie – powodzenie komedii miało zapewniać autorowi „materialne profity" (A. Tyszyński, *Komedia polska w XVIII wieku*, „Biblioteka Polska" 1870, t. 3) – choć *de facto* bywało z tym różnie; i po czwarte – jako lekki utwór komedia poddawała się ocenie tłumu.

Pochodzący z tego samego 1835 r. artykuł Wincentego Pola (*Teatr i Aleksander Fredro*, „Kwartalnik Naukowy" 1835, t. 1), zwykle traktowany jako obrona Fredry, w istocie przedłużał atak na tego „malownika salonów", którego komedie „obrazem powszechnego zepsucia były". A → salony Pol określił jako nienarodowe, pisał, że to „bezzasadna maskarada zlepków ojczyzny i usilnej chęci zacierania cech rodzimych i okazania się nie tym, czym się jest". Artykuł ten uznaje jedynie szlachecki wariant komizmu, stąd autora broni jedynie *Zemsta*, „wierny obraz uczciwego obyczaju, szczęścia i cnoty domowej", w której komiczność „zasadza się" „na zabawnym, nie szyderskim zbiegu okoliczności, na malowidle rodzimej wesołości i niewinnej ułomności ludzkiej". Choć nawet tu Pol piętnuje zniweczenie dobrego wrażenia całości „obrazem Papkina i zalotami zepsutej kobiety". *Uwagi ogólne nad literaturą w Galicji* (cz. 3, „Tygodnik Literacki" 1842, nr 49–52) Leszka Dunin Borkowskiego pociągnęły atak na dwu frontach: osobistym i artystycznym. Krytyk wypominał Fredrze „próżniacze życie", gust zepsuty na wzorach francuskich, brak doświadczeń „nieszczęść i przykrości, które szczególniej pobudzają umysł poetyczny", i „przypadkowość" jego pisarstwa. Uznawał jego sztuki za pełne scen i miejsc „wziętych żywcem skądinąd" lub jedynie tłumaczone. W 1843 r. Fredrę skrytykował Edward Dembowski (*O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*, „Rok" 1843, t. 6), wspominając o jego „nędznych i nic niewartych salonowych komediach", tym razem kreśląc ideał dramatu jako „obraz walki zdań i stronnictw", a w 1847 r. – Jan Majorkiewicz (*Poezja dydaktyczna, epos i lira*, 1847), zarzucając mu, że „nie uderza […] na wady społeczne, nawyknienia towarzyskie obecnie nas rażące, bijące w oczy jaskrawością dumy, złość nierozumu". W 1860 r. powtórzył zarzuty romantyków Julian Bartoszewicz w swej *Historii literatury* (znalazły się też we wznowieniu książki z 1877 r.). Pominięto natomiast opinię Stanisława Koźmiana, że Fredro nauczył Polaków śmiać się („Fredro uratował Polskę od ogólnej melancholii, winniśmy mu wdzięczność chorego dla lekarza" – S. Koźmian, *Aleksander Fredro. Wspomnienie pośmiertne*, „Przegląd Polski" 1876, sierpień).

Wszystkie te ataki ukrywają coś więcej niż niechęć do komizmu i jego niezrozumienie. Dotycząc bowiem dramatu – pełne są niechęci do teatru. Jest on „ubogi" i „przyjmie wszystko", nawet „stek mierności", zresztą „w kraju dramat leży odłogiem", mimo działań „jednego wieszcza dramatycznego Magnuszewskiego". Ale poezja dramatyczna, która ma być → „wieszczeniem", „wybłyśnięciem i dziedziną twórczości ducha ludzkiego" (Dembowski), jest dla romantyków tylko literaturą, nie sceną. Romantycznych krytyków nie obchodziła ani wymagająca teatru komedia, ani zbyt zanurzony w życiu komizm, po prostu wyrzucili je poza

obręb literatury. Estetyką komizmu zajął się Józef Kremer (*Listy z Krakowa*, t. 1, 1843), który naszkicował (za Georgiem Wilhelmem Friedrichem Heglem) własną koncepcję komiczności, zauważając, że „bynajmniej nie na tym stoi, by zgnębić, zetrzeć złośliwość i brudy moralne, lecz raczej na tym, by wykryć sprzeczność, w jakiej się niekiedy stawia indywidualność człowieka z prawdą ogólną lub rzeczywistością". Komiczność „przecież unika zniweczenia zupełnego figur swoich". Za najwyższy przykład takiej opartej na sprzecznościach komiczności Kremer uznaje więc *Don Kichota*, a jej polską realizacją stają się *Damy i huzary*, w których na końcu następuje „powrót do rozumu". W *Odludkach i poecie* Kremer nie znajduje z kolei nic komicznego, wszak Astolf pozostaje „moralnie zabity, wskroś zniweczony". I chociaż Cyprian Norwid w *Widowiskach w ogóle uważanych* (powst. 1852, wyd. 1909) z szacunkiem wypowiadał się o komedii, uznając jej istotną rolę dla realizacji → mistycznego ideału tragedii i dramy oraz dla „zdrożności krzywych" tych realizacji, a także głęboką filozoficzność bufonów Williama Shakespeare'a i Pedro Calderona oraz delikatność wyśmiewania przez „komików pierwotnych" – została u nas utrwalona „romantyczna" nieufność wobec komedii i komizmu, uznanego za znak trywialnego dążenia do „taniego poklasku" i komercjalizmu, zjawisko „podejrzane" i odległe od prawdziwej sztuki.

Druga połowa XIX stulecia, modernizm i później. W XIX w. komizm staje się częścią zmiksowanych form: „Dramat płacze w jednej, unosi się w drugiej, śmieje w trzeciej scenie" (J.I. Kraszewski, *Dramat*, 1842), PRZEKRACZA RAMY KOMEDII w jedynie nazywanych komediami wyposażonych w tezę pozytywistycznych utworach serio, a na scenie pozwala odnaleźć w charakterystyce figury komicznej „tragiczne rysy", jak w *Skąpcu* Molière'a (W. Bogusławski, *Wznowienie „Skąpca" Moliera*, „Kurier Warszawski" 1898, nr 343). W ramach estetyki zdrowego rozsądku Bolesław Prus tworzy biologiczno-społeczną teorię śmieszności, wyłożoną w szkicu *Słówko o krytyce pozytywnej. (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)* („Kurier Codzienny" 1890, nr 308 i 310–316), co zwraca uwagę na ówczesną pozycję humoru, uważanego za najwyższą postać komizmu. Dla Prusa wynikał on z pojmowanych uniwersalnie dysharmonii i dysproporcji: „Rzecz sama w sobie nie jest śmieszną, dopiero w związku. Krowi ogon, koźle rogi oddzielnie nie są zabawne. Dopiero przyczepione do głowy i krzyża ludzkiego stają się nimi". Według Prusa humor polega „na sumiennym oglądaniu rzeczy co najmniej z dwu stron: dobrej i złej, małej i wielkiej, ciemnej i jasnej". Dlatego humorysta „w każdym człowieku widzi coś porządnego i coś łajdackiego". Jego rozważania nad dowcipem jako grą pojęć momentami zbliżają się do późniejszych rozważań Tadeusza Peipera nad mechanizmami dowcipu i → metafory. Racjonalizm tej koncepcji przeciwstawiał się ówczesnej estetyce idealistycznej, współtworzącej tradycję „śmiechu pogodnego", która przedłużyła do lat międzywojennych tzw. humor sarmacki, tępiony przez Stanisława Brzozowskiego w → recenzji *Wojny domowej* Zygmunta Przybylskiego jako „bezmyślność całkowita" i „rozrywki obrzydłowieckie" (*Rozrywki obrzydłowieckie*, „Głos" 1904, nr 7).

IDEALISTYCZNA ESTETYKA drugiej połowy XIX w., której głównym reprezentantem był Henryk Struve, czuwała, by przeżycie estetyczne było pozbawione „wszelkich praktycznych domieszek". Inspirowała takie wypowiedzi, jak przywołany Wiktora Gomulickiego → portret krytyczny Norwida jako sfinksa-humorysty, któremu „zdarza się – uśmiechnąć", podczas gdy przy czytaniu jego utworów „przenika nas uczucie błogości, jakbyśmy nasiąkali słońcem…" (*Norwid jako humorysta*). Komizm wydawał się wtedy ze stanowiska twórcy głównie kwestią praktyczną, a ze stanowiska krytyki – użyteczną, co poważnie ograniczało refleksję nad nim, powodując niesprawiedliwy ogląd teatrów ogródkowych: „Miej-

my więc nadzieję, że Antokol [kolejny teatrzyk ogródkowy, na Pradze] nie pójdzie śladem swych południowo-namiętnych sióstr i braci: mauretańskiej Alhambry, złotodajnego Eldorado i rzymskiego Tivoli. Miejmy nadzieję, że kapłanki muz na Antokolu nie będą grywały sztuk polegających na ażurowych kostiumach i obnażaniu wdzięków […]" (H. Sienkiewicz, *Sprawy bieżące*, „Niwa" 1875, t. 5). Prus miał więcej zrozumienia dla teatrów ogródkowych i wystawianego tam repertuaru: „Biedni ci aktorzy ogródkowi! Gdy grają sztuki moralne – publiczność nie chodzi. Kiedy śpiewali Offenbacha, moralna krytyka siniała z gniewu i groziła im policją, a gdy próbują wystawić Szekspira – mówią im: »to nie dla was«, posądzają o zarozumiałość i ledwie nie pozywają do sądów" (B. Prus, *Kronika*, „Kurier Warszawski" 1879, nr 160). Ale rozumiejąc doskonale, że komizm narzuca komedii swoistą „szatę" dramatyczno-komiczną (A. Tyszyński, *Komedia polska w XVIII wieku*), że wiąże wymagający dowcipu → dialog z ruchem komicznym, z komicznymi postaciami i akcją pełną komicznych zwrotów lub intryg, autorzy komedii → tendencyjnej w imię tezy poświęcają komizm. Pogłębia ten proces → modernizm, który z kolei w imię wysokiej sztuki (najlepiej tragedii) niemal niszczy komedię. Jej wysoka forma zostaje wytrawiona z komizmu, a w puste miejsce wchodzi groteska.

Jednocześnie rozkwita różnogatunkowa literacka tandeta. Dla krytyków to nie tylko operetka i farsa, ale też doskonale się mająca „płaska i idiotyczna humorystyka". Pisze o tym zjawisku krytycznie Ignacy Matuszewski (*Czciciele tandety*, „Przegląd Tygodniowy" 1892, nr 24). Wilhelm Feldman we *Współczesnej literaturze polskiej 1880–1904* (1905) zalicza do tandety „niezdolne do wzniesienia się nad trywialną rzeczywistość" sztuki Kazimierza Zalewskiego czy krążące w odpisach komedie Jana Aleksandra Fredry – w odpisach, „bo i pawian w druku by ich nie ścierpiał". Znacznie wcześniej Piotr Chmielowski widzi „moralne znikczemnienie" w „zajęczym usposobieniu" naszym, lękającym się nowej myśli i unikającym reform „jak przykrego obudzenia ze snu słodkiego" (*Niemoralność w literaturze*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 1–2). Jeśli zważyć na niszczenie komedii, nie będzie dziwić proces wytoczony → Młodej Polsce za jej interpretację → romantyzmu, roztapiającej myśli i problemy w kwiecistości i poetyckości → retoryki, w zawiłych metaforach, napuszonych zdaniach i kontynuującej rozpoczęty przez romantyzm akt likwidacji polskiej komedii, co doprowadziło do redukcji i strywializowania komizmu. Był to proces broniący komizmu i śmiechu, wytoczony epoce przez Stanisława Brzozowskiego, Tadeusza Boya-Żeleńskiego i Karola Irzykowskiego (proces, który po 1956 r. zaowocuje literaturą szyderców).

„Młoda Polska nie kochała śmiechu" – pisał Stanisław Brzozowski w *Legendzie Młodej Polski. Studiach o strukturze duszy kulturalnej* (1910). Na dobrą sprawę nie kochał go również → pozytywizm. Na obu ciążyło bowiem fatalne dla komizmu romantyczne „przekleństwo" – wyłączne żądanie wcielenia w sztukę wielkiego duchowego ideału. Wprawdzie śmiech jakoś tam istniał, ale w tej sytuacji był skazany na nijakość, bezsilność, stereotypowość, zakłamanie, co wymagało dokonanego w duchu Friedricha Nietzschego (→ nietzscheanizm) krytycznego podejścia do naszej kultury, rewizji jej stosunku do śmiechu. Zapomniano, że już w czasach nocy paskiewiczowskiej stanowił on dla autorów Cyganerii Warszawskiej samoobronę przed rozpaczą; zapomniano, że stał u podłoża cyganeryjnego żargonu pełnego zabaw językowych. Ten proces „o śmiech" miał wsparcie w prasowej satyrze galicyjskiej, antyzaściankowych wystąpieniach Adolfa Nowaczyńskiego, pełnych komicznych efektów i jaskrawych konceptów, w jadowitym komizmie bajek Jana Lemańskiego. Lekarstwem miał być pragmatyzm angielski (Brzozowski) i racjonalizm francuski (Boy), podczas gdy Irzykowski opowie-

dział się za „modernizmem przezwyciężonym". W sumie dokonywali oni nie tylko krytycznej rewizji modernistycznej wersji romantyzmu, ale też podszytej romantyzmem całej drugiej połowy wieku. Bez tego niemożliwe było wyzwolenie przez śmiech.

Śmiech był dla Brzozowskiego – za esejem Henriego Bergsona (*Le Rire. Essai sur la signification du comique*, 1900; przekł. pol. *Śmiech*, 1902) – wyrazem „umiejącego się śmiać życia", siły, energii twórczej człowieka, a zarazem jego świadomości posiadania ciała (→ bergsonizm). To właśnie „skrzydła śmiechu" dźwigają go w górę, ponieważ śmiech jest znakiem niedoskonałości, zmuszającej do nieustannej wędrówki i pracy. Wszak humor „jest postawą duchową, pozwalającą nam myśleć o samych sobie nie w kategoriach słuszności, lecz tworzącego się życia" (*Legenda Młodej Polski*). Śmiech stanowi wyzwanie i „wznosi nas ponad formy", a humor kształtuje „widzenie świata", „treść życia", będącego ryzykiem tworzenia, zatem wyraża dynamizm, ruch i czyn kulturowy. Jeżeli Brzozowski walczył książkami i artykułami, to Tadeusz Boy-Żeleński znacznie lżejszymi tekstami i piosenkami kabaretowymi. „Zielony Balonik" (1905–1912) był wszak „pierwszym zbiorowym wybuchem śmiechu, jaki od niepamiętnych czasów rozległ się w Polsce; nic więc dziwnego, że śmiech ten stał się epidemiczny" (*Znasz-li ten kraj*, 1932).

Karol Irzykowski uprawiał estetykę wedle Benedetta Crocego, uważał więc, że „akt estetyczny tkwi w formie i jest tylko formą", komizm jednak „rozbierał" za pomocą psychologicznej koncepcji Theodora Lippsa (*Komik und Humor. Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung*, 1898), bardziej dlań przekonującego niż Bergson. Zajął się jednak przede wszystkim dowcipem, w którego mechanizmie widział zrównanie z mechanizmem metafory, mimo że dowcip (podobnie jak komizm) nie miał dla niego wartości estetycznej, zanim się nie zamienił w humor. Podchodząc do dowcipu od strony psychiki, uznawał, że „zakończenie procesu psychicznego jest takie samo w metaforze, jak w humorze: wynik jest pozytywny, podstawienie jednej wartości za drugą ostaje się" (*Zdobnictwo w poezji. Rzecz o metaforze*, „Museion" 1913, z. 11–12). Obaj, Irzykowski i Boy-Żeleński, kontynuowali swoją refleksję nad śmiechem i zjawiskami pokrewnymi w okresie międzywojennym.

Dobrochna Ratajczakowa

Źródła: [I. Krasicki], [*Pochwała teatru*], „Monitor" 1765, nr 27; F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, 1788; [Sz. Bielski, F. Dmochowski, O. Górski], *Wybór różnych gatunków poezji z rymopisów polskich dla użytku młodzieży*, t. 1–3, 1806–1807; E. Słowacki, *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, w: tegoż, *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. 1, 1824; K. Brodziński, *Kurs estetyki* [1825–1827], w: tegoż, *Pisma*, t. 6, 1873; K.L. Schaller, *Zasady poezji i wymowy przez K.L. Schallera z niemieckiego przełożone i do polskiej literatury zastosowane przez J.K. Ordyńca*, t. 1–2, 1827; J.F. Królikowski, *Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, 1828; J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, 1829; J.I. Kraszewski, *Dramat*, w: tegoż, *Studia literackie*, 1842; A. Mickiewicz, *Lekcja XVI*, w: *Literatura słowiańska wykładana w Kolegium Francuskim. Rok trzeci 1842–1843*, przeł. F. Wrotnowski, 1865; D*** [E. Dembowski], *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*, „Rok" 1843, t. 6; H. Cegielski, *Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcelniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany*, 1845; J. Majorkiewicz, *Poezja dydaktyczna, epos i lira*, w: tegoż, *Historia, literatura i krytyka*, 1847; W. Łoziński, *Kilka słów o humorze*, „Dziennik Literacki" 1866, nr 29–30; A. Tyszyński, *Komedia polska w XVIII wieku*, „Biblioteka Polska" 1870, t. 3; P. Chmielowski, *Niemoralność w literaturze*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 1–2; S. Tarnowski, *O „Niepoprawnych" Słowackiego*, „Przegląd Polski" 1874, t. 3, przedruk w: tegoż, *Studia do historii literatury polskiej. Wiek XIX. Rozprawy i sprawozdania*, t. 1, 1895; I. Matuszewski, *Czciciele tandety*, „Przegląd Tygodniowy" 1892, nr 24; W. Gomulicki, *Norwid jako humorysta*, „Wędrowiec" 1904, nr 1; W. Feldman, *Współ-*

czesna literatura polska. 1880–1904, t. 1, 1905; S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910; K. Irzykowski, *Zdobnictwo w poezji. Rzecz o metaforze*, „Museion" 1913, z. 11–12, przedruk w: tegoż, *Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania*, 1929; *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów 1815––1819*, oprac. J. Lipiński, 1956; *Teatr Narodowy. 1765–1795*, red. J. Kott, 1967; *O dramacie. Wybór źródeł do dziejów teorii dramatycznych*, t. 1: *Od Arystotelesa do Goethego*, red. E. Udalska, 1989; *Polskie piśmiennictwo teatralne XIX wieku. W stronę praktyki – podręczniki sztuki aktorskiej*, wyb. i oprac. D. Kosiński, A. Marszałek i A. Wanicka, współpr. A. Narębska, 2007.

Opracowania: S. Kawyn, *Cyganeria warszawska. Z dziejów obyczajowości literackiej*, 1938; J.S. Bystroń, *Komizm*, 1939; S. Melkowski, *Poglądy estetyczne i działalność krytycznoliteracka Bolesława Prusa*, 1963; B. Dziemidok, *O komizmie*, 1967; Z. Szweykowski, *Nie tylko o Prusie. Szkice*, 1967; K. Żygulski, *Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne komizmu*, 1976; H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, 1977; R. Nycz, *Gest śmiechu. Z przemian świadomości literackiej początku w. XX (do pierwszej wojny światowej)*, „Pamiętnik Literacki" 1977, z. 4; I. Passi, *Powaga śmieszności*, przeł. K. Minczewa-Gospodarek, 1980; J. Ziomek, *Komizm – spójność teorii i teoria spójności*, w: tegoż, *Powinowactwa literatury*, 1980; T. Weiss, *Legenda i prawda Zielonego Balonika*, 1987; Z. Przychodniak, *U progu romantyzmu. Przemiany warszawskiej krytyki teatralnej w latach 1815–1825*, 1991; A. Martuszewska, *Prusa „estetyka zdrowego rozsądku"*, w: *Pozytywizm. Języki epoki*, red. G. Borkowska i J. Maciejewski, 2001; M. Rutkowska, *Terminologia dramatu i teatru w polskim oświeceniu*, 2007; A. Główczewski, *Komizm w literaturze. Studia w perspektywie komunikacyjnej*, 2013.

Zob. też: Komedia, Satyra

KOMPARATYSTYKA

Pojęcie. Komparatystyka to dziedzina nauki o literaturze, obejmująca badania krytyczno- i historycznoliterackie, które wykraczają poza granice pojedynczego kraju i jednej literatury → narodowej, rozpatrująca związki między piśmiennictwem i innymi formami artystycznej kreacji, takimi jak malarstwo, rzeźba, architektura (→ sztuki wizualne a literatura), → muzyka, a także między literaturą i rozmaitymi kierunkami wiedzy – np. filozofią, historią, naukami społecznymi, religią. Metodologia komparatystyki zakłada porównywanie jednej literatury z inną literaturą (innymi literaturami) lub porównywanie literatury z innymi dziedzinami twórczości humanistycznej. Przedmiotem analizy komparatystycznej mogą być np. związki genetyczne (→ gatunkowe), tematyczne (w zakresie motywów, wątków itp.), typologiczne (w sferze sposobów obrazowania, formułowania myśli itp.) lub krenologiczne (wskazujące na wspólne źródło), zachodzące między poszczególnymi utworami literackimi lub ich grupami, również między nimi i dziełami malarstwa, dokumentami myśli filozoficznej, społecznej czy religijnej. Związki takie mogą być rozpoznawane jako paralelizmy uwarunkowane kontaktami między literaturami, analogicznymi okolicznościami powstania utworów (znamienna sytuacja społeczna, kulturalna, przynależność artystów do określonych formacji ideowo-estetycznych) itp. Komparatystyka w XIX w. przybierała różne formy. Jawiła się jako nauka o podobieństwach i różnicach, wpływach i zależnościach. Rozpatrując relacje międzykulturowe, odcisnęła piętno na rozwoju teorii procesów historycznoliterackich. Była też utożsamiana po prostu z → historią literatury: „Zadanie literatury porównawczej tak pojętej jest identyczne z zadaniem historii literatury. Jest to zupełnie ta sama dziedzina badań, te same środki i te same cele, nie ma żadnej przeto potrzeby używać osobnej nazwy *Vergleichende Literaturgeschichte*, porównawcza historia literatury, to jest właściwie prawdziwa, istotna historia literatury. Dodawanie przymiotnika »porównawcza« jest oczywistym pleonazmem, któ-

rego nie da się usprawiedliwić" – pisał Maurycy Mann (*O literaturze porównawczej. Szkic informacyjny*, 1918).

Pojęcie literatury porównawczej (*littérature comparée*) ukształtowało się we Francji na początku XIX w. w nawiązaniu do analogicznej metody badań opracowanej dla dyscyplin prawniczych (W. Fulbecke, *A Comparative Discourse of the Laws*, 1602) oraz przyrodniczych (G. Cuvier, *Leçons d'anatomie comparée*, vol. 1–5, 1800–1805). Ich upowszechnienie w literaturoznawstwie wiąże się z publikacjami François-Joseph-Michela Noëla poświęconymi literaturze → francuskiej, łacińskiej, → włoskiej, → angielskiej, → niemieckiej (*Leçons françaises de littérature et de morale*, 1804; *Leçons latines anciennes*, 1808; *Leçons latines modernes*, 1818; *Leçons anglaises*, 1818–1819; *Leçons allemandes*, 1827). Koncepcja Noëla była niewyszukana: na jego pracę składały się wybory fragmentów dzieł literackich z ostatnich dwu stuleci, ułożonych w kilkanaście różnych działów (→ prawidła, → opisy, → narracje itd.). Sukces pierwszej książki zachęcił autora do sporządzenia (wraz ze współpracownikami) podobnych wypisów dotyczących innych literatur i kultur. Prace te były wielokrotnie wznawiane i funkcjonowały pod obiegowym tytułem *Cours de littérature comparée* (widniał jako *faux-titre* pierwszej publikacji), słabo odpowiadającym intencji autorskiej i zawartości tomu.

Kierunki rozwoju: początki. Termin „literatura porównawcza" pojawił się w nauce polskiej w 1818 r. Określał dyscyplinę wiedzy, dla której władze Uniwersytetu Warszawskiego stworzyły odrębną jednostkę strukturalną – Katedrę Literatury Porównawczej. Kierował nią Ludwik Osiński, poeta i krytyk, czerpiący inspiracje z estetyki → klasycystycznej. Wygłaszane przez niego w latach 1818–1830 wykłady o literaturze powszechnej (*Wykład literatury porównawczej, czytanej w Uniwersytecie Warszawskim*, 1818–1830, wyd. 1861) koncentrowały się w większej mierze na charakteryzowaniu poszczególnych literatur niż na ich porównywaniu. Kiedy w wykładach pojawiały się zestawienia, ich kluczowym, ale nie jedynym przedmiotem były związki między literaturą współczesną i → tradycją → antyczną, a także normami i prawidłami sformułowanymi przez klasyków francuskich.

Inną koncepcję krytyki komparatystycznej zaprezentował Kazimierz Brodziński. W rozprawie *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* („Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11) starał się porównać charakter i możliwości rozwojowe współczesnej literatury polskiej z tendencjami artystycznymi właściwymi piśmiennictwu angielskiemu, francuskiemu, niemieckiemu i włoskiemu. Konfrontując ze sobą → wyobraźnię i obyczajowość m.in. ludów słowiańskich, frankońskich, germańskich i anglosaskich, poszukiwał głównie odrębności świadczących o swoistości poszczególnych kultur literackich. Porównywanie różnych tradycji artystycznych doprowadziło go do przekonania, iż chcąc stworzyć wartościową literaturę, polscy poeci powinni wziąć pod uwagę, że nie ma jednej „romantyczności", że jest ich wiele, a każda wyraża ducha narodu, który ją stworzył. „Szczególniej zaś – pisał – nie zaczerniło naszej imaginacji chrześcijaństwo tą posępnością, trwożnymi uczuciami i okropnością duchów, które przerażają imaginacją ludów germańskich […]. Shakespeare potrzebował zimnych i posępnych swych ziomków zwabiać okropnościami, nadzwyczajnymi utworami imaginacji, wydobył wszystko straszliwe z narodu, wszystko przerażające z religii […]; my, jak inne słowiańskie ludy, cechujemy się między północnymi narodami swobodniejszą imaginacją i, oprócz miłej melancholii, nie widzimy w niej przerażenia i okropności". W rozprawie Brodzińskiego można znaleźć także porównanie nurtów literackich kryjących się pod tytułowymi pojęciami „klasyczności" i „romantyczności". Wyraziło się ono w takich zestawieniach, jak gust i → czucie, rozum i wyobraźnia, uniwersalizm i regionalizm. Roz-

ważania komparatystyczne przebiegały zatem w tekście dwutorowo: krytycznym uwagom o podobieństwach i różnicach między literaturami różnych krajów towarzyszyły historyczno-porównawcze uwagi na temat relacji między odmiennymi prądami artystycznymi, wchodzącymi ze sobą w rozmaite interakcje. Istotną cechą porównawczego dyskursu Brodzińskiego był jego charakter – postulujący projektowanie przyszłego kształtu literatury. Podobny do wyznaczonego przez autora rozprawy *O klasyczności i romantyczności* kierunek analizy porównawczej obrał wileński nauczyciel Adama Mickiewicza, od 1821 r. profesor Uniwersytetu Wileńskiego, Leon Borowski. Podobnie jak Brodziński, za wyznacznik wartości poszczególnych literatur uznał ich zakorzenienie w → tradycji narodowej, oryginalność, niezależność od obcych wzorców – zarówno klasycznych, jak i romantycznych ([L. Borowski], *Uwagi nad poezją i wymową pod względem ich podobieństwa i różnicy z ćwiczeniami w niektórych gatunkach stylu*, „Dziennik Wileński" 1820, t. 1–3).

Koncepcje romantyków. Wykorzystanie komparatystyki do realizacji założeń oraz celów krytyki literackiej i zarazem rezygnację z opisu historycznoliterackiego można dostrzec w pismach Maurycego Mochnackiego. Autor rozprawy *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* (1830) omawiał przede wszystkim literaturę współczesną, a jej charakterystykę opatrzył sądami klasyfikującymi i wartościującymi. Wyodrębniając ze względu na sposoby obrazowania dwa typy poezji: tzw. obiektową (realną, postaciową), ukrywającą uczucia artystycznego „ja" za fasadą plastycznych obiektów (figur) świata przedstawionego, i tzw. subiektową (idealną, duchową), ukazującą te uczucia w formie subiektywnych myśli, → symbolicznych sugestii, próbował usystematyzować literaturę polską i obcą. O poezji operującej tzw. realnymi środkami wyrazu pisał: „Taka jest poezja historyczna. Takim poetą jest Szekspir, Goethe, Bohdan Zaleski. Ich jednostka, ich indywidualność rozprasza się, niknie, ginie w ich utworach. Sztukmistrz kryje się i chowa w swoim dziele, tak że nikt nie wie: kto on jest, jakie jego uczucia, jaka myśl, jakie zdanie?" (tamże). Następnie przeciwstawiał tego typu literaturze poezję idealną: „Przeciwnie, poeta filozofujący, rozumujący, idealista, samego siebie zawsze przed oczy nasze stawia i wszystko tynkuje farbą swej indywidualności, wszystko ciągnie do swej jednostki, do swego »ja«. Takim poetą jest Byron, Jan Jakub Rousseau, Szyller, Mickiewicz. Ich poezja subiektowa; ich kształty mniej określone, coraz bardziej oddalają się od statuy, od posągu i rozwiewają w nic przed obliczem naszym, jak duchy, na chwilę jawiące się w cielesnej postaci, jak niknące cienie" (tamże).

Mochnacki wypracował kategorie krytyczne pozwalające ukazać wspólne cechy dzieł Williama Shakespeare'a, Johanna Wolfganga Goethego i Józefa Bohdana Zaleskiego oraz odróżnić je od pisarstwa George'a Gordona Byrona, Jean-Jacques'a Rousseau, Friedricha Schillera i Adama Mickiewicza. Nie były to rozstrzygnięcia przypadkowe. Metoda komparatystyczna przywiodła bowiem Mochnackiego do wniosków typologicznych, umożliwiających wskazanie prawidłowości rządzących tekstami literackimi bez względu na ich pochodzenie geograficzno-kulturowe (Anglia, Francja, Niemcy, Rzeczpospolita) i metrykę (XVI, XVIII i XIX w.). Rzetelność i precyzja obfitujących we wnioski analiz Mochnackiego uświadamiają istotną rolę, jaką metoda porównawcza zaczęła odgrywać w polskiej krytyce literackiej wraz z pojawieniem się tekstów tego krytyka.

Swoisty rodzaj komparatystyki uprawiał Adam Mickiewicz w wykładach o literaturze → słowiańskiej wygłaszanych w Collège de France w latach 1840–1844. Poeta mógł zetknąć się z otwartymi na studia porównawcze pracami francuskich historyków literatury, takich jak Abel-François Villemain (*Cours de littérature française: tableau du dix-huitième siècle*, 1829)

i Jean-Jacques Ampère (*De la littérature française dans ses rapports avec les littératures étrangères au moyen âge*, 1833). Obaj autorzy koncentrowali uwagę na wzajemnych oddziaływaniach literatur sąsiednich krajów. Mickiewicz posunął się dalej, wykraczając w koncepcjach porównawczych poza granice bliskich relacji kulturowych. W wykładach paryskich zestawił literatury słowiańskie z piśmiennictwem Europy Zachodniej. Jego próby ustalania związków między utworami wywodzącymi się z różnych kręgów kulturowych – łacińskiego i bizantyjsko-słowiańskiego – można odczytywać na tle koncepcji zawartych w wykładach braci Schleglów czy Goetheańskiej *Weltliteratur*, w których literatura powszechna jawi się jako wielka całość. Można ją poznać, ustalając relacje zachodzące między literaturami poszczególnych obszarów kulturowych lub narodów (A.W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Kunst und Literatur*, 1801–1804; F. Schlegel, *Vorlesungen über die Geschichte der europäischen Literatur*, 1803–1804). Mickiewicz potraktował piśmiennictwo słowiańskie jako część wielkiej, zróżnicowanej ze względu na istnienie odmiennych kultur, stale ewoluującej całości, ale główny cel prelekcji wynikał z chęci i potrzeby zaprezentowania zachodniemu światu dorobku, a przede wszystkim potencjału duchowego tkwiącego w kulturach słowiańskich.

Podobny zamysł, choć realizowany na inną, mniejszą skalę, przyświecał Wojciechowi Cybulskiemu, komparatyście, od 1860 r. profesorowi katedry literatur słowiańskich na Uniwersytecie Wrocławskim. W odczytach wygłaszanych w Berlinie w latach 1842–1845 (*Odczyty o poezji polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, t. 1, 1870, przeł. F. Dobrowolski) dowodził, że literatura słowiańska „stoi godnie obok czterech sióstr swoich, włoskiej, francuskiej, angielskiej i niemieckiej".

Ujęcia pozytywistyczne. Inne zadania i cele wyznaczyli krytyce komparatystycznej polscy pozytywiści. Czerpali oni wzory m.in. z prac angielskiego badacza – Hutchesona Macaulaya Posnetta. O popularności jego rozprawy *Comparative Literature* (1886) w kręgach twórców i miłośników literatury świadczy to, że została w 1896 r. przetłumaczona na język polski (*Literatura porównawcza*, przeł. Z. Daszyńska) i opublikowana jako dodatek do wydawanego przez pozytywistów czasopisma „Prawda". Posnett, dążąc do stworzenia kompendium wiedzy o literaturze, połączył metodę komparatystyczną z założeniami ewolucjonizmu oraz podporządkował ją celom ideowo-społecznym. Badał ogólne prawidłowości rządzące literaturą, sądząc, że wyrażają one idee, dążenia i uczucia społeczne. Podobne poglądy głosił duński krytyk, wykładowca uniwersytetu w Kopenhadze, Georg Brandes. W latach 1885––1886 wygłosił on w Warszawie kilka → odczytów, które spotkały się z oddźwiękiem nie tylko w prasie, ale także w środowiskach twórczych. Autor pięciotomowej pracy *Hovedstrømninger i det 19. Aarhundredes Literatur* (1872–1890; wyd. pol. – *Główne prądy literatury XIX stulecia*, 1882–1883) postrzegał komparatystykę – podobnie jak Posnett – jako naukę nomotetyczną, traktującą literaturę nie jako wartość samoistną, lecz związaną z życiem społecznym, odzwierciedlającą m.in. procesy kształtowania się wielkich idei, takich jak liberalizm czy demokracja.

Pisma Brandesa wysoko cenił m.in. Marian Zdziechowski (*Mesjaniści i słowianofile. Szkice z psychologii narodów słowiańskich*, 1888; *Byron i jego wiek. Studia porównawczo-literackie*, t. 1–2, 1894–1897). W → przedmowie do *Mesjanistów i słowianofilów* pisał: „[…] idąc w ślad za Brandesem, ogarnąć okiem pokrewne objawy wśród innych narodów i plemion – oto, zdaniem moim, ideał krytyki". W centrum zainteresowań Zdziechowskiego znalazły się ogólne prawidłowości, zagadnienia typologiczne, na których podstawie próbował sformułować wnioski dotyczące idei i mentalności poszczególnych społeczeństw, świadczące o zacho-

dzących między nimi podobieństwach i różnicach. Henryk Sienkiewicz odnosił się do pism Brandesa ze sceptycyzmem, doceniał zaś jego dorobek komparatystyczny (*O powieści historycznej*, „Słowo" 1889, nr 98–101).

Oprócz krytyków pozytywistycznych, koncentrujących uwagę na koncepcjach Posnetta i Brandesa, istnieli twórcy wielkich syntez historyczno-porównawczych, nawiązujący do dorobku Johannesa Scherra, autora *Allgemeine Geschichte der Literatur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart* (1851; wyd. pol. – *Historia literatury powszechnej*, 1865). Był wśród nich Fryderyk Henryk Lewestam, od 1864 r. profesor literatury powszechnej w warszawskiej Szkole Głównej, który opublikował czterotomową *Historię literatury powszechnej* (1863–1866). Byli też krytycy, którzy porównywali literatury różnych krajów, odwołując się do Taine'owskiej teorii trzech czynników determinujących rozwój ludzkości: rasy, środowiska i momentu historycznego (→ taine'izm). Pracą odzwierciedlającą ten nurt pozytywistycznej komparatystyki są *Dzieje literatury powszechnej* (t. 1–4, 1880–1898) czterech autorów: Juliana Adolfa Święcickiego, Ignacego Radlińskiego, Bronisława Grabowskiego i Edwarda Porębowicza. Skupili oni uwagę przede wszystkim na historii myśli i → uczuć. W ujęciu porównawczym przedstawili starożytne literatury Dalekiego Wschodu i krajów śródziemnomorskich, średniowieczne piśmiennictwo Europy i → Orientu. Twórczość pisarzy współczesnych podzielili na zachodnioeuropejską i słowiańską. W duchu taine'owskim opisywał zjawiska artystyczne również Piotr Chmielowski. Jego analizy porównawcze obfitowały w refleksje na temat oryginalnego (m.in. ze względu na uwarunkowania historyczne i społeczne) wkładu polskich romantyków w kształtowanie europejskiej literatury pierwszej połowy XIX w. Przykłady tego typu rozważań można znaleźć w *Poglądzie na poezję polską w pierwszej połowie XIX stulecia* (1879) i opublikowanym pośmiertnie *Krytyczno-porównawczym przeglądzie dziejów piśmiennictwa polskiego* (t. 1–2, 1905).

Wiele dyskusji w polskiej krytyce wzbudziła wydana w języku rosyjskim praca *Obzor istorii sławianskich literatur* (1865) Aleksandra Pypina z rozdziałem *Dzieje literatury polskiej* napisanym przez Włodzimierza Spasowicza. W przedmowie do drugiego wydania polskiego (*Historia literatur słowiańskich*, 1885; przedm. – 1880) Spasowicz pisał o bliskości kultury polskiej i rosyjskiej, której staje na drodze polityka, a zwłaszcza ostatnie powstanie: „W pracy tej przewodniczyła mi myśl […], że gdyby można było w wykładzie popularnym obraz narodowych ideałów polskich […] przedstawić publiczności rosyjskiej […], to pomimo swego krytycyzmu, pojęłaby ona ideały polskie ze względu na ich ogólnoludzkie znaczenie, zrozumiawszy, ukochała, i tym samym zrobiony by był olbrzymi krok naprzód na drodze wzajemnego poważania, a więc i zbliżenia dwu cywilizacji, przedzielonych dotąd chińskim murem przesądów". Taki punkt widzenia musiał wywołać kontrowersje, a ze względu na kontekst → cenzury temat stawał się w dwójnasób polityczny. Mediacyjne stanowisko zajął Teodor Tomasz Jeż w recenzji drugiego wydania rosyjskiego, krytykując Spasowicza za wybiórczość źródeł i → polemiczny ton jego narracji, zmierzający do ukazania w historii literatury polskiej nurtów zachodniej „zgnilizny" i „szaleństwa", przeciwstawionych tendencjom narodowym: „Boć historię należy pisać historycznie, to znaczy wedle wszystkich dokumentów świadczących o działalności w miejscu pewnym i w momencie pewnym, ale nie wedle ech i świadectw niektórych" (*Ze świata*, „Przegląd Tygodniowy" 1880, nr 47). Jeż chwalił natomiast mistrzostwo stylu Spasowicza jako historyka literatury.

Z pozytywizmem wiąże się popularność nauki o wzajemnych wpływach literatur. Krytyka wykorzystująca tę metodę porównywania tekstów rozwijała się w dwóch kierunkach.

Jej przedstawicieli interesowały wpływy literatur obcych na piśmiennictwo polskie i odwrotnie: oddziaływanie literatury polskiej na twórczość pisarzy obcych. Pierwszy z wymienionych kierunków reprezentował Edward Porębowicz, którego studia *Andrzej Morsztyn, przedstawiciel baroku w poezji polskiej* („Rozprawy Akademii Umiejętności. Wydział Filologiczny" 1894, t. 21) oraz *Sebastian Grabowiecki i jego wzory* („Ateneum" 1894, t. 2) ukazały bogactwo wpływów europejskich nurtów artystycznych na twórczość obu poetów. Odkryciem Porębowicza było m.in. dostrzeżenie w Janie Andrzeju Morsztynie polskiego przedstawiciela marinizmu. Drogę do badania oddziaływań piśmiennictwa polskiego na literatury obce otworzyły z kolei prace filologiczno-antropologiczne Aleksandra Brücknera. Jego pisma poświęcone historii i kulturowym źródłom języka polskiego (np. *Kazania świętokrzyskie*, „Prace Filologiczne" 1891, t. 3; *Przysłowia. Kartki z dziejów literatury i kultury polskiej*, „Ateneum" 1895, t. 3, oraz teksty wydane później, w XX w., takie jak *Mitologia słowiańska*, 1918, czy *Mitologia polska*, 1924) posłużyły następnym → pokoleniom krytyków za podstawę do badania oddziaływań kultury polskiej na twórczość artystów innych krajów słowiańskich.

Pozytywistyczna tradycja badania wpływów, kształtująca się zarówno na ziemiach polskich, jak i w innych krajach Europy w ostatnich latach XIX w. (por. np. prace komparatystów: L.P. Betz, *Heine in Frankreich*, 1895, i J. Texte, *Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire*, 1895), odcisnęła piętno na pismach jej dwudziestowiecznych kontynuatorów. Należeli do nich Jan Gwalbert Pawlikowski (*Studiów nad „Królem-Duchem" część pierwsza: Mistyka Słowackiego*, 1909), Stanisław Windakiewicz (*Badania źródłowe nad twórczością Słowackiego*, 1910; *Walter Scott i Lord Byron w odniesieniu do polskiej poezji romantycznej*, 1914; *Prolegomena do „Pana Tadeusza"*, 1918), Konstanty Wojciechowski (*Werter w Polsce*, 1904; *„Pan Tadeusz" Mickiewicza a romans Walter Scotta*, 1919), Marian Szyjkowski (*Osjan w Polsce*, 1913; *Myśl Jana Jakuba Rousseau w Polsce XVIII wieku*, 1913; *Schiller w Polsce*, 1915; *Gessneryzm w poezji polskiej*, 1916; *Dzieje polskiego upiora przed wystąpieniem Mickiewicza*, 1917), Wacław Borowy (*O wpływach i zależnościach w literaturze*, 1921) i Tadeusz Sinko (*Antyk Wyspiańskiego*, 1922; *Hellenizm Juliusza Słowackiego*, 1925; *Mickiewicz i Antyk*, 1957).

Komparatystyka między sztukami. U schyłku XIX w. nasiliła się w krytyce tendencja do zestawiania literatury z innymi dziedzinami sztuki (→ analogia malarska). Tę problematykę podjął Stanisław Witkiewicz w artykule *Mickiewicz jako kolorysta* („Wędrowiec" 1885, nr 49–53). Próbował on określić zasady, według których obrazy o charakterze plastycznym mogą funkcjonować i być rozpoznawane w tekstach literackich. Za charakterystyczne dla literackich i malarskich procesów twórczych uznał uwrażliwienie wyobraźni na bodźce odbierane drogą zmysłową, w plastyce przetwarzane bezpośrednio na kształt i barwę, w piśmiennictwie – ukazywane pośrednio – za pomocą języka i poetyckich środków wyrazu. Analizując sposoby obrazowania w *Panu Tadeuszu*, doszedł do wniosku, że Mickiewicz „maluje słowami". Zauważył, że w pojawiających się w poemacie opisach niebagatelną rolę odgrywają kolory. Porównał różnice między obrazowaniem u Mickiewicza i twórców osiemnastowiecznych do analogicznych różnic, jakie zachodziły między malarstwem romantycznym, przedstawiającym kształty w technice nakładania barwnych plam, i klasycystycznym, posługującym się w tym celu linią rysunku. „Zresztą – pisał – odrodzenie się pełnego malarstwa, rozkwit kolorystycznego kierunku jest bardzo niedawny i przypada właśnie na czas twórczości Mickiewicza. Kiedy Mickiewicz pisał *Pana Tadeusza*, Delacroix był w pełnym boju z perukowym klasycyzmem i linijną kaligrafią". Witkiewicz przyczynił się

także do znacznego rozszerzenia zakresu badań komparatystycznych. Będąc krytykiem literatury i sztuki, a przy tym malarzem, nie wahał się umieścić w kręgu rozważań porównawczych wszystkich dzieł „malarstwa, poezji i rzeźby, jakie nam dawne cywilizacje zostawiły". Porównywał też (choć były to uwagi marginalne) literaturę z → muzyką. Na tak rozległe zestawienia pozwalało mu m.in. przyjęte *a priori* założenie, że zasadniczymi warunkami twórczości artystycznej są „talent, indywidualność i rozum" i że w każdym „dziele sztuki, badanym uważnie, z łatwością dają się te pierwiastki wyróżnić, a nawet ich ilościowy do siebie stosunek może być wykazany".

Porównywanie literatury ze sztukami plastycznymi stało się również jednym z kluczowych przedmiotów krytyki modernistycznej. Charakterystyczne pod tym względem były prace Ignacego Matuszewskiego, np. *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze* (1902). Matuszewski poddał analizie estetykę utworów Słowackiego, skupiając uwagę na pojawiających się w nich „malarskich" środkach wyrazu. Wskazał, że artysta tworzył obrazy literackie, kładąc nacisk na układy barw i kształtów. Dostrzegł w Słowackim poetę o wyobraźni malarza. Kolejnym krokiem było przedstawienie w *Słowackim i nowej sztuce* → poety romantycznego jako prekursora → modernizmu. Matuszewski był zatem kontynuatorem linii krytyki, zapoczątkowanej przez Stanisława Witkiewicza w rozprawie *Mickiewicz jako kolorysta*. Trzeba jednak zaznaczyć, że jego prace z pogranicza literatury i innych dziedzin sztuki wyrastały z rozległych zainteresowań komparatystycznych. Rozważając formy przejawiania się tzw. żywiołów malarskich w poezji Słowackiego, Matuszewski był już autorem takich rozpraw, jak *Diabeł w poezji. Studium krytyczno-porównawcze* (1893, wyd. 1894) czy *Czarnoksięstwo i mediumizm. Studium historyczno-porównawcze* (1896). W pracy *Diabeł w poezji* porównał motywy zła, szatana zawarte w polskich i obcych dziełach literackich. Kontekstem komparatystycznym objął dokumenty kultury – m.in. → podania i legendy ludowe. Wyobrażenia diabła ukazał w perspektywie dziejów ludzkiej myśli – analizując ich zmiany od → antyku aż po drugą połowę XIX w. Porównywanie oraz śledzenie przemian motywów i wątków stało się tematem wiodącym również w *Czarnoksięstwie i mediumizmie*. Tym razem w centrum zainteresowań Matuszewskiego znalazły się popularne w modernizmie irracjonalne metody poznawania świata, których rozwój można było zaobserwować w literaturach różnych okresów i kręgów kulturowych. Pojawiające się w obu rozprawach opisy przekształceń motywów zmierzały głównie do ukazania ich historii, co upodobniło koncepcję metodologiczną Matuszewskiego do niemieckiej *Stoffgeschichte*.

Olaf Krysowski

Źródła: K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; L. Osiński, *Wykład literatury porównawczej* [1818–1830], w: tegoż, *Dzieła*, t. 3, 1861; [L. Borowski], *Uwagi nad poezją i wymową pod względem ich podobieństwa i różnicy z ćwiczeniami w niektórych gatunkach stylu*, „Dziennik Wileński" 1820, t. 1–3; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; W. Cybulski, *Odczyty o poezji polskiej w pierwszej połowie XIX wieku* [1842–1845], przeł. F. Dobrowolski, t. 1, 1870; F.H. Lewestam, *Historia literatury powszechnej*, t. 1–4, 1863–1866; P. Chmielowski, *Pogląd na poezję polską w pierwszej połowie XIX stulecia*, w: M. Carrière, *Sztuka i literatura w XVIII i XIX wieku*, cz. 2, 1879, przedruk w: P. Chmielowski, *Studia i szkice z dziejów literatury*, seria 2, 1886; W. Spasowicz, *Przedmowa* [1880], w: A. Pypin, *Historia literatur słowiańskich*, 1885; J.A. Święcicki, I. Radliński, B. Grabowski, E. Porębowicz,

Dzieje literatury powszechnej, t. 1–4, 1880–1898; E. Porębowicz, *Andrzej Morsztyn, przedstawiciel baroku w poezji polskiej*, „Rozprawy Akademii Umiejętności. Wydział Filologiczny" 1894, t. 21; M. Zdziechowski, *Byron i jego wiek. Studia porównawczo-literackie*, t. 1–2, 1894–1897; I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902; K. Wojciechowski, *Werter w Polsce*, 1904; P. Chmielowski, *Krytyczno-porównawczy przegląd dziejów piśmiennictwa polskiego*, t. 1–2, 1905; M. Szyjkowski, *Osjan w Polsce na tle genezy romantycznego ruchu*, 1912; S. Windakiewicz, *Walter Scott i Lord Byron w odniesieniu do polskiej poezji romantycznej*, 1914; M. Szyjkowski, *Schiller w Polsce. Studium historyczno-porównawcze*, 1915; A. Brückner, *Mitologia słowiańska*, 1918; M. Mann, *O literaturze porównawczej. Szkic informacyjny*, 1918; W. Borowy, *O wpływach i zależnościach w literaturze*, 1921.

Opracowania: S. Skwarczyńska, *Przedmiot i zadanie badań literackich w świetle różnych kierunków badania literackiego*, w: tejże, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1, 1954 (rozdz. *Kierunek komparatystyczny i jego odmiany*); *Europejskie związki literatury polskiej*, oprac. Z. Januszewski, 1969; H. Markiewicz, *Badania porównawcze w literaturoznawstwie polskim*, w: tegoż, *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe. Rozprawy i szkice o literaturze*, 1976; H. Markiewicz, *Zakres i podział literaturoznawstwa porównawczego*, w: jw.; J. Krzyżanowski, *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*, 1977; *Literatura polska w kontekście europejskim*, praca zbior., 1977; R. Wellek, *Termin i istota literatury porównawczej*, przeł. A. Jaraczewski, w: tegoż, *Pojęcia i problemy nauki o literaturze*, 1979; H. Janaszek-Ivaničková, *O współczesnej komparatystyce literackiej*, 1980; *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślikowska i J. Sławiński, 1980; *Parallelen und Kontraste. Studien zu literarischen Wechselbeziehungen in Europa zwischen 1750 und 1850*, Hrsg. H.-D. Dahnke, 1983; S. Skwarczyńska, *Pod znakiem dążeń do wielkiej syntezy. (Od fenografii i komparatystyki do badań literatury ogólnej i światowej)*, w: tejże, *Kierunki w badaniach literackich. Od romantyzmu do połowy XX w.*, 1984; J. Heistein, *Wprowadzenie do literaturoznawstwa porównawczego. Literatura awangardowa w świetle badań porównawczych*, 1990; *Studia porównawcze z literatur słowiańskich*, red. R. Łużny i Z. Niedziela, 1992; J. Abramowska, *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, w: tejże, *Powtórzenia i wybory. Studia z tematologii i poetyki historycznej*, 1995; *Literatura a heterogeniczność kultury. Poetyka i obraz świata*, red. E. Czaplejewicz i E. Kasperski, 1996; *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, red. H. Janaszek-Ivaničková, 1997; *Badania porównawcze. Dyskusja o metodzie*, red. A. Nowicka-Jeżowa, 1998; E. Kasperski, *O teorii komparatystyki*, w: *Literatura. Teoria. Metodologia*, red. D. Ulicka, 1998; B. Bakuła, *Historia i komparatystyka. Szkice o literaturze i kulturze Europy Środkowo-Wschodniej XX wieku*, 2000; *Komparatystyka literacka a przekład*, red. P. Fast i K. Żemła, 2000; M. Dąbrowski, *Swój/ Obcy/ Inny. Z problemów interferencji i komunikacji międzykulturowej*, 2001; *Regionalne, narodowe, uniwersalne. Literatura i media w perspektywie komparatystycznej*, red. G. Borkowska, B. Darska i A. Staniszewski, 2005; E. Kasperski, *Kategorie komparatystyki*, 2010; *Komparatystyka dzisiaj*, red. E. Kasperski i E. Szczęsna, t. 1: *Problemy teoretyczne*, 2010, t. 2: *Interpretacje*, 2011.

Zob. też: Analogia malarska, Intertekstualność, Literatura i muzyka, Narodowość/ Swojskość, Obcość/ Inność, Literatura angielska w polskiej krytyce literackiej, Literatura francuska w polskiej krytyce literackiej, Literatura litewska w polskiej krytyce literackiej, Literatura niemiecka w polskiej krytyce literackiej, Literatura rosyjska w polskiej krytyce literackiej, Literatura włoska w polskiej krytyce literackiej, Słowiańszczyzna, Sztuki wizualne a literatura

KOMPOZYCJA

Zasady kompozycyjne i termin „kompozycja". Kompozycja, czyli sposób budowy świata przedstawionego utworu literackiego, była przedmiotem zainteresowania teoretyków od czasów antyku, a rozważania na jej temat rozwijano w ramach poetyki normatywnej gatunków → dramatu i → epopei oraz na gruncie → retoryki jako zaplecza teoretycznego dyspozycji, wskazującego właściwe rozplanowanie i uformowanie materii dzieła. Generalne zasady porządku, harmonii i jasności konstrukcji znajdowały wyraz w regułach obowiązujących kodyfikowane → gatunki, w tym przede wszystkim dramatyczne, w których reguła trzech jedności,

a szczególnie jedność akcji, stanowiła podstawową dyrektywę kompozycyjną, obowiązującą również w wysokiej poezji epickiej. W nurcie klasycystycznym oświecenia ciągle uznawano ważność tej tradycji, choć dopuszczano pewne od niej odstępstwa, co w konsekwencji prowadziło do odrzucenia reguły jedności w nowej odmianie gatunkowej – dramie mieszczańskiej. Termin „kompozycja" w znaczeniu budowy utworu literackiego pojawił się w polskiej krytyce i teorii literatury dopiero około połowy XIX w.; wcześniej – potwierdza to słownik Samuela Bogumiła Lindego – odnosił się do konstrukcji utworu muzycznego. Uwagi o budowie utworu literackiego formułowano przy użyciu takich terminów, jak „plan", „harmonia", „intryga", „akcja".

W podręcznikach Józefa Franciszka Królikowskiego (*Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, 1828), Hipolita Cegielskiego (*Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcelniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany*, 1845) i w wielu innych ujęciach podręcznikowych kompozycja to pewien ogólny plan konstrukcji dzieła, głównie epickiego, przy czym Królikowski nie używa terminu „kompozycja", omawiając porządek dzieła, pisze, zdając sobie sprawę z pewnej metaforyczności użytego słowa, o akcji. Cegielski posługuje się już terminem właściwym: „kompozycja wierszowa" – stąd wniosek, że w latach 40. i 50. XIX w. „kompozycja" staje się obiegowym terminem krytycznym.

Kompozycja w powieści przełomu XVIII i XIX w. Zagadnienie kompozycji utworów narracyjnych było związane z usankcjonowaniem i rozwojem → powieści. Podstawowym czynnikiem kompozycji stała się w niej fabuła, nadająca określony porządek podstawowym wydarzeniom, co znajdowało wyraz m.in. w tytułach utworów, w których występowały słowa „przypadki" (np. *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki*, 1776), „awantury" (np. *Awantury Idziego Blassa*, przekład powieści Alain-Renégo Lesage'a, 1769), a nawet „zdarzenia" lub „historia". Czasem wyodrębniano kompozycyjne struktury nadrzędne wobec „przypadków" – osnowę (plantę), wątek, akcję i intrygę. Te słowa były często używane w krytycznoliterackich omówieniach oraz w → recenzjach dotyczących oryginalnych i tłumaczonych powieści, a także w przedmowach do nich, i były przejawem porządkującej refleksji na temat ich kompozycji, układu wydarzeń i sposobów ich powiązania w narracji, np. we wstępie Adama Kazimierza Czartoryskiego (*Krótkie uwiadomienie o celu i umyśle, w którym jest pisany romans Tom-Dżona*) do dokonanego przez Franciszka Zabłockiego przekładu powieści Henry'ego Fieldinga *Podrzutek, czyli historia Tom-Dżona* (1793): „Nie zażywa słów obfitością swe obrazy autor, ale cechą prawdziwości znaczy każde słowo, co tworzą osnowę dzieła. Nitka pryncypalnej intrygi wije się przez różne epizodyczne przypadki, ale dostrzeżona zawsze, nigdy się w nich nie zaplącze […]".

W początku XIX w. problematyka kompozycji najczęściej pojawia się również w recenzyjnych omówieniach powieści. W tym gatunku dopuszczano swobodę układu elementów zdarzeniowych i odrzucano nadrzędne reguły kompozycyjne. Anonimowy autor rozprawy *O romansach* (autorstwo przypisywane Karolowi Sienkiewiczowi bądź Teodozemu Sierocińskiemu) stwierdzał, że „w tym rodzaju pisania działanie może się podług okoliczności zwalniać, zawieszać, zwracać i przeciągać. Może tu autor nad wydarzeniami przez siebie w romansach wprowadzonymi czynić oddzielne uwagi, może wydawać swoje zapały i uniesienia, niby wyzywając wcześnie swoich czytelników, aby się równie jak on zajmowali losem osób przez niego stworzonych lub ożywionych, może nareszcie też same osoby sam zastępować i wyręczać, a nawet powinien, gdzie tego wymaga przerywające się dzianie" („Ćwiczenia Na-

ukowe" 1818, t. 2). Można tu dostrzec przejaw aprobaty dla sternowskiej dygresyjności, a nawet otwartości kompozycyjnej. Uwagi o kompozycji formułowano również w związku z powieściami epistolarnymi, wskazując związane z przyjęciem tego typu → narracji trudności w budowie fabuły. Na zbyt skomplikowaną intrygę w powieści Feliksa Bernatowicza zwracał uwagę anonimowy autor artykułu *O literaturze romansów,* […] *z przyłączeniem uwag nad romansem* […] *„Nierozsądne śluby"* („Astrea" 1821, t. 1): „Osnowa *Nierozsądnych ślubów* może by mniej zawikłaną być mogła" (tamże).

Kwestie kompozycji w czasach sporu romantyków z klasykami. Wypowiedziom polemicznym wobec romantyzmu przyświecają – odnoszące się też do kompozycji – oświeceniowe ideały jasności, ładu i harmonii, widoczne zwłaszcza w krytyce „imaginacji bez wędzidła" (J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, „Dziennik Wileński" 1819, t. 1). Zajmujący kompromisowe stanowisko w sporze między romantykami a klasykami Kazimierz Brodziński w rozprawie *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* („Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11), a także w znacznie późniejszym eseju *Wyjątek z pisma pod tytułem „Piękność i wzniosłość"* („Jutrzenka. Noworocznik Warszawski" 1834), również poszukuje w literaturze porządku i harmonii, potępiając nadzwyczajność, przesadę i „krzyczące obrazy". Zarówno w jego wypadku, jak i w całej krytyce literackiej widać bowiem zależność między wyborem określonego typu kompozycji a stosunkiem do wyznaczonych przez klasycyzm reguł, czyli do przyjmowanych w literaturze → prawideł. W pierwszym dwudziestoleciu XIX w. są one przywoływane przede wszystkim w kontekście dramatu, tj. w stosunku do klasycystycznych wymagań jedności czasu, miejsca i akcji, później – zwłaszcza w odniesieniu do powieści.

Adam Mickiewicz w *Uwagach nad „Jagiellonidą" Dyzmasa Bończy Tomaszewskiego* („Pamiętnik Warszawski" 1819, t. 13) zdecydowanie postuluje zarówno w dramacie, jak i w epopei oraz poemacie jedność akcji i ścisły związek epizodów z całością utworów, dopuszczając – nawet w epopei – istnienie nowych i „nadzwyczajnych" opisów „wyobraźnię uderzających"; nie wypowiada się natomiast o pozostałych wymaganiach klasyków względem trzech jedności w dramacie. Dopiero pod koniec lat 30. Dominik Magnuszewski, prezentując rozwój dramaturgii, stwierdza: „Święte *a* + *b*, jedność czasu i miejsca, pokazały się niepotrzebnymi straszydłami na tej drodze […]" (*Uwagi nad dramatem polskim*, „Ziewonia" 1839, t. 2). O wiele bardziej radykalne stanowisko zajął już wcześniej Maurycy Mochnacki, który – uważając dominację przepisów klasycznych za główną przyczynę słabości ówczesnej polskiej literatury – sądził, że przyjęcie ogólnych zasad i prawideł jest co prawda użyteczne i potrzebne w naukach ścisłych, ale „w poezji i sztuce […] ani systematycznego porządku, ani utworzonych prawideł, ani stałego punktu w sądzeniu o rzeczach trzymać się nie możemy" (*Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 2, nr 5).

Lata międzypowstaniowe: kompozycja powieści i noweli. W związku z ekspansywnym rozwojem prozy narracyjnej w latach 30. i następnych pojawiające się coraz częściej w krytyce problemy kompozycji dotyczyły przede wszystkim powieści i noweli. Jednym z nich była sprawa wyboru między kompozycją linearną, znamienną dla utworów Henry'ego Fieldinga czy Daniela Defoe, a charakterystyczną dla powieści Laurence'a Sterne'a strukturą dygresyjną. Dopuszczając tę drugą strukturę, w polskiej literaturze XIX w. zresztą stosunkowo rzadką i wiązaną wyłącznie z ujęciami komicznymi lub satyrycznymi, krytycy jednak na ogół optowali za pierwszą z nich, żądając przeważnie od powieści kompozycji zwartej. Na przy-

kład Franciszek Salezy Dmochowski krytycznie oceniał pierwsze powieści Fryderyka Skarbka, stwierdzając m.in.: „Pisać o tym wszystkim, co tylko podpadnie pod oczy, i natychmiast z tego powodu wdawać się w moralno-filozoficzno-krytyczne rozprawy i zboczenia jest to na pozór bardzo łatwy sposób napisania dzieła, a rzeczywiście niezmiernie trudny" ([rec.] *„Pan Antoni", „Podróż bez celu"*, „Biblioteka Polska" 1825, t. 1). Zagadnienia kompozycji pojawiły się również w kontekście powieści obrazkowej, tj. złożonej z obrazków czy epizodów, które przeważnie nie tworzyły spójnej całości, a także w związku z epizodycznością powieści, w której pojawiały się charakterystyczne dla → obrazków fragmenty. Między innymi Julian Klaczko zarzuca *Krewnym* Józefa Korzeniowskiego „flamandzkie malowanie" i stwierdza: „Uchybienia i niedostateczności uderzają […] w niejednym miejscu; błędy kompozycji szczególnej [!] są czasem rażące; prawidła proporcji i perspektywy nigdzie nie są dobrze zachowane", chociaż z drugiej strony aprobuje „przyjemny, świetny, chwilami nawet porywający" sposób opowiadania w tym utworze (*Przegląd piśmiennictwa*, „Wiadomości Polskie" 1857, nr 3–4). Józef Ignacy Kraszewski – widząc w powieści obraz „jakiejkolwiek epoki świata", malowanej „nie wielkim, skupiającym okiem historyka, ale drobnostkową, flamandzką, mikroskopową źrenicą" – w dużym stopniu uzasadniał natomiast także jej „obrazkowy" charakter, tj. rolę kompozycji mozaikowej (*O polskich romansopisarzach*, „Wizerunki i Roztrząsania Naukowe" 1836, t. 11), którą zresztą rozwinął w powieści *Latarnia czarnoksięska* (1843–1844).

Już w pierwszej połowie wieku krytycy na ogół przyjmowali, że ponieważ powieść nie ma ustalonych przez poetykę ścisłych reguł, są w niej możliwe rozmaite rozwiązania kompozycyjne. W pewnym sensie kodyfikując ten gatunek i porządkując jego odmiany, Kraszewski w szkicu *Przeszłość i przyszłość romansu* („Tygodnik Petersburski" 1838, nr 29–30) żądał przede wszystkim, aby był on oparty na prawdzie i prawdopodobieństwie (w związku z czym m.in. krytykował nadmierne zagęszczenie intrygi w powieści jako nieprawdopodobne), i postulował tylko, by ograniczyć szczegóły, niezwiązane z akcją opisy: „Pojmujemy łatwo potrzebę obrazu, pejzażu jako tła dla działających osób w romansie; pojmujem nawet poetyczne opisy okrętów i szczegóły życia marynarskiego w Cooperze, ale nomenklatury, a prawie inwentarze, jakkolwiek by były uróżowane poezją, nie potrafim wytłumaczyć sobie ich potrzeby ani celu" („Tygodnik Petersburski" 1838, nr 30).

Kompozycja w powieści tendencyjnej. Powieść → tendencyjna (siłą rzeczy) wymagała raczej kompozycji zwartej, pozwalającej na kumulowanie oddziaływania na czytelnika, co w praktyce literackiej nie przeszkadzało jednak istnieniu w niej wielu adresowanych do odbiorcy pouczeń i uogólnień na temat świata i życia, stanowiących np. we wczesnych powieściach Elizy Orzeszkowej podstawowy sposób przekazywania dydaktycznej tezy. Nic więc dziwnego, że występująca przynajmniej od połowy lat 70. krytyka kompozycji utworów tendencyjnych polegała najczęściej na potępianiu znamiennych dla nich bezpośrednich komentarzy. „Uznajemy wielce żywotność tendencyjności w sztuce, ale pragniemy, aby wynikała ona z energicznego postaciowania faktów i praw życiowych, aby nie unosiła się nad nimi w postaci niewcielonego frazesu lub gotowego morału" – pisze w 1876 r. anonimowy recenzent komedii *Pozłacana młodzież* Michała Bałuckiego (*Przegląd teatralny*, „Przegląd Tygodniowy" 1876, nr 34). Podobnie Waleria Marrené-Morzkowska gani utwory Józefa Korzeniowskiego właśnie za ich dygresyjność: „Nie możemy się […] zgodzić na rozmaite DYGRESJE moralne, nienależące właściwie do wątku powieściowego, których pełno napotykamy co chwila. Niestety, morały podobne, jak i napaście na krytykę i krytyków, z pewnością nie osiągają nigdy zamierzonego celu, a nużą czytelników i szkodzą akcji, przerywając ją niepotrzebnie i nadając po-

wieści cechę gawędziarską, nie zawsze pasującą z przedmiotem" (*Korzeniowski jako dramaturg i powieściopisarz*, „Niwa" 1876, t. 10). Również Orzeszkowa, która stosunkowo wcześnie zarówno krytykowała powieść tendencyjną, jak i tworzyła program literatury *stricte* realistycznej, zarzuca utworom Teodora Tomasza Jeża rozwlekłość i dygresyjność (*O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15). W tym samym studium Orzeszkowa, podkreślając – zgodnie z tradycyjną wiedzą o literaturze, u której podstaw znajdowała się triada: inwencja, dyspozycja i elokucja – rolę pomysłu i kompozycji dla kształtowania wymowy utworu, zauważa, że powieść tendencyjna posługuje się taką kompozycją, w której założona idea jest punktem wyjścia, domagającym się udowodnienia i podporządkowującym sobie wszystkie elementy struktury powieściowej, w przeciwieństwie do powieści „malowniczej", wychodzącej od opisu konkretnej sytuacji.

Poglądy Bolesława Prusa. Koncepcję Orzeszkowej podchwytuje dziesięć lat później Bolesław Prus w *Kronikach*: „Dramato-, powieścio-, a nawet kroniko-pisarze komponują swoje utwory jednym z dwóch sposobów: tendencyjnie, *vel* dedukcyjnie, i realistycznie, *vel* indukcyjnie. Jeżeli autor, przypatrując się społeczeństwu, dostrzeże w nim jakieś nowe charaktery ludzkie, jakieś nowe cele, do których ci ludzie dążą, czyny, które spełniają, i rezultaty, jakie osiągają, i w sposób bezstronny opisuje to, co widział, wówczas tworzy on powieść czy dramat realistyczny. Utwór ów będzie miał tym więcej interesu, im przedstawione w nim charaktery, cele i czyny są nowsze i trafiają się częściej. Lecz można pisać i innym sposobem. Można wziąć jakieś zdanie ogólne […]. Można sobie wziąć taki temat i zilustrować go za pomocą charakterów i wypadków, mniej lub więcej prawdziwych. Utwór taki będzie się nazywał tendencyjnym, *vel* dedukcyjnym, i będzie miał tym większą wartość. Im prawdziwszy jest jego temat, czyli owe zdanie ogólne, tym prawdziwszymi, częściej spotykanymi są wprowadzone przez autora charaktery i wypadki" (*Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny" 1889, nr 185). W pozytywistycznej krytyce najszerzej problematyką kompozycji zajmował się właśnie Prus. Doskonale znając współczesne mu francuskie podręczniki poetyki omawiające problematykę kompozycji albo w obrębie dyspozycji, albo też odrębnie – szczególnie zaś Michela Guérarda (*Cours de composition française, suivi de notions de littérature, d'un recueil de sujets de composition*, 1885) i Josepha Chantrela (*Cours abrégé de littérature: style, composition, poétique, rhétorique*, 1881) – ujmował kompozycję jako synonim tworzenia. Stąd w tytułach jego nieopublikowanych dotąd w całości notatek o twórczości literackiej, w założeniu mających być podręcznikiem pisania, występuje słowo „kompozycja" (*Notatki o kompozycji*, *Zeszyty o kompozycji*, *Kompozycja*). Wśród wielu stworzonych przez niego i zapisanych tylko w owych notatkach definicji tego pojęcia na szczególną uwagę zasługuje następujące wyjaśnienie: „Kompozycja (temat, plan, obrobienie, przedstawienie) podaje ogólne przepisy tworzenia DZIEŁ, tj. machin mających działać na Myśl, Uczucie i Wolę czytelnika. Osiąga to przez wydobycie i uplastycznienie różnych SIŁ dążący [!] do ±Sz [szczęście] ±U [użyteczność] ±D [doskonałość]. Kółkami tej machiny są: z różnych DZIEDZIN – PRZEDMIOTY I ZWIĄZKI. Własnościami tych kółek są WŁASNOŚCI I ZJAWISKA, a sposobami łączenia tych kół są STOSUNKI: podobień[stwa] i kontras[tu], współistnie[nia] i następs[twa] wewnętrznego i zewnętrznego" (*Notatki o kompozycji*, 1886–1904; ± oznacza istnienie danej cechy w różnym stopniu nasilenia). Na szeroki zakres Prusowskiej koncepcji z pewnością wpłynęło także ujęcie Hippolyte'a Taine'a, utożsamiającego kompozycję z wewnętrzną logiką zjawisk, z ich istotą. „Krótko mówiąc, w dziele literackim, tak samo jak w dziele malarskim, chodzi o przeniesienie nie zewnętrznej strony namacalnej jestestw i wypadków, lecz zespołu ich stosun-

ków i zależności, to jest ich logiki. Tak więc, w ogólnej zasadzie, to, co nas interesuje w istocie rzeczywistej, i to, czego żądamy od artysty, aby wydostał i oddał, jest logiką wewnętrzną lub zewnętrzną, innymi słowy jej budową, jej kompozycją i jej układem" – pisze Taine w znanej polskiemu pisarzowi w oryginale *Filozofii sztuki* (znanej polskiemu pisarzowi z francuskiej edycji z 1882 r.; pol. przekł. A. Sygietyńskiego, 1896).

Kompozycja otwarta. Antoni Sygietyński, zwolennik programu naturalistycznego, sformułował ideę kompozycji otwartej. Najdobitniej przedstawił ją w szkicach o współczesnej literaturze francuskiej, zwłaszcza w studium poświęconym Gustave'owi Flaubertowi, gdzie stwierdzał, że temat utworu określa jego formę kompozycyjną, która – tak jak sądził według niego autor *Madame Bovary* – jest narzucona przez życie, odtwarza pewien rzeczywisty układ, a krzyżowanie się i powikłanie linii kompozycyjnych oddaje charakter tego życia. Od Flauberta: „[…] powieść przestała być wiązanką kłamstw. Nadzwyczajność i wyjątkowość, przesada i sentymentalizmu pomysłowość i dziwaczność ustąpiły miejsca ścisłości w notowaniu wypadków i logicznym ich porządkowaniu. Czar tajemniczych intryg zginął na zawsze. Powieść ciągnie się naturalnym swoim ruchem, zabierając z sobą zdarzenia życia, uzupełniając je i szeregując, ale bez widocznej chęci zdumienia czytelników inwencją lub fantazją słowną. […] O jedności miejsca, czasu i akcji tylko na żart chyba można by tu mówić, tak forma powieści pod wpływem życia, którego jest obrazem, przeskoczyła na drugą stronę estetycznego dogmatu" (A. Sygietyński, *Współczesna powieść we Francji. I. Gustaw Flaubert*, „Ateneum" 1881, t. 2). Kilka lat później, omawiając studium Henryka Biegeleisena z 1884 r. o *Panu Tadeuszu*, Sygietyński zarzuca badaczowi przede wszystkim podtrzymywanie reguł „estetyki szkolarskiej, która do dziś dnia ma jeszcze moc obowiązującą w Polsce. […] Według tej reguły w całym poemacie każde zdarzenie, każdy szczegół odnosić się MUSI do tego idealnego organizmu: od początku do końca utworu POWINNA występować jedna osoba wybitna, do której odnoszą się wszystkie zdarzenia pośrednie i bezpośrednie, gdyż bez jedności osoby nie ma jedności akcji" („*Pan Tadeusz" w świetle krytyki p. Biegeleisena*, „Wędrowiec" 1886, nr 10). Sygietyński sądzi zaś, że niektóre tematy, jak np. rewolucja, a właściwie nawet każde pisanie o życiu człowieka, wymagają odejścia od reguł tej estetyki.

Opinie o kompozycji *Lalki*. Ataki na kompozycję *Lalki* Prusa wskazują, że w krytyce i wiedzy o literaturze lat 90. XIX w. nadal jednak dominował ideał kompozycji zwartej. Między innymi Aleksander Świętochowski krytykuje w *Lalce* brak zatarcia odcinkowej metody pisania, a także cały jej plan i układ, któremu zarzuca wtrącanie w akcję doraźnych problemów społecznych, jej autorowi zaś – nieumiejętność objęcia całego utworu i nieznajomość zasad kompozycji (*Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, „Prawda" 1890, nr 32–39). Podobnie stwierdza Piotr Chmielowski, który swoje zarzuty powtarza jeszcze u schyłku wieku: „W kompozycji *Lalka* jest chyba najsłabsza. Nie mam tu na myśli luźnego łączenia scen, gdyż wynikać to może z metody powieściopisarskiej, lecz przerywanie biegu akcji obszernymi wyjątkami z dziennika, czy raczej pamiętnika Rzeckiego, i sposób pisania w pamiętniku tym panujący. Wyjątki te są tak ułożone, że mogą być w znacznej części z jednego miejsca usunięte, a w drugie wstawione; nie wiadomo, dlaczego w jednym z urywków opowiedziana jest młodość Rzeckiego, a dopiero po znacznej przerwie jego wyprawa do Węgier; podobnie jak nie wiadomo, dlaczego wiadomości o początkowych losach Wokulskiego pojawiają się dopiero w tomie drugim" (*Aleksander Głowacki*, 1895). Zarzuty wobec kompozycji *Lalki* dotyczyły więc przede wszystkim dwóch rodzajów spraw: z jednej strony nieumiejętności „zestosunkowania części", czyli braku spójności kompozycji, którą zdaniem współczesnych Prusowi kry-

tyków narusza zwłaszcza wprowadzenie pamiętnika Rzeckiego (jego „odcinki" traktują oni jako epizody), oraz rodzaj związków pamiętnika z pozostałymi partiami utworu, a zwłaszcza brak bezpośredniej zależności między wydarzeniami pojawiającymi się w *Pamiętnikach starego subiekta*, a przypadkami zaprezentowanymi w narracji trzecioosobowej, z drugiej strony zaś – obecnej w *Lalce* kompozycji transwersyjnej, oznaczającej zerwanie ze ściśle chronologicznym relacjonowaniem zdarzeń.

Broniący się przed krytyką ze strony Świętochowskiego pisarz, w związku z zarzutami dotyczącymi kompozycji, formułuje swoje *credo*, które stanowi zarazem uzasadnienie przyjętej przez niego zasady kompozycji otwartej: „Powieść realistyczna, osobliwie taka, której tematem jest duże zjawisko społeczne, zawsze w pierwszym czytaniu robi wrażenie czegoś powikłanego i chaotycznego; jest to las, w którym widać tylko pojedyncze drzewa, a nie widać… lasu" (B. Prus, *Słówko o krytyce pozytywnej. (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)*, „Kurier Codzienny" 1890, nr 313). Przy okazji stwierdza zaś: „Plan […] jest […] rozwinięciem tematowego zjawiska wedle jego naturalnego przebiegu i koniecznie musi opierać się na obserwacji albo przynajmniej na znajomości ogólnych praw przebiegu zjawisk […]. Autor tu bardzo mało ma do roboty, prawie ogranicza się na porządkowaniu, gdyż plany robi za niego natura, przyrodzony bieg rzeczy, spencerowskie prawo rozwoju" (tamże). Ostatnie zdania pozwalają sądzić, że pisarz raczej aprobuje kompozycję naturalną, zgodną z chronologią i charakterem zjawisk.

Poglądy Elizy Orzeszkowej i Piotra Chmielowskiego. Eliza Orzeszkowa, odpowiadając na ogłoszoną w 1892 r. przez Konstantego Wojciechowskiego ankietę na temat powieści i noweli, wiąże z powieścią działanie „na szerokich przestrzeniach czasu i miejsca", żąda od niej też wyraźnego zawiązania akcji, zgodnej z logiką motywacji, i takiegoż przebiegu zdarzeń („od przyczyn do następstw"), a także rozwiązania akcji. W przeciwieństwie do tego, w noweli – jej zdaniem – nie powinno być: „Żadnych tłumów, żadnych powikłań i dociekań. Nie lata, ale moment, nie życie, ale epizod z życia, nie świat, lecz jego ułamek – są właściwymi dla niej przedmiotami. […] Dlatego nowela właściwa nie posiada tak jak powieść ani zawiązania, ani rozwiązania akcji, bo jest tylko jednym jej momentem, przed którym co było i po którym co nastąpi, to już do niej nie należy. Rzecz urywa się nagle, na przyszłość zapada kurtyna niewiadomości, tak jak bywa z każdym momentem życia oddzielnie wziętym" (*Powieść a nowela*, powst. 1892, wyd. 1913). Uderza tu przyjęcie tradycyjnej budowy powieści, a z drugiej strony – niemal całkowite odejście od ścisłych rygorów kompozycyjnych „klasycznej" noweli, tu całkowicie ich pozbawionej.

Nic więc dziwnego, że jeszcze pod koniec wieku Piotr Chmielowski z całym przekonaniem podaje normatywną definicję kompozycji, w której na pierwszy plan wysuwa się kategoria spójności: „Kompozycja zasadza się na stosunku części jakiegoś dzieła do jego całości. Im spójniejsze, tj. lepiej ze sobą związane będą części, im harmonijniejsze będzie przejście od jednej do drugiej, tym układ całości będzie lepszy. […] Wszystkie szczegóły w takim [tj. opartym na jednej zasadniczej myśli i dobrze skomponowanym wedle zasad logicznych i estetycznych] dziele powinny dążyć do tego, ażeby ową zasadniczą myśl ugruntować i na jaśnię wyprowadzić. Jeżeli szczegóły nie są poparciem myśli głównej, jeśli są one obojętne, zbyteczne lub nawet sprzeczne z tą myślą, kompozycję taką musimy nazwać wadliwą" (*Metodyka historii literatury polskiej*, 1899).

Kompozycja w okresie Młodej Polski. Zagadnienie kompozycji („budowy", „formy" utworu) należy do stałego repertuaru pojęć krytycznych, służących przede wszystkim ocenie po-

wieści, rzadziej dramatu i epickich form wierszowanych. Dobrze zbudowana powieść realistyczna wciąż pozostaje wzorcem gatunkowym, a próby wyjścia poza ten model – mimo ogólnego zrozumienia dla tych działań – prowokują krytyczne oceny, powodowane m.in. naruszeniem horyzontu oczekiwań, czyli zasad kompozycyjnej i logicznej spójności. Przykłady są aż nadto liczne. Pisząc o utworach epickich Stefana Żeromskiego, Tadeusz Gałecki (pseud. Andrzej Strug) stwierdza: „Autor *Bezdomnych* źle buduje swoje powieści – takie jest zdanie ogółu; ja powiedziałbym, że buduje je niepraktycznie. Jest zawiłym w przeprowadzaniu głównej myśli, często gubi, a raczej przerywa wątek, umieszcza całe epizody i długie opisy niczym niezwiązane z osnową opowiadania i męczy czytelnika, zmuszając go do odszukiwania głównej idei wśród tysiąca szczegółów" (*Charakterystyki literackie*, 1902). Podobne opinie w odniesieniu do utworów Żeromskiego formułują inni krytycy – m.in. Stanisław Pieńkowski: „Fotograficzny sposób ujęcia, brak perspektyw, luźna budowa powieści, niedołężny, zachwycony żargonowymi zwrotami język, niemoc w tworzeniu nastrojów […]" (*Z powodu „Ludzi bezdomnych" Żeromskiego*, „Strumień" 1900, nr 2), a także Antoni Lange: „Żeromski był nieumiejętnym budowniczym swych utworów" (*Pochodnie w mroku*, 1927, gdzie Lange powtarza główne tezy wcześniejszych wypowiedzi i recenzji). Opinia Władysława Bukowińskiego podnosząca spójność *Ludzi bezdomnych* należy do rzadkości; pisząc o scenach powieściowych, krytyk stwierdza: „Tylko że – o luźności związku między nimi może tu mówić tylko ten, kto nie pojął zupełnie istotnej treści tego pięknego i głębokiego utworu" (*Stefan Żeromski. Z powodu nowej powieści pt. „Ludzie bezdomni"*, „Prawda" 1900, nr 1). Oryginalność kompozycji Żeromskiego docenił również Ignacy Matuszewski: „Owo olbrzymie bogactwo – że nie powiemy: nadmiar – żywiołów lirycznych wpłynęło bardzo silnie na zewnętrzną formę i kompozycję powieści. *Popioły* jako całość – to nie płynąca równo i poważnie epopeja, lecz burzliwa symfonia, pełna wstrząsających rozdźwięków, które autor gwałtem niemal spaja w harmonijne akordy. […] Sposób, w jaki *Popioły* są zbudowane, razi może nasze tradycyjne przyzwyczajenia estetyczne, ale odpowiada zupełnie celowi, jaki autor sobie postawił. To nie jest zła kompozycja, jak mniemają niektórzy, to tylko odmienna forma kompozycji, przystosowana do specjalnych warunków twórczości" (*Żeromski i „Popioły"*, „Tygodnik Ilustrowany" 1904, nr 20–23). Kompozycyjne braki dziełom Władysława Reymonta zarzuca m.in. Antoni Potocki (*O „Ziemi obiecanej" Reymonta*, 1903). Ogólny brak uznania pisarzy młodego pokolenia dla prawideł sztuki podkreśla Prus (*Kronika tygodniowa. Młoda literatura polska*, „Kurier Codzienny" 1899, nr 15).

Pojawia się również nowe zjawisko: umiejętności kompozycyjne niespodziewanie rosną w cenie, bo potwierdzają w oczach wymagających krytyków zanikający pod wpływem komercjalizacji sztuki i życia społecznego artyzm powieści. W jednym z esejów Zenon Przesmycki tak pisze o gatunku powieściowym, zdaniem krytyka, zalewanym falą wynurzeń, pretensjonalnych, pozbawionych wartości estetycznych: „Co do rzemiosła [wykorzystanego przy pisaniu powieści], uważamy za potrzebne ściślejsze stosowanie budowy epicznej, to jest zamiast gawędziarsko, anegdotycznie chronologicznego opowiadania zdarzeń od początku do końca żądamy ujęcia powieści w katastroficznym, że się tak wyrazimy, punkcie wypadków i umiejętnego wplatania tego, co z faktów poprzedzających okaże się koniecznym, w dzieje owych ostatnich rozwiązań" (*Pro arte*, 1914). W tym samym czasie teoretycy literatury dążą do uściślenia pojęć używanych w krytyce i w poetyce: „Palącą sprawą w całej dziedzinie badań literackich jest ustalenie treści i zakresu takich pojęć jak, z jednej strony: treść, temat, motywy, z drugiej: technika, kompozycja, forma, styl, styl dzieła, rodzaju poetyckie-

go, treści, artysty, materiału" (K. Wójcicki, *Historia literatury i poetyka*, 1914). Ta tendencja, zauważalna też w późnych wypowiedziach Piotra Chmielowskiego, świadczy o przeniesieniu w drugiej dekadzie XX w. ciężaru dyskusji o kompozycji z terenu krytyki na teren poetyki i teorii literatury.

Anna Martuszewska

Źródła: A.K. Czartoryski, *Krótkie uwiadomienie o celu i umyśle, w którym pisany jest romans Tom-Dżona*, w: H. Fielding, *Podrzutek, czyli historia Tom-Dżona*, przeł. F. Zabłocki, 1793; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; A. Mickiewicz, *Uwagi nad „Jagiellonidą" Dyzmasa Bończy Tomaszewskiego*, „Pamiętnik Warszawski" 1819, t. 14; J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, „Dziennik Wileński" 1819, t. 1; F.D. [F.S. Dmochowski], [rec.] *„Pan Antoni", „Podróż bez celu"*, „Biblioteka Polska" 1825, t. 1; [M. Mochnacki], *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 2, nr 5 i 7; J.F. Królikowski, *Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, 1828; K. z Kr. [K. Brodziński], *Wyjątek z pisma pod tytułem „Piękność i wzniosłość"*, „Jutrzenka. Noworocznik Warszawski" 1834; J.I. Kraszewski, *O polskich romansopisarzach*, „Wizerunki i Rozmyślania Naukowe" 1836, t. 11; J.I. Kraszewski, *Przeszłość i przyszłość romansu*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 29–30; D.M. [D. Magnuszewski], *Uwagi nad dramatem polskim*, „Ziewonia" 1839, t. 2; H. Cegielski, *Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczy zbiór najcelniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany*, 1845; J. Klaczko, [*„Krewni" Korzeniowskiego*], *Przegląd piśmiennictwa*, „Wiadomości Polskie" [Paryż] 1857, nr 3–4; [b.a.], *Przegląd teatralny*, „Przegląd Tygodniowy" 1876, nr 34; W. Marrené-Morzkowska, *Korzeniowski jako dramaturg i powieściopisarz*, „Niwa" 1876, t. 10; E. Orzeszkowa, *O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15; A. Sygietyński, *Współczesna powieść we Francji. I. Gustaw Flaubert*, „Ateneum" 1881, t. 2; A. Sygietyński, *„Pan Tadeusz" w krytyce Biegeleisena*, „Wędrowiec" 1886, nr 10–17; B. Prus, *Literackie notatki o kompozycji* [1886–1904], wstęp, wyb. i oprac. A. Martuszewska, 2010; B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny" 1889, nr 185; B. Prus, *Słówko o krytyce pozytywnej. (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)*, „Kurier Codzienny" 1890, nr 308 i 310–316; A.S. [A. Świętochowski], *Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, „Prawda" 1890, nr 32–39; P. Chmielowski, *Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, w: tegoż, *Nasi powieściopisarze. Zarysy literackie skreślone przez… Seria druga*, 1895; P. Chmielowski, *Metodyka historii literatury polskiej*, 1899; B. Prus, *Kronika tygodniowa. Młoda literatura polska*, „Kurier Codzienny" 1899, nr 15; W. Bukowiński, *Stefan Żeromski. (Z powodu nowej powieści pt. „Ludzie bezdomni")*, „Prawda" 1900, nr 1–2; S. Pieńkowski, *Z powodu „Ludzi bezdomnych" Żeromskiego*, „Strumień" 1900, nr 2; T. Gałecki, *Stefan Żeromski*, w: *Charakterystyki literackie*, 1902; A. Potocki, *O „Ziemi obiecanej" Reymonta*, w: tegoż, *Szkice i wrażenia literackie*, 1903; I. Matuszewski, *Żeromski i „Popioły"*, „Tygodnik Ilustrowany" 1904, nr 20–23; K. Wojciechowski, *Powieść a nowela. (Listy E. Orzeszkowej i P. Chmielowskiego)*, „Pamiętnik Literacki" 1913, z. 2, tu wypowiedź Orzeszkowej; Z. Przesmycki, *Powieść*, w: tegoż, *„Pro arte", uwagi o sztuce i kulturze: nieco obyczajów, teatry, kabarety, muzyka, literatura, sztuki plastyczne*, 1914; K. Wójcicki, *Historia literatury i poetyka*, 1914.

Opracowania: J. Kleiner, *Kompozycja „Dziadów" części trzeciej*, 1928; E. Kucharski, *Kompozycja literacka, jej istota i badanie*, 1928; Z. Gąsiorowska-Szmydtowa, *Problematyka i kompozycja „Grażyny" na tle jej rodowodu literackiego*, 1946; Z. Szweykowski, *Twórczość Bolesława Prusa*, 1947; A. Bartoszewicz, *Z dziejów polskiej terminologii literatury z pierwszej połowy XIX wieku*, „Pamiętnik Literacki" 1963, z. 4; K. Bartoszyński, *O powieściach Fryderyka Skarbka*, 1963; J. Trzynadlowski, *Uwagi nad stylem i kompozycją utworów Stefana Żeromskiego*, 1964; K. Bartoszyński, *„Popioły" i kryzys powieści historycznej*, „Pamiętnik Literacki" 1965, z. 1; J. Detko, *Pojęcie kompozycji powieściowej w estetyce Antoniego Sygietyńskiego*, „Pamiętnik Literacki" 1967, z. 4; A. Bartoszewicz, *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku*, „Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego" 1973, z. 3; M. Rutkowska, *Terminologia literacka w wypowiedziach o powieści w XVIII wieku*, 1975 (rozdz. 2: *Elementy kompozycji fabuły*); E. Czaplejewicz, *Norwidowska koncepcja poezji jako architektury*, *Architektoniczne wizje Prusa (państwa, człowieka, literatury)*, w: *Dziewiętnastowieczność. Z poetyk polskich i rosyjskich XIX wieku. Prace poświęcone X Międzynarodowemu Kongresowi Slawistów w Sofii*, red. E. Czaplejewicz i W. Grajewski, 1988; Z. Przybyła, *„Lalka" Bolesława Prusa: semantyka, kompozycja,*

konteksty, 1995; *Kompozycja dzieła literackiego*, red. A. Stoff, 2004 (tu przede wszystkim: L. Dargiewicz, *Pojęcie kompozycji w dziewiętnastowiecznych podręcznikach teorii literatury*).

Zob. też: Dramat, Epika, Powieść, Retoryka

KRONIKA

Termin. Kronika była popularnym gatunkiem w kulturze XIX w., odzwierciedlającym → historyzm jako kategorię wyznaczającą podstawy formacji dziewiętnastowiecznej, a także upowszechniającym pewne konwencje artystyczne wiążące teraźniejszość z przeszłością; w publicystyce często termin bliski → felietonowi. Najważniejsze znaczenia to:

1. Chronologiczny zapis wypadków i ważnych zdarzeń z pewnego okresu życia państwa, instytucji, organizacji lub innych form życia społecznego, niewyjaśniający ich związków przyczynowych; ukształtowany w średniowieczu gatunek wypowiedzi historiograficznej opowiadającej o dziejach w układzie chronologicznym, nieraz mieszający fakty z fikcją literacką. Historiografia XIX w. zaowocowała wieloma krytycznymi edycjami dawnych kronik, m.in. polskim przekładem *Kroniki* Galla Anonima (1874), edycjami i przekładami *Kroniki* Wincentego Kadłubka (1862, 1872), wydaniem *Dzieł wszystkich* Jana Długosza (1863–1888). Upodobanie epoki do kronik widać też w dokonywanych wówczas falsyfikatach. Kronikami nazywano także monograficzne ujęcia dziejów określonych instytucji czy organizacji (*Kronika miasta Sambora zebrana i wydana ku uczczeniu 500-letniej rocznicy założenia miasta*, 1891; *Kronika lekarzy krakowskich do końca XVI wieku*, 1909).

2. Kronika stylizowana (np. J.I. Kraszewski, *Stańczykowa kronika*; P. Jankowski, *Zaścianek: niedawna kronika*; Z. Kaczkowski, *Żydowscy: kronika rodzinna*; H. Sienkiewicz, *Niewola tatarska: urywki z kroniki szlacheckiej Aleksego Zdanoborskiego*; W. Sabowski, *Pan sekretarz: kartka z kroniki współczesnej*) – utwór literacki, fikcyjny, eksponujący płaszczyznę czasu, przedstawiający jednokierunkowo zdarzenia następujące po sobie.

3. Tytuły czasopism („Kronika Emigracji Polskiej" 1834–1839, „Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych" 1856–1860, „Kronika" 1863–1864, „Kronika Rodzinna" 1865––1914, „Kronika Codzienna" 1876–1877, „Kronika. Pismo Polityczne, Ekonomiczne i Literackie" 1879–1881, „Kronika Lekarska" 1880–1885, „Kronika Prawnicza" 1888–1892, „Kronika Powszechna. Tygodnik Społeczny, Literacki i Naukowy" 1910, „Kronika Tygodniowa do Przyjaciela Rodzinnego" 1895–1896). Najczęściej były to tygodniki i dwutygodniki, rzadko dzienniki („Kronika. Zbiorowy dziennik wydawany podczas bezrobocia drukarskiego we Lwowie, staraniem: »Dziennika Polskiego«, »Gazety Lwowskiej«, »Gazety Narodowej«, »Kuriera Lwowskiego«, »Przeglądu« i »Słowa Polskiego«" 1913). Tytuł nie określał zawartości pisma, ale znaczna liczba podobnych tytułów czasopism ilustruje zbiorową świadomość społeczną jako antynomię chwilowego faktu i nieustannego biegu czasu lub jako dążenie do upamiętnienia i utrwalenia drobin istnienia.

4. Dział (rubryka) w czasopiśmie rejestrujący bieżące wypadki w formie (zazwyczaj) krótkich wiadomości; w pierwszej połowie XIX w. tytułowany: „przegląd", „rozmaitości", „różności". Tytuł rubryki upowszechnił się w drugiej połowie wieku wraz z głębokimi przemianami typograficznym w prasie. Odstąpiono wtedy od układu dwóch kolumn, wprowadzono trzy- i czterokolumnowe szpalty oraz „odcinki" na dole strony, wskutek czego pojawiła się konieczność wydzielania i grupowania informacji przez tytuły i tzw. *lead*. Kronika

jako dział w czasopiśmie ewoluowała. „Gazeta Lwowska" wprowadziła w 1857 r., na końcu numeru (!), wydzielony linią poziomą odcinek zatytułowany *Kronika*, będący nieuporządkowanym panoptikum lokalnych wiadomości. Po dziesięciu latach odcinek zachował tytuł, ale znacznie się skrócił, a tematycznie stał się kroniką policyjną lub wokandą sądową, sąsiadując z repertuarem teatralnym. Nastawiano się więc na aktualność informacji i ich krótkotrwały użytek. Funkcje kronik lokalnych przed wprowadzeniem rubryki pełniły dodatki tygodniowe do dzienników (zatytułowane „Dodatek do…" lub „Rozmaitości"). Dzienniki, tygodniki i miesięczniki w drugiej połowie XIX w. były zapełnione kronikami jako działem informacyjno-reporterskim.

Odmiany. W zależności od zasięgu terytorialnego, czasowego i od tematyki można wyróżnić następujące odmiany kronik:

1. Obejmujące przestrzeń odległą, nieokreśloną, poza zakresem codziennego doświadczania czytelników: *Kronika zagraniczna* („Pamiętnik Religijno-Moralny", „Gazeta Lwowska", „Przegląd Tygodniowy", „Wędrowiec"), formy hybrydyczne: *Kronika miejscowa i zagraniczna* („Tygodnik Romansów i Powieści"), oraz przestrzeń konkretną, nieodległą i/ lub lokalną: *Kronika z Paryża literacka, naukowa i artystyczna* („Biblioteka Warszawska" 1854), *Kronika paryska literacka, naukowa i artystyczna* („Biblioteka Warszawska" 1860), *Kronika paryska* („Gazeta Polska" 1863, „Kłosy"), *Kronika wiedeńska* („Wiadomości Polityczne, Literackie i Gospodarcze" 1869), *Kronika warszawska* („Gazeta Warszawska", „Przegląd Powszechny"), *Kronika lwowska* – w pismach spoza Galicji („Dziennik Poznański", „Prawda"), w prasie regionalnej („Ilustrowany Kurier Codzienny", tu również *Kronika śląska*, *Kronika wielkopolska*, *Kronika wybrzeża* i *Kronika zakopiańska*) lub jako wiadomości lokalne („Dziennik Polski" we Lwowie), *Kronika krakowska* („Gazeta Narodowa" we Lwowie), *Kronika miejscowa i zamiejscowa* („Gazeta Narodowa"), *Kronika prowincjonalna* („Gazeta Warszawska").

2. Obejmujące określony odcinek czasu, będący ramami modelującymi formy komunikatów; tu używano określeń: *Kronika roczna* (wyrażenie rzadkie, ale odmiana gatunkowa noworocznych podsumowań bardzo częsta; na zapytanie czytelnika o powody niezamieszczenia podobnego tekstu, odpowiedziano: „Od lat kilku redakcja »Kuriera Warszawskiego« zaniechała podawania KRONIKI Z UBIEGŁEGO ROKU, a to z tej zasady, że nie uznawała i nie uznaje za stosowne w tonie pochwalnym powtarzać wiadomości raz już przez siebie podanych. Najdokładniejszą KRONIKĘ R. 1868 znajdziesz Pan w *Kalendarzu Ilustrowanym* Jana Jaworskiego, wydanym na r.b." – „Kurier Warszawski" 1869, nr 1, wyróżnienie – T.B.; *Z kronik rocznych: bajka*, „Ilustrowany Kalendarz Diabelski na rok 1886"), *Kronika miesięczna*, zamieszczana tylko w miesięcznikach („Biblioteka Warszawska", „Ateneum" – w tym ostatnim czasopiśmie w latach 1876–1878 *Kroniki miesięczne* prowadził Bolesław Prus, konsekwentnie podpisując się jako Aleksander Głowacki), *Kronika bieżąca* („Kółko Domowe" 1868, comiesięczna, prowadzona przez Józefę Dobieszewską, a także cotygodniowa rubryka z podtytułem *Stały regestr zjawisk ważniejszych* w „Prawdzie" Aleksandra Świętochowskiego), *Kronika tygodniowa* – odmiana najpopularniejsza, bez której niewiele pism się obchodziło.

3. Obejmujące wskazania zawartości, co ułatwiało wypełnianie praktycznych funkcji informacyjnych prasy, np. *Kronika powszechna* („Tygodnik Ilustrowany" 1902: *Spis rzeczy* – „obejmuje: politykę, z prasy polskiej, francuskiej, niemieckiej, włoskiej, malarstwo, muzykę, teatr, sprawy kobiece, sprawy kościelne, życie społeczne, nekrologię, humor i satyrę"), *Kronika ogólna* (z podziałem na: „sprawy wewnętrzne", „sprawy zagraniczne", „kronika żałobna" – „Myśl Narodowa", Warszawa 1925), *Kronika kościelna* („Pielgrzym. Pismo Religij-

ne dla Ludu", Pelplin; „Niedziela. Tygodnik dla Rodzin Chrześcijańskich", Poznań), *Kronika kościelna krajowa i zagraniczna* („Przegląd Kościelny" 1862), *Kronika kościelna i rozmaitości* („Pamiętnik Religijno-Moralny"), *Kronika polowań ubiegłego sezonu* („Myśliwy", Poznań), *Kronika myśliwska* („Gazeta Warszawska" 1893, nr 313), *Kronika ekonomiczna* („Przegląd Współczesny"), *Kronika sądowa* („Gazeta Warszawska"), *Kronika żałobna* („Ilustrowany Kurier Codzienny"), *Kronika literacka* („Biblioteka Warszawska", „Czas", „Przegląd Polski", „Tygodnik Mód", „Głos"), *Kronika literacka, artystyczna i rozbiory krytyczne* („Dwutygodnik dla Kobiet", Poznań), *Kronika. Teatr, muzyka, sztuki plastyczne* („Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne").

Kronika literacka. Jako element dyskursu krytycznoliterackiego największe znaczenie miały kronika literacka i kronika tygodniowa. Kronika literacka (często obejmująca również kronikę artystyczną i teatralną) jako dział lub rubryka w czasopiśmie miewała różne rozmiary, formy i cele. Często, zwłaszcza w dziennikach, była „przeglądem bibliograficznym nowości", używano tu też terminów: „przegląd literatury" („Kółko Domowe"), „przegląd literacki" („Życie", Warszawa), „wiadomości literackie, artystyczne i naukowe" („Bluszcz"), „przegląd teatralny" („Bluszcz", tu rubrykę prowadził Stanisław Krzemiński), „zapiski bibliograficzne" („Przegląd Powszechny", adnotowana bibliografia nowości), „kronika bibliograficzna" („Biblioteka Warszawska" w latach 40. i 50. prowadziła w tym dziale bardzo staranną rejestrację bibliograficzną polskich druków zwartych, z podziałem na lata i miejsce druku, podaniem cen, a nawet z odnotowaniem użytych w dziełach mott), „doniesienia literackie" („Dziennik Warszawski" z lat 50., „Biblioteka Warszawska"; były to zapowiedzi wydawnicze, czasem z elementami wzmianek adnotowanych i ocen estetycznych, oraz ciekawostki). Krótkie oceny recenzyjne spotykamy w rubryce *Przewodnik dla kupujących książki*, którą prowadził tygodnik „Wędrowiec" (później była tu nieregularna rubryka *Notatki literackie*). W ramach działu „kronika literacka" periodyki zamieszczały recenzje i omówienia wybranych utworów literackich, prac naukowych z dziedziny humanistyki, a także → polemiki autorów z krytykami. Zazwyczaj dział obejmował stałe miejsce w piśmie i miał ustabilizowany rozmiar. Nieraz odstępowano od tej dyscypliny. I tak, w „Bibliotece Warszawskiej" (1851, t. 4) kronika literacka za październik zajmuje tylko trzy strony (recenzje powieści Leona Kunickiego *Dwór i dworki* oraz broszury Aleksandra Stadnickiego *O wsiach tak zwanych wołoskich*). W listopadzie kronika literacka liczyła już dwadzieścia dwie strony, z czego dwie trzecie to szczegółowy rozbiór podręcznika gramatyki Józefa Antoniego Czajkowskiego, przygotowany przez Teodozego Sierocińskiego). Zeszyt grudniowy miał objętość kroniki równą poprzedzającemu numerowi, zawierał m.in. odpowiedź Czajkowskiego na recenzję, równą objętościowo wcześniejszej krytyce, nadto – omówienie najnowszego „Athenaeum" pióra Władysława Syrokomli.

Sporo miejsca przeznaczał kronice literackiej krakowski „Przegląd Polski" (około dziesięć procent numeru). W tym miesięczniku ów dział mieścił różne treści, starannie wydzielone śródtytułami. Na przykład w 1891 r. kwartał trzeci (!), obejmujący styczeń, luty i marzec, zawierał w „kronice literackiej": prace z historii filozofii, teorii prawa handlowego, historii Kościoła, historii politycznej, dziejów oświaty i wychowania, literaturoznawstwa, socjologii i politologii (w czterech językach obcych) oraz skromny poddział *Z literatury powieściowej*. „Przegląd Polski" w dziale „kronika literacka" poświęcał więc literaturze *sensu stricto* czwartą część „kroniki", resztę zapełniając omówieniami bieżącego ruchu naukowego. Sporo miejsca przeznaczano tu na zapoznawanie czytelników z najnowszą beletrystyką francuską, niemiec-

ką i angielską. Większość omawianych utworów obcych nigdy nie była tłumaczona na język polski i jest zapomniana nawet w macierzystych krajach. Autorami takich recenzji i omówień byli albo znani krytycy i uczeni, jak Józef Flach, albo osoby dorywczo zajmujące się krytyką, których nazwisk zza kryptonimów może nigdy nie poznamy. Ani „Przegląd Polski", ani „Przegląd Powszechny" poziomem krytyki nie zbliżyły się do „Ateneum" czy „Biblioteki Warszawskiej", zapewne dlatego, że były bardzo wyraziste ideologicznie, co wpływało na dobór tekstów do recenzji i na jednostronne interpretacje.

Wymienione miesięczniki zapełniały dział kroniki literackiej w sposób mechaniczny, łącząc kilka recenzji pisanych przez różnych autorów, z których każdy miał własny gust, poglądy i sympatie. Nie dawało to szans na przyjęcie w piśmie przez czas dłuższy ujednoliconych zasad oceny. Inaczej rzecz wygląda przy kronice jednego autora. Za jedno z najciekawszych osiągnięć krytyki literackiej w ramach działu „kronika literacka" można uznać *Kronikę z Paryża. Literacką, naukową i artystyczną*, którą w latach 1853–1869 prowadziła w „Bibliotece Warszawskiej" Zofia Węgierska (drukowała też *Kronikę paryską* w „Gazecie Codziennej" 1859–1861 i „Gazecie Polskiej" 1861–1869; *Korespondencję z Paryża* w „Kurierze Wileńskim" 1860–1864; *Tygodnik paryski* w „Czasie" 1865–1869; *Nowiny paryskie* w „Bluszczu" 1866–1869). Współcześni przyznawali, że jako felietonistka (tak kwalifikowano jej „kroniki", choć równie dobrze, a może nawet lepiej, można tu użyć terminu „korespondencje") była postacią wybitną zarówno ze względu na głębokość sądów, jak i efektywność ich przekazu. Teksty ogłaszane w „Bibliotece Warszawskiej" stanowiły obszerne sprawozdania z lektur najnowszych utworów literatury francuskiej, sprawozdania z prelekcji i dzieł naukowych, recenzje z wystawianych w Paryżu sztuk teatralnych, gawędy i ploteczki towarzyskie na tematy związane z bieżącym życiem artystyczno-umysłowym. Autorka umiała segmentować artykuł tak, by dzielił się na cząstki umożliwiające lekturę „z przerwami", a zarazem nadawała całości jedną barwę i styl, dyskretnie stymulowała uwagę → odbiorcy, zręcznie pozyskiwała go do własnych przekonań ideowo-estetycznych. Przez lat kilkanaście przygotowała dla polskiej inteligencji imponującą liczbę omówień najświeższych premier, wydań, koncepcji naukowych, opinii kulturalnych. W dużej mierze współtworzyła program estetyki → realizmu.

Czasopisma, prowadzące stały dział kroniki literackiej, miały duże znaczenie dla rozwoju literatury i krytyki literackiej. Pisma, w których ten dział ustępował znaczeniem innym zagadnieniom, wpływ ten miewały ograniczony lub nikły. Niewątpliwa powaga krakowskiego dziennika „Czas" dotyczy spraw polityczno-społecznych, ale w życiu literackim to pismo odgrywało rolę drugorzędną. Stała rubryka (odcinek) *Część literacko-artystyczna* była tu zapełniana oryginalnymi pracami naukowymi z humanistyki, wyborem źródeł historycznych, omówieniami i recenzjami utworów literackich oraz sprawozdaniami z wystaw. Dla właściwej kroniki literackiej było mało miejsca, toteż poza Lucjanem Siemieńskim (którego teksty pisane dla „Czasu" określano konsekwentnie jako „felietony", a zostały zebrane m.in. w tomie *Pogadanki literackie*, 1855), a później Ludwikiem Dębickim, pismo to nie uformowało wybitniejszych krytyków. „Biblioteka Warszawska", choć też raczej zachowawcza i respektująca ustalone hierarchie literackie, dzięki ogromowi dzieł poddawanych ocenom była pierwszorzędnym informatorem w dziedzinie nowości literackich. Sądy współpracujących z periodykiem znanych krytyków: Kazimierza Władysława Wójcickiego, Aleksandra Tyszyńskiego, Feliksa Jezierskiego, Kazimierza Kaszewskiego, Fryderyka Henryka Lewestama, a później Henryka Gallego i Walerego Gostomskiego, liczyły się w hierarchizowaniu zjawisk życia literackiego. *Kronika paryska* Węgierskiej, a w mniejszym stopniu również późniejsza *Kronika*

londyńska Edmunda S. Naganowskiego („Biblioteka Warszawska"), tworzyły mozaikowy, ale jednak informacyjnie bogaty, obraz współczesnego życia literacko-teatralnego Europy Zachodniej. Były o tyle ważne, że polskiemu czytelnikowi dawały przegląd nie tylko nowości artystycznych, lecz także ich ocen krytycznych, opinii o modach, nurtach, tendencjach i metodach we współczesnej krytyce literackiej oraz w estetyce.

Kronika a felieton. „Kroniką tygodniową" lub w skrócie „kroniką" nazywano w drugiej połowie XIX i pierwszej połowie XX w. odmianę → felietonu. Była tak popularna jak → nowela. Zdaniem współczesnych wymagała specjalnych uzdolnień. „Najlepszym dowodem los tak rozgłośnych jeszcze niedawno kronik tygodniowych: Lam umarł, Prus zamilkł, i oto piśmiennictwo nasze jest bez kronikarza" („*Kurier Warszawski" 1821–1896. Książka jubileuszowa*, 1896). Czasem różnica między kroniką a felietonem była ujmowana nieostro: „Korespondencje, okruszyny, nekrologi, archeologiczne poszukiwania itp. stanowiące felieton *Athenaeum* […]" („Biblioteka Warszawska" 1851, t. 4); „W felietonie naszym, w którym, oprócz szkiców i rozprawek historycznych i obyczajowych, chcielibyśmy podawać także uwagi poświęcone bieżącym sprawom literackim i rozmaitym ważniejszym objawom ruchu umysłowego […]" („Gazeta Lwowska" 1870, nr 1). Do końca XIX w. słowniki i encyklopedie nie notują znaczenia kroniki jako gatunku literacko-dziennikarskiego. Od połowy wieku następuje rozkwit popularności i stabilizacja cech struktury gatunkowej felietonu-kroniki. Cechą charakterystyczną kroniki jest cykliczność, sylwiczność genologiczna, luz kompozycyjny przy jednoczesnym wyraźnym dążeniu do końcowej puenty, różnorodność tematyczna, styl konwersacyjny. W czasopiśmie miała stałe miejsce publikacji i wyróżniające cechy typograficzne (jednakowa winieta, czcionka, podpis/ kryptonim/ pseudonim autora).

Pojęcia „kronika" i „felieton" traktowano do pewnego stopnia synonimicznie. W piśmie „Postęp" (Kraków, 1892) znajdowała się rubryka *Fejleton kronikarza*. „Ze wszystkich zadań kronikarza-felietonisty najcięższe i najniewdzięczniejsze zdawać sprawę z wystawy sztuk pięknych […]" („Biblioteka Warszawska" 1868, t. 3), „felietonista czy kronikarz skazany na konieczne omawianie rzeczy bieżących […]" („Tygodnik Romansów i Powieści" 1895, nr 1385).

Kronikę traktowano też jako wypowiedź → reporterską: „Kronikarz jest reporterem, który z mniejszym lub większym talentem spisuje tylko to, co widział i słyszał" (K. Bartoszewicz, *Fejletoniki*, 1891). Jako reporterskie notatki zebrane albo przez kronikarza „codziennego", albo „tygodniowego" widział funkcję kroniki Jan Lam, precyzując, że kronika-felieton „powinna dawać obraz życia miejscowego", „powinna podawać ciekawe wiadomości z bruku" (*Kroniki lwowskie*, 1874).

Funkcje i niejednorodność gatunku. Podkreślano, że kronika pełni funkcję dokumentującą: „Zadaniem kroniki nie jest wglądanie w codzienną politykę ani wróżenie przyszłości politycznej. Jej zadaniem jest, aby przysposabiała materiały dla przyszłego historyka naszych czasów. Wolno czasem kronice uczynić jakie moralne postrzeżenie, więcej jej nie wolno. […] Donosimy, nie… jak się co stało, ale jak nam o tym gazety […] donoszą" („Prawda. Dwutygodnik Powszechny" 1865, nr 1). Kronikę nazywano też „mozaiką" z uwagi na (względnie) nieostre rygory kompozycyjne. Pod tym tytułem Wiktor Gomulicki prowadził kronikę, którą definiował jako felieton w „Kurierze Warszawskim" w 1874 r. Wyjaśniał: „*Mozaika* jest po prostu: felietonem tygodniowym", mającym „przymiot różnolitości", a ten jest niezbędny w felietonie; „Felieton bowiem fotografuje życie rozproszone, które zamyka w tysiącu różnolitych cząstek" („Kurier Warszawski" 1874, nr 9); mozaika musiała składać się

z elementów różnej barwy, rozmiarów, kształtów i wartości, ale powinna tworzyć harmonijną całość. Bolesław Prus, klasyk i teoretyk tego gatunku, postulował, aby kronika miała zwartą kompozycję, umożliwiającą oddziaływanie na czytelnika: „Pisać kroniki tak, żeby treść ich dała się wypowiedzieć w jednym zdaniu. Ażeby okresy i części streszczające pewien fakt czy pogląd były łatwe do spamiętania, także dały się zamknąć w jednym zdaniu, dowcipnym, barwnym, energicznym lub głębokim" (*Notatki o kompozycji*, 1886–1904). Częściej spotykało się zestawianie kroniki z „pogadanką", „pogawędką" czy → „gawędą", co podkreślało specyficzny typ kontaktów między autorem a → czytelnikami, konwersacyjność, dobór słownictwa o cechach miejscowych, operowanie nazwami realiów życia bieżącego, używanie aluzji i skrótów kulturowo-komunikacyjnych zrozumiałych dla obu stron układu nadawczo-odbiorczego. Relacje nadawczo-odbiorcze w kronice zbliżały ją do gawędy oraz korespondencji prywatnej; przykład takiego pojmowania cech gatunkowych mamy w cyklu Juliana Wieniawskiego *Gawędy w listach Jordana do pana Jana* („Tygodnik Ilustrowany" 1882–1885). Gawęda była jednak elementem kultury szlacheckiej, kronika tygodniowa zdecydowanie należała do kultury urbanistycznej, wielkomiejskiej, mieszczańskiej, kultury codziennej prasy, sklepów, ulic, parków, teatrów, koncertów, wystaw i widowisk. Gomulicki próbował wyodrębnić pojęcie „pogadanki": „Inne posiada warunki felieton pisma tygodniowego, a inne pogadanka zaczerniająca raz na siedem dni pierwszą stronę pisma wychodzącego codziennie". Felieton miałby przedstawiać „dokładny obraz tygodnia", rejestrować „całą masę faktów w siedmiodniowym okresie czasu", „pogadanka" nie powtarza zaś faktów, ale tworzy luźne szkice i ma prawo do „wszelkiego rodzaju LICENCJI" (*Z tygodnia*, „Kurier Warszawski" 1873, nr 101). Była to propozycja odosobniona, zasadnicza opozycja dotyczyła „kroniki" jako codziennej rubryki bieżących wiadomości (funkcja informacyjna) oraz „kroniki tygodniowej" rozumianej jako utwór bliski literaturze.

Prus, tworząc program dziennika „Nowiny", przewidywał konieczność wprowadzenia „*Kroniki*, w której notują się drobne wiadomości z kraju i z zagranicy" oraz „*Odcinka*, który obejmie: powieści oryginalne i tłumaczone, szkice humorystyczne i kroniki tygodniowe" („Nowiny" 1882, nr 350). Od kroniki tygodniowej oczekiwano przedstawienia obrazu minionego tygodnia w sposób dowcipny, z humorem; niewątpliwie wyjątkowo uwrażliwieni na komizm języka i sytuacji byli Lam i Bartoszewicz. Humor pełnił w kronice funkcje rozrywkowe, ale jednocześnie pozwalał na zdystansowanie się od natłoku informacji podawanych w tonie sensacyjnym i był ważnym komponentem prasowej wspólnoty społeczno-komunikacyjnej. Prus, który wyznaczał temu gatunkowi prasowemu bardzo poważne zadania społeczno-wychowawcze, był uznawany za humorystę.

Klasyka gatunku. Historię polskiej kroniki jako gatunku felietonistyki (przy bardzo szerokiej definicji felietonu jako „swobodnej pogadanki, lekko i dowcipnie omawiającej jakąś sprawę, która w danej chwili zajmuje umysły", pisał Piotr Chmielowski w „Pamiętniku Literackim" 1902, z. 2) można zaczynać od oświecenia. Jednak nastawienie faktograficzne i funkcje dokumentacyjno-źródłowe, tak charakterystyczne dla kroniki, każą widzieć początki gatunku w *Przeglądzie tygodniowym* (później: *Mozaika dziennikarska*), prowadzonym przez Wacława Szymanowskiego w „Dzienniku Warszawskim" od 1851 r. Szymanowski upowszechnił termin jako autor stałej *Kroniki tygodniowej* w popularnym „Tygodniku Ilustrowanym" (od 1859 r.). Wcześniejsza była *Kronika tygodniowa* w „Ruchu Muzycznym" (1857), ale to pismo miało ograniczony zasięg. Wśród twórców gatunku wymienia się Aleksandra Niewiarowskiego, autora popularnych *Gwiazdek* („Gazeta Warszawska" 1854–1857). Kroniki rozwinę-

ły się w ostatnich czterdziestu latach XIX w., co należy tłumaczyć stabilizacją pozycji prasy w kulturze i dynamiką jej rozwoju. W Warszawie najpopularniejszymi autorami kronik byli Bolesław Prus, Henryk Sienkiewicz, Aleksander Świętochowski i Wiktor Gomulicki. W Galicji klasykami gatunku byli Jan Lam i Kazimierz Bartoszewicz, Michał Bałucki, Kazimierz Chłędowski i Józef Rogosz. Wielkopolska miała swego kronikarza w osobie Marcelego Mottego (*Listy Wojtusia z Zawad*, „Dziennik Poznański" 1865–1867, oraz *Przechadzki po mieście*, 1888–1892).

Kronikarze mieli własne upodobania, toteż każdy autor dowolnie pisał o dziedzinach sztuki, które go najbardziej zajmowały. Gomulicki często dzielił się wrażeniami z koncertów muzycznych i równie ochoczo opisywał warszawskie teatry ogródkowe w sezonie letnim. Bartoszewicz chętnie notował to, czym się akurat zajmowało Koło Artystyczno-Literackie. Oprócz tego jawnie promował wydawnictwa własne i publikacje obozu demokratycznego. Lam wykpiwał politykomanię galicyjską, a często pisał w duchu obywatelskim o bolączkach Lwowa. Ale zarazem dodawał kronikom liryzmu i patosu, cytując Adama Mickiewicza, całe akapity poświęcał dość życzliwym wzmiankom o pracach literackich, napisanych nawet przez autorów z wrogiego mu obozu konserwatystów, jeśli w tym utworze widział wartości poznawcze i artystyczne (jak w *Powieści z dawnych czasów* Maurycego Dzieduszyckiego). Bardzo starannie przedstawiał zawartość prasy galicyjskiej, w tym wydawnictw „niszowych" i okolicznościowych.

Podobne strategie spotykamy i u innych kronikarzy, m.in. u Prusa. Zarówno Prus, jak i Lam byli dziennikarzami i jednocześnie czynnymi pisarzami; zajmowali się publicystyką społeczną i działaniami na rzecz wprowadzenia w życie nowych idei. Elementy krytyki literackiej były tu, co zrozumiałe, przenoszone z innych pól ich aktywności, służyły celom nie tylko estetycznym. Warto przy okazji odnotować, że ówcześni kronikarze w zakresie wyborów i gustów estetycznych byli dziećmi swoich czasów, zapisywali duchowy portret zbiorowy własnych generacji. Kroniki Lama i Prusa są szczególnie wyrazistymi przykładami na funkcje tej formy piśmiennictwa jako publicystycznej trybuny programów ideowych. Inni autorzy, mniej aktywni jako programotwórcy, zapisywali swoje uwagi estetyczno-krytyczne bardziej subiektywnie, choć zasadniczo zgodnie z duchem dominujących nastawień liberalno-demokratycznych (znamienne, że obóz konserwatywny nie wydał wybitnego kronikarza, choć krytyków literackich miał niewątpliwie zdolnych).

Krytyka literacka w kronikach. Elementy krytyki literackiej i artystycznej w kronice tym różniły się od → recenzji, że nie musiały zawierać kanonu gatunku: wskazań katalogowych, przedstawienia zawartości, oceny; nie oczekiwano też od nich uzasadniania sądów; poprzestawano na ogólnym wrażeniu, subiektywnym i jednostronnym. To dawało spore możliwości perswazyjne, pod pozorem towarzyskiej pogawędki można było przedstawiać programy ideowo-estetyczne i pozyskiwać zwolenników. Niektóre takie kroniki przeszły nawet do historii polskiej estetyki, jak np. analiza obrazu stepu u Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego, którą Prus przeprowadził, aby uzasadnić wyższość realizmu nad kreacyjnością („Kurier Codzienny" 1888, nr 175), lub tegoż autora popisowa interpretacja obrazu Aleksandra Gierymskiego *Żydzi modlący się nad Wisłą w dzień Trąbek*, zakończona konkluzją: „»Idee« trzeba zostawić literaturze, bo tylko ona ma możność przedstawiania ich. Malarstwo zaś niech się kontentuje ŚWIATŁEM, niech nie myśli o wykładzie historii lub teologii, ale o takim użyciu farb, ażeby wywołały największy efekt optyczny" („Kurier Codzienny" 1888, nr 194). Bywały kroniki w całości poświęcone zagadnieniom estetyki, jak znany wywód Prusa o wiel-

kiej poezji romantycznej, w której największe znaczenie miał Mickiewicz, bo tylko on zachował równowagę między trzema „władzami duszy", tworzącymi „geniusz poetycki" – spostrzegawczością, fantazją, uczuciem („Kurier Codzienny" 1899, nr 6). W niektórych kronikach autorzy inicjowali burzliwe batalie o kształt najnowszej literatury (Prus o Marii Bartusównie, co doprowadziło do wykrystalizowania się opinii o epigonizmie romantycznym w liryce – „Niwa" 1876, t. 9). Niekiedy publicyści zręcznie popularyzowali kontrowersyjne poglądy na literaturę i filozofię, które w lekkim ujęciu felietonowym stawały się prawdami łatwymi do zaakceptowania (Prus w obronie artykułu Franciszka Krupińskiego *Romantyzm i jego skutki* z 1876 r.). Bywały też fragmenty w kronikach, w których formułowano reprezentatywne opinie i gusta (Mottego krytyka Cypriana Norwida za „umyślne gwałcenie wszelkiego rytmu i harmonii, wszelkich konstrukcji gramatycznych, właściwych form i znaczeń wyrazów […]" – „Dziennik Poznański" 1865, nr 196). Kroniki – dzięki lekkiej formie oraz stałemu kontaktowi felietonistów z adresatami – wyrażały sądy pospolite, opinie zbiorowości, były głosem ogółu konsumentów kultury. Stały się ważnymi dokumentami kultury literackiej w jej wymiarze codziennym.

Tadeusz Budrewicz

Źródła: W. Gomulicki, *Z tygodnia*, „Kurier Warszawski" 1873, nr 101; W. Gomulicki, *Mozaika*, „Kurier Warszawski" 1874, nr 9; J. Lam, *Kroniki lwowskie umieszczane w „Gazecie Narodowej" w r. 1868 i 1869 jako przyczynek do historii Galicji*, 1874; [A. Głowacki], *Do czytelników*, „Nowiny" 1882, nr 350; K. Bartoszewicz, *40 kronik*, 1884; K. Bartoszewicz, *Fejletoniki* [!], *Seria I*: *osobna odbitka z „Kuriera Polskiego"*, 1891; *„Kurier Warszawski": książka jubileuszowa ozdobiona 247 rysunkami w tekście. 1821–1896*, 1896; M. Bałucki, *Tygodnik krakowski: wybór kronik*, posłowie K. Zbijewska, w: tegoż, *Pisma wybrane*, t. 7, 1956; M. Motty, *Listy Wojtusia z Zawad*: *„de omnibus rebus et quibusdam aliis"; felietony z lat 1865–1867*, oprac. Z. Grot i T. Nożyński, wstęp Z. Grot, 1983; B. Prus, *Literackie notatki o kompozycji*, wstęp, wyb. i oprac. A. Martuszewska, 2010.

Opracowania: P. Chmielowski, *Najdawniejsze nasze felietony*, „Pamiętnik Literacki" 1902, z. 2; J. Maciejewski, *Publicystyka felietonowa Bolesława Prusa*, „Kwartalnik Prasoznawczy" 1957, nr 4; J. Data, *Tendencje pozytywistyczne w czasopiśmiennictwie wielkopolskim w latach 1848–1870*, 1975; B. Bobrowska, *„Kierowniczka opinii i krzewicielka oświaty". Dziennikarze warszawscy drugiej połowy XIX wieku o zadaniach prasy (1866––1892)*, w: *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu: seria 2*, red. E. Jankowski i J. Kulczycka-Saloni, 1983; W. Kupiszewski, *Uwagi o języku „Kronik" Bolesława Prusa*, „Przegląd Humanistyczny" 1983, nr 9–10; S. Fita, *Wstęp*, w: B. Prus, *Kroniki: wybór. Tom I. 1875–1900*, wyb., wstęp i oprac. S. Fita, 1987; M. Gumkowski, *Felieton*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; J. Bachórz, *Wstęp*, w: B. Prus, *Kroniki: wybór*, oprac. J. Bachórz, 1994; K. Stępnik, *Poglądy i język Prusa-statysty w kronikach (1874–1887)*, w: *Jubileuszowe „żniwo u Prusa"*, red. Z. Przybyła, 1998; B. Bobrowska, *Bolesław Prus – mistrz pozytywistycznej kroniki*, 1999; A. Wierzbicki, *Historiografia polska doby romantyzmu*, 1999; W. Sonczyk, *Bolesław Prus publicysta – redaktor – teoretyk prasy*, 2000; S. Fita, *Warszawskie felietony Sienkiewicza*, w: H. Sienkiewicz, *Felietony warszawskie 1873–1882*, wyb. i oprac. S. Fita, 2002; E. Kosowska, *Warsztatowe inspiracje: o felietonie*, w: *Negocjacje i kompromisy: antropologia polskości Henryka Sienkiewicza*, 2002; M. Wojtak, *Gatunki prasowe*, 2004; *Style konwersacyjne*, red. B. Witosz, 2006; A. Kołtoniak, *Publicystyka „Tygodnika Ilustrowanego" wobec wydarzeń 1905 roku*, „Rocznik Historii Prasy Polskiej" 2009, z. 2; L. Chmielewska, *„Kronika" Bolesława Prusa jako świadectwo pisarza – społecznika*, „Zeszyty Naukowe PWSZ we Włocławku. Rozprawy Humanistyczne" 2010, t. 12; A. Kruszewski, *Zofia z Kamińskich Węgierska (1822–1869) – lwica salonowa i sawantka, prekursorka literatury dla młodzieży i felietonistka, muza J. Słowackiego i C. Norwida: z Górek Borzych na literackie salony Warszawy, Krakowa i Paryża*, „Zeszyty Korytnickie" 2011, t. 4.

Zob. też: Felieton

KRYTYKA LITERACKA A NAUKA

Pojęcie nauki. Historyczne wyobrażenia na temat tego, co jest nauką, stanowią element kultury poszczególnych epok – w przypadku epok dawniejszych należy uwzględnić związki nauki z pojęciem szerszym: WIEDZĄ. Relacje krytyki literackiej i nauki można rozpatrywać na kilku płaszczyznach. Ponieważ dopiero w drugiej połowie XIX w. nauka o literaturze uzyskała pełną autonomię i zaproponowała własny aparat pojęciowy, do tego czasu najbliższym kontekstem dla wypracowywanych zasad poznania i → wartościowania dzieła literackiego była filozofia (zwłaszcza teoria poznania i ontologia) oraz estetyka. Nauka stanowiła przedmiot refleksji krytycznoliterackiej jako temat utworu literackiego, dostarczała inspiracji światopoglądowej wyraźnie kształtującej niektóre historyczne dyskursy krytycznoliterackie. W ich ramach odzwierciedla się również historyczność pojęcia nauki – zmienność przekonań o jej przedmiocie, charakterze, roli społecznej, sposobach klasyfikacji i hierarchizacji poszczególnych dziedzin naukowych. Pytanie o możliwość i reguły unaukowienia krytyki literackiej przyczyniły się do wypracowania jej nowoczesnego statusu w literaturoznawstwie. Poszczególne dyscypliny nauki pełnią także funkcję źródłowych domen → metafor wykorzystywanych w historycznych językach krytyki.

Oświeceniowa krytyka literacka a nauka. W drugiej połowie XVIII w. znaczenie pojęcia „nauka" było zbliżone do pojęcia „umiejętności" i „nauczania", a krytyczna postawa względem zastanych teorii wyrażała najpełniej ideał racjonalności jako podstawy działań umysłowych człowieka. O krytyce jako „gospodyni wszelkich nauk moralnych" pisał Franciszek Salezy Jezierski w dziele *Niektóre wyrazy porządkiem abecadła zebrane i stosownymi do rzeczy uwagami objaśnione* (1791). Impuls krytycznego namysłu nad piśmiennictwem przybrał wówczas formy odrębnych wypowiedzi, zaczęła rozwijać się refleksja metakrytyczna na temat celów i metod upowszechniania wiedzy o dziełach literackich oraz sposobach ich wartościowania. Założenia teoriopoznawcze okresu – przede wszystkim doktryny → klasycyzmu – nawiązywały do tradycji antycznej oraz eklektycznie łączyły z nimi dorobek myślicieli nowożytnych: Francisa Bacona, Johna Locke'a, Barucha Spinozy, Gottfrieda Wilhelma Leibniza, Christiana Wolffa, Charles'a de Montesquieu, Voltaire'a, Jean-Jacques'a Rousseau, Jeana Le Rond d'Alemberta, Étienne'a Condillaca. Stopniowo do środowisk akademickich Warszawy, Krakowa i Wilna przenikała również myśl Immanuela Kanta, z reguły jednak krytykowana jako przejaw powrotu do → metafizyki. Ponieważ rodząca się krytyka literacka pozostawała w ścisłym związku z dydaktycznymi zadaniami literatury tej epoki, także rozważania krytycznoliterackie wspierały program podniesienia poziomu edukacji, informowania o nowych zdobyczach nauki i nowych wytycznych co do reguł procesu naukowego poznawania rzeczywistości. W początkowym okresie formowania się środowisk i instytucji krytycznoliterackich w wypowiedziach metakrytycznych przewijał się wątek sposobu uprawiania krytyki i jej postulowanej roli, jaką miałaby odgrywać w warunkach przyspieszonych prac nad naprawą państwa, w sytuacji recepcji nowych prądów myślowych i wobec zadania odnowy literatury. Z wolna krystalizował się nowy obszar wiedzy o literaturze, odmienny od badań filologicznych, → retoryki i poetyki. Ignacy Krasicki, definiując cele krytyki literackiej, pisał, że jest to „uważne i roztropne roztrząsanie pism i dzieł różnych, przez które rozum oświecony sprawiedliwe o nich daje zdanie" (hasło *Krytyka*, w: *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych*, t. 1, 1781). W szkicu *Krytyka* (włączonym do *Uwag – Dzieła*, t. 6, 1803–1804) dodał również, że jej zadania są ściśle edukacyjne, sprzężone z potrzebą udo-

skonalenia literatury → narodowej i nauki – w ten sposób krytyka miała stać się prawdziwie „oświeconą" twórczością. Dlatego też na plan pierwszy w działaniu krytycznoliterackim wysuwano konieczność „oświecenia" pisarzy oraz → czytelników: krytyka miała promować znajomość i poprawne wykorzystanie → „prawideł", piętnować niedoskonałości w tym względzie, podsuwać rozwiązania lepiej realizujące reguły poetyki. Taką postawę wspierał projekt, który zrodził się wśród członków założonego przez Jean-Baptiste'a Dubois warszawskiego Towarzystwa Nauk Fizycznych (1777–1779). Planowano powołać do życia → towarzystwo literackie, prowadzące działalność krytycznoliteracką i wydające pismo, którego celem miała być ocena bieżącej produkcji piśmienniczej. Grono ekspertów o wysokich kompetencjach nadzorowałoby także działalność literacką i rynek wydawniczy w celu eliminacji utworów niespełniających kryteriów poetyki normatywnej. W rozprawach powstałych w czasie prac nad powołaniem towarzystwa (zebranych w *Listach krytycznych o różnych literatury rodzajach i dziełach*, opublikowanych jako dodatek krytyczny do → komedii Adama Kazimierza Czartoryskiego *Kawa*, 1779), zwłaszcza w *Obwieszczeniu wydawcy* pióra Grzegorza Piramowicza, wyraźnie zaznacza się refleksja nad powołaniem krytyka literackiego jako głównego nauczyciela i mistrza dla uprawiających sztukę słowa. Powinien on m.in. wskazywać pisarzowi idealny wzór np. gatunkowy, sprawować nadzór nad stopniem zgodności dzieła z wzorcem oraz porównywać poszczególnych autorów pod tym kątem. Normatywizm ten osłabł w oświeceniu postanisławowskim, kiedy to kryterium oceny rozumowej dzieła zostało uzupełnione o postulat zaspokojenia także gustu, smaku, ideału piękności, osiąganego mocą indywidualnych i niepowtarzalnych dyspozycji twórcy (→ czucie). Rzecznikami estetycznej waloryzacji literatury byli w swej późnej twórczości Stanisław Kostka Potocki oraz Euzebiusz Słowacki. Gruntowne wykształcenie i znajomość reguł rządzących budową dzieła literackiego stały się wymogiem stawianym piszącym o literaturze, gdyż prymat funkcji oceniająco-postulatywnej w oświeceniowych dyskursach krytycznych wiązał się bezpośrednio z ideami postępowej polityki kulturalnej. Z takich założeń wychodził Potocki w *Rozprawie o zasadach krytyki i o potrzebie wprowadzenia jej u nas* (wygłoszonej na zebraniu Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk w 1811 r., wyd. pt. *Rozprawa o krytyce*, „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1816, t. 9). Krytyka, jego zdaniem, rodzi się razem z poziomem edukacji i cywilizacji, ma ten sam utylitarny charakter co nauka i służy udoskonaleniu społeczeństwa, bo zasadza się na rozumie i dobrym smaku. Od uprawiającego ją wymaga się (jak od naukowca) znajomości praw rządzących budową formalną i → stylistyką dzieła. Potocki podkreślał bezpośredni związek między poziomem edukacji i nauki a poziomem rozwoju języka narodowego – apelując o odnowę polszczyzny, dostrzegał też konieczność wypracowania języka krytyki literackiej. Za jedną z jej funkcji uznał przeciwdziałanie przesądom. Estetyka i poetyka, pojęte normatywnie, służyły jako narzędzia oddziaływania na dzieło, autora i publiczność, którą krytyk edukował zarówno w zakresie znajomości języka artystycznego, jak i w zakresie wiedzy ogólnej zawartej w dziele. Stąd wypływały preferencje co do zasad wyboru omawianych dzieł – miały one odznaczać się walorami edukacyjnymi („dawać prawdziwe nauki"), propagować poprawność językową i ideały oświeceniowe. Zależność nauki i krytyki sprowadzano więc do ich użyteczności metodologicznej: nauka kieruje myśleniem, krytyka kieruje natomiast twórczością, wyjaśnia przyczyny błędów i radzi, pomaga je wyeliminować dzięki procesowi „rozbioru" dzieła literackiego. Rozbiór i porównanie to podstawowe narzędzia metodologiczne i podstawowe → gatunki wypowiedzi dla tak pojętej krytyki. Krytyk jawił się więc jako znawca prawd obiektywnych i niezmiennych, powinny go

cechować obiektywizm, emocjonalna powściągliwość, rzeczowość, erudycja i wierność przyjętym założeniom metodologicznym – także regułom dobrego smaku (S.K. Potocki, *Pochwała Józefa Szymanowskiego*, wygłoszona w 1801 r., wyd. „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1802, t. 1). To pokrewieństwo wzmagała też szeroko pojęta metodologia tworzenia (naukowego czy artystycznego), klasycystyczne doktryny narzucały bowiem sztuce wymogi typowe dla nauki. Potwierdza to np. Feliks Bentkowski klasyfikujący krytykę do działu „nauk nadobnych" (*Historia literatury polskiej*, 1814). Dodatkowym argumentem za analogią między postępowaniem uczonego (np. przyrodnika) i krytyka literackiego było charakterystyczne dla epoki dążenie do klasyfikacji i konstruowania ścisłych systematyk. Systematyka Linneusza ustalała w przyrodoznawstwie dogmat o realnym istnieniu niezmiennych form gatunkowych, który miał odnaleźć zastosowanie w każdej dziedzinie ludzkiej wiedzy: od historii po medycynę. Na gruncie literaturoznawstwa ta klasyfikacja w rygorystyczny sposób uzasadniała reguły genologiczne i sankcjonowała sposoby oceny ich realizacji w utworze.

W okresie kształtowania się rynku wydawniczego i nowych form życia literackiego gatunki wypowiedzi krytycznoliterackiej (związanej nie ze środowiskową działalnością znawców, ale z praktyką rodzącego się dziennikarstwa) uprawiano na łamach czasopism uczonych oraz społeczno-politycznych. Informacje o aktualnej działalności piśmienniczej pojawiały się tam nawet częściej niż w czasopismach moralnych (takich jak „Monitor") czy ściśle literackich (takich jak „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne"). Przedmiotem zainteresowania czasopism uczonych były osiągnięcia różnych nauk – od przyrodniczych po filologiczne, czego przykładem mogą być pisma „Warschauer Bibliothek" (1753–1755), „Acta Litteraria Regni Poloniae et Magni Ducatus Lithuaniae" (1755–1756), wydawane przez Wawrzyńca Mitzlera de Kolof. Zamieszczane w tego typu periodykach streszczenia, informacje, wyciągi z najnowszych publikacji przybliżały polskiemu → odbiorcy dorobek naukowy, ale i zawierały element profesjonalnej oceny, dając początek krytyce naukowej. Pełniły one także funkcję dodatkową – stanowiły forum promujące polskie osiągnięcia intelektualne wśród zagranicznych środowisk akademickich. Z zadaniem przyswojenia przez polskich odbiorców zagranicznych dzieł naukowych i literackich wiązały się też początki refleksji teoretycznej i krytycznej nad → przekładem jako sferą działalności słownej. Problem ten pojawił się u Franciszka Bohomolca (*De lingua Polonica colloquium*, 1758), w uwagach Ignacego Krasickiego ([*O przekładaniu ksiąg*], „Monitor" 1772, nr 1), Franciszka Ksawerego Dmochowskiego (*Sztuka rymotwórcza*, 1788), Marcina Fiałkowskiego (*O geniuszu, guście, wymowie i tłumaczeniu*, 1790).

Przeświadczenie o jednolitości praw rządzących światem materii i światem ducha, przyrodą i społeczeństwem, całym racjonalnie uporządkowanym kosmosem, należało do głównych idei oświecenia, co motywowało metodologiczne zbliżenie różnych dziedzin nauki. Na tym tle (jak i na tle tendencji europejskich) wyróżniają się przekonania Jana Śniadeckiego, poszukującego specyfiki poszczególnych nauk. W odróżnieniu od praktyki stosowania języka analizy matematycznej do opisu zjawisk społecznych, Śniadecki przestrzegał przed mechanicznym przenoszeniem metod nauk ścisłych na grunt umiejętności humanistycznych, w których „nauka sama z siebie nie jest zdolna do przyjęcia ścisłej pewności" (*O rozumowaniu rachunkowym*, „Dziennik Wileński" 1818, t. 1). Wynika to z większego udziału → „imaginacji" i „gustu", które poddają się raczej rozsądkowi niż rozumowi. Podobne idee pojawiają się w jego wypowiedziach okołoliterackich: *Uwagach nad „Historią literatury polskiej" przez F. Bentkowskiego* („Dziennik Wileński" 1815, t. 1), *O języku polskim* („Dziennik

Wileński" 1815, t. 2), *O literaturze* („Dziennik Wileński" 1818, t. 1). Śniadeckiego można zarazem uznać za jednego z pierwszych scjentystów, do którego prac odwołają się świadomie prekursorzy rodzimego → pozytywizmu w filozofii.

Za przejaw instytucjonalnych zależności między nauką a krytyką literacką tego okresu można uznać powstające w czasach stanisławowskich → towarzystwa naukowo-literackie (np. zbliżone do kręgów uczestników obiadów czwartkowych Towarzystwo Przyjaciół Kilku czy warszawskie Towarzystwo Krytyczne) bardzo rozpowszechnione też w czasach porozbiorowych. Te zgromadzenia umożliwiały swym członkom czytanie dzieł naukowych czy literackich, → dyskusję, nierzadko również ocenę twórczości własnej uczestników spotkań. Po utracie niepodległości tego typu zrzeszenia odgrywały ważną rolę namiastki niezależnych polskich instytucji naukowo-badawczych i kulturalnych, a najważniejsze z nich, Towarzystwo Warszawskie Przyjaciół Nauk, założone w 1800 r., uzyskało status ogólnonarodowej akademii interdyscyplinarnej, podtrzymującej tradycję niezależnych badań naukowych w sytuacji utraty bytu państwowego. W ramach jego działalności zlecano literatom czy akademikom opracowanie i publiczne przedstawienie wybranych zagadnień teoretyczno-, historyczno- czy krytycznoliterackich. Wówczas upowszechnił się gatunek pochwał pisarzy współczesnych (lub właśnie zmarłych), uwzględniający próby charakterystyki podstawowych własności ich dzieł (np. J.K. Szaniawski, *Pochwała Cypriana Godebskiego*, „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Nauk" 1809, t. 8). Przypominały one poetykę wywodu naukowego, choć nie zawierały pogłębionych analiz poszczególnych dzieł. Kazimierz Brodziński przyznawał z kolei krytyce literackiej dodatkową funkcję poznawczą motywowaną sytuacją Polski: w swych wykładach uniwersyteckich akcentował rolę badań krytycznoliterackich dla ugruntowania znajomości literatury narodowej, stawiając krytykę obok wiedzy o języku i → teorii literatury (*Wykład literatury polskiej*, 1822–1829). Projektowana przez niego „krytyka historyczna" miała badać i wyjaśniać zależności między utworem literackim a czasami i środowiskiem, w którym on powstał (*O krytyce*, wyd. w: *Pisma rozmaite*, 1830).

W postanisławowskiej krytyce pojawiło się także zagadnienie ważne dla romantycznych i pozytywistycznych dyskusji na temat → powieści, gatunku coraz prężniej się rozwijającego. Rozpatrywano stosunek przedstawienia powieściowego do prawdy historycznej i wyników badań historycznych – to on dzielił zwolenników i przeciwników powieści. W anonimowej rozprawie *O romansach* („Ćwiczenia Naukowe" 1818, t. 2) autor (prawdopodobnie Karol Sienkiewicz lub Teodozy Sierociński) postuluje konieczność steoretyzowania poetyki tego gatunku jako ważnej części literatury narodowej, stanowiącej cenny poznawczo dokument życia społecznego, obyczajów i tła epoki, wiernie odtwarzający rzeczywistość. Powieść jako → kronika społeczności ma bowiem szczególne znaczenie w dobie utraty bytu państwowego. Na nową funkcję powieści wskazywał także anonimowy recenzent *Czterech wieczorów w stolicy* Michała Wazgirda („Tygodnik Wileński" 1821, nr 6), podkreślający, że powieść może skutecznie połączyć poznawczą zawartość rozprawy naukowej z przystępnym językiem i formą estetyczną, co ma wielkie walory dla mniej wyrobionego czytelnika.

Krytyk literacki w okresie oświecenia wypełniał więc swój obowiązek zarówno wobec autora, jak i mniej wyrobionej publiczności, której oceny i nawyki odbiorcze kształtował. Odmienny model krytyki, zmierzający do poszukiwania zależności między zjawiskami literackimi, a nie zestawianymi pojedynczymi utworami, nie upowszechnił się jeszcze w tym czasie. Jego zwolennikiem, już u schyłku oświecenia, był np. Euzebiusz Słowacki. Pisał on: „Postrzeżenia pojedyncze, uwagi szczególne różnią się tak dalece od prawdziwej krytyki, jak

zbór doświadczeń i różnych zdarzeń w naturze od jakiej teorii fizycznej […]" (E. Słowacki, *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, powst. ok. 1810, wyd. 1824). Rozdział kompetencji krytyka i uczonego oraz zachwianie autorytetu krytyka, a także odmienne zdefiniowanie jego powinności nastąpi u progu romantyzmu.

Romantyczna krytyka literacka a nauka. Zmiany kulturowe i światopoglądowe, z których wyrósł → romantyzm, zaowocowały podważeniem mechanicystycznej wizji świata i fundamentalnego dualizmu człowieka i natury. Przypadający na przełom XVIII i XIX w. rozwój nowoczesnej fizyki, biologii, chemii, geologii i archeologii, wraz z odkryciem flory i fauny kopalnej, pobudzały zbiorową → wyobraźnię, eksponując jednocześnie zasadniczą różnicę między oświeceniowym przedmiotem obserwacji i eksperymentu a nową, romantyczną wizją przyrody jako wielkiego żyjącego bytu. Niemiecka filozofia natury zrodzona pod koniec XVIII w. widziała we wszechświecie olbrzymi, żywy organizm, którego miniaturową analogię miał stanowić człowiek. Myśl Friedricha Schlegla, by wszelka sztuka stała się nauką, wzmacniała status poezji jako aktu poznania, proponowała syntezę nauki i poezji w roli najwyższego produktu ludzkiego → ducha. Filozoficzne poznanie natury różni się zasadniczo od poznania empirycznego, jak głosił Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. Afirmacja samopoznania podsuwała zarazem nową metodę na zgłębienie świata zewnętrznego. Odrzucenie wiary w możliwość dedukcyjnego dojścia do wszelkich prawd oraz prymatu świadectwa zmysłów wsparło zarówno inne wyobrażenie o procesie twórczym, genezie i celach sztuki, jak i negatywny stosunek do kategorii naśladowania (→ mimesis), apriorycznych reguł i konwencji formalnych. Postawa romantyków względem nauk, zwłaszcza nauk ścisłych, była daleka jednak od jednoznaczności. Nierzadko najwybitniejsi twórcy przełomu XVIII i XIX w. podejmowali pracę naukową z zamiłowania do wiedzy. Już wcześniej Johann Wolfgang Goethe położył podwaliny pod badania morfologiczne, interesował się optyką i toczył zaciętą walkę z korpuskularną teorią światła Isaaca Newtona. Percy Bysshe Shelley dysponował własnym laboratorium fizyczno-chemicznym. Novalis w swej nieukończonej powieści *Henryk Ofterdingen* (1799––1800) zamierzał dać summę wszystkich nauk, stawiając pisarzowi zadanie twórczego łączenia dyscyplin, poszukiwania zaskakujących związków między nimi i przekraczania granic. Romantyczne poznanie w duchu obejmowało wiedzę pełną, całościową, totalną. W poczuciu rozpadu klasycystycznej wizji świata i kryzysu kultury podejmowano próby stworzenia alternatywnego modelu ich opisu. Romantyczna wizja nauki przeciwstawia więc mozolnie odkrywane cząstkowe prawdy płynące ze żmudnych obserwacji i długoterminowych badań momentalnemu przeniknięciu istoty zjawiska w akcie pozarozumowego poznania, intuicji badawczej. Nowa epistemologia kwestionowała zarazem ustalone w oświeceniu sposoby poznania, wprowadzając inne władze i dyspozycje poznawcze jako równouprawnione wobec rozumu, obserwacji i doświadczenia, np. miłość, sen, objawienie, widzenie wewnętrzne, intuicję, wyobraźnię. Romantycy uznawali wprawdzie znaczenie nauk szczegółowych w dziedzinie opisu rzeczywistości fizykalnej, lecz odmawiali im niepodważalnej wartości, jeśli chodzi o kodyfikację prawd dotyczących ważniejszego wymiaru bytu: sfery ducha. Powodem tego było także przeciwstawienie poznania totalnego, poetyckiego, poznaniu cząstkowemu, ograniczonemu własną → podmiotowością. Zanegowano oświeceniową chronologię procedur badawczych, uznając, że nie można poznać rzeczywistości materialnej bez poznania najpierw nadrzędnej wobec niej rzeczywistości duchowej.

Na początku XIX w. do środowiska literackiego Warszawy zaczęły przenikać inspiracje → niemiecką filozofią idealistyczną i estetyką oraz literaturą współczesną, o których infor-

macje ukazywały się na łamach np. „Pamiętnika Warszawskiego". W tym samym piśmie jednak wyszydził je Stanisław Kostka Potocki (*Wyciąg z protokołu wielkiej kapituły kawalerów Niedźwiadka*, „Pamiętnik Warszawski" 1816, t. 5, lipiec; cały cykl *Świstek krytyczny*), widząc w nich zagrożenie dla polskiego języka, oświaty i racjonalności w ogóle. Od 1825 r. datuje się początek działalności warszawskiej grupy skupionej wokół Maurycego Mochnackiego, której organem był „Dziennik Warszawski"; tu ogłaszał on swoje → manifesty krytycznoliterackie. Pismo prezentowało artykuły oryginalne i tłumaczone z różnych dziedzin: historii (rozprawy Joachima Lelewela i materiały źródłowe do historii Polski), filozofii, estetyki, geografii, statystyki. „Dziennik Warszawski" sytuował się w opozycji do „Pamiętnika Warszawskiego", reprezentującego dawne kręgi Towarzystwa Przyjaciół Nauk, a więc klasycystycznego środowiska naukowego Warszawy. Od początku równie mocno → polemiki między krytykami spod znaku klasycyzmu postanisławowskiego a zwolennikami nowych tendencji w literaturze ogniskowały się wokół kwestii estetycznych, co teoriopoznawczych, czego przykładem jest artykuł Jana Śniadeckiego *O pismach klasycznych i romantycznych* („Dziennik Wileński" 1819, t. 1) oraz programowa ballada *Romantyczność* Adama Mickiewicza (1822). Śniadecki pisał o nowych prądach z pozycji obrońcy empiryczno-racjonalnej teorii nauki: „Jak prędko ludzie porzucili obserwacją i doświadczenia, i tę od Locke'a dowiedzioną ustawę, że wszystkie poznawania nasze biorą początek od zmysłów, jak prędko wbili sobie w głowę, że dusza ma jakąś tajemną siłę widzenia bez granic, że ma wrodzone sobie wiadomości, o których trzeba się dowiadywać nie przez nauki, nie przez drogi dotąd skazywane, ale przez wprowadzenie jej w stan bytu nadzwyczajny, należało już porzucić wszystkie prawidła rozsądku w tym nowym świecie badania. Język zwyczajny nie mógł już służyć do rzeczy zmysłom niedostępnych. Więc zrobiono język mistyczny, wprawiono się w tłumaczenie tego, czego ani piszący, ani czytający nie rozumie, i całą naukę tak nazwanej filozofii złożono jakby z artykułów nowej wiary, pełnej niepojętych tajemnic". Odpierając po latach te twierdzenia, w momencie zapotrzebowania na wyraźny → program literacki i filozoficzny istniejącej już literatury, Mochnacki inaczej zdefiniował znaczenie i rolę w poezji tego, co jest „niezrozumiałe": pozaempiryczne, niedowodliwe na podstawie obliczeń matematycznych i wzorców. Znaczenie „prawideł" i zasad, zdaniem klasyków, koniecznych do poprawnego myślenia i wysłowienia, jednoznacznie przypisał naukom ścisłym, nie mogły one bowiem obowiązywać w sztuce i krępować procesu twórczego (*Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 2, nr 5 i 7). Mochnacki wyznaczył także krytykowi zupełnie nową rolę: jego zadaniem nie jest poprawa błędów popełnionych przez autora czy też regulacja kierunków rozwoju piśmiennictwa. Krytyka romantyczna nie pełni już funkcji narzędzia oceny i drobiazgowego rozbioru dzieła wyrwanego ze swego kontekstu, ale ma cele hermeneutyczne i zadania społeczne ważne dla całej wspólnoty narodowej, nie tylko dla grona wyedukowanych znawców literatury i czytelników. Eklektyzm i elitarność oświeceniowa zostały więc całkowicie odrzucone, podobnie jak wierne naśladownictwo → obcych wzorów (głównie francuskich), uznane za sprzeczne z postulatem narodowości literatury. Krytyka odkrywa ukryte w poznaniu racjonalnym prawdy, ma wgląd w prawa wyższe niż te wcielone w jednostkowe dzieło. Prawda rozciąga się tam, gdzie rozum nie ma dostępu. „Myśl przenosi się do źródeł czasu i przestrzeni, tajemnice niepojęte dla rozumu, nieokreślone zwyczajnym brzmieniem słów rozwiązuje uczucie i tam dopiero, gdzie nie wystarczają zwyczajne rozumowania, mieszka niewątpliwa pewność, gdzie ustępują dowody, zaczyna się rzeczywistość w poezji" – pisał

Mochnacki w *Artykule, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego* („Gazeta Polska" 1829, nr 15–29). Powołaniem krytyka nie jest rozbiór dzieła na poszczególne części, ale przeniknięcie dzięki literaturze utajonych zasad kultury, dziejów przeszłych, by zrozumieć przyszłość (*O krytyce i sielstwie*, „Kurier Polski" 1830, nr 159). Badanie literatury nie stanowi celu samego w sobie, lecz służy odkrywaniu praw ogólnych, uniwersalnych, pozaliterackich. Stopniowo krytyka literacka nabiera rysów krytyki historycznej, socjologicznej czy → psychologicznej. Mochnacki odrzucał klasycystyczny → dydaktyzm jako cel krytyki, ocenie podlega bowiem jedynie „duch, co się objawia w widomych kształtach". Odwołując się natomiast do pojęć romantycznej biologii (gloryfikującej ruch, siły sprawcze i dynamikę tworzącej ożywionej natury), Mochnacki negował powielanie w sztuce wypracowanych form, opiewał pierwotne siły kreacyjne jako pokrewne źródłom procesu twórczego artysty. Pisał, że „chcąc sporządzić przez sztukę takie same rzeczy, nie dość jest naśladować ich zewnętrzne formy, potrzeba naśladować sposób, jakim natura te rzeczy zdziałała" (*Myśli o literaturze polskiej*, „Gazeta Polska" 1828, nr 89–94), gloryfikując dodatkowo pierwiastek samoświadomości twórczej i potępiając płytki empiryzm jako balast poprzedniej epoki. Zależność poznania od wymogów empiryzmu uznał za sprzeczną z klimatem duchowym nowych czasów: „Chociaż chemik, fizyk, a może i matematyk nie zgodzi się na to, bo tacy ludzie po większej części nic innego, oprócz materii w naturze nie widzą, przynajmniej dla sztukmistrza i poety ten świat materialny niechaj będzie zbiorem wcielonych myśli i wyobrażeń". Nauka jest bowiem bezsilna i bezużyteczna: „Skąd ten nieład w naturze? Dlaczego wiatry poruszają fale morskie ze szkodą człowieka? Dlaczego jedna iskierka czyni takie spustoszenie? Skąd to zepsucie porządku, harmonii, symetrii w świecie moralnym? Tego nie zgadniesz, choćbyś rozmyślał do ostatku życia swego, choćbyś w mądrości przeszedł i największych mędrców, i ludzi stare lata mających. O NAUKO, WIELKIE NIC!" (*Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*). Postulat swoistej „rewolucji naukowej", która miałaby odpowiadać potrzebom duchowym i politycznym nowych czasów, Mochnacki wysuwał także w czasie powstania listopadowego, publikując *Romantyzm i rewolucję* („Nowa Polska" 1831, nr 1).

Paradoksalnie, spirytualizm romantyczny znajdował inspiracje także w odkryciach z dziedziny nauk doświadczalnych. Jedność świata widzialnego i niematerialnego upatrywano w istnieniu jednej zasady łączącej, przejawiającej się np. w eksperymentach nad spalaniem i ciepłem (Benjamin Thompson, hr. Rumford), magnetyzmem i elektrycznością (Luigi Galvani, Alessandro Volta, Michael Faraday), światłem i promieniowaniem. Doświadczenia naukowe (i paranaukowe) dostarczały impulsów do poszukiwania pierwiastka spajającego oba przeciwstawne, a przenikające się (i przyciągające) wymiary rzeczywistości. Przykładem był szeroko znany magnetyzm zwierzęcy według teorii Franza Mesmera, w świetle której organizmy żywe mogą na siebie silnie oddziaływać za pośrednictwem magnetycznej substancji: fluidu. Silnym ośrodkiem propagującym magnetyzm było m.in. Wilno. Tu wydawano popularyzujące prace, ukazywał się „Pamiętnik Magnetyczny Wileński" (w latach 1816–1818) redagowany przez Ignacego Emanuela Lachnickiego i krytykowany przez przedstawicieli wileńskiego oświecenia, m.in. Jana Śniadeckiego. Idea fluidu pojawia się wielokrotnie w obrazach nowego typu pokrewieństw między bytami: oddziaływania na odległość, przyciągania magnetycznego, elektryzowania, promieniowania świetlnego czy cieplnego. Magnetyzm dał źródło np. teorii promionków i promienistości Tomasza Zana. Mochnacki pisał także o „ogniwach łączących nas z szeregiem niemych zjawisk", metaforykę magnetyczną stosował w swoich pismach Andrzej Towiański. Medycyna romantyczna często zaj-

mowała się stanami odmiennymi świadomości (obłęd, sen, nieświadomość, halucynacja) jako przejawami kontaktu ze światem ponadzmysłowym, a granice między badaniami naukowymi i paranaukowymi (czy nawet z dzisiejszego punktu widzenia okultystycznymi czy spirytualistycznymi) częstokroć były bardzo płynne. Z odkryciami nauk mieszały się tradycja → mistyczna, hermetyczna, magiczna (stąd popularność teorii Paracelsusa, pism Jakoba Böhmego i Emanuela Swedenborga). Przykładem poszukiwania nowej wiedzy o człowieku była szeroko dyskutowana i rozpowszechniona w Europie teoria fizjonomiki Johanna Caspara Lavatera *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (1775–1778). Tłumaczyła ona własności psychiczne człowieka analogiami do jego budowy zewnętrznej (zwłaszcza wyglądu twarzy), utożsamiając piękno czy brzydotę fizyczną z takimiż własnościami duchowymi czy moralnymi. Stała się ona składnikiem wiedzy potocznej epoki. Z różnymi wersjami fizjonomiki i determinizmu biologicznego polemizował np. Adam Mickiewicz w prelekcjach paryskich, krytykując ówczesne naturalistyczne klasyfikacje ludów słowiańskich, utrwalające w antropologii obiegowe poglądy epoki i krzywdzące opinie na temat → Słowian.

Wyobrażenia o analogii różnych wymiarów rzeczywistości były też wzmacniane odkryciami strukturalnymi, komórkowej budowy wszelkich organizmów żywych czy badaniami geologicznymi potwierdzającymi istnienie podobnych struktur geologicznych w różnych obszarach globu. W tym czasie rodzi się również pierwsza koncepcja teorii ewolucji, transformizm romantyczny, wywodząca się z prac Jean-Baptiste'a de Lamarcka, Erasmusa Darwina i Georges'a Cuviera, która będzie silnie oddziaływać na wyobraźnię epoki (co potwierdzają pewne ogólne zbieżności między tą teorią a *Genezis z Ducha* Juliusza Słowackiego). Dowodem na przenikanie do rozważań o literaturze całkiem nowych kategorii, zaczerpniętych z nauk odległych od dotychczasowych źródeł inspiracji, było pojęcie → nieskończoności (zaczerpnięte od filozofów, ale ugruntowane przez fizyków i matematyków), którym posługiwał się często Mochnacki (w prasie rozważania na ten temat pojawiają się regularnie od 1819 r.).

Na gruncie studiów historycznych, prężnie rozwijających się od oświecenia, romantycy podważyli prymat szczegółowych rekonstrukcji i systematycznych badań, przeciwstawiając im wyobraźnię twórcy oraz jego zdolność do imaginacyjnego wczucia się w ducha minionych epok czy sformułowania praw ogólnych rządzących dziejami, na które ogromny wpływ wywierają siły indywidualne, osobowość ludzka. Taki program przedstawił Mickiewicz już w *Przemowie* zawartej w pierwszym tomie *Poezji* z 1822 r. (tytuł późniejszy *O poezji romantycznej*). Te same założenia co do sposobu poznawania i badania historii podzielał Mochnacki. W romantyzmie międzypowstaniowym (zwłaszcza w latach 30. i 40. XIX w.) ta kwestia powróci w dyskusji o wartości → powieści historycznej. Tematyka i poetyka tego gatunku dotyczyła bowiem historii, historiografii i → historyzmu, czyli wiązki problemowej programowo i ideowo ważnej dla romantyków. Dla krytycznoliterackiej oceny relacji między historią jako naukowym badaniem przeszłości a powieścią największe znaczenie miał spór wokół recepcji modelu powieści historycznej Waltera Scotta. Wśród jego przeciwników był Józef Ignacy Kraszewski, opowiadający się za weryzmem historycznym, odrzuceniem idealizacji, estetyzacji czy ideologizacji przeszłości na rzecz dociekania do prawdy historycznej jako podstawowej powinności powieściopisarza (*Powieści Jadama*, „Tygodnik Petersburski" 1839, nr 35; *Słówko o prawdzie w romansie historycznym*, 1843). Przeciwne stanowisko (zarówno jako krytyk literacki, jak i jako powieściopisarz) prezentował Michał Grabowski, pre-

ferując walterskotowską siłę indywidualnej wizji zdarzeń, opartej na prawdopodobieństwie, → kolorycie lokalnym i historycznym oraz idei wpływu wyrazistej osobowości bohatera na bieg historii (*Myśli o literaturze polskiej*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 12, nr 36; *Literatura i krytyka*, t. 1–2, 1837–1849). Ponieważ specjalizacja nauk oraz ścisły rozdział nauki od sfery twórczości jeszcze nie nastąpiły, nie przekreślano ostatecznie pokrewieństw między sferą nauki i sztuki. Antoni Nowosielski (właśc. Antoni Jaksa-Marcinkowski) pisał, że „tworząc dzieło swoje, poeta nie ma za cel pierwszy nauki, ale ona przychodzi sama przez się, bo niepodobna oddzielić jej od tego, co wychodzi z myśli potężnej, od tego, co się przepaliło w sercu człowieka" (*Kilka myśli o powieści i jej formie*, „Gazeta Warszawska" 1855, nr 166, 168, 175–176 i 180–181). Jednak pogłębiający się proces profesjonalizacji nauki wymuszał przewartościowanie stosunku nawet do kategorii fundamentalnych dla tego okresu. Przykładem może być zmiana statusu ludowości – od wyidealizowanego praźródła kultury narodowej (i co za tym idzie: miernika narodowości pisarza), stała się ona przedmiotem badań etnograficznych (→ podanie ludowe, → pieśń ludowa). U schyłku okresu krytykowano nawet „gminomanię", czego dowodem może być postulat Lucjana Siemieńskiego, by piszący o wsi „mieli na uwadze studia psychologiczne i obyczajowe nad wieśniakiem […], dotąd bowiem malowano go albo w zbyt różowych, albo w zbyt czarnych kolorach" (*Wioskowy sentymentalizm i naga rzeczywistość. „Poemata" Syrokomli i „Obrazki wiejskie" Wiełogłowskiego*, 1859). Dziełem, które ten postulat mogłoby spełniać, były Ryszarda Berwińskiego *Studia o literaturze ludowej ze stanowiska historycznej i naukowej krytyki* (1854), uznawane za prekursorką pracę z zakresu polskiej folklorystyki. W krytyce międzypowstaniowej istniały ośrodki propagujące wyraźnie intelektualizm i wiedzę o najnowszych osiągnięciach naukowych. Takie cele przyświecały wydawanemu w Warszawie przez Edwarda Dembowskiego i Hipolita Skimborowicza „Przeglądowi Naukowemu" (1842–1848); redaktorzy odcinali się od emocjonalności i antyintelektualizmu epigonów romantyzmu, propagując nowe idee kulturalne, społeczne, naukowe. Pod koniec epoki określenie „literatury klasyczne" stało się synonimem nauk humanistycznych, którym dano prymat w procesie wychowania moralnego człowieka (B. Trentowski, *Kilka słów o naukach klasycznych oraz o potrzebie ich w szkołach naszych*, „Czytelnia dla Młodzieży" 1861, nr 1–3).

Pozytywistyczny scjentyzm i krytyka literacka. Zasadniczo nowe wątki w rozumieniu związków między nauką i zadaniami oraz procedurami krytycznymi przyniósł pozytywizm, do czego najbardziej przyczynił się scjentystyczny światopogląd epoki i nowa ideologia nauki. Miała ona na celu przekonanie społeczeństwa o potrzebie rozwijania nauki, powszechnej edukacji i upowszechniania wiedzy. Promowała podnoszenie poziomu kultury naukowej w kraju oraz konieczność powrotu do głównego nurtu badań naukowych na świecie. W nowym modelu nauki przyjęto koncepcję rzeczywistości jako zbioru faktów, które można scharakteryzować pod względem właściwości na podstawie doświadczenia zmysłowego lub eksperymentu oraz jednoznacznie i prawidłowo opisać. Idea unifikacji metod naukowych w ramach jednego modelu nauk pozytywnych zaczerpnięta z filozofii Auguste'a Comte'a przyczyniła się do rosnącej specjalizacji i unaukowienia badań literackich na wzór innych badań historycznych i pod wpływem dominującego wzorca przyrodniczego. Dla krytyki literackiej, historii literatury i sztuki podstawowe wytyczne w tej mierze zawierały prace Hippolyte'a Taine'a (→ taine'izm), a także, w późniejszej fazie pozytywizmu, rozprawa Émile'a Hennequina *La Critique scientifique* (1888), prawie natychmiast przetłumaczona na język polski (*Zasady krytyki naukowej*, przeł. F.R. Gawroński, 1892)

Na ziemiach polskich apoteozy nauki ukazywały się na łamach najważniejszych pism utożsamianych ze zmianą pokoleniową: w „Niwie", w „Przeglądzie Tygodniowym", w „Przyrodzie i Przemyśle", w „Prawdzie". Na tematy metateoretyczne i metodologiczne dotyczące związku nauki i twórczości wypowiadali się często i chętnie pisarze oraz krytycy, przypisując nauce oprócz poznawczych nowe wartości i funkcje: moralne, estetyczne, eudajmoniczne: „Wiedza jest najsilniejszą potęgą, najwznioślejszą godnością, ona da ci szczęście, zadowolenie, dobrobyt, ona uczyni cię wielkim, sławnym, mądrym, uczciwym" ([A. Świętochowski], *Katechizm rodzinny*, „Przegląd Tygodniowy" 1873, nr 40). Odwołania do nauk ścisłych i przyrodniczych, szukanie podobieństw między działaniami naukowców z tych dziedzin a praktykami literata czy krytyka stanowiło stały element wypowiedzi krytycznoliterackich i manifest nowego światopoglądu epoki. Dowodziło nie tylko recepcji źródeł inspiracji i pokoleniowych lektur wychowanków Szkoły Głównej – przede wszystkim dzieł Charlesa Darwina (→ darwinizm), Herberta Spencera, Johna Stuarta Milla, Hippolyte'a Taine'a, Henry'ego Thomasa Buckle'a – ale również indywidualnych poszukiwań zasady twórczej i badawczej. Dla entuzjastów nowej nauki najważniejszym autorytetem okazał się Darwin – przywoływany w prasie warszawskiej już od 1860 r. Od 1864 r. studenci Szkoły Głównej mogli uczestniczyć w wykładach na temat teorii ewolucji. Recepcji historiografii spod znaku ewolucjonizmu poświęciła swój debiut krytycznoliteracki Eliza Orzeszkowa (*O „Historii cywilizacji angielskiej" przez Henryka Tomasza Buckl[e]'a*, „Gazeta Polska" 1866, nr 157–158). Początkowo główne idee nowych teorii, np. determinizm przyrodniczo-społeczny, walka o byt, znajdowały swoją optymistyczną wykładnię jako impulsy do zdrowej rywalizacji i konkurencji. To wartościowanie zmieni się pod koniec XIX w.

Program symbiozy sztuki i nauki w pracy krytyka literackiego i twórcy propagował przede wszystkim Piotr Chmielowski, pisząc m.in., że „każde nowe odkrycie naukowe horyzont naszego duchowego widzenia coraz bardziej w dal usuwa, nastręczając tym sposobem nowy materiał nie tylko do rozmyślań, ale i do nowych kombinacji" (*Artyści i artyzm*, „Niwa" 1873, t. 4). Powoływał się przy tym także na duchowe pokrewieństwo z rodzimymi prekursorami scjentystycznych tendencji w badaniu i ocenie dzieł sztuki, np. z Janem Śniadeckim: „[…] wniosek […], że w miarę postępu cywilizacji sztuka posiłkuje się i musi posiłkować się dorobkami nauki, zmuszona do tego wymaganiami ludzi wykształconych, wydaje nam się zupełnie uzasadnionym" (*Czy nauka może szkodzić twórczości?*, „Niwa" 1873, t. 4). Z podobnych pozycji ocenie podlegało kulturowe dziedzictwo romantyzmu. Powodem polemiki ze światopoglądem romantyków była m.in. romantyczna niechęć do naukowego spojrzenia na rzeczywistość i badania jej, o czym świadczy jedno z pierwszych wystąpień przeciw literaturze (przede wszystkim poezji) romantycznej, którego autorem był ks. Franciszek Krupiński (*Romantyzm i jego skutki*, „Ateneum" 1876, t. 2). Pozytywistyczni krytycy nie potępiali jednak najwybitniejszych poetów romantyzmu i rzadko posuwali się do postulatu podporządkowania poezji pragmatyczno-scjentystycznym tendencjom nowej epoki – przykładem tej nieczęstej postawy może być praca Antoniego Pileckiego *Społeczne znaczenie poezji i współczesne jej stanowisko* (1874). Autonomię poezji i nauki podkreślał Julian Ochorowicz (*O twórczości poetyckiej ze stanowiska psychologii*, „Tydzień Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny" 1877, nr 35–45 i odb.).

Aleksander Świętochowski pisał, że zarówno twórczość naukowa, jak i artystyczna opiera się na tych samych metodach indukcji i dedukcji, różnicują je natomiast proporcje ich wykorzystania ([rec.] *„Nad Niemnem" E. Orzeszkowej*, „Prawda" 1883, nr 22). Swoistym

przykładem syntezy twórczości naukowej i powieściowej były dla pozytywistów utwory francuskiego uczonego Camille'a Flammariona, astronoma i zarazem twórcy gatunku romansu naukowego czy też powieści astronomicznej. Znany z licznych przekładów w Polsce, czytany przez Bolesława Prusa i Elizę Orzeszkową, fabularyzował tezy naukowe, łączył wywód naukowy z → fikcją, procedury badawcze z kreacją artystyczną. Nie tylko propagował nowe odkrycia astronomiczne, ale i nowe wyobrażenia na temat Kosmosu, zapładniające zbiorową wyobraźnię i podające w wątpliwość status człowieka i Ziemi we Wszechświecie. Poświęciła mu swoje teksty Orzeszkowa, widząc w uprawianym przez niego pisarstwie spełniony ideał symbiozy naukowości i artyzmu, choć odrzucając jego skłonności do mistycyzmu i okultyzmu („*Wielość światów zamieszkiwanych. Studium, w którym wykładają się warunki zamieszkiwalności ziem niebieskich, roztrząsane ze stanowiska astronomii, fizjologii i filozofii naturalnej" przez Kamila Flammariona*, „Tygodnik Mód i Powieści" 1872, nr 14–16). Podobieństw między artystą a naukowcem dopatrywano się także w zakresie powinności: łączyło ich poszukiwanie i głoszenie prawdy. Poznanie miało polegać na wyjaśnianiu przede wszystkim przyczyn i źródeł powstania utworu literackiego – psychologicznych (genetyzm, → biografizm) i socjologicznych (determinizm przyrodniczo-społeczny).

Ciekawych przykładów dostarczają pod tym względem notatki Prusa o → kompozycji (przyrodnika i matematyka z wykształcenia), który starał się przełożyć język „zasad najwyższych" („zachowanie siły i energii", „powinowactwa chemiczne między różnymi pierwiastkami") na potencjalne zadania kompozycyjne do rozwiązania we własnej pracy twórczej („Zrobić formułę na sytuację, która jest zastosowaniem prawa zmiany do każdej władzy i uzdolnienia cielesnego i duchowego człowieka"). Prusa zajmowało także zastosowanie metod matematycznych i statystycznych w stylistyce i kompozycji literackiej, wyprowadzał własne pomysły co do psychologii bohaterów z teorii biologicznych, językiem analizy matematycznej opisywał sposoby odczuwania. W polemice ze Świętochowskim, dotyczącej własnej metody twórczej, potwierdził ogólne wytyczne epoki jako podstawę warsztatu. Uznał konieczność zaczerpnięcia tematu z obserwacji świata, plan fabularny definiował zaś jako rozwinięcie tematu według praw jego rozwoju i przebiegu w rzeczywistości, według „spencerowskiego prawa rozwoju" (*Słówko o krytyce pozytywnej. (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)*, „Kurier Codzienny" 1890, nr 308 i 310–316). W → recenzji *Ogniem i mieczem* nawiązywał zaś do Taine'owskiej koncepcji sztuki nomotetycznej wzorowanej na → opisie i obserwacji przyrodoznawczej („*Ogniem i mieczem*". *Powieść z dawnych lat Henryka Sienkiewicza*, „Kraj" 1884, nr 28–30). Wspólnotę nauki i sztuki dostrzegano także w ich prospołecznym, utylitarnym charakterze (P. Chmielowski, *Utylitaryzm w literaturze*, „Niwa" 1872, t. 2; K. Kaszewski, *W sprawie pożytku piękna*, „Biblioteka Warszawska" 1877, t. 3).

Odkrycie praw ogólnych rządzących życiem społecznym, kulturą, powstaniem jednostkowego dzieła sztuki było podstawowym celem nauk humanistycznych (w tym literaturoznawstwa) – nastawienie przedmiotowe, deskryptywizm, eliminacja sądów wartościujących miało być ogólną metodą realizacji tego celu. Scjentyści byli przekonani, że rozwój nauki, przede wszystkim nauk ścisłych, przyrodniczych oraz ich praktyczne efekty w postaci nowych rozwiązań i urządzeń technicznych, zagwarantują szybki → postęp cywilizacyjny i społeczny. Tendencje przeciwne optymizmowi scjentystycznemu i naiwnemu kultowi nauki były jednak obecne i w pozytywizmie. Reprezentował je np. Teodor Jeske-Choiński (*Typy i ideały pozytywnej beletrystyki polskiej*, 1888), konsekwentnie tropiący słabości literatury pozytywistycznej, powierzchowną fascynację ideałami i lekturami zachodnimi, kwestionujący

osiągnięcia nauk i techniki epoki jako niezdolne do udzielenia odpowiedzi na najważniejsze, nurtujące człowieka pytania. Także Stanisław Tarnowski jako luminarz stańczyków i konserwatystów krakowskich propagował potrzebę odejścia od paradygmatu naukowości w pracy literata i krytyka, co było wyrazem krytycyzmu względem środowiska pozytywistów warszawskich (*Historia literatury polskiej*, 1900). W warunkach polskich tendencje praktycznego użytku badań naukowych i utylitaryzmu sztuki (literatury) były podporządkowane potrzebom rozwoju kraju po klęsce powstania styczniowego i konieczności odrobienia zapóźnienia kulturowego wobec państw lepiej rozwiniętych. Etos pracy naukowej i twórczości artystycznej wiązał się więc z gloryfikacją pracy jako nadrzędnej wartości i z utylitaryzmem jako postawą. Dlatego Orzeszkowa w *Listach o literaturze* („Niwa" 1873, t. 4) piętnowała poezję epigonów romantyzmu jako niezgodną z potrzebami społeczeństwa w stanie przebudowy, dla którego nauka to „najpewniejszy środek do uszlachetnienia się i uszczęśliwienia". Na autorytet badań naukowych najczęściej powoływano się w dyskusjach na temat prawdy artystycznego przedstawienia, zadań krytyka i postulowanych metod uprawiania analizy krytycznoliterackiej oraz w kontekście poetyki uprzywilejowanych gatunków (szkic, → obrazek, powieść). Programowe przeciwstawienie romantycznej → fantastyce, autoekspresji wizji twórczej odbywało się przez uprzywilejowanie poznania naukowego opartego na obserwacji, obiektywnym opisie zjawisk i odkryciu praw nimi rządzących. W badaniach nad dziełem literackim wyjaśnianie wewnętrznych reguł budowy utworu przybierało najczęściej formę ustaleń genetycznych i odwołań do → biografii pisarza, co miało służyć drobiazgowej rekonstrukcji kontekstu (uprzywilejowanej przez pozytywistów sfery „faktów"). Podstawą teoriopoznawczą dla krytyki pozytywistycznej był epistemologiczny sensualizm, co eliminowało z kręgu podejmowanych problemów dociekania natury metafizycznej czy dużo ogólniejszej (np. pochodzenie, istota talentu czy → geniuszu). Zamiast rozważań nad naturą natchnienia zajmowano się chronologią i przebiegiem gromadzenia, selekcji i porządkowania materiału zebranego na drodze systematycznych studiów i osobistych obserwacji, czego wzór dla pisarzy epoki stanowiła metoda pracy Gustave'a Flauberta. W prasie polskiej propagował ją Antoni Sygietyński, słusznie rozpoznając w technice twórczej Flauberta (w skrzętnym zbieraniu wszelkich materiałów socjologicznych, historycznych, przyrodniczych jako „dokumentów życia", w obserwacji rzeczywistych ludzi w ich środowisku) nie tylko wyraz zbliżenia pisarza do naukowca obserwującego świat przyrody, ale również katalizator przemian gatunku powieści i wyraźną modyfikację → realizmu (*Współczesna powieść we Francji. I. Gustaw Flaubert*, „Ateneum" 1881, t. 2).

Z metodą badania naukowego najbardziej skojarzony był niewątpliwie projekt powieści eksperymentalnej Émile'a Zoli, ale właśnie całkowite utożsamienie techniki twórczej z pracą uczonego biologa spotkało się z największą krytyką (J. Tretiak, *Romans eksperymentalny*, „Gazeta Lwowska" 1880, nr 41–42). Henryk Sienkiewicz zanegował aspiracje tego modelu powieści do naukowości także na podstawie niemożliwości uzgodnienia kryteriów badawczych i kreacyjnych: „Człowiek nauki opiera się na faktach od siebie niezależnych, nie przez siebie stworzonych. Fakta istnieją pozytywnie w naturze, on zaś bada, dostrzega, odkrywa prawidłowość zjawisk i na tych pozytywnych danych buduje naukę. […] Nie tak się ma rzecz z powieściopisarzem" (*O naturalizmie w powieści. Dwa odczyty*, „Niwa" 1881, t. 20). Wątek naukowości przewijał się też w dyskusjach nad ogólną oceną → naturalizmu jako kierunku w sztuce. Chmielowski (*Naturalizm i najświeższe kierunki artystyczne*, 1893) rozważał np. specyfikę metody twórczej Zoli jako swoistą modyfikację subiektywizmu przez wierność własnym spostrzeżeniom.

Innym zagadnieniem dotyczącym rozwoju form powieściowych i ich stosunku do badań specjalistycznych była powracająca kwestia poetyki → powieści historycznej oraz jej → wartościowanie. W początkowej fazie okresu, używając języka zaczerpniętego z teorii ewolucji, powieść historyczną oceniano jako gatunek anachroniczny, wymierający w sposób naturalny. Polemiki wokół *Ogniem i mieczem* Sienkiewicza na nowo postawiły pytanie o rodzaj relacji między kreacją artystyczną a studiami historycznymi. Chmielowski apelował, by pisarze odtwarzali najdawniejsze nawet epoki zgodnie z ustaleniami historiografii (*Sienkiewicz i Kaczkowski*, „Ateneum" 1900, t. 2). Potrzebie popularyzacji najnowszych badań i zgodności wizji świata przedstawionego z ich wynikami był również podporządkowany odżywający w tym okresie wzorzec pisarza encyklopedysty. Erudycja literacka przestała już wystarczać, a ideałem przyszłości stał się artysta i krytyk „wszechstronnie uczony", który mógłby spojrzeć na dzieło literackie, dysponując zupełnie nowym punktem widzenia (B. Prus, *Felieton warszawski*, „Nowiny" 1878, nr 15). Takie wysokie wymagania stawiała pisarzom także np. Orzeszkowa: „Zadaniem powieściopisarza względnie do wykształcenia naukowego nie jest zajęcie się ścisłe jedną wyłącznie gałęzią wiedzy. Rzadko chyba może on – wątpię nawet, czy kiedykolwiek może – zostać specjalistą, fizykiem, astronomem, prawoznawcą itd., lecz dlatego, by sięgnąć mógł ku wyżynom piękna i prawdy, powinien […] być – encyklopedystą" (*O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15).

Postulat wszechstronnego wykształcenia i rozległej wiedzy wiązał się z wymaganiami metodologicznymi: skrupulatna obserwacja miała być zarazem wartością estetyczną, jak i kategorią poetyki normatywnej. Bezstronność, obiektywizacja, wierność przedmiotowi przedstawienia spełniały funkcję gwaranta prawdopodobieństwa artystycznego. Naukowość wzorowana na modelu nauk przyrodniczych stanowiła wzorzec dla dyskursu krytycznoliterackiego: przeciwstawiono ją krytyce subiektywistycznej, zindywidualizowanej, dogmatycznej, narzucającej aprioryczne sądy o dziele; ideał dyskursu krytycznego stanowił naukowy „chłód", brak indywidualnego piętna w analizie i wartościowaniu dzieła (P. Chmielowski, *Młode siły. „Z różnych sfer": nowele i obrazki Elizy Orzeszkowej*, „Ateneum" 1880, t. 1; *Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej*, 1903). Metoda krytyczna Chmielowskiego (jego postulaty weryfikowalności faktualnej i logicznej twierdzeń krytycznych) funkcjonowała zresztą jako urzeczywistnienie właściwego postępowania badawczego i wzorzec stylu krytycznego (B. Chlebowski, *Piotr Chmielowski jako krytyk*, 1902).

Młodopolska krytyka literacka a nauka. Lata 80. i 90. XIX w. przyniosły zmianę w hierarchizowaniu i ocenie empirycznego modelu nauki i postaw scjentystycznych, znaną jako przełom antypozytywistyczny. Choć zapoczątkowany w naukach przyrodniczych, przełom ten miał największe znaczenie dla zdefiniowania przedmiotu i metod poznania oraz formułowania sądów w naukach humanistycznych, w których pod wpływem neoidealizmu (Wilhelm Dilthey, Benedetto Croce, Henri Bergson, zob. też → bergsonizm), fenomenologii (Edmund Husserl) i estetyzmu doszło do odrzucenia paradygmatu badawczego przyrodoznawstwa. Zakwestionowano praktycyzm badań i ich rzeczywiste efekty poznawcze, co zbiegło się z poczuciem konieczności rewizji podstawowych założeń pozytywistycznego światopoglądu. Dał temu wyraz Świętochowski w cyklu esejów *Dumania pesymisty*, w których podważył on pewność wiedzy, podkreślał ograniczoność i różne uwarunkowania poznania, względność praw naukowych, odrzucił scjentystyczny optymizm („Przegląd Tygodniowy" 1876, nr 24, 27, 33, 36, 45 i 49). Refleksje Świętochowskiego korespondowały z narastającymi w tym okresie wątpliwościami co do możliwości poznania świata w ogóle, zwłaszcza poznania zmysłowego. Od-

żyła idea poszukiwania alternatywnego wobec nauki sposobu poznania, zakwestionowano obiektywność związków między faktami i prawa na ich podstawie formułowane oraz możliwość wiernego opisu świata, ujawniając kreacyjny charakter teorii. Przebudowy domagał się więc model metodologiczny pozytywistycznej nauki. Podważono bowiem jego podstawowe założenia: bezwzględną wiarę w metodę empiryczno-rozumową, status nagiego faktu empirycznego i pozycję podmiotu poznania. Zarzucano scjentystom brak pogłębionej refleksji teoriopoznawczej, niedowartościowanie hipotez i wstępnych założeń naukowych oraz znaczenia aparatury pojęciowej. Kwestionowanie naukowości nie zawsze jednak oznaczało odrzucenie nauki w ogóle – chodziło o zaproponowanie nowego jej modelu, odmiennego od racjonalistycznych obostrzeń i prymatu nauk przyrodniczych. Kwestią, jaka pojawiła się z całą wyrazistością w krytyce nowego okresu, było pytanie o możliwość skategoryzowania i uogólnienia tego, co dla literatury specyficzne, indywidualne, związane z kategorią → podmiotowości pisarza, i tego, co uniwersalne, powtarzalne, zdeterminowane (czym interesowali się głownie pozytywiści). Edward Przewóski przewidywał, że „rozszerzenie pojęcia nauki prowadzi niewątpliwie do tego, że przepaść, jaka dzieliła naukę racjonalistyczną i pozytywną od religii, zmniejsza się" (*Nasz krytycyzm*, „Tygodnik Ilustrowany" 1895, nr 7). Dowodów powątpiewania w potęgę nauki dostarczała coraz częściej literatura nowego pokolenia i wystąpienia czołowych jego ideologów. Takie nastroje znajdowały swój wyraz w warszawskim „Życiu" (1887–1891) redagowanym przez Zenona Przesmyckiego (Miriama), piśmie zapowiadającym późniejsze wątki światopoglądowe i estetyczne nowego okresu, choć postawę jego redaktora naczelnego cechował jeszcze ambiwalentny stosunek do dziedzictwa pozytywistycznej nauki. Symptomatyczny pod tym względem był zamieszczony w pierwszych numerach „Życia" przekład eseju Jean-Marie Guyau *Walka wiedzy ze sztuką*, w którym sztuka uzyskuje status poznawczy równy naukowemu, ponieważ podobnie jak nauka stawia pytania o nieznane, ale nie poszukując ostatecznej odpowiedzi, nie podlega też zbytnim ambicjom czy zwątpieniom nauki. Nie odrzucając więc zupełnie wartości poznania naukowego, Miriam mógł afirmować kult poezji i kapłański status artysty, negować utylitaryzm sztuki na rzecz autonomicznego estetyzmu (→ autotelizm, „sztuka dla sztuki"). W programowych artykułach *Prospekt* oraz *Nasze zamiary* („Życie" 1887, nr 1) domagał się zachowania właściwych proporcji między artystyczną a naukową działalnością człowieka, widząc dla sztuki zagrożenie nie tyle w ekspansji nauki, co w uprzywilejowaniu praktycyzmu, podporządkowaniu mu również poezji, oraz w postępującym „filisterianizmie życia codziennego" i powszechnym → dyletantyzmie. W pismach krytycznoliterackich Przesmyckiego pojawia się także ciekawy wątek zależności między atmosferą rozczarowania nauką a współczesnymi przemianami form wysłowienia artystycznego. Rezygnacja z syntetyzującego, obiektywnego spojrzenia na rzeczywistość skłania, jego zdaniem, do rozwoju poezji, do form → fragmentarycznych, rozproszonych, szkicowych, pozbawionych scalającej perspektywy. Droga ku subiektywizacji i tematyki współczesnej to, zdaniem Miriama, kierunek ewolucji współczesnej sztuki (*Profile poetów czeskich. I: Jarosław Vrchlicki (Emil Frida)*, „Świat" 1893, nr 7). Ugodowa wobec scjentyzmu postawa Przesmyckiego przejawiała się też w tym, że „Życie" prezentowało szerokiej publiczności najnowsze badania światowe, zwłaszcza tych nauk, które w sposób coraz wyraźniejszy zaczęły oddziaływać na społeczną wyobraźnię: dziejów cywilizacji, archeologii i paleontologii, geografii, biologii, astronomii, religioznawstwa. Miriamowi był bowiem bliski swoisty „mistycyzm nauki", odpowiadający jego przywiązaniu do monistycznej ontologii – nierzadko odwołujący się do romantycznej idei eteru jako spoiwa pierwiastka duchowego

i materialnego. Ten wątek powraca również w analizach Antoniego Langego, poświęconych francuskim symbolistom, w których poezji „ten eter w przestrzeniach międzyplanetarnych płynący, w różny sposób atomy swoje szereguje i tworzy pierwiastki, a z pierwiastków układają się ciała" (*Studia z literatury francuskiej*, 1897). O mistycyzmie naukowym pisał też Ludwik Krzywicki, analizując chęć połączenia przeformułowanych krytycznie scjentystycznych twierdzeń o świecie z pogłębioną refleksją nad poznaniem, jaka cechuje nową epokę (*Mistycyzm naukowy*, „Prawda" 1888, nr 50). W takiej wizji świata aktualne pozostawały ustalenia nauki, ale przypisywano mu jednocześnie niepoznawalny sakralny wymiar. Postawa ta nie była odosobniona i odwoływała się wprost do romantycznych fascynacji nauką jako źródłem artystycznych wyobrażeń. Wyraziście ilustruje to rozprawa Ignacego Matuszewskiego *Słowacki i Shelley* (1887) i późniejsza *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze* (1902), gdzie pada określenie „mistycyzm laboratoryjny" jako nazwa powszechnych wówczas nastrojów. „Nowa sztuka" opisywana przez krytyka jawi się jako neoromantyczna i antynaturalistyczna – Matuszewski już wcześniej utożsamił bowiem naturalizm z naukowością, obiektywizmem, dokumentaryzmem (*Wstecznictwo czy reakcja*, „Kurier Codzienny" 1894, nr 274, 277 i 321).

W nowym świetle zaczęto też definiować istotę krytyki literackiej i jej zadania oraz formułować cele działania krytycznego. Dominującą ideą, która organizowała dyskurs krytycznoliteracki, był → ekspresywizm (utożsamiający przekaz literacki z autorskim podmiotem), co pozwalało na dodatkowe zerwanie z pozytywistycznym zespoleniem twórczości krytycznej i naukowej. Krytyka, zdaniem młodopolan, powinna bowiem żywić wyższe ambicje niż naukowe, powinna być bardziej pokrewna sztuce. Władysław Jabłonowski deklarował: „Sztuka zatem wypływa z tego, co jest najbardziej indywidualnym w naszej istocie, najmniej zależnym od świata zewnętrznego. W istocie jej spoczywa wolność, podczas gdy dążeniem nauki jest ścisłość i determinacja" (*W odwiecznej sprawie. (Uwagi o sztuce i krytyce)*, „Melitele. Noworocznik Literacki" 1902). W sporze metodologicznym między młodą krytyką a pozytywistami uproszczony genetyzm i biografizm scjentystów został zastąpiony przez → psychologizm oparty na poszukiwaniu przez krytyka głębokiej zasady indywidualności twórczej artysty, uchwytnej wciąż w procesie odczytywania jego dzieła. Jednym z ważniejszych przejawów antyscjentyzmu był również nurt impresjonistyczny rozpowszechniony w twórczości krytyków pomniejszego formatu.

Odrzucenie pozytywistycznego modelu naukowości dyskursu krytycznoliterackiego współgrało jednak z próbami ustalenia nowych zasad unaukowienia krytyki literackiej. Najwyraźniej cel taki postawiło sobie środowisko krytyków lwowskich: Ostap Ortwin, Karol Irzykowski, Stanisław Womela, Tadeusz Sobolewski. Naukowość krytycznoliteracka oznaczała dla nich rygor intelektualny dyskursu i metodę umożliwiającą intersubiektywne badanie i rozumienie form literackich. Charakter obiektywny sądom krytycznym miała nadać analiza funkcji i struktury środków językowych. W poszukiwaniach sposobów obiektywizacji sądów krytycznych ważną rolę dla środowiska odegrała inspiracja psychologicznymi i logicznymi badaniami działającego we Lwowie Kazimierza Twardowskiego, ucznia i popularyzatora filozofii Franza Brentany, twórczo przekształcającego jego myśl. Dla krytyki literackiej ważne okazało się rozróżnienie czynności i wytworów psychofizycznych (także językowych), dokonane przez Twardowskiego oraz nacisk na ścisłe definiowanie pojęć. Lwowscy krytycy przejęli od niego wyostrzoną świadomość potrzeby posługiwania się precyzyjnym językiem (również językiem różnych nauk) i procedurami zbliżonymi do procedur naukowych. Irzy-

kowski nazywany był nawet „K. Twardowskim polskiej literatury". Zarówno w swej pracy literackiej, jak i krytycznej był bowiem wyczulony na formalne zasady myślenia i analizowania cudzych idei, poddając nieustannemu oglądowi proces poznawczy, w czym można upatrywać fascynację psychologią opisową Brentany. Projekt krytycznoliteracki lwowian był więc wyraźnie opozycyjny wobec modelu krytyki subiektywnej, gdyż dawał prymat wnioskowaniu o wyznacznikach → stylu, o cechach formalnych dzieła, o utrwalonych i dostępnych społecznie cechach kompozycji i środków językowych (np. O. Ortwin, *O stylu i metodzie „Oziminy"*, wygł. 1911, wyd. 1936). To nie temat czy też inne pozaestetyczne cechy dzieła miały być podstawą badania. Ortwin postulował konieczność powstania „ścisłej, naukowej i obiektywnej krytyki" literackiej, wiążąc te nadzieje z seminarium estetycznym prowadzonym na Uniwersytecie Jana Kazimierza przez Romana Ingardena (*Samoistność krytyki literackiej*, „Sygnały" 1934, nr 10–11). Jeszcze w artykule *Z propedeutyki krytyki literackiej* („Nowe Czasy" 1936, nr 7) wskazywał na możliwość zbliżenia się krytyka do ścisłości i precyzji badania nauk ścisłych, bo działanie krytyka przypomina eksperyment laboratoryjny.

Do tego stanowiska skłaniał się Matuszewski, gdy pisał, że krytyka może być współtwórcza, o ile w pierwszej fazie swej pracy krytyk posiłkuje się metodami naukowymi: zbiera materiał, porównuje interesujące go zjawiska czy dzieła, by wyniki badań wstępnych stanowiły mocne podstawy proponowanych subiektywno-artystycznych uogólnień (*Artyści i krytycy. Przyczynek do psychologii krytyki*, 1904). Kwestia naukowości stanowiła także podstawę jego rozważań na temat postulowanego subiektywizmu w dyskursie krytycznoliterackim i poznaniu literackim. Pisał on: „[…] pogląd, że krytyka nie jest nauką, lecz sztuką, krytyk zaś nie może być zimnym badaczem, lecz uzdolnionym artystycznie pośrednikiem pomiędzy poetą a ogółem, zyskuje coraz większe prawo obywatelstwa w państwie myśli" (*Subiektywizm w krytyce*, „Biblioteka Warszawska" 1897, t. 2). Stąd właśnie krytyk wyprowadził podział na krytykę przedmiotową (naukową, obiektywistyczną) i podmiotową (subiektywistyczną, którą nazywał „szczerą", lecz umotywowaną, „spowiedzią" z wrażeń lekturowych). Wysunięcie na plan pierwszy w pracy krytyka kwestii jego podmiotowości i indywidualizmu (idei i języka krytycznego) stanowiło deklarowaną cechę wspólną twórczości artystycznej i krytycznej. Projekt ten afirmował także nowe predyspozycje poznawcze w procesie analizy i interpretacji dzieła – zwłaszcza znaczenie → empatii, wczucia w punkt widzenia pisarza czy klimat duchowy epoki dawniejszej. Taka postawa dowodzi istnienia w polskiej kulturze literackiej przełomu XIX i XX w. tych tendencji, które w pełni rozwijała nieznana jeszcze wówczas w Polsce hermeneutyka. Porzucenie celów obiektywizujących, zarówno w młodej literaturze, jak i w towarzyszącej jej krytyce, pojawiało się jako zarzut stawiany przez środowiska opozycyjne wobec nowych zjawisk literackich. „Partactwo naukowe", „nieznajomość nabytków cywilizacyjnych i nieprzebranych skarbów wiedzy i uczuć" wytykał Stanisław Szczepański zwolennikom Zoli i fascynatom → dekadentyzmem (*Dezynfekcja prądów europejskich*, „Słowo Polskie" 1898, nr 40).

Nowym kontekstem dla dyskursów krytycznoliterackich i historycznoliterackich okresu wczesnego → modernizmu stała się także sprofesjonalizowana psychologia, zwłaszcza dwie konkurujące ze sobą szkoły: pozytywistyczna psychologia przyrodnicza oraz filozoficzna psychologia. To one stanowiły zaplecze naukowe dla coraz bardziej frapującego zbiorową wyobraźnię zagadnienia świadomości i jej relacji z kategoriami pokrewnymi: podświadomością, nieświadomością. Przeniknęły one do dyskusji na temat historii kultury czy psychologii indywidualnej, psychologii zbiorowości i twórczości. Dopełnieniem tych kierun-

ków był szybki rozwój psychofizjologii i neurologii, genetyki – rozwijająca się wiedza *stricte* medyczna o funkcjonowaniu mózgu i świadomości miała coraz większy wpływ na koncepcje antropologiczne epoki. Następowało to w czasie, gdy zagadnienia psychologiczne wysunęły się na pierwszy plan filozofii (w ramach fenomenologii Franza Brentany i Edmunda Husserla, filozofii życia Henriego Bergsona, pragmatyzmu Williama Jamesa). Powiązanie filozofii, etnologii, nauk biologicznych, psychologii, parapsychologii (a także okultyzmu, ezoteryzmu, teozofii, spirytyzmu) oraz → sztuk pięknych w tworzeniu nowego wizerunku psychiki ludzkiej miało swe dodatkowe uzasadnienie. Rywalizacja na tym wspólnym polu nie była tylko efektem zainteresowania „modnym" tematem – wyrastała również z tego, że zarówno adepci nauk ścisłych, jak i humaniści przełomu wieków odbierali jeszcze wspólne, ogólnohumanistyczne wykształcenie, do pewnego stopnia mogli więc wykorzystywać ten sam rezerwuar idei, wyobrażeń, symboli kulturowych, stereotypów. Forum dla dyskusji filozoficznych stanowiły sekcje psychologiczne na zjazdach przyrodników i lekarzy, a pierwszy zjazd filozofów i psychologów w Warszawie w 1909 r. odbył się w ramach sekcji Zjazdu Neurologów, Psychiatrów i Psychologów Polskich. Przenikanie się tych wątków jako składnik atmosfery intelektualnej epoki nie jest obojętne dla krytyki literackiej Stanisława Przybyszewskiego, Karola Irzykowskiego, teorii sztuki Edwarda Abramowskiego.

Także bardzo ważne dla okresu pojęcie nerwowości oraz sylwetka psychologiczna nerwowca jako zarazem → bohatera końca XIX w. zostały zaczerpnięte z dyskursów medycznych i paramedycznych. Profil psychiki nerwowca był zakorzeniony w badaniach, które prowadzili Cesare Lombroso, Angelo Mosso, Paolo Mantegazza, Théodule Ribot, ale ucieleśniał zarazem idee ewolucji psychicznej i ilustrował rozczarowania swoich czasów, przejawiając się w skrajnym pesymizmie, wyostrzonym krytycyzmie, fascynacji stanami chorobowymi i kryzysowymi. Takie jednostki uznano też za najbardziej twórczą część populacji, wynik ewolucji przeciwstawiony formom mniej zaawansowanym psychologicznie („ludziom-drewnom", „ludziom-świniom", „ludziom-bykom" – W. Nałkowski, C. Jellenta, M. Komornicka, *Forpoczty*, 1895). Podobne idee wzmacniała powszechna, trwająca przecież już od połowy XIX w., recepcja teorii Darwina, choć np. Miriam łączył ją z wysubtelnioną wizją rozwoju najdoskonalszych jednostek ludzkich, swoistego „przeanielenia" najwybitniejszych (*Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*, „Świat" 1891, nr 3–24). Do przeformułowania ewolucjonizmu na potrzeby idealizmu dochodziło w pracach krytyków odwołujących się do dziedzictwa Juliusza Słowackiego jako patrona nowej sztuki. Oprócz Matuszewskiego czynił tak Jan Gwalbert Pawlikowski (*Darwinizm w poezji*, „Tygodnik Ilustrowany" 1889, nr 331 i 333). Teorię Darwina przywoływano w dyskusjach nad początkami człowieka i Ziemi, rozwojem płodowym – stąd popularność w piśmiennictwie epoki obrazów praczłowieka, organizmów kopalnych, prazwierząt i scen genezy życia pierwotnego czy embrionalnego, protoplazmy. Ewolucjonizm utrwalała też popularność prac innych uczonych zwolenników tej teorii, np. Ernsta Haeckla (W. Feldman, *Filozofia Haeckla*, „Krytyka" 1900, z. 4). Nie można również pominąć tego, że składnikiem fermentu umysłowego było ożywione zainteresowanie okultyzmem, spirytyzmem, mediumizmem – Matuszewski, publikując na łamach różnych periodyków warszawskich, informował zarówno o najnowszych badaniach naukowych, jak i o ich historycznych związkach z parapsychologią i mistyką (*Doktryny współczesnego spirytyzmu i okultyzmu a mistyka Słowackiego*, „Przegląd Tygodniowy" 1892, nr 17–20).

Osobny wątek krytycznoliteracki łączący się w → Młodej Polsce ze statusem nauki i z jej związkami z literaturą stanowiły uwagi dotyczące rozpoznania semantyki i poetyki no-

wego gatunku: powieści fantastyczno-naukowej, którą upowszechniła twórczość Jerzego Żuławskiego. Stanowiła ona swoisty metakomentarz do losów → pokolenia: kult wiedzy i nauki związany z obrazami eksploracji Kosmosu, rozwoju astronomii i wspierającej ją techniki współistniał w nich z refleksją nad ograniczeniami poznania, młodopolską mitologią płci, demonizującą popęd płciowy i kobietę niszczycielkę oraz ze skrajnym naturalistycznym pesymizmem.

Stosunek do nauki był też jednym z wątków obecnych w refleksji podsumowującej charakter czy dorobek okresu. O formacyjnym znaczeniu odejścia od pozytywistycznego zainteresowania studiami przyrodniczymi i socjologicznymi na rzecz badań humanistycznych (estetycznych, filozoficznych) pisał Wilhelm Feldman, omawiając główne kierunki ideowych i organizacyjnych przemian (w nauce, sztuce, życiu społecznym i kulturalnym), jakich dokonało pokolenie młodopolan (*Synteza Młodej Polski*, 1902). Procesu tego Stanisław Brzozowski nie porównywał jednak do zachodniego przełomu antypozytywistycznego: konsekwentnie zarzucał on bowiem obu generacjom (pozytywistom warszawskim i młodopolanom) zasadniczy grzech zaniechań w sferze wypracowania i utrwalenia nowoczesnego modelu kultury opartej na znajomości nauki, techniki, etosie zbiorowej i indywidualnej pracy (także umysłowej). Jako cechę polską, ponadpokoleniową, wskazywał ponadto powierzchowność intelektualną, chwiejność stanowisk ideowych i „niezżycie się, nieoswojenie z nauką, z wymaganiami intensywnego, samowiednego życia umysłowego" (*Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910).

Magdalena Rembowska-Płuciennik

Źródła: F. Bohomolec, *De lingua Polonica colloquium*, w: tegoż, *Zabawki poetyckie*, 1758; I. Krasicki, [*O przekładaniu ksiąg*], „Monitor" 1771, nr 1; G. Piramowicz *Obwieszczenie wydawcy*, w: [A.K. Czartoryski], *Kawa. Komedia w 1 akcie*, 1779; [I. Krasicki], *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych*, t. 1, 1781; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, 1788; M. Fiałkowski, *O geniuszu, guście, wymowie i tłumaczeniu*, 1790; F.S. Jezierski, *Niektóre wyrazy porządkiem abecadła zebrane*, 1791; S.K. Potocki, *Pochwała Józefa Szymanowskiego*, „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1802, t. 1; I. Krasicki, *Uwagi*, w: *Dzieła*, t. 6, wyd. F.K. Dmochowski, 1803–1804; F. Bentkowski, *Historia literatury polskiej*, 1814; J. Śniadecki, *Uwagi nad „Historią literatury polskiej" przez F. Bentkowskiego* [1814], w: tegoż, *Pisma filozoficzne*, t. 2, oprac. D. Petsch, 1958; J. Śniadecki, *O języku polskim*, „Dziennik Wileński" 1815, t. 1; J. Śniadecki, *O literaturze*, „Dziennik Wileński" 1815, t. 2; S.K. Potocki, *Rozprawa o zasadach krytyki i o potrzebie wprowadzenia jej u nas*, „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1816, t. 9; S.K. Potocki, *Wyciąg z protokółu wielkiej kapituły kawalerów Niedźwiadka*, „Pamiętnik Warszawski" 1816, t. 5; [b.a.], *O romansach*, „Ćwiczenia Naukowe" 1818, t. 2; J. Śniadecki, *O rozumowaniu rachunkowym*, „Dziennik Wileński" 1818, t. 1; J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, „Dziennik Wileński" 1819, t. 1; J.K. Szaniawski, *Pochwała Cypriana Godebskiego*, w: C. Godebski, *Dzieła*, 1821; [M. Mochnacki], *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 2, nr 5 i 7; M. Grabowski, *Myśli o literaturze polskiej*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 12, nr 36; [M. Mochnacki], *Myśli o literaturze polskiej*, „Gazeta Polska" 1828, nr 89–94; [M. Mochnacki], *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska" 1829, nr 15–29; [M. Mochnacki], *O krytyce i sielstwie*, „Kurier Polski" 1830, nr 159; [M. Mochnacki], *Romantyzm i rewolucja*, „Nowa Polska" 1831, nr 1; M. Grabowski, *Literatura i krytyka*, t. 1–3, 1837–1840; J.I. Kraszewski, *Powieści Jadama*, „Tygodnik Petersburski" 1839, nr 35; J.I. Kraszewski, *Słówko o prawdzie w romansie historycznym*, w: tegoż, *Nowe studia literackie*, 1843; A. Nowosielski [A. Marcinkowski], *Kilka myśli o powieści i jej formie*, „Gazeta Warszawska" 1855, nr 166, 168, 175––176 i 180–181, przedruk w: tegoż, *Pisma krytyczno-filozoficzne*, t. 2, 1857; L. Siemieński, *Wioskowy sentymentalizm i naga rzeczywistość*, w: tegoż, *Kilka rysów z literatury i społeczeństwa od roku 1848–1858*, t. 1, 1859;

B. Trentowski, *Kilka słów o naukach klasycznych oraz o potrzebie ich w szkołach naszych*, „Czytelnia dla Młodzieży" 1861, nr 1–3; E. Orzeszkowa, *O historii cywilizacji angielskiej przez Henryka Tomasza Buckl[e]'a*, „Gazeta Polska" 1866, nr 157; P. Chmielowski, *Utylitaryzm w literaturze*, „Niwa" 1872, t. 2; E. Orzeszkowa, *„Wielość światów zamieszkiwanych. Studium, w którym wykładają się warunki zamieszkiwalności ziem niebieskich, roztrząsane ze stanowiska astronomii, fizjologii i filozofii naturalnej" przez Kamila Flammariona*, „Tygodnik Mód i Powieści" 1872, nr 14–16; P. Chmielowski, *Artyści i artyzm*, „Niwa" 1873, t. 4; P. Chmielowski, *Czy nauka może szkodzić twórczości?*, „Niwa" 1873, t. 4; E. Orzeszkowa, *Listy o literaturze. List I. Wiek XIX i tegocześni poeci*, „Niwa" 1873, t. 4; [A. Świętochowski], *Katechizm rodzinny*, „Przegląd Tygodniowy" 1873, nr 40; A. Pilecki, *Społeczne znaczenie poezji i współczesne jej stanowisko*, 1874; A. Świętochowski, *Nowe drogi*, „Przegląd Tygodniowy" 1874, nr 4; F. Krupiński, *Romantyzm i jego skutki*, „Ateneum" 1876, t. 2, z. 4; A. Świętochowski, *Dumania pesymisty*, „Przegląd Tygodniowy" 1876, nr 36; K. Kaszewski, *W sprawie pożytku i piękna*, „Biblioteka Warszawska" 1877, t. 3; J. Ochorowicz, *O twórczości poetyckiej ze stanowiska psychologii*, „Tydzień Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny" 1877, nr 35–45 i odb.; B. Prus, *Felieton warszawski*, „Nowiny" 1878, nr 15; E. Orzeszkowa, *O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15; P. Chmielowski, *Młode siły*, „Ateneum" 1880, t. 1; J. Tretiak, *Romans eksperymentalny*, „Gazeta Lwowska" 1880, nr 41–42; H. Sienkiewicz, *O naturalizmie w powieści*, „Niwa" 1881, t. 20; A. Sygietyński, *Współczesna powieść we Francji. I. Gustaw Flaubert*, „Ateneum" 1881, t. 2; A. Świętochowski, [rec.] *„Nad Niemnem" E. Orzeszkowej*, „Prawda" 1883, nr 22; I. Matuszewski, *Słowacki i Shelley („Beatryks Cenci")*, „Przegląd Tygodniowy" 1887, t. 1 [dodatek miesięczny], przedruk w: tegoż, *Swoi i obcy. Pokrewieństwa i różnice. Zarysy literacko-estetyczne*, 1898; [Z. Przesmycki], *Prospekt „Życia"* i *Nasze zamiary*, „Życie" 1887, nr 1; T. Jeske-Choiński, *Typy i ideały pozytywnej beletrystyki polskiej*, 1888; L. Krzywicki, *Mistycyzm naukowy*, „Prawda" 1888, nr 50; J.G. Pawlikowski, *Darwinizm w poezji*, „Tygodnik Ilustrowany" 1889, nr 331; B. Prus, *Słówko o krytyce pozytywnej. (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)*, „Kurier Codzienny" 1890, nr 308 i 310–316; Miriam [Z. Przesmycki], *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*, „Świat" 1891, nr 3–24; P. Chmielowski, *Naturalizm i najświeższe kierunki artystyczne*, w: *Upominek. Książka zbiorowa na cześć Elizy Orzeszkowej (1866–1891)*, 1893; Z. Przesmycki, *Profile poetów czeskich. I. Jarosław Vrchlicki (Emil Frida)*, „Świat" 1893, nr 7; I. Matuszewski, *Wstecznictwo czy reakcja*, „Kurier Codzienny" 1894, nr 274, 277 i 321; W. Nałkowski, C. Jellenta, M. Komornicka, *Forpoczty*, 1895; E. Przewóski, *Nasz krytycyzm*, „Tygodnik Ilustrowany" 1895, nr 7; A. Lange, *Studia z literatury francuskiej*, 1897; I. Matuszewski, *Subiektywizm w krytyce*, „Biblioteka Warszawska" 1897, t. 2; P. Chmielowski, *Sienkiewicz i Kaczkowski*, „Ateneum" 1900, t. 2; W. Feldman, *Filozofia Haeckla*, „Krytyka" 1900, z. 4; S. Tarnowski, *Historia literatury polskiej*, t. 1–6, 1900; B. Chlebowski, *Piotr Chmielowski jako krytyk*, w: P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, 1902; W. Feldman, *Synteza Młodej Polski*, 1902; W. Jabłonowski, *W odwiecznej sprawie. (Uwagi o sztuce i krytyce)*, „Melitele. Noworocznik Literacki" 1902; I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902; P. Chmielowski, *Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej*, 1903; I. Matuszewski, *Artyści i krytycy. Przyczynek do psychologii krytyki*, w: tegoż, *Twórczość i twórcy. Studia i szkice estetyczno-literackie*, 1904; O. Ortwin, *O stylu i metodzie „Oziminy"*, „Nasz Kraj" 1908, t. 6; S. Brzozowski, *Kryzys romantyzmu*, w: tegoż, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910; O. Ortwin, *Samoistność krytyki literackiej*, „Sygnały" 1934, nr 10–11; B. Prus, *Literackie notatki o kompozycji*, wstęp, wyb. i oprac. A. Martuszewska, 2010.

Opracowania: T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce romantyzmu (1831–1863)*, 1931; T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce realizmu i modernizmu (1863–1933)*, 1934; B. Suchodolski, *Nauka polska w okresie oświecenia*, 1953; M. Żmigrodzka, *Edward Dembowski i polska krytyka romantyczna*, 1957; S. Kamiński, *Pojęcie nauki i klasyfikacja nauki*, 1961; I. Stasiewicz, *Poglądy na naukę w Polsce okresu oświecenia na tle ogólnoeuropejskim*, 1967; S. Burkot; *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku*, 1968; H. Hinz, *Nauka*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, 1977; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1988; W. Tyburski, *Ideologia nauki w świadomości polskich środowisk intelektualnych doby pozytywizmu. Rozwój – metamorfozy – załamania*, 1989; E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, 1990; M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, 1994; J. Data, *Scjentyzm*, w: *Słownik literatury XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1995; M. Cieśla-Korytowska, *O romantycznym poznaniu*, 1997; M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, 1997; M. Iłowiecki, *Okręty na oceanie czasu. Historia nauki polskiej do 1945 roku*, 2001; E. Kochanowska, *Romantyczna literatura wobec nauki. „Henryk Ofterdingen" Novalisa i „Genezis z Ducha" Juliusza Słowackiego*, 2002; T. Kostkiewiczowa,

Polski wiek świateł: obszary swoistości, 2002; T. Sobieraj, *Prus versus Świętochowski: w sporze o „naukowość" krytykę pozytywną i „Lalkę"*, 2008; *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 1, red. G. Borkowska i M. Rudkowska, 2010; *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 2, red. M. Strzyżewski, 2012; M. Okulicz-Kozaryn, *Naukowość utajona? Konsekwencje scjentyzmu w literaturze Młodej Polski*, 2013; K. Sadkowska, *Lwowska krytyka literacka 1894–1914. Tendencje i problemy*, 2015.

Zob. też: Bergsonizm, Darwinizm, Dydaktyzm, Krytyka literacka w oświeceniu, Krytyka literacka w romantyzmie, Krytyka literacka w pozytywizmie, Krytyka literacka w Młodej Polsce, Taine'izm

KRYTYKA LITERACKA

1) W OŚWIECENIU

Warunki powstania i przejawy. Krytyka literacka jako zinstytucjonalizowana działalność pisarska o charakterze publicznym, uprawiana w celu modelowania zarówno twórczości literackiej, jak i czytelniczego odbioru dzieł i pośrednicząca między twórcami a → publicznością literacką, zaczęła kształtować się w Polsce w oświeceniu. Sprzyjały temu ogólne przemiany kulturowe, a przede wszystkim różnicowanie się społeczności → odbiorców, polaryzacja ich potrzeb i gustów oraz powstanie rynku księgarskiego i czasopism publikujących wypowiedzi na temat aktualnie wydawanych dzieł literackich. Typy wypowiedzi krytycznoliterackich były zależne od profilu i adresu → czytelniczego czasopism. W pismach ogłoszeniowych („Warszawskie Ekstraordynaryjne Tygodniowe Wiadomości" 1762–1763 i 1778–1779, „Annonces et avis divers de Varsovie" 1781–1784) zamieszczano anonse o nowościach wydawniczych, a także omówienia beletrystyki powieściowej oraz → recenzje teatralne; w czasopismach „uczonych" („Warschauer Bibliothek" 1754–1755, „Polonische Bibliothek" 1788, „Journal littéraire de Varsovie" 1777–1778) omawiano przede wszystkim dzieła naukowe, jak również recenzje najnowszych utworów obcych lub ich → przekładów. W gazetach ogólnoinformacyjnych („Gazeta Warszawska" 1774–1820, „Wiadomości Uprzywilejowane Warszawskie" 1761––1793) znajdowały się doniesienia księgarskie oraz omówienia najważniejszych literackich publikacji zagranicznych; powstające w latach 70. czasopisma o ogólnym profilu społeczno-kulturalnym („Zbiór różnego rodzaju wiadomości z Nauk Wyzwolonych" 1770, „Magazyn Warszawski" 1784–1785, „Pamiętnik Historyczno-Polityczny" 1782–1792) zamieszczały recenzje aktualnie wydawanych polskich → powieści, utworów poetyckich i dzieł politycznych. Zaczęła też kształtować się krytyka teatralna, uprawiana najpierw m.in. w „Journal littéraire de Varsovie", a w okresie postanisławowskim w „Gazecie Warszawskiej" i „Gazecie Korespondenta Warszawskiego" (1792–1839). W początku XIX w. miejscem publikacji artykułów krytycznoliterackich były czasopisma o profilu ogólnokulturowym („Nowy Pamiętnik Warszawski" 1801–1805, „Pamiętnik Warszawski" 1809–1823), a także „Dziennik Wileński" (1805–1806 i 1815–1830), „Tygodnik Polski i Zagraniczny" (1818–1820), „Pamiętnik Lwowski" i „Wanda". Pełny rozkwit krytyki wiąże się z powstaniem czasopism o *stricte* literackim charakterze: „Astrei" i „Gazety Literackiej", które publikowały omówienia rodzimych nowości wydawniczych oraz artykuły łączące problematykę ogólną z prezentowaniem osobistych doznań lekturowych krytyka (np. *O literaturze romansów* […] *z przyłączeniem uwag nad romansem polskim mającym tytuł „Nierozsądne śluby"*, „Astrea" 1821, t. 1).

Typy wypowiedzi krytycznoliterackich. Kształtowały się różne odmiany krytyki: od najprostszych anonsów księgarskich po artykuły informacyjne, omówienia konkretnych publikacji naukowych i literackich (polskich i obcych) po recenzje i rozbiory. I tak np., w „Zbiorze Różnego Rodzaju Wiadomości" zrecenzowano *Organy* Tomasza Kajetana Węgierskiego, *Pana Podstolego* Ignacego Krasickiego, *Podolankę w stanie natury wychowaną* oraz *Wojciecha Zdarzyńskiego* Michała Dymitra Krajewskiego; w „Dzienniku Wileńskim" (1816, t. 3) Jan Śniadecki zamieścił recenzję *Malwiny, czyli Domyślności serca* Marii Wirtemberskiej. Publikowano też systematyczne rozbiory zawierające wnikliwe analizy kompozycyjno-stylistyczne utworów (np. Leona Borowskiego *Rozbiór „Samoluba", komedii Niemcewicza*, „Dziennik Wileński" 1815, t. 2; *Uwagi nad „Monachomachią" Krasickiego*, „Dziennik Wileński" 1818, t. 2; podobny charakter miały próby krytyczne Adama Mickiewicza: *Uwagi nad „Jagiellonidą" Dyzmasa Bończy Tomaszewskiego*, „Pamiętnik Warszawski" 1819, t. 14; *Objaśnienia do poematu opisowego „Zofiówka"*, 1822) oraz szkice syntetyczne przedstawiające aktualny stan piśmiennictwa narodowego (np. Franciszka Salezego Dmochowskiego *Rzut oka na obecny stan literatury polskiej*, „Gazeta Literacka" 1822, nr 1–2), a także obcego (np. *Stan niniejszy literatury angielskiej*, „Zabawy Obywatelskie" 1792, nr 1; *O niektórych przyczynach opóźniających wzrost literatury niemieckiej*, „Gazeta Warszawska" 1803, nr 92; *Rzut oka na literaturę czeską*, „Nowy Pamiętnik Warszawski" 1803, t. 12; *Rzut oka na literaturę niemiecką*, „Pamiętnik Warszawski" 1816, t. 7). Jedną z form krytyki literackiej były też pochwalne zwykle prezentacje życia i twórczości pisarzy polskich i obcych, publikowane m.in. w „Magazynie Warszawskim" (poświęcone chociażby Franciszkowi Bohomolcowi, 1784, cz. 2; Denisowi Diderotowi, 1784, cz. 3; twórczości Antoine'a François Prévosta, 1785, cz. 2), a później na łamach „Nowego Pamiętnika Warszawskiego" (np. *O życiu i pismach Ignacego Krasickiego*, 1801, t. 2).

Obok nowych form krytyki czasopiśmienniczej ciągle występowały również jej tradycyjne odmiany, jak np. refleksja krytyczna w tekstach utworów (np. Józefa Epifaniego Minasowicza *Wiersz Muzofila Wierszopolskiego o poetach żyjących*, ok. 1775), → przedmowy autorów lub tłumaczy do publikowanych dzieł prezentujące poglądy na kształt utworu lub promujące nowe → gatunki, przede wszystkim powieść (np. *Krótkie uwiadomienie* w *Podrzutku, czyli historii Tom-Dżona* Henry'ego Fieldinga, 1793), a także refleksje o współczesnej literaturze w teoretycznych traktatach i poetykach (np. w *Sztuce rymotwórczej* Franciszka Ksawerego Dmochowskiego, 1788). Miejscem rozważań krytycznoliterackich były też artykuły zamieszczane w edycjach utworów, np. poprzedzające edycję komedii Adama Kazimierza Czartoryskiego *Kawa* (1779) *Listy krytyczne o różnych literatury rodzajach* oraz *Obwieszczenie wydawcy* (autorstwa Grzegorza Piramowicza).

Poglądy na istotę i funkcje krytyki. Równolegle z kształtowaniem się nowych form i gatunków wypowiedzi krytycznej rozwijała się zróżnicowana refleksja nad istotą, zadaniami i funkcją krytyki w przestrzeni publicznej. Wcześnie (w latach 50. i 60. XVIII w.) podjęto polemikę z tradycyjną (uosobioną w figurze Zoila) krytyką *ad personam*, nieprofesjonalną i złośliwą, postulowano natomiast rozwój krytyki skoncentrowanej przede wszystkim na dziele, mającej charakter profesjonalny i → programowy, będącej czynnikiem doskonalenia twórczości i formułowania stawianych jej wymogów normatywnych, jak np. w pieśni pierwszej i czwartej *Sztuki rymotwórczej* Franciszka Ksawerego Dmochowskiego. Krytyk był pojmowany jako elitarny znawca, uprawniony do osądzania stopnia doskonałości dzieła i wskazywania jego niedociągnięć (np. w przypisywanym Ignacemu Krasickiemu artykule w „Monitorze" 1766, nr 37), a także do określenia stopnia jego bliskości wobec idealnego, uniwersalnego „wzoru

myślnego", jaki istnieje w umyśle i → czuciu krytyka, wyposażonego w szczególne dyspozycje, pozwalające mu ten wzór uformować. Dla rozwijania tego typu krytyki w kręgu Adama Kazimierza Czartoryskiego zamierzano utworzyć skupiające autorytety literackie Towarzystwo Krytyczne i czasopismo poświęcone ocenom literatury, adresowane jednak nie tylko do elitarnych znawców, ale też do większego grona osób czytających, dla kształtowania ich upodobań i gustu. Jeszcze pod koniec XVIII w. Ignacy Krasicki rozumiał krytykę jako instytucję o charakterze „sędziowskim" i normatywnym, pisząc w szkicu *Krytyka* (wyd. 1801): „Gdy mówimy o krytyce, nad jej prawdziwą istotą zastanowić się należy. Jest to rodzaj sądu niby polubownego, mającego za cel wzrost nauk i coraz większe wydoskonalenie pisarzów, gdy im się użyteczne prawidła ukazują, jak rzecz, którą przedsięwzięli, wykształcić i poprawić należy. Zamiar takowy zjadliwości żadnej nie zawiera i, owszem pełen względów i uczucia, przymilać się powinien poprawą". Takie poglądy wyrażali też autorzy metakrytycznych wypowiedzi początku XIX w. (S.K. Potocki, *Rozprawa o zasadach krytyki i o potrzebie wprowadzenia jej u nas*, 1811; A. Dantiscus [A.K. Czartoryski], *Myśli o pismach polskich z uwagami nad sposobem pisania w rozmaitych materiach*, powst. 1801, wyd. [1810]; E. Słowacki, *Teoria smaku*, wyd. 1824).

Inny model krytyki był natomiast realizowany w krytyce prasowej, adresowanej przede wszystkim do szeroko pojętej społeczności czytelników z zamiarem zaprezentowania świeżo wydanych dzieł oraz zachęcenia do ich nabycia i lektury. Autorzy (zazwyczaj anonimowi) przedstawiali również oceny utworów, nie odnosząc ich jednak do ponadczasowych norm, ale oceniając walory wychowawcze oraz wprowadzając nowe kryterium – zdolności dzieła do zainteresowania i sprawienia przyjemności odbiorcy. Zamieszczona w „Polaku Patriocie" (1785, t. 2) obszerna recenzja *Uwagi „Polaka Patrioty" nad „Zdarzyńskim" tego czasu z druku wyszłym* Dymitra Michała Krajewskiego sytuuje tę powieść w kontekście porównawczym polskim i obcym, wysuwając na pierwszy plan właśnie zalety → dydaktyczne gatunku. Podobnie recenzja *Pana Podstolego* Krasickiego podnosi jego wartości formacyjne: „Opisując tedy różne Pana Podstolego przypadki, setne okoliczności, w których się znajdować musiał jako człowiek, jako obywatel, jako gospodarz, jako ojciec familii swojej, wystawia wszędzie [autor] cnót obywatelskich przykłady" („Magazyn Warszawski" 1784, cz. 3). W zamieszczonej w „Magazynie Warszawskim" (1785, cz. 1) recenzji *Wojciecha Zdarzyńskiego życie i przypadki swoje opisującego* silnie dochodzi zaś do głosu nowe podejście: „Aby dać poznać, jak ta książka jest zabawna, trzeba by przywieść niektóre sceny z życia Wojciecha Zdarzyńskiego. […] Ale nie chcemy przepisywaniem zmniejszyć ciekawości do czytania dzieła tego. Wyznamy tylko, iż nam się opisanie Warszawy […] i jej obyczajów zdawało bawne i interesujące". Zamieszczane w czasopismach pierwszego dwudziestolecia XIX w. recenzje łączyły często oba podejścia, dopełniając je, szczególnie w przypadku omówień powieści sentymentalnych, rozważaniami o charakterze genologicznym. Pojawiały się również recenzje, w których krytyk wypowiadał się jako konkretne „ja", wcielał się w rolę indywidualnego czytelnika, zdając sprawę przede wszystkim z wrażeń i przeżyć, jakie wywołuje dzieło (np. w przywołanym wyżej artykule *O literaturze romansów*). W czasopismach początku XIX w. wskazywano na niezbędność krytyki literackiej dla rozwoju literatury oraz podejmowano refleksję metakrytyczną (np. *Słów kilka o krytyce* w dodatku do „Gazety Warszawskiej" 1803, nr 5; Prospekt „Pamiętnika Warszawskiego" w nr. 96 z 1814 r. „Gazety Korespondenta Warszawskiego", gdzie pisano, że „recenzje, czyli rozbiór dzieł polskich lub o Polszcze mówiących świeżo wydanych", będą stanowiły oddzielną rubrykę czasopisma).

W początku XIX w. nastąpił też szybki rozwój towarzyszącej dokonaniom sceny warszawskiej regularnej krytyki teatralnej w „Gazecie Warszawskiej" i „Gazecie Korespondenta Warszawskiego", a także w „Pamiętniku Warszawskim". Recenzenci (m.in. Antoni Lesznowski, Jakub Żebrowski, Gerard Witowski, Ludwik Osiński) reprezentowali różne poglądy na repertuar, sposoby gry aktorskiej i inscenizację, spierali się o estetyczne pryncypia sztuki teatralnej jako konkretne osobowości wyrażające opinie niejako na własny rachunek, a ich wypowiedzi zaczęły nabierać charakteru spersonalizowanego. Ważne miejsce zajmowały też publikowane od 1815 r. recenzje Towarzystwa Iksów (m.in. Tadeusza Mostowskiego, Józefa Lipińskiego, Franciszka Morawskiego, Juliana Ursyna Niemcewicza), które reprezentowało na ogół dość ortodoksyjne, normatywne poglądy na teatr (ale pojawiały się jednocześnie wypowiedzi świadczące o znajomości nowszych kierunków estetycznych), dążąc do kształtowania w tym duchu gustów publiczności i repertuaru scenicznego.

W drugiej i trzeciej dekadzie XIX w. istotną rolę na polu krytyki literackiej odegrał Kazimierz Brodziński, na którego poglądy miały wpływ idee filozoficzno-estetyczne zawarte w pismach Johanna Gottfrieda Herdera, Friedricha Schillera oraz Friedricha i Augusta Wilhelma Schleglów. W kilku artykułach (m.in. w *Listach o polskiej literaturze* i *Myślach o dążeniu polskiej literatury*, „Pamiętnik Warszawski" 1820, t. 16–17 i 18), a przede wszystkim w rozprawie *O krytyce* (*Pisma rozmaite*, 1830), dystansował się on zarówno wobec krytyki typu rozbioru dzieła, jak i od estetyczno-filozoficznej analizy, postulując odmienny typ krytyki historycznej. Jej przedmiotem winny być nie poszczególne dzieła, ale literatura jako całość, widziana w związkach z warunkami i okolicznościami, w jakich powstaje. Jej celem jest zaś udoskonalanie i inspirowanie rozwoju twórczości jako zjawiska charakteryzującego się tajemniczą siłą i głęboko utajoną istotą, przez którą przejawia się jedność i samowiedza wspólnoty → narodowej. Sposób myślenia Brodzińskiego o krytyce zbliżał się już do powstających ówcześnie koncepcji romantycznych.

Teresa Kostkiewiczowa

Źródła: [I. Krasicki], [*Pochwała teatru*], „Monitor" 1765, nr 27; [I. Krasicki], [*Otwarcie Teatrum w Warszawie*], „Monitor" 1765, nr 50; [I. Krasicki], [*O dwojakim rodzaju złych czytelników*], „Monitor" 1766, nr 37; [I. Krasicki], [*O regułach pisania komedii*], „Monitor" 1766, nr 63–64; [A.K. Czartoryski], *Listy krytyczne o różnych literatury rodzajach*, w: tegoż, *Kawa. Komedia w 1 akcie*, 1779; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, 1788; A. Dantiscus [A.K. Czartoryski], *Myśli o pismach polskich z uwagami nad sposobem pisania w rozmaitych materiach*, powst. 1801, wyd. [1810]; I. Krasicki, *O krytyce*, w: tegoż, *Dzieła. Edycja nowa i zupełna*, t. 6, wyd. F.K. Dmochowski, 1803–1804; S.K. Potocki, *Rozprawa o zasadach krytyki i o potrzebie wprowadzenia jej u nas*, 1811; E. Słowacki, *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, w: tegoż, *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. 1, 1824; K. Brodziński, *Listy o polskiej literaturze* i *Myśli o dążeniach polskiej literatury*, „Pamiętnik Warszawski" 1820, t. 16–17 i 18; K. Brodziński, *O krytyce*, w: tegoż, *Pisma rozmaite*, 1830; *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów 1815–1819*, wstęp i oprac. J. Lipiński, 1956.

Opracowania: R. Pilat, *Początek publicystyki literackiej w Polsce*, „Przewodnik Naukowy i Literacki" 1882; P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, 1902; T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce pseudoklasycyzmu*, 1918; Z. Staniszewski, *Tematyka literacka na łamach „Warszawskich Ekstraordynaryjnych Tygodniowych Wiadomości"*, „Roczniki Biblioteczne" 1957, z. 1–2; 1958, z. 1–2; J.W. Gomulicki, *Dwieście lat polskiej recenzji literackiej*, „Nowe Książki" 1959, z. 24; J. Jackl, *Teatr stanisławowski w prasie współczesnej polskiej i obcej*, „Pamiętnik Teatralny" 1967, z. 2; I. Kitowiczowa, *O zadaniach krytyki literackiej lat 1800–1820*, w: *Badania nad krytyką literacką*, red. J. Sławiński, 1971; Z. Libera, *Początki krytyki literackiej*, w: tegoż, *Życie literackie*

w czasach Stanisława Augusta, 1971; M. Płachecki, *Przemiany roli społecznej krytyka w l. 1764–1830*, w: *Badania nad krytyką literacką*, seria 2, red. M. Głowiński i K. Dybciak, 1984; T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w epoce oświecenia*, w: E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, 1990; M. Płachecki, *Cezura 1830. Polemiki wokół roli krytyka (Brodziński, Ostrowski, Tyszyński)*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918*, red. G. Borkowska i M. Rudkowska, 2010.

Zob. też: Klasycyzm/ Klasyczność, Oświecenie

2) W ROMANTYZMIE

Początki. Romantycy odziedziczyli po oświeceniu model krytyki klasycystycznej (→ klasycyzm), który zakładał opis i ocenę dzieła literackiego w kontekście reguł poetyki normatywnej. Polscy krytycy tradycyjnie zorientowani na kulturę francuską korzystali z instruktażowych podręczników m.in. *Sztuki poetyckiej* Nicolasa Boileau (spolszczonej przez Franciszka Ksawerego Dmochowskiego) oraz *Liceum, czyli kurs literatury starożytnej i współczesnej* Jean-François La Harpe'a (propagowanej w rozmaitych formach przez np. Ludwika Osińskiego), a także z licznych rozpraw m.in. Filipa Nereusza Golańskiego, Józefa Szymanowskiego, Stanisława Kostki Potockiego, Józefa Franciszka Królikowskiego, Franciszka Wężyka i innych autorów, wskazujących określone warunki dla istnienia wartościowego dzieła literackiego, przedstawiających zasady i reguły tworzenia oraz → prawidła, jakie winien realizować dobrze napisany tekst literacki w dowolnym gatunku, akceptowanym jednak przez teoretyczne normy. Autorzy ci oraz ich rozprawy i podręczniki stanowiły negatywny punkt odniesienia dla pierwszego pokolenia romantyków wileńskich i warszawskich, przedmiot polemik, symbol zamierzchłej epoki, przykład niewłaściwego postępowania krytycznoliterackiego, choć jednocześnie sporo elementów z metodyki krytyki klasycystycznej zostało przejętych w dyskursie romantyków.

Głównym celem krytyki w ujęciu klasycystycznych prawodawców, zgodnie z dawną tradycją sięgającą czasów filologii aleksandryjskiej, był tzw. sąd nad dziełem. Powołana przez „prawidła" i „gust" zinstytucjonalizowana forma sprawiedliwego w ich założeniach orzekania o przedmiotach estetycznych służy wydoskonaleniu dzieł literackich w odniesieniu do kryteriów racjonalnych i weryfikowalnych (zapisy poetyk normatywnych), empirycznych (prawa natury, zasada naśladownictwa) i psychologicznych (kategoria „smaku" i „zdrowego rozsądku"). Popularny w tradycji oświeceniowej topos krytyka – sędziego i prawodawcy „dobrego smaku" literackiego – został przez romantyków odstawiony do lamusa na rzecz krytyka-rzecznika opinii publicznej i przewodnika po dziele literackim, a formy krytyki literackiej dostosowano zaś do potrzeb nowego typu czytelnika, reprezentującego szersze (nie tylko salonowe, arystokratyczne i szlacheckie) grupy społeczeństwa. W romantyzmie zdecydowanie odrzucono (przynajmniej w sferze deklaracji programowych) rozumienie krytyki literackiej jako wypowiedzi-wyroczni sądowej, orzekającej o błędach czy zaletach recenzowanego utworu, zastępując je swoistą prehermeneutyką, która zakładała empatyczne wnikanie w istotę dzieła, odkrywanie jego sensów, podkreślanie oryginalnych walorów estetycznych, wskazywała też na wymowę ideową i moralną utworu. Michał Grabowski stwierdził, że „krytyka nie dlatego się pisze, ażeby poprawiać błędy autora jakiegokolwiek, lecz żeby pomnażać masę sprawiedliwych wyobrażeń estetycznych i literackich krążących w obiegu powszednim" (*O krytyce*, „Kurier Polski" 1830, nr 223). Krytyka romantyczna jest zależna od swojego czasu, charakteryzującego się dynamicznymi przemianami cywilizacyjnymi w sfe-

rze ekonomii i wzrastającym znaczeniem autora, stąd dużą rolę odegrają w niej nowe pojęcia i kategorie poznawcze bezpośrednio implikowane filozofią i związane z przemianami historycznymi, a wcześniej nieznane (tudzież inaczej pojmowane) w krytyce klasycystycznej, takie jak: oryginalność, naturalność, swoistość, → narodowość, historyczność, emocjonalność, → ekspresja, prawda, realność, → duchowość, → nieskończoność, filozoficzność. Podstawową funkcję nośnika przemian estetycznych w rozwoju krytyki w okresie romantycznym spełniają czasopiśmiennictwo, almanachy, wstępy i → przedmowy do wydań tomów poetyckich oraz (rzadziej) obszerne rozprawy książkowe; wszystkie wymienione formy budują poszerzony w stosunku do oświecenia zakres oddziaływania krytyki, która staje się coraz bardziej wyspecjalizowaną dziedziną piśmiennictwa. Krytyka w epoce romantycznej przyczyniła się w poważnym stopniu do wzrostu popularności i szerszego odbioru zarówno literatury, jak i refleksji estetycznej oraz demokratyzacji procesów kulturowych i przemian ról społecznych krytyka. Wypracowała też język i zasady, które obowiązywały również w ówczesnej krytyce teatralnej i muzycznej (w ograniczonym stopniu i w krytyce sztuk plastycznych), albowiem krytyk literacki na łamach prasy często relacjonował także przedstawienia teatralne, operowe i muzyczne koncerty. W okresie tzw. walki romantyków z klasykami (termin powszechnie przyjęty w historii literatury, choć należy go stosować umownie) wielką rolę w ukształtowaniu krytyki romantycznej odegrały zwłaszcza następujące periodyki: „Astrea", „Dziennik Wileński", „Tygodnik Wileński", „Dziennik Warszawski", „Rozmaitości", „Biblioteka Polska", „Gazeta Polska", „Kurier Polski", „Dziennik Powszechny Krajowy", „Pamiętnik dla Płci Pięknej", zdominowane w różnych okresach do 1830 r. przez grono entuzjastów nowych tendencji estetycznych.

Punktem odniesienia dla nowo powstającej krytyki romantycznej były utarte i dobrze zadomowione w elitarnym kręgu odbiorców literatury poglądy o istocie i celach twórczości krytycznej, z którymi polemizowali bezpośrednio młodzi autorzy w pierwszej fazie wspomnianej „walki romantyków z klasykami". Zakwestionowano podówczas podstawowe wyróżniki oraz język krytyki tradycyjnej, ale korzystano przy tym i rozwijano wiele z jej form gatunkowych, zwłaszcza rozbiór i → recenzja będą cieszyć się niezmienną popularnością, choć upowszechniono też gatunki nowe, jak szkic syntetyczny, → portret literacki czy nota wydawnicza. Całkowicie zanegowano natomiast normatywny i estetyczny fundament krytyki klasycystycznej, opartej na przekonaniu, że „krytyka we właściwym rozumieniu wzięta jest sądem pierwszej instancji, do którego wszystkie rozprawy w obszernych państwach nauk i literatury należą" (A. Dantiscus [A.K. Czartoryski], *Myśli o pismach polskich z uwagami nad sposobem pisania w rozmaitych materiach*, powst. 1801, wyd. [1810]). Pociągało to za sobą określone wymogi intelektualne i moralne, które winien spełniać krytyk „sprawujący urząd sędziego", mianowicie – „oprócz nieskazitelności, wymaga gruntownej praw znajomości i niepospolitej przenikliwości, tak też niełatwe krytyka obowiązki, prócz nieuprzedzonego umysłu, wyciągają obszernych wiadomości, gruntownej nauki, a nade wszystko smaku dobrego" (S.K. Potocki, *O wymowie i stylu*, cz. 2, 1815). Romantycy nie kwestionowali wprawdzie owych idealnych przymiotów, ale wypełnili je inną treścią: „nieuprzedzony umysł" w nowym dyskursie będzie oznaczać otwartość dla rozmaitych tendencji estetycznych, „gruntowna nauka" ma być oparta na niemieckiej filozofii spekulatywnej Immanuela Kanta, Friedricha Wilhelma Josepha Schellinga i Georga Wilhelma Friedricha Hegla, „dobry smak" krytyka odwołującego się do obiektywizujących zasad ustalonej od dawna poetyki zostanie natomiast zastąpiony subiektywną analizą sfery wyobrażeń twórcy, opartą na psy-

chologizującym modelu empatycznego odbioru dzieła. Tak więc obowiązująca dotąd zasadnicza krytyka jako „sąd o rzeczy, złączony z dociekaniem jej własności, wsparty na pewnych początkach i prawidłach", jako działanie rozumu „w celu odkrycia i okazania piękności lub wad różnych rodzajów poezji lub wymowy" (E. Słowacki, *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, powst. ok. 1810, wyd. fragm. „Dziennik Wileński" 1819, t. 7–8), zostanie wyparta przez relatywny, zależny od warunków historycznych i predyspozycji pisarza model krytyki romantycznej: „[…] estetyczna krytyka, odnosząc zawsze dzieła do czasu i ludzi, uniknie stronniczej natarczywości w wytykaniu błędów sztuki jednego rodzaju; dla krytyków zaś rozważających sztukę nie tylko estetycznie, ale też historycznie, filozoficznie i moralnie, wszelkie rodzaje zarówno uwagi godne będą, wszystkie są tworem ludzi, ze wszystkich wyczytujemy charakter rozmaicie wykształconego umysłu ludzkiego, a najwyraźniej z tych, które jedynie mają na celu człowieka, malują jego obyczaje i uczucia" (A. Mickiewicz, *O poezji romantycznej*, t. 1, 1822). Młodzi entuzjaści estetyki romantycznej, ucząc się sporo od profesorów Kazimierza Brodzińskiego (Warszawa) i Leona Borowskiego (Wilno), ostatecznie usytuowali się na antypodach krytyki normatywnej. Odrzucili stanowczo zarówno uniwersalistyczne założenie o możliwości istnienia wspólnego, jednorodnego sposobu oceny „tworów literackich", jak i wprowadzili na miejsce podręcznikowych reguł relatywny, często dowolny, o zmiennych kryteriach model krytyki historycznej i hermeneutycznej, wypływający z odmiennych filozoficznych oraz ideowych przesłanek i fundamentów światopoglądowych.

Odmiany krytyki romantycznej. Niemal wszystkie formy, warianty i odmiany krytyki romantycznej ukształtowały się w okresie wczesnej fazy rozwoju ruchu romantycznego w Polsce, którego głównymi ośrodkami stały się Wilno i Warszawa. Wspólnymi dla owych odmian cechami są programowość (podkreślanie walorów literatury romantycznej) oraz opozycyjność (choć w rozmaitym stopniu) względem zastanego modelu krytyki tradycyjnej, co ujawnia się zwłaszcza w pierwszym okresie kształtowania się estetyki romantyzmu. W okresie późniejszym, po 1830 r., zapoczątkowane u progu romantyzmu modele krytycznego opisu literatury (i sztuki) zostaną skontaminowane w obrębie nadrzędnej idei literatury romantycznej, ale poddane w dużym stopniu prawom ekonomicznym i dostosowane do nowej sytuacji społecznej i historycznej, tworząc ostatecznie mało spójną, eklektyczną całość, w której różnice wewnętrzne będą wynikać w większym stopniu z określonych postaw krytyków niż z przyjętych wspólnych deklaracji programowych czy założeń; wobec zaniku krytyki klasycystycznej ucichnie też wówczas → dyskusja z dawnym modelem uniwersalistycznym, a → polemiki (w obiegu krajowym) będą dotyczyć przede wszystkim konkretnych zjawisk estetycznych. Biorąc pod uwagę założenia programowe, język, cele i zadania krytyki, można wyodrębnić cztery nurty krytyki romantycznej: eklektyzm, krytykę historyczną, filozoficzną oraz polityczną (ideologiczną), które w czystej postaci, zgodnie z przyjętą nomenklaturą, raczej nie występowały, tworząc zazwyczaj zespół rozmaitych wątków oraz metod opisu literatury, jednak z wyraźnym akcentem położonym na określoną postawę krytyczną, determinowaną przyjętą strategią analizy dzieła literackiego. Inny podział, który wypada uwzględnić w syntetycznym zarysie, wyznaczają u nas wypadki historyczne. Możemy tedy mówić o krytyce romantycznej w okresie wstępnym kształtowania się nowej estetyki, który został przerwany powstaniem listopadowym, oraz o krytyce w okresie dojrzałego romantyzmu z podziałem na krytykę emigracyjną (bez ingerencji → cenzury) oraz krajową, poddaną podobnie jak i cała literatura i kultura polska opresyjnej woli zaborców. Mniejszą wagę (co nie znaczy, że nieistotną) w przypadku krytyki literackiej ma podział uwzględniający różnice między za-

borami. Schyłkowy okres krytyki romantycznej po 1848 r. determinują w znacznym stopniu europejskie przemiany polityczne oraz tendencje kulturowe, związane z upowszechnianiem się nowych nurtów filozoficznych i estetycznych, wypierających stopniowo z refleksji nad literaturą ścisły paradygmat romantyczny, oraz z czasem z propagowaniem idei „przedburzowców", a potem powstania styczniowego, zamykającego ostateczne jej dzieje, choć i w → pozytywizmie są obecne kontynuacje romantycznego idiomu w krytyce.

Eklektyczny model krytyki. U progu romantyzmu określił go teoretycznie i realizował z powodzeniem w praktyce pisarskiej Kazimierz Brodziński, choć to nauczyciel Adama Mickiewicza – Leon Borowski – wprowadził jako pierwszy u nas tzw. historyczny, tj. zależny od okoliczności i czasu powstania danego utworu, sposób prezentacji i oceny dzieła. Popularne w tym czasie rozważania estetyczne Anny Germaine de Staël-Holstein (zwłaszcza rozprawa *O Niemczech*, 1800) i Augusta Wilhelma Schlegla (*Wykłady o sztuce dramatycznej i literaturze*, 1818) miały inspirujący wpływ na powstanie nowych nurtów krytyki polskiej, jednak zarówno Borowskiemu, jak i Brodzińskiemu bliskie jeszcze było tradycyjne przekonanie o konieczności zachowania „dobrego smaku" oraz „zdrowego rozsądku" w roztrząsaniu dzieł literackich, gdyż w ich przekonaniu krytyk może przyczynić się do podniesienia na wyższy poziom ocenianych dzieł literackich i towarzyszącej im refleksji estetycznej oraz doskonalenia estetycznego, a nawet moralnego artysty, pośrednio i czytelnika. Krytyka – zgodnie z programem warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk – sprzyja również umacnianiu więzi narodowych i wydoskonalaniu przymiotów narodowej wspólnoty, gdyż opisuje przede wszystkim literaturę polską, dawną i nowszą, skierowaną jednakowoż do współczesnego odbiorcy, który poszukuje jej związków z tradycją rodzimą, ale i europejską zarazem. Ten edukacyjny wymiar krytyki (jeszcze klasycystycznej) wyraźnie ujawnia się zwłaszcza w wypowiedziach profesorskich, i taki też ma charakter u Kazimierza Brodzińskiego, często uznawanego za pierwszego nowoczesnego krytyka literackiego w Polsce, propagatora wzorca krytyki historycznej i narodowej, mimo że wyrastającej jeszcze z obszaru uniwersalistycznych założeń krytyki późnooświeceniowej. Także dla młodego Mickiewicza-filomaty początkowo przewodnikami w ocenie utworów literackich są reguły krytyki klasycystycznej, z których wyzwoli się jednak dość szybko, nie bez wpływu lektur Borowskiego i Brodzińskiego, i zgodnie z nowym już romantycznym duchem krytyki historycznej napisze słynną przedmowę do pierwszego tomiku poetyckiego *O poezji romantycznej* (1822). Borowski w obszernej cyklicznie drukowanej rozprawie teoretycznej *Uwagi nad poezją i wymową pod względem ich podobieństwa i różnicy z ćwiczeniami w niektórych gatunkach stylu* („Dziennik Wileński" 1820, t. 1–3) oraz Brodziński w znanej, w dużym stopniu fundującej i zapowiadającej nowy nurt literacki, rozprawie programowej *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* („Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11), która stanie się wkrótce zarzewiem gorącej dyskusji, dopuszczają wielość nurtów estetycznych, Brodziński charakteryzuje zaś → romantyzm jako określony typ literacki, dając mu pełnię praw estetycznych, mimo że skłaniał się ku modelowaniu specyficznego rodzaju literatury wyrastającej ponoć z charakteru narodowego Polaków, a więc dla polskiej kultury pożądanego – literatury sielskiej i idyllicznej, czym zrazi do siebie młode, wstępujące pokolenie romantyków. „Poezja jest zwierciadłem każdego wieku i narodu, stosownie jak każdy pod innym niebem odmiennych jest obyczajów, różne ma wyobrażenia o Bogu i wielorako rządzony bywa". Z tym stwierdzeniem zgodzą się młodzi romantycy. Zakwestionują jednak naiwne wyobrażenia, które w zamyśle Brodzińskiego mają tonować wybujałą fantazję romantyków: „[…] my, jak inne słowiańskie ludy, cechujemy się

między północnymi narodami swobodniejszą imaginacją i oprócz miłej melancholii nie widzimy w niej przerażenia i okropności" (*O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*). Tym samym Brodziński staje u początku mało radykalnej odmiany eklektycznej w krytyce romantycznej, w umiejętny, acz wykoncypowany sposób łączącej tradycyjne przyzwyczajenia i nowe tendencje. W tym nurcie krytycznym znajdą się wkrótce Antoni Edward Odyniec, Stefan Witwicki, Franciszek Salezy Dmochowski, Franciszek Morawski i wielu anonimowych krytyków, podążających tropami wyznaczonymi przez Brodzińskiego.

Krytyka historyczna. Pojętny uczeń Borowskiego i Brodzińskiego oraz czytelnik uczonego „Pamiętnika Warszawskiego" – Adam Mickiewicz – szybko wyciągnie wnioski z profesorskich rozpraw, akcentując przede wszystkim historyczny i narodowy aspekt nowej literatury, stając się nie tylko twórcą programowym romantyzmu (ballada *Romantyczność*), ale i prawodawcą nurtu krytyki historycznej w romantyzmie, który zapoczątkuje przedmową *O poezji romantycznej* do pierwszego tomu *Poezji*. Mickiewicz upowszechni w niej pojęcia i zwroty, bezpośrednio zaczerpnięte z rozprawy Brodzińskiego, które wejdą na stałe do języka krytyki romantycznej w jej rozmaitych odmianach: „narodowa romantyczna poezja", „charakter narodowy", „charakter poezji", „poezja gminna", „świat romantyczny", „szkoła niemiecka". W nieopublikowanym za życia artykule *Goethe i Bajron* (powst. ok. 1827, wyd. 1860) dojdzie zaś do ostatecznej definicji romantycznej krytyki historycznej, której poszczególne elementy w tym czasie będą już obecne w wielu publikacjach krytycznych, także u Mickiewicza: krytyka historyczna „dzieła poetyckie rozważa pod względem narodu, gdzie one wzięły początek, czasu i okoliczności wpływających na ich wzrost i dojrzewanie, która nareszcie, oceniając talent pisarza według łatwości, jakie znalazł, albo trudności, jakie zwalczył, nie stawia wyroku, ale pisze historię sztuki". Literatura rozważana z uwzględnieniem rozmaitych czynników budujących jej „historyczność" jest istotną częścią sztuki, estetyki, kultury narodu. Taką samą postawę będą prezentować w tym czasie m.in. Michał Podczaszyński i Maurycy Mochnacki. Ich wspólnym nauczycielem był Joachim Lelewel, kształtujący u młodych krytyków umiejętność oglądu szczegółów, przedmiotów, wyimków dawnej rzeczywistości, z których utkana jest prawda historyczna. I w ten właśnie sposób, ze szczególnym uwzględnieniem zmieniających się okoliczności historycznych (co odnosi się zarówno do świata przedstawionego, jak i zewnętrznych uwarunkowań powstania danego utworu), będą opisywać i tłumaczyć odbiorcy literaturę rodzimą i obcą, dawną i współczesną krytycy młodego pokolenia, także Maurycy Mochnacki. Zapoczątkował on w naszym piśmiennictwie nurt krytyki filozoficznej, przydając owej umiejętności nowe zadania i cele, choć głównym drogowskazem jest i tu krytyka historyczna (którą należałoby w tym przypadku określić mianem krytyki historiozoficznej), definiując ją w sposób następujący: „Główną, najpierwszą powinnością krytyki umiejętnej jest wybadać, rozświecić systema pojęć i wyobrażeń, czy zapadłej w przeszłości, czy obecnej cywilizacji. Literatura zamykająca w tworach naukowych, poetyckich i kunsztownych ogólną masę pojęć i wyobrażeń, wzięta w rozmysł krytyczny, ułatwia wykonanie tej pracy. Krytyk przysparza materiałów dziejopistwu. Zbiera, roztrząsa, porządkuje. Świeci historii. Opowiada – co było, wystawia w istnej prawdzie – co jest, ale nie rozkazuje, nie rządzi. Nie mówi, że tak, a nie inaczej ma być" (*O krytyce i sielstwie*, „Kurier Polski" 1830, nr 159). Program krytyki historycznej w trybie postulatywnym anonsuje również Michał Grabowski: „Chcemy, żeby nasi nowi literaci pokazali nam w płodach dawnych naszych pisarzy odbite piętno ówczesnego stanu kraju, nauk, obyczajów i języka. Chcemy, żeby nasi nowi poeci mówili nam, w duchu narodowym,

o dziejach domowych, o uczuciach jeszcze żywych w sercach i pojęciach przyrodnich" (*Myśli o literaturze polskiej*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 12, nr 36).

Krytyka filozoficzna. U podstaw tej odmiany krytyki romantycznej stoi zespół idei, wyobrażeń i metod analizy literackiej, które wyrosły bezpośrednio z inspiracji idealizmem niemieckim (Kant, Schelling, Fichte, Hegel) oraz estetyką i krytyką niemiecką (bracia August Wilhelm i Friedrich Schleglowie, Ludwig Tieck, Wilhelm Wackenroder, Novalis). Owo zakotwiczenie w kręgu niemieckim (ściślej jenajskim) nie jest przypadkowe, ale świadomie odsyła do innej niż francuska (klasycystyczna) tradycji kulturowej i filozoficznej. W tej odmianie krytyki romantycznej mocno przeciwstawiony zostanie zespół (często stereotypowych) idei i wyobrażeń na temat estetycznej „szkoły francuskiej" – „szkole niemieckiej", jednoznacznie kojarzonej (obok poezji angielskiej) z ruchem romantycznym.

Krytycy z tego nurtu opierali się na przeświadczeniu, że polska kultura musi podążać z duchem czasu, cywilizować stosunki społeczne oraz instytucje, oswajać publiczność z nową estetyką i filozofią romantyczną, za którymi kryje się zmieniający obraz świata dążącego do nowoczesnych form. „Poezja, jakiej potrzebujemy, poezja, którą romantyczną nazywamy, jest wynikłością kultury Europy w dzisiejszym stanie, bez względu, co dało pierwszy popęd zdeklarowaniu się nowej reformy literatur" (M. Grabowski, *Myśli o literaturze polskiej*). W naszej sytuacji politycznej (brak państwowego bytu) i geospołecznej (zapóźnienia w zakresie rozwoju przemysłu, stagnacja form własności, brak upowszechniania nowych metod gospodarowania) był to program bardzo ambitny, na romantyczny sposób radykalny, uderzający w przyzwyczajenia, obyczaje i przekonania „domowe". Został upowszechniony konsekwentnie z dużą siłą perswazyjną na łamach czasopism warszawskich – „Gazety Polskiej" (1827–1829) oraz „Kuriera Polskiego" (1829–1830), współtworzonych przez Maurycego Mochnackiego oraz doświadczonego, mimo młodego wieku, dziennikarza i redaktora – Ksawerego Bronikowskiego. Pozornie w warstwie estetycznej szło o dobrze znaną i spetryfikowaną już w badaniach literaturoznawczych „walkę romantyków z klasykami". W istocie sprawa miała poważniejsze znaczenie. Chodziło o propagowanie nowej filozofii życia opartej na → podmiotowości i niezależności myślowej, odsunięcie od „rządu dusz" starszego pokolenia oskarżanego o umysłową miałkość, nieoryginalność i preferowanie zmurszałych form artystycznych (i społecznych), które przeszkadzają swobodzie artystycznej oraz ograniczają rozwój „teraźniejszej" poetyki „entuzjazmu", „szaleństwa" czy „namiętności", prowadzących ku wolności duchowej, swobodnej ekspresji indywidualności i „uznaniu się narodu w swoim jestestwie" (sformułowania Mochnackiego), a w dalszej perspektywie czasowej nawet ku niepodległości. Mochnacki i związana z nim grupa radykalnych krytyków nieuznających kompromisów estetycznych i światopoglądowych (m.in. Jan Ludwik Żukowski, Józefat Bolesław Ostrowski, Michał Grabowski) cywilizacyjny program naprawy narodu rozwija w krytyce literackiej, teatralnej i muzycznej, tworząc konsekwentnie estetyczny i filozoficzny program romantyzmu, z ideą wolności, ideą panpoezji i mitem narodowym jako głównymi jego atrybutami myślowymi. Grupę warszawskich publicystów preferujących szeroko rozumianą krytykę filozoficzną konsolidował romantyczny pogląd na świat z wiodącym przeświadczeniem o doniosłości pierwiastków „duchowości", „podmiotowości", „oryginalności" i „wolności", tworząc pokoleniową więź opartą na wspólnych przekonaniach ideowych i zbliżonym języku krytycznym. W tej przestrzeni intelektualnej świetnie funkcjonował zarówno wyciszony konserwatysta Stefan Witwicki, autor *Piosnek sielskich* i *Poezji biblijnych*, ale i dyskutowanego szeroko artykułu *O reputacji autorów za ich życia* („Gazeta Polska" 1828,

nr 140), spokojny młody demokrata Jan Ludwik Żukowski, z zamiłowania etnograf, a przy tym autor estetycznej rozprawy *O sztuce* („Gazeta Polska" 1828, nr 96–102), która wywołała spory rezonans, jak i wyjątkowo agresywny, gadatliwy, skrajny w swoich postępowo-demokratycznych enuncjacjach Józefat Bolesław Ostrowski, krytyk toczący ostre boje na łamach „Dziennika Powszechnego Krajowego", znany choćby z wywołania burzy wokół Brodzińskiego za sprawą prowokacyjnego artykułu *Co to są prawidła?* („Dziennik Powszechny Krajowy" 1830, nr 130).

Mochnacki, wychodząc od Kantowskiej *Krytyki władzy sądzenia*, ukazującej graniczne możliwości dla horyzontu poznawczego podmiotu krytycznego, podążając za myślami Schellinga i Schleiermachera, stworzył w szeregu artykułów model opisu dzieła literackiego, zakładający analizę świata przedstawionego lub języka poezji w hermeneutycznym kole poznania, tworzącym określoną syntetyczną całość, z której wydobywa „na jaśnią" zarówno poszczególne cechy danego utworu, jak i szerszy, narodowy wymiar dzieła: „Baczmy więc w krytyce, co waży ogół rzeczy, nie z szczegółów do ogółu, ale z ogółu do szczegółów przechodząc. Totalizujmy wszystko, wszystko spajajmy w jedną całość nierozdzielną" (*Paganini i Lipiński*, „Gazeta Polska" 1829, nr 161). Wymierzona w drobiazgową, analityczną metodę krytyczną klasyków hermeneutyka filozoficzna Mochnackiego ma ukazać zarówno indywidualne przymioty twórcy, jak i szerszy kontekst historyczny utworu: „Wyrozumieć i zgłębić w tworze bądź poetyckim, bądź malarskim, bądź muzykalnym szczególniejszą dyspozycję i przemożność artysty, okazać, jak myśli, jak czuje i co ma do siebie właściwego, rozważyć pilnie jego sposoby i sprawność naśladowczą, na koniec przyrównać treść i osnowę dzieła do prawdziwych w naturze wzorów i wydarzeń społecznych – oto są trudne, ale zaszczytne krytyki obowiązki" (*Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska" 1829, nr 19). Krytyk ma bowiem oprowadzać czytelnika po dawnych i współczesnych dziełach literackich z uwzględnieniem możliwie szerokich kontekstów interpretacyjnych, zwłaszcza filozofii i historii, a jego nadrzędnym zamiarem jest „zbadać ducha i przeniknąć do istoty polskiego narodu w ojczystej literaturze", aby naród „uznał się w swoim jestestwie" (*O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830).

Krytykę filozoficzną, która w perspektywie literatury (i piśmiennictwa) miała ogarnąć rozmaite zagadnienia historiozoficzne, metafizyczne i psychologiczne obok Mochnackiego uprawiali m.in. Michał Grabowski, Jan Ludwik Żukowski, a w okresie późniejszym Edward Dembowski i Julian Klaczko. Krytycy ci pojmowali swoją profesję jako formę działalności intelektualnej, nakierowanej na funkcje poznawcze dzieła oraz pośrednio na odbiorcę. Wobec czytelnika krytyk pełni obowiązki przewodnika i doradcy, nigdy zaś surowego nauczyciela czy sędziego. W relacji autor–krytyk–odbiorca zakładano zhierarchizowanie poszczególnych ról i pozycji, z których najważniejszą zajmuje twórca odpowiedzialny za powstanie dzieła, dalej – krytyk wypełniający funkcję mediatora między autorem a odbiorcą oraz nie mniej ważną funkcję animatora życia kulturalnego i społecznego, na końcu pojawia się zaś odbiorca, prezentujący w modelu krytyki filozoficznej najniższy poziom wiedzy i kompetencji oraz związaną z tym ograniczoną zdolność wyróżniania przedmiotów wartościowych, które krytyk musi odbiorcy wskazać, uzasadniając przy tym swój wybór.

Aspekt polityczny w krytyce. Cechą szczególną warszawskiego ruchu romantycznego przed 1830 r. była nieustająca polemika z dawnym wzorcem krytyki oraz konsekwentne propagowanie wszelkich działań artystycznych i dzieł literackich sprzyjających rozwojowi romantyzmu. Seweryn Goszczyński w liście do Wacława Pilawskiego z połowy 1830 r. opisuje skon-

solidowaną „szkołę" romantyków pod wodzą Mochnackiego oraz ich zacięte, ostre, często bezpardonowe spory, przypominające wojnę zaczepną lub igrzyska: „Życie literackie jest tu w wielkim ruchu. Szkoła (ponieważ starzy nas tak nazwali) młodych pisarzy otrzymała zupełną przewagę i pognębiła starych niedołęgów. Na koniec sami przyznali wyższość talentów naszym pisarzom i krytykom – niektórzy zupełnie umilkli, inni zaledwie bąkają. Nic ciekawszego jak teraźniejsze spory literackie, i nic zjadlejszego, można powiedzieć. Ależ bo dzielnych mamy zapaśników". Jednak pod płaszczem literackiego agonu w latach 1828–1830 kryła się już polityczna dyskusja. Literatura romantyczna młodych twórców ukazywała przestrzeń wolności i narodowości w dynamicznym rozwoju i ruchu, zaś przeciwstawiana jej literatura klasycystyczna pokolenia starszych pisarzy – ideową stagnację, kompromis i koniunkturalizm. I choć bezpośrednio nie można było formułować w prasie owych zakulisowych intencji, język sporów krytycznoliterackich oparty na wyrazistym → wartościowaniu i szeregach dychotomii ukazywał ich podskórny nurt oraz znaczenia wykraczające poza zwyczajny obieg literatury. W recenzjach i szkicach literackich ujawnia się ok. 1829 r. w większym stopniu niż do tej pory powrót homeryckich wzorców poezji epickiej (Jan Paweł Woronicz) oraz akcentowanie poezji czynu (William Shakespeare). Już niedługo, u kresu swojego życia, z dystansem ironicznym Mochnacki jednoznacznie określi walkę ugrupowań estetycznych przed powstaniem listopadowym: „[…] te dwie sekty literackie w Warszawie dość śmieszne, bo zapalczywe, miały w swej wojnie papierowej stronę polityczną ukrytą. […] Usamowolnienie w literaturze, niejako sprzysiężenie w sztuce, było figurą bliskiej emancypacji narodu. Romantycy byli rewolucjonistami…" (*Powstanie narodu polskiego w roku 1830 i 1831*, 1834). W okresie późniejszym jawnie polityczny dyskurs będzie obecny w krytyce emigracyjnej, w prasie krajowej w latach 40. utworzą się natomiast swoiste kryptoośrodki polityczne grupujące pisarzy, krytyków i publicystów o określonych postawach politycznych i społecznych, co rzutowało na preferowane przez nich wartości literackie. I tak, redagowany przez Józefa Emanuela Przecławskiego, Ignacego Hołowińskiego i Stanisława Chołoniewskiego „Tygodnik Petersburski" (1830–1858) będzie konsolidował środowisko konserwatystów, pozytywnie oceniał twórczość powieściową m.in. Michała Grabowskiego, Henryka Rzewuskiego, Michała Czajkowskiego w tej właśnie perspektywie, wileńskie „Athenaeum" (1841–1851) redagowane przez Józefa Ignacego Kraszewskiego ujawnia program koncyliacyjny i liberalny, warszawski „Przegląd Naukowy" (1842–1848) grupuje środowisko radykalnych artystów i demokratów, związanych z Cyganerią Warszawską oraz Edwardem Dembowskim, kijowska „Gwiazda" (1846–1849) redagowana przez Antoniego Marcinkowskiego i Zenona Fisza w perspektywie demokratycznej będzie zwalczać ultrakatolickie i konserwatywne poglądy krytyków z „Tygodnika Petersburskiego", a w Poznaniu ostre spory i zakulisowe podchody motywowane politycznymi i światopoglądowymi względami będą uprawiać redaktorzy liberalnego „Tygodnika Literackiego" (1838–1845), założonego przez Antoniego i Julię Woykowskich, i konserwatywnego „Orędownika Naukowego" (1840–1846), redagowanego przez Antoniego Poplińskiego i Józefa Łukaszewicza, co w humorystycznej formie przedstawi Juliusz Słowacki w nieopublikowanej za życia *Krytyce krytyki i literatury* (powst. 1843, wyd. 1891). Wychodzi w tym czasie także wiele czasopism i dzienników, które nie ujawniają swoich kamuflowanych zazwyczaj poglądów politycznych, jak m.in. zasłużone dla literatury i krytyki „Piśmiennictwo Krajowe" (1840–1841) i „Przegląd Warszawski", redagowane przez Hipolita Skimborowicza, eklektyczna „Biblioteka Warszawska" (1841–1914) redagowana m.in. przez Kazimierza Władysława Wójcickiego, „Roczniki Krytyki Literackiej" (1842–1843) Fryderyka

Henryka Lewestama, „Dziennik Krajowy" (1843–1844) Karola Witte czy galicyjski „Dziennik Mód Paryskich" (1840–1848) wydawany przez krawca Tadeusza Kulczyckiego. Jednak o jawnym i ukrytym aspekcie politycznym (ideologicznym), który często determinuje literackie oceny w krytyce romantycznej, nie można zapominać.

Krytyka w okresie Wielkiej Emigracji. Krytyka, podobnie jak i literatura, po upadku powstania listopadowego uległa istotnym przeobrażeniom. Upowszechniły się szybko dwa obiegi literackie, wyrosłe na gruncie nowych uwarunkowań politycznych i kulturowych: krajowy oraz emigracyjny, zaś krytyka literacka towarzysząca powstającej literaturze z natury rzeczy także rozwijała się odmiennie na tych dwóch różnych obszarach geograficznych i politycznych – krajowym oraz emigracyjnym (zwłaszcza na terenie Francji, Belgii i Anglii). O ile jednak literatura emigracyjna wydała kanon poezji narodowej, powstały dzieła wybitnej miary, trwale zadomowione w kulturze polskiej, o tyle w dziedzinie krytyki literackiej powstającej poza granicami kraju nie mamy do czynienia z przedsięwzięciami równie świetnymi. Realia emigracyjne, sytuacja wygnania i żywe wspomnienia niedawnej kampanii wojennej początkowo nie służyły rozwojowi krytyki literackiej. W latach 30. powstało wprawdzie we Francji i w Belgii sporo czasopism, które pozytywnie wszak stymulują rozwój wszelkich form publicystyki, w tym dziedzinę krytyki literackiej i artystycznej, były to jednak przede wszystkim pisma polityczne, związane z określonymi stronnictwami, nurtami czy nawet frakcjami. Wiele z nich doceniało rolę literatury w życiu narodu, redaktorzy oświadczali w prospektach i artykułach wstępnych stałe zainteresowanie poezją i krytyką, ale rezultaty owych deklaracji były często wątpliwe. Na dobrą sprawę w latach 1832–1834, a więc w początkowym okresie ruchu emigracyjnego, tylko paryski „Pielgrzym Polski" Eustachego Januszkiewicza i Adama Mickiewicza oraz wychodzący również w stolicy Francji „Pamiętnik Emigracji Polskiej" Michała Podczaszyńskiego (pisarza bawiącego w Paryżu jeszcze przed napływem fali emigracji, inicjującego w stolicy Francji wraz z Leonardem Chodźką polski ruch wydawniczy w latach 1827–1830), odgrywały pewną rolę „literacką", choć były zdominowane – co zrozumiałe – przez historyczną i rozrachunkową publicystykę. Nieco później paryski organ Hotelu Lambert Adama Jerzego Czartoryskiego – „Kronika Emigracji Polskiej" (1834–1839) – redagowana przez Stanisława Kunatta i Ksawerego Bronikowskiego oraz Karola B. Hoffmana i Karola Sienkiewicza, a pod koniec lat 30. nieangażująca się w politykę ugrupowań emigracyjnych, za to jawnie katolicka „Młoda Polska. Wiadomości Historyczne i Literackie" (1838–1840) (publikowali tu m.in. Stanisław Ropelewski, Eustachy Januszkiewicz, Leonard Niedźwiedzki, Juliusz Słowacki) oraz „Demokrata Polski" (1836–1842) (za sprawą Seweryna Goszczyńskiego), zaś na początku lat 40. konserwatywne „Trzeci Maj" (1839–1848) i „Dziennik Narodowy" (1841–1848) interesowały się w ograniczonym stopniu literaturą i krytyką, która dopiero na przełomie lat 30. i 40., dzięki publicystyce m.in. Stanisława Ropelewskiego, Tomasza Augusta Olizarowskiego, Wincentego Budzyńskiego i Seweryna Goszczyńskiego, stopniowo odzyskiwała utracone znaczenie. Krytyka literacka w okresie Wielkiej Emigracji rozwijała się przede wszystkim na łamach czasopism (nierzadko efemerycznych), także w postaci wstępnych rozpraw do tomów poezji czy prozy (jako przykład może służyć wstęp Ropelewskiego do *Pamiątek Soplicy* Henryka Rzewuskiego, 1841), rzadziej jako osobne rozprawy, drukowane w książkach (tu dobrym przykładem jest Stefan Witwicki z kilkakrotnie wznawianymi i uzupełnianymi *Wieczorami pielgrzyma*, 1837–1842). Trzeba też wyraźnie zaznaczyć, że na oceny literackie wielu utworów wpłynęły w sposób znaczący poglądy polityczne recenzentów, często kryjących się pod kryptonimami lub anonimo-

wych, oraz miejsce druku recenzji czy artykułu, albowiem prasa emigracyjna nabrała w tym czasie znamion organów poszczególnych ugrupowań politycznych, co determinowało z kolei w poważnym stopniu aksjologię. Najczęstszą formą literackiej publicystyki w prasie emigracyjnej tego okresu stała się krótka nota recenzyjna, która w niektórych przypadkach przechodziła wszakże w dłuższą wypowiedź o charakterze syntetycznym czy porównawczym. Częściej jednak recenzja łączyła się z anonsem wydawniczym i reklamą. Do rzadkości należą rozbudowane formy rozbiorów czy omówień specjalistycznych (wyjątek stanowią tu artykuły Ropelewskiego na temat twórczości Juliusza Słowackiego i Henryka Rzewuskiego). Pod koniec lat 40., wraz z naturalnym wykruszaniem się „pracowników pióra" oraz stopniową asymilacją emigrantów polistopadowych, polskojęzyczna krytyka literacka we Francji i w Belgii inaczej niż w kraju traciła na znaczeniu. Szczytowym osiągnięciem romantycznej krytyki literackiej na emigracji były wykłady Mickiewicza w Collège de France (1840–1844), w których profesor analizował wybrane dzieła pod kątem zawartych w nich idei: narodowej (np. *Wacława dzieje* Stefana Garczyńskiego), a później mesjanistycznej (np. *Nie-Boska komedia* Zygmunta Krasińskiego), co poszerza (z uwagi na formę wykładową) granice tradycyjnej krytyki literackiej. (Dyskusyjną kwestią pozostaje możliwość weryfikacji głoszonych przez poetę tez i ocen literackich). Najwybitniejszymi postaciami na mapie krytyki emigracyjnej w latach 1832–1848 okazali się właśnie Mickiewicz oraz Ropelewski. Przygodnie krytyką zajmowali się także poeci: Józef Bohdan Zaleski, Konstanty Gaszyński, Juliusz Słowacki, broniący swojej reputacji przed atakami Stanisława Ropelewskiego, oraz Seweryn Goszczyński; warto też wymienić nazwiska innych recenzentów literackich z tego okresu: Leona Zienkowicza, Antoniego Goreckiego, Wincentego Burzyńskiego i Jana Czyńskiego. Zmarły w 1834 r. – Maurycy Mochnacki – w okresie emigracji zajmował się przede wszystkim działalnością polityczną, pisał artykuły historyczne oraz dzieło historyczno-polityczne *Powstanie narodu polskiego w roku 1830 i 1831* (t. 1–2, 1833–1834). Wszyscy wymienieni autorzy publicystyki literackiej trudnili się inną działalnością (pisarską, polityczną, także rzemiosłem), a krytycznoliterackie uwagi głosili zazwyczaj z pozycji przygodnych amatorów (z wyjątkiem Leona Zienkowicza próbującego wskrzesić model przedlistopadowej krytyki filozoficznej spod znaku Mochnackiego), bądź jako przedstawiciele „publiczności czytającej", i trudno nadać im status zawodowych czy stałych krytyków literackich. Do takiego miana zresztą wcale nie aspirowali. Rola Mickiewicza jako wieszcza, autorytetu poetyckiego i „organizatora" narodowej wyobraźni, była wyjątkowa, ale jego artykuły krytycznoliterackie z lat 30. nie stanowią już tak ważnego zjawiska, jak to było przed powstaniem listopadowym (wówczas były przedmiotem gorących dyskusji, polemik, kontrowersji intelektualnych, by przypomnieć choćby słynny → pamflet *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*, 1829); w nowej sytuacji na emigracji artykuły Mickiewicza z łamów „Pielgrzyma Polskiego" miały ograniczony zasięg przez inną funkcję społeczną. Krytyka emigracyjna Mickiewicza, podobnie jak i innych publicystów z tego okresu, obciążona obowiązkiem służenia „narodowej sprawie", spychała na dalszy plan estetykę, programowość, aspekty polemiczne, spory o wartości artystyczne. Podstawowym zadaniem krytyki emigracyjnej w latach 30. było dostarczanie czytelnikom gazet i czasopism informacji na temat polskich książek wydawanych w kraju i poza nim, przy czym uwagę zwracano nade wszystko na te pozycje wydawnicze, które mówiły o historii narodu bądź jego współczesnej martyrologii i których autorzy opisywali dawną obyczajowość, rodzime tradycje, język, słowem szeroko rozumianą narodowość, nadając temu pojęciu wyraziste cechy etnosu rozróżniającego polską nację od innych narodów

przez język, folklor (→ literatura ludowa), dzieła kultury i umysłowości, odrębną mentalność i charakter. Najdobitniej w krótkim zdaniu ową potrzebę „czasu emigracji" sformułował Mickiewicz w recenzji zbiorku *Pieśni Pielgrzyma Polskiego* Konstantego Gaszyńskiego: „Nie czas teraz krytyczne twory literackie rozbierać" („Pielgrzym Polski" 1833, z 12 września). Pisanie o literaturze, jak i literatura na emigracji są podporządkowane w dużej mierze aktualnym problemom narodowym, dlatego poeta na łamach „Pielgrzyma Polskiego", obok patriotycznych wierszy Gaszyńskiego, przedstawia w formie anonsów wydawniczych pamiętniki Karola Różyckiego *Powstanie na Wołyniu*, patriotyczne *Sonety* Hieronima Kajsiewicza, przywraca cześć sielankowo-narodowemu programowi Kazimierza Brodzińskiego w artykule *O ludziach rozsądnych i ludziach szalonych* („Pielgrzym Polski" 1833, z 27 maja). Znamienne, że w nieopublikowanych podówczas portretach literackich George'a Gordona Byrona i Aleksandra Puszkina, powstałych w 1835 r., Mickiewicz dobitnie podkreśla cechy ich twórczości, wyrastające z narodowego ducha. Literatura i krytyka emigracyjna operowały wypracowanym na gruncie krytyki filozoficznej okresu przedlistopadowego pojęciem narodowości i historyczności, i służyć miały bez reszty polskiej „sprawie narodowej". W rezultacie tak jednoznacznie sformułowanego programu krytyki zaprzęgniętej do służby politycznej i narodowej nawet najwybitniejsi przedstawiciele poezji romantycznej stawali się niekiedy „wrogami" narodu, co spotkało Słowackiego, pomówionego przez Ropelewskiego o „nienarodowość" swojej twórczości po ukazaniu się *Balladyny*, a także i twórcę takich założeń programowych, mianowicie – Adama Mickiewicza, którego szeroko komentowane fragmenty wykładów *Kursu literatur słowiańskich* również spotkały się na łamach „Dziennika Narodowego" (1843–1844) z ideologiczną odprawą jako niesłużące dobrze polskości i narodowości.

Na miano najwybitniejszego krytyka okresu Wielkiej Emigracji zasłużył sobie Stanisław Ropelewski, który w obszernych rozprawach na łamach „Młodej Polski" łączył nieformalny przymus tropienia przejawów narodowości w dziele literackim, z jego estetycznymi walorami, wpisując często omawiany utwór w kontekst polskiej tradycji piśmienniczej (w relacji do gatunkowości, obyczajowości, narodowej etyki). W najważniejszej krytycznoliterackiej rozprawie, jaka ukazała się w tym czasie we Francji – *Wspomnienie o piśmiennictwie polskim w emigracji* („Kalendarz Pielgrzyma Polskiego" 1840, t. 2) – odnajdujemy zindywidualizowany program krytyki literackiej, podporządkowany wprawdzie narodowym imponderabiliom, ale nacechowany także własnymi niezależnymi przemyśleniami. Ponieważ historia, literatura, sztuka, filozofia i estetyka bezpośrednio zależą od politycznych wypadków, stąd i krytyka literacka musi nosić ślady polityki, zniekształcając tym samym obraz dzieła. Krytyk pragnie oceniać sztukę w kategoriach estetycznych, ale na przeszkodzie staje wszechobecna polityka oraz ideologia. Nieprzypadkowo tedy przegląd pisarzy emigracyjnych Ropelewski rozpoczyna od niedawno zmarłego Mochnackiego: „Maurycy Mochnacki osierocił polskie piśmiennictwo, nie można bolesnej myśli zatrzymać, że Opatrzność zdaje się wszystko łamać, co u nas występuje nad poziom, abyśmy nie mogli podołać wadze wypadków" (tamże). Najważniejszym kryterium oceny literatury jest według krytyka kategoria narodowości, przy czym pojęcie narodu ogranicza świadomie do aspektu kulturowo-etnicznego (wpływ poglądów Seweryna Goszczyńskiego), zbliżając się w pewnym stopniu do programu literatury narodowej Michała Grabowskiego i Henryka Rzewuskiego, z wyjątkiem ich predylekcji ku idei słowianofilstwa, które w kręgach emigracyjnych było uznawane za przejaw serwilizmu wobec Rosji, a nawet zdrady narodowej. Według Ropelewskiego literatura narodowa za pomocą środków zbliżonych do poetyki realizmu powinna ukazać prawdę o narodzie,

którą poeta musi przedstawić czytelnikowi w sposób jasny, zgodnie z oczekiwaniami szerokiej opinii publicznej, realizując romantyczny ideał odpowiedniości wyobraźni i życia: „Tworzyć w sztuce znaczy widniejszym zrobić, co już ma jestność swoją bądź w świecie fizycznym, bądź w powszechnym sumieniu ludzi. Utwór poezji jest to wcielony ideał, którego poślednie, lecz wierne podobieństwa napotykamy co krok w rzeczywistości" (*Przedmowa do wydania drugiego „Pamiątek Soplicy" H. Rzewuskiego*, 1841). Dopiero na trzecim planie – po aspekcie politycznym i narodowym – znajdują się walory estetyczne dzieła. Upodrzędniona estetyka buduje tylko formalny fundament dla ważkich problemów politycznych i narodowych. Musi spełniać tradycyjne wymagania „odpowiedniości", „przejrzystości" i „jasności" wypowiedzi, aby szeroka publiczność bez przeszkód i szczególnego wysiłku intelektualnego mogła zrozumieć i należycie ocenić utwór literacki. Nie ma w tej koncepcji krytyki miejsca na wybujałą fantazję, subtelną grę konwencjami literackimi, wyrafinowany język, prymat estetyki nad etyką może bowiem zabić prawdę, zaciemnić i zafałszować przesłanie ideowe dzieła. Stąd zrodziły się u Ropelewskiego tak niepochlebne i niesprawiedliwe oceny utworów Juliusza Słowackiego, któremu zarzucił minięcie się z narodowymi potrzebami czytelników, nadmiar estetyki i niezrozumiałość. Ropelewski zastosował do twórczości Słowackiego bardzo ograniczone i niewłaściwie dobrane kryteria, ale i tak na tle ówczesnego poziomu emigracyjnej krytyki jego wypowiedzi charakteryzowały się wyrazistym programem i aksjologią. Prezentował przy tym pióro ostre, pełne zjadliwej → ironii, bogate w figury retoryczne i ciekawą stylistykę, nawiązującą (jak u Mochnackiego) do leksyki staropolskiej. Niesprawiedliwym ocenom i fałszywym przesłankom myślowym, odnoszonym przez Ropelewskiego do poezji Słowackiego, stanowczo sprzeciwił się Zygmunt Krasiński. „Poeta ruin" wystąpił przeciw wąskiemu, narodowo-politycznemu stawianiu sprawy w odniesieniu do romantycznej, artystycznej i wysublimowanej twórczości autora *Balladyny* w rozprawie *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, która jednak ukazała się w poznańskim „Tygodniku Literackim" (1841, nr 21–23), nie należała więc do porządku krytyki emigracyjnej i nie wpłynęła znacząco na zmianę poglądów emigrantów co do walorów poezji Słowackiego. Oponował także poeta, publikując na łamach „Młodej Polski" objaśnienia do kreowanego przez siebie świata poetyckiego, ale i to – podobnie jak i wypowiedzi literackie w *Beniowskim* oraz we wstępie do *Lilli Wenedy* – okazało się zabiegiem nieskutecznym. Można powiedzieć, że zdominowana przez ideologię narodową i polityczne gry emigracyjna krytyka nie poznała się na talencie wybitnego twórcy. Inna rzecz, że grono odbiorców publicystyki literackiej na emigracji było bardzo wąskie i specyficzne, co nie sprzyjało podejmowaniu poważniejszych zagadnień estetycznych. W okresie po Wiośnie Ludów polskojęzyczna krytyka literacka we Francji stopniowo traci na sile i znaczeniu, a wraz ze śmiercią wielu emigrantów lub powrotem do kraju innych, w tym Stanisława Ropelewskiego, w latach 50. niemal zanikają jej poważniejsze formy i dziedzina ta staje się przede wszystkim doraźną publicystyką informującą o nowościach wydawniczych. W tym późniejszym okresie ton krytyce na emigracji nadawał Julian Klaczko, najwybitniejszy przedstawiciel publicystyki literackiej i politycznej zarazem, umiejętnie łączący rozmaite typy dyskursów, odznaczający się niezależnością myśli, świetnym zmysłem estetycznym, a przy tym znakomitym warsztatem pisarskim. Jego bogata działalność przynależy jednak zarówno do polskiego, jak i francuskiego obszaru językowego, dotyczy polskiej i europejskiej literatury, a publikacje Klaczki odnajdujemy zarówno w czasopismach emigracyjnych („Wiadomości Polskie" 1854–1861), jak i krajowych. Krytyka literacka okresu Wielkiej Emigracji z lat 1832–1848, poddana presji bieżącej polityki i konieczności służenia narodowi, stała się

przede wszystkim narzędziem propagowania określonych idei oraz postaw patriotycznych, którym miała służyć też i literatura; instrumentalny charakter krytyki tego okresu znakomicie oddaje tytuł ostatniej obszerniejszej rozprawy Leona Zienkowicza – krytyka literacka Wielkiej Emigracji to w poważnej części *Przegląd polityczny pisarstwa emigracji polskiej* (1848).

Krytyka literacka w kraju. Dyskurs polityczny i narodowy nabierają w krytyce krajowej stopniowo dużej wagi (znać nieformalne oddziaływanie publicystyki emigracyjnej) i coraz częściej zbiegają się z wyrazistymi deklaracjami światopoglądowymi, tworzącymi ideologiczne przesłanki do oceny literatury, kosztem walorów estetycznych dzieła. Seweryn Goszczyński jednoznacznie wskazał sposób oceny utworów literackich: zarówno co do strony zewnętrznej (język), jak i treści (→ forma i treść) należy zawsze przykładać miarę narodową, „ażeby poezja była narodowa, powinna na każdej niemal części obu stron wymienionych nosić piętno narodu" (*Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1); znamienna jest też deklaracja Michała Grabowskiego: „Przestajemy tą razą na odsłonieniu samym tego obszernego horyzontu nowej krytyki, którą nazwiemy krytyką katolicką. Dotąd bowiem wejrzeniu krytycznemu panowały przeważnie wyobrażenia innego rodowodu; od niejakiego czasu poznać się dało dążenie ku zmianie stanowiska […]. Za zasługę sobie kładę, że pierwszy tu krytykę literacką na wyraźne stanowisko katolickie wwodzę" („*Świat i poeta" przez J.I. Kraszewskiego*, „Athenaeum" 1841, t. 3). Ale najbardziej charakterystyczne w tym okresie stają się postulaty nawołujące do bliższych związków krytyki z publicznością literacką (Kraszewski, Klaczko), mimo że nadal nie brakuje również sugestii co do elitarnego i naukowego charakteru dziedziny krytyki (Józef Kremer, Aleksander Tyszyński, Antoni Marcinkowski). Wyraźnie można dostrzec wpływ poglądów politycznych na środowiska literackie, np. konserwatywnej koterii „Tygodnika Petersburskiego" czy demokratycznych towarzystw skupionych wokół warszawskiego „Przeglądu Naukowego" lub poznańskiego „Tygodnika Literackiego". Krytyka romantyczna w kraju stanowi tedy zespół dość niejednorodnych tradycji estetycznych, wielorakich dyskursów, rozmaitych metod opisu i sądów wartościujących, a jej wyrazistość zależy w dużej mierze od postawy politycznej, środowiska i zaplecza intelektualnego krytyka.

Antynomia poeta–świat stymuluje nadal rozwój krytyki romantycznej, twórca, odrzucany zazwyczaj przez filistrów i arystokratów, stłamszony cenzurą i obawą o swój byt codzienny, wypatruje zaś wyrozumiałego krytyka, który oprowadzi po świecie jego wyobraźni każdego odbiorcę, zarówno uczonego, jak i zainteresowanego amatora. Publiczność pragnie zrozumieć przesłanie poety i wypatruje z kolei krytyka, który w przystępnym języku ujawni wartości tkwiące w sztuce. Zamiera więc stopniowo rola krytyka jako Zoila (mimo przygód Juliusza Słowackiego i Cypriana Norwida), rodzi się zaś krytyk – Arystarch, czyli znawca dzieła, wraz z → publicznością współtworzący rynek odbiorców sztuki. Kraszewski co rusz utyskuje wprawdzie na niewdzięczną profesję krytyka nadal niesłusznie kojarzonego z zoilizmem i spokojnie tłumaczy publiczności, że „krytyka jest tylko zapatrzeniem się na utwór z innego stanowiska, które dozwala upatrzyć w przedmiocie to, czego w nim nie widział autor", zwracając też uwagę, że „brak krytyki w literaturze jest może dotkliwszym dla niej złem, niż kierunek ten lub ów, jaki chwilowo przybiera" (*List do redaktora*, „Gazeta Warszawska" 1851, nr 189). Z działalności krytycznoliterackiej utrzymuje się coraz większa grupa publicystów, pisarze i wydawcy wypatrują recenzji, które zwiększają zysk ze sprzedaży książek, a czytelnicy śledzą z zainteresowaniem w prasie omówienia nowości z rynku księgarskiego. Pierwszoplanowa rola polemiki literackiej, tak ważna przed powstaniem listopadowym,

również od końca lat 30. staje się istotnym elementem obiegu literatury, na znaczeniu zyskuje także wyważona prezentacja utworu literackiego w recenzji, sprawozdaniu czy nocie wydawniczej. „Krytyka dobrze pojęta nie może, nie powinna przeradzać się w walkę. Jest ona wynurzeniem indywidualnego zdania, opartego na rozumowaniu i dowodach" (J.I. Kraszewski, *Krytyka*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 83). Ale w praktyce literackiej dyskusje i polemiki, które często stymulują dyskurs krytyczny, nie zamilkły, o czym świadczy niekończący się spór o powieść, obecny w prasie krajowej z rozmaitym nasileniem w latach 1838–1857, czy dyskusja wokół → literatury ludowej i folkloru z lat 1833–1842; warto jednak dostrzec, że podłożem ówczesnych polemik literackich były nie tylko różnice w poglądach, ale też środowiskowe animozje lub interesy ekonomiczne, co nie zdarzało się wcześniej. Pisarze, krytycy i publiczność literacka współtworzą swoisty mikroorganizm społeczny, powiązany w rozmaity sposób, co sprzyjało powstawaniu koterii i grup propagujących określoną estetykę lub wartości ideowe (także polityczne). Podobnie jak we Francji, w latach 40. tworzy się u nas wspólnotowa więź artystów, krytyków i odbiorców sztuki – nieformalnych zrzeszeń estetów salonowych, dandysów (→ dandyzm) związanych z grupami cyganerii, utopistów, konserwatystów, modernistów i marzycieli (→ marzenie), tworzących nowe rytuały i obyczaje literackie. W krytyce krajowej zanika w dużym stopniu aspekt → programowości, choć nie brakuje wypowiedzi metakrytycznych i rozpraw estetycznych, zyskuje zaś na znaczeniu wątek społeczny i polityczny; żywo rozwijają się również od lat 40. gatunki krytycznoliterackie dziedziczone z okresu przedlistopadowego, zwłaszcza recenzja odnosząca się do bieżącej produkcji literackiej, sprawozdanie z wydarzeń kulturalnych oraz nota i anons wydawniczy, co jest wynikiem przemian ekonomicznych także w sferze wytworów piśmiennictwa artystycznego i popularnego.

W deklaracjach krytyków co do zadań i celów tej dziedziny piśmiennictwa nie brak nawiązań do odmian krytyki filozoficznej (Tyszyński, Grabowski, Dembowski, Libelt, Klaczko) czy historycznej i narodowej (Goszczyński, Grabowski, Kraszewski). Podstawowe funkcje krytyka jako rzecznika publiczności, mediatora między twórcą i odbiorcą oraz przewodnika po świecie literackim, ulegają wyostrzeniu (w porównaniu z okresem wcześniejszym), problemy teoretyczne stają się zaś domeną wąskiej grupy specjalistów od estetyki i filozofii, którzy często podkreślają idealistyczny wymiar krytyki oraz wygórowane wymagania względem krytyka: „Krytyka ma kierować nauki, stosować do życia; obowiązkiem więc krytyka jest poprzednia znajomość nauk, znajomość życia. – Rzetelny krytyk winien by znać nie jedną tylko gałąź z rozwić ludzkości, lecz wszystkie" (A. Tyszyński, *Cel krytyki*, w: *Rozbiory i krytyki*, t. 1, 1854). Tyszyński zaproponował też kodeks „krytyki praktycznej" oraz ideał „krytyka praktycznego", który „winien się umieć wcielić we wszelki stan, wiek, stopień pojęcia itp., dla którego jest pismo; winien by wszelki zawód, koleje losów sam zaznać, winien by przebyć las tortur, przeżyć raj uciech, myślą przetrawić świat nauk, poznać odcienia, ich łączność, bieg, historyczność" (*Historia literatury polskiej przez J. Majorkiewicza*, „Biblioteka Warszawska" 1847, t. 3). Nic dziwnego, że w obliczu takich wymagań nawet najlepszy krytyk nie może spełnić pokładanych w nim nadziei. W zadaniach krytyki akcentuje się jednak częściej jej pozytywne powołanie i potencjalne walory w procesie oddziaływania zarówno na twórców, jak i czytelników; dość zaskakująco w tym kontekście brzmią nie tyle postulaty, co język Fryderyka Henryka Lewestama, wprost odwołujący się do dawnej topiki krytyki oświeceniowej: „Krytyk nie powinien być surowym mistrzem, który spełnia wyroki zapadłe na drżących winowajców. Nie powinien być sędzią, który wyrok wyda-

je. […] Prawy krytyk zajmie jedynie miejsce prokuratora królewskiego, który rzecz sporną we wszystkich częściach stara się wyświecać, sam zaś biorąc ją z różnorakich widoków, swoje zdanie wyrabia, aby je przełożyć następnie prawdziwemu sędziemu – publiczności" (*Wyznanie wiary literackiej*, „Rocznik Krytyki Literackiej" 1841). W przystępniejszej formie podobną myśl sformułuje Kraszewski: „Krytyka jest ocenieniem, nie wyszukiwaniem plam samych, raczej zdaniem sprawy z piękności, wykazem piękna niżeli strony ułomnej" (*List do redaktora*, „Gazeta Warszawska" 1851, nr 189).

Przedlistopadowe nurty dyskursu krytycznego (krytyka eklektyczna, filozoficzna, historyczna, polityczna) można odnaleźć w wielu wypowiedziach, niekiedy przecinają się nawet w obrębie jednego tekstu, wyznaczając szerokie ramy dla prezentacji najnowszej literatury oraz szerszych zjawisk estetycznych. Krytykę w tym okresie (zwłaszcza na łamach czasopism) cechuje różnorodność w sferze ideowej, rozmaitość metod postępowania oraz bogactwo narzędzi opisu, które zazwyczaj są obliczone na dobry kontakt z czytelnikiem. Michał Grabowski kontynuujący w dużym stopniu nurt krytyki filozoficznej, teraz w większej mierze zorientowanej na wartości narodowe (religijne, rodzime), dostrzega postęp w myśli krytycznej, ale i regres w poszukiwaniu właściwych form komunikacji z odbiorcą: „W krytyce, w filozofii estetycznej, porobiono w ostatnich latach niezmierne postępy, promieniste odkrycia, a jednak kiedy zejdziemy z ich wysokości do powszedniej praktyki literackiej krytyki, spotykamy niejedną zawiłość, niejedną rażącą przeciwność niespodziewaną, a jednak trudną do pokonania" (*O poezji XIX wieku*, 1837). Nawet poważnym rozprawom estetycznym nadaje się więc formę (język pojęciowy, leksyka) bardziej przystępną, aby zachęcić czytelnika do lektury. Taką właśnie strategię krytyczną obiera Edward Dembowski, bezpośrednio kontynuujący model krytyki filozoficznej Mochnackiego. W zazwyczaj obszernych rozprawach ukazujących najnowszą literaturę polską w kontekstach europejskich, literackich i estetycznych nawołuje do społecznej i artystycznej aktywizacji narodu przez sugestywny dyskurs z użyciem → metafor, środków perswazji oraz figur retorycznych, tworząc afektywne wypowiedzi przypominające wiec publiczny, a wszystko po to, aby nieraz trudne treści łatwiej trafiały do każdego (także mniej obeznanego z literaturą) czytelnika. W takim tonie formułuje również postulaty do krytyków i apologię krytyki jako ważnej dziedziny piśmiennictwa narodowego: „Krytyki więc, krytyki! Na miłość życia i nauki, krytyki wołajmy w dziejach, bo inaczej naród nie zrozumie swej własnej przeszłości, a jej dzieje, zimniejsze od głazu i od lodu, nie zmiękczą, nie zapłonią jej ciepłem życia […]. Przejmijmy w pojęciach przeszłości Polaków i Polski krytykę przede wszystkim, bo krytyka przetor wyrobi dla stanowiska filozoficznego, bo krytyka zorzą życia dziejów w pamięci i więcej jak w pamięci, bo w sercu ludu, w sercu dzielnością, postępem i miłością wrzącym. Pragnienie krytyki w dziejach jest naszego czasu potrzebą i żądaniem" (*Kilka myśli we względzie rozwijania się dziejów i życia społecznego Polaków*, „Tygodnik Literacki" 1843, nr 25). Krytyka staje się podstawowym ogniwem komunikacji literackiej. Towarzyszy literaturze i kreuje jej odbiór, tworząc siatkę pojęć niezbędnych do zrozumienia nie tylko utworu literackiego, ale i postępu cywilizacyjnego narodu. Czasopisma literackie i dzienniki przywiązują więc dużą wagę do tej właśnie dziedziny piśmiennictwa, w rezultacie niemal każdy znaczący periodyk krajowy ma rozbudowany dział krytyki oraz stałych recenzentów utożsamiających się z redakcją, profilem ideowym pisma oraz preferowanym stylem wypowiedzi. „Krytyka mająca pojęcie ducha czasu, jego potrzeb", niewikłająca się doraźnie „w tegoż czasu namiętnościach" jest to „mąż silny, co żelazną dłonią uchwycił łańcuch czasu, a orlim okiem zbadawszy potrzeby wieku, ku zaspokojeniu ich kieruje wszyst-

ko co żywe" (J. Woykowska, *Pisma periodyczne wychodzące w Wielkiej Polsce (1842–1843)*, „Tygodnik Literacki" 1842–1843). Krytyka jest już „nie tylko pochodnią historii", co postulowali Brodziński, Mochnacki i Mickiewicz, nie powinna zamykać się w kręgu filozoficznych wyobrażeń jako dział estetyki czy teorii poznania (Tyszyński, Kremer), ale zostaje obarczona zadaniem śledzenia postępów nowoczesności „czasu teraźniejszego" i powinna interesować się rozwojem nowych nurtów społecznych (Libelt, Dembowski, Woykowska). Jak nigdy dotąd krytyka literacka staje więc blisko rzeczywistego (nie wyobrażonego) życia i codzienności społecznej oraz politycznej. Krytyk jest zaś reprezentantem publiczności literackiej w większym stopniu niż nauczycielem czy przewodnikiem po świecie artystowskim. „Krytyk, zasługujący na to nazwanie, którego głos ma pójść dalej nad swój wiek, winien też jak pisarz wyrażać ogół, czuć z ogółem i być niejako tym tylko wyższym od niego, że sobie sprawę z siebie zdać umie, że ma samopoznanie, którego tamtemu brakuje. Krytyk, aby zdanie jego zostało przyjęte, winien w nim tylko wydać to, co wszyscy czują, nie co on osobiście, indywidualnie doznaje, winien być tłumaczem ludu" (J.I. Kraszewski, *Sąd krytyki i czytelników*, w: *Nowe studia literackie*, t. 1, 1843).

Recenzenci pism periodycznych szukają więc nowych sposobów komunikowania się z publicznością, która domaga się bliższego kontaktu z „sądzącym areopagiem", by weryfikować na bieżąco własne (dyletanckie zazwyczaj) refleksje i oceny literackie. Zostaje tedy odnowiona forma listu literackiego (obecnego wszak już w literaturze oświeceniowej). Od czasów publikacji słynnej powieści Aleksandra Tyszyńskiego *Amerykanka w Polsce* (1837), w której list jest pretekstem m.in. do wypowiedzi estetycznej i krytycznoliterackiej (m.in. słynna koncepcja → szkół literackich), nastąpił prawdziwy wysyp fikcyjnych listów o literaturze w prasie polskiej z lat 40. (→ list jako dyskurs krytycznoliteracki). List stał się podówczas dla estetyków i krytyków przekazem wygodnym i pojemnym dla wyrażania rozmaitych refleksji i sądów o charakterze krytycznoliterackim, a zarazem formą niezobowiązującą, pozornie prywatną, znacznie osłabiającą dystans między krytykiem a czytelnikiem. Odbiorca literatury anonimowo podgląda wymianę listową najczęściej zaprzyjaźnionych respondentów, przejmując od nich stosowne nauki. Język tej formy wypowiedzi w oczywisty sposób różni się od rozprawy naukowej czy krytycznoliterackiej, zakładającej kompetencje poznawcze. Tu wystarczy bez założeń wstępnych właściwe odczytanie przez amatora wyrażonych w liście poglądów, ocen i uwag krytycznych, które są formułowane przeważnie w sposób jasny, niekiedy nawet za pomocą języka potocznego, aby założony odbiorca mógł zrozumieć interesujące go zagadnienia. Obok recenzji była to w romantyzmie krajowym jedna z najbardziej rozpowszechnionych form dyskursu krytycznoliterackiego. Umożliwiała prezentacje zarysów i przeglądów piśmiennictwa polskiego i zagranicznego, streszczanie w przystępnych formułach zawiłości filozoficznych, wyjaśnienie najnowszych tendencji estetycznych, przekazywanie wiadomości ze świata kultury, nie stroniąc również od obserwacji odnoszących się do rynku wydawniczego, czytelników, zakulisowych rozgrywek literackich, obyczajowości życia codziennego. Józef Kremer w *Listach z Krakowa* (t. 1, 1843) wyłożył nawet w tej formie skomplikowaną estetykę opartą na heglowskim idealizmie, ale czytelnicy śledzili z uwagą także krytycznoliterackie *Listy z Polesia* Ludwika Sztyrmera (drukowane cyklicznie w „Tygodniku Petersburskim" od 1842 r.), listową korespondencję Alberta Gryfa do Benedykta Dołęgi na łamach kijowskiej „Gwiazdy" (od 1846 r.), rozmaite *Listy do redakcji* Józefa Ignacego Kraszewskiego (m.in. w „Athenaeum" od 1841 r. i „Gazecie Warszawskiej" od 1848 r.), *Korespondencję literacką* Michała Grabowskiego (1843), tegoż auto-

ra *Korespondencję literacką do Pielgrzyma* (od 1844 r.), bogate „listowe" zaplecze „Biblioteki Warszawskiej" i wiele innych podobnych publikacji w czasopismach oraz w drukach zwartych. Na styku rozprawy naukowej i fikcjonalnej korespondencji tworzy się w krytyce krajowej nowoczesna forma eseju o sztuce i literaturze. Kraszewski, jeden z głównych przedstawicieli tej formy wypowiedzi, stawia jednak krytyce niezmiennie wysokie wymagania, nie zgadzając się z koniecznością schlebiania gustom szerokiej publiczności, albowiem „celem zowie krytyka dzisiejsza nie myśl już jakąkolwiek, ale myśl koniecznie społecznej użyteczności" (*O celu powieści*, „Athenaeum" 1847, t. 6). Napięcie między dyskursem krytycznoliterackim prezentującym pogłębioną wiedzę estetyczną (Grabowski, Tyszyński, Kremer, Dembowski, Klaczko) a typową wypowiedzią krytyczną o charakterze sprawozdawczym (artykuł, recenzja, nota wydawnicza) zostaje zredukowane w dużym stopniu w portrecie literackim, który od lat 50. staje się popularną formą prezentacji dzieł literatury w porządku biografii pisarza (m.in. Kraszewski, Lucjan Siemieński, Antoni Edward Odyniec), przybliżając krytykę do form historycznoliterackich.

W pierwszej fazie rozwoju krytyki romantycznej odwoływanie się do gustu publiczności było często pustą deklaracją programową i retorycznym sloganem, kreującym wyobrażoną wspólnotę pisarzy, krytyków i odbiorców. W okresie dojrzałego romantyzmu stało się warunkiem koniecznym uprawiania tej dziedziny twórczości. Czytelnik płaci za kupioną książkę i płaci za periodyk, współtworzy więc w ekonomicznych realiach (a nie tylko w przestrzeni idei) rynek wydawniczy, domagając się szacunku i zrozumienia. Postępujący proces upodmiotowienia odbiorcy oraz rozwój nowych form komunikacji, akcentowanie nieco innych zadań i celów, pociągają za sobą zmiany także w języku krytyki, co charakteryzuje przemiany romantycznej krytyki literackiej w kraju, wyraźnie schodzącej z Parnasu w rzeczywistość ludzkiej miary. Krytyka historyczna i filozoficzna w coraz większym stopniu jest domeną akademicką, publiczność domaga się natomiast przede wszystkim bieżących sprawozdań, przeglądów, wyrazistych ocen i sugestii wydawniczych, nieświadomie współtworząc i odnawiając dawną eklektyczną formułę krytyki, towarzyszącej codzienności artystycznej.

Mirosław Strzyżewski

Źródła: A. Dantiscus [A.K. Czartoryski], *Myśli o pismach polskich z uwagami nad sposobem pisania w rozmaitych materiach*, powst. 1801, wyd. [1810]; S.K. Potocki, *O wymowie i stylu*, cz. 2, 1815; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; E. Słowacki, *Teoria smaku*, 1819; [L. Borowski], *Uwagi nad poezją i wymową pod względem ich podobieństwa i różnicy z ćwiczeniami w niektórych gatunkach stylu*, „Dziennik Wileński" 1820, t. 1–3; A. Mickiewicz, *O poezji romantycznej*, w: tegoż, *Poezje*, t. 1, 1822; A. Mickiewicz, *Goethe i Bajron. Rozprawa akademicka* [powst. ok. 1827]; M. Grabowski, *Myśli o literaturze polskiej*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 12, nr 36; S. Witwicki, *O reputacji autorów za ich życia*, „Gazeta Polska" 1828, nr 140; J.L. Żukowski, *O sztuce*, „Gazeta Polska" 1828, nr 96–102; A. Mickiewicz, *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*, w: tegoż, *Poezje*, 1829; [M. Mochnacki], *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska" 1829, nr 15, 17–20, 22 i 26–29; [M. Mochnacki], *Paganini i Lipiński*, „Gazeta Polska" 1829, nr 161; M. Grabowski, *O krytyce*, „Kurier Polski" 1830, nr 223; [M. Mochnacki], *O krytyce i sielstwie*, „Kurier Polski" 1830, nr 159; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; J.B.O. [J.B. Ostrowski], *Co to są prawidła?*, „Dziennik Powszechny Krajowy" 1830, nr 130; A. Mickiewicz, *Pieśni pielgrzyma polskiego*, „Pielgrzym Polski" z 12 września 1833 r.; M. Mochnacki, *Powstanie narodu polskiego w roku 1830 i 1831*, 1834; S. Goszczyński, *Nowa epoka poe-*

zji polskiej, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1, z. 1–3; M. Gr… [M. Grabowski], *O poezji XIX wieku*, w: tegoż, *Literatura i krytyka*, t. 1, 1837; A. Tyszyński, *Amerykanka w Polsce. Romans*, t. 1–2, 1837; J.I. Kraszewski, *Krytyka*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 83; [S. Ropelewski], *Wspomnienie o piśmiennictwie polskim w emigracji*, „Kalendarz Pielgrzyma Polskiego" 1840, t. 2; M. Grabowski, *„Świat i poeta" przez J.I. Kraszewskiego*, „Athenaeum" 1841, t. 3; Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, „Tygodnik Literacki" 1841, nr 21–23; F.H. Lewestam, *Wyznanie wiary literackiej*, „Rocznik Krytyki Literackiej" 1841, nr 21–23; S. Ropelewski, *Przedmowa do wydania drugiego*, w: [H. Rzewuski], *Pamiątki JPana Seweryna Soplicy, cześnika parnawskiego*, 1841; J. Słowacki, *Krytyka krytyki i literatury*, powst. 1841, wyd. 1891; J. Woykowska, *Pisma periodyczne wychodzące w Wielkiej Polsce (1842–1843)*, „Tygodnik Literacki" 1842–1843; E. Dembowski, *Kilka myśli we względzie rozwijania się dziejów i życia społecznego Polaków*, „Tygodnik Literacki" 1843, nr 25; J.J. Kraszewski, *Nowe studia literackie*, t. 1, 1843; J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 1, 1843; J.I. Kraszewski, *Listy literackie. I. O celu powieści*, „Tygodnik Petersburski" 1846, nr 13; L. Zienkowicz, *Przegląd polityczny pisarstwa emigracji polskiej*, 1848; J.I. Kraszewski, *List do redaktora*, „Gazeta Warszawska" 1851, nr 189; A. Tyszyński, *Cel krytyki*, w: *Rozbiory i krytyki*, t. 1, 1854; A. Tyszyński, *Historia literatury polskiej przez J. Majorkiewicza*, w: *Rozbiory i krytyki*, t. 2, 1854.

Opracowania: P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, 1902; K. Kolbuszewski, *Z dziejów krytyki literackiej w czasopismach emigracyjnych (1836–1848)*, 1924; T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce romantyzmu (1831–1863)*, 1931; S. Goszczyński, *Listy (1823–1875)*, oprac. S. Pigoń, 1937; M. Straszewska, *Czasopisma literackie w Królestwie Polskim w latach 1832–1848*, cz. 1–2, 1953–1959; M. Żmigrodzka, *Edward Dembowski i polska krytyka romantyzmu*, 1957; B. Zakrzewski, *Krytyka romantyczna o twórczości J. Słowackiego*, 1959; M. Inglot, *Poglądy literackie Koterii Petersburskiej w latach 1841–1843*, 1961; W. Billip, *Mickiewicz w oczach współczesnych. Dzieje recepcji na ziemiach polskich w latach 1818–1830. Antologia*, 1962; *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826–1862)*, oprac. B. Zakrzewski, K. Pecold i A. Ciemnoczołowski, 1963; S. Burkot, *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku*, 1968; M. Straszewska, *Życie literackie Wielkiej Emigracji we Francji 1831–1840*, 1970; A. Bartoszewicz, *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku*, 1973; H. Stankowska, *Literatura i krytyka w czasopismach Wielkiej Emigracji (1832–1848)*, 1973; Z. Jagoda, *Krytyka literacka w kraju*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura w okresie romantyzmu 1831–1863*, t. 1, red. M. Janion, B. Zakrzewski i M. Dernałowicz, 1975; K. Krzemień-Ojak, *Maurycy Mochnacki. Program kulturalny i myśl krytycznoliteracka*, 1975; K. Poklewska, *Galicja romantyczna (1816–1840)*, 1976; Z. Trojanowiczowa, *Ostatni spór romantyczny. Cyprian Norwid – Julian Klaczko*, 1981; S. Pieróg, *Maurycy Mochnacki. Studium romantycznej świadomości*, 1982; S. Makowski, *Współczesność literacka w prelekcjach paryskich Adama Mickiewicza*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza" 1900, R. 25; E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce Oświecenia*, 1990; M. Gumkowski, *Krytyka literacka*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; M. Strzyżewski, *Działalność krytyczna Maurycego Mochnackiego*, 1994; S. Rzepczyński, *Krytyka literacka w twórczości Norwida*, 1998; M. Stanisz, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, 1998; M. Strzyżewski, *O Mickiewiczowskiej nobilitacji poematu Stefana Garczyńskiego „Wacława Dzieje". Zapomniany krytycznoliteracki aspekt wykładów paryskich Adama Mickiewicza,* „Pamiętnik Literacki" 1998, z. 1; M. Strzyżewski, *Michał Podczaszyński. Zapomniany romantyk. Antologia*, 1999; Z. Przychodniak, *Walka o Rząd Dusz. Studia o literaturze i polityce Wielkiej Emigracji*, 2001; M. Strzyżewski, *Mickiewicz wśród krytyków. Studia o przemianach i formach romantycznej krytyki w Polsce*, 2001; S. Kalembka, *Wielka Emigracja 1831–1863*, 2003; T. Budrewicz, *Kraszewski – przy biurku i wśród ludzi*, 2004; *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, 2005; Z. Rejman, *Świadomość literacka polskiego Oświecenia*, 2005; M. Kuziak, *Wielka całość. Dyskursy kulturowe Mickiewicza*, 2006; M. Strzyżewski, *O poezji idealnej. Estetyczne rozważania Walentego Chłędowskiego*, w: *Poza historią*, red. J. Lyszczyna i M. Barłowska, 2006; M. Kuziak, *O prelekcjach paryskich Adama Mickiewicza*, 2007; M. Stanisz, *Przedmowy romantyków. Kreacje autorski, idee programowe, gry z czytelnikiem*, 2007; M. Stankiewicz-Kopeć, *Pomiędzy klasycznością a romantycznością. Młodzi autorzy Wilna, Krzemieńca i Lwowa wobec przemian w literaturze polskiej lat 1817–1828*, 2009; *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 1, red. G. Borkowska i M. Rudkowska, 2010; *Romantyczne przemowy i przedmowy*, red. J. Lyszczyna i M. Bąk, 2010; B. Czwórnóg-Jadczak, *Klasycy i romantycy. Spór i dialog*, 2012; *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 2, red. M. Strzyżewski, 2012; M. Strzyżewski, *Kraszewski jako krytyk literacki*, w: *Kraszewski. Poeta i światy*, red. T. Budrewicz, E. Ihnatowicz i E. Owczarz, 2012.

Zob. też: Duch/ Dusza/ Duchowość, Dyskusja/ Polemika literacka, Historyzm w dyskursie krytycznoliterackim, Klasycyzm/ Klasyczność, List jako dyskurs krytycznoliteracki, Narodowość/ Swojskość, Nieskończoność, Portret literacki, Przedmowa, Recenzja, Romantyzm

3) W POZYTYWIZMIE

Role krytyka. Funkcjonowanie terminu w drugiej połowie XIX w. wiąże się oczywiście z tym, że krytyka literacka kształtuje się wówczas jako wyodrębniony obszar refleksji o literaturze. Coraz wyraziściej rysują się w tym okresie jej cele, narzędzia i metody oraz kryteria, a także obowiązki, przywileje – i dylematy czy sfery napięć. Już w latach 70. XIX w. autorzy z kręgu warszawskich „młodych" formułowali zasady „krytyki nowej", przeciwstawiając „krytyków gruntownych" – krytykom niepowołanym i dorywczym. Charakterystyczną cechą wystąpień okresu programowego była strategia zapoznania, nie odwoływano się więc do ważnych dyskusji okresu międzypowstaniowego, kiedy to np. w tekstach Józefa Ignacego Kraszewskiego (np. recenzja *Literatury i krytyki* Michała Grabowskiego, „Tygodnik Petersburski" 1839, nr 64–68) formułowano zasady postępowania krytycznego, bez wątpienia aktualne również w okresie kampanii „starej" i „młodej" prasy.

Dla autorów wystąpień programowych, takich jak Aleksander Świętochowski (*Pleśń społeczna i literacka*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 31) czy Piotr Chmielowski (*Niemoralność w literaturze*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 1–2), główną funkcją krytyka jest rola „przewodnika", „opiekuna", zaangażowanego w → postęp cywilizacji ludzkości. Autorzy → manifestów, nawołując, by literatura szła „o krok przed społeczeństwem", właśnie krytyka czynili odpowiedzialnym za kierunek tego marszu i za wybory pisarzy, z których powinni być oni rozliczani przed → czytelnikiem. Krytyka literacka w tym sensie była widziana jako swoisty aparat kontroli działań twórców. Sposoby owej kontroli przekładały się na sposób pisania o literaturze: krytyk, zaopatrzony w narzędzia naukowca, miał badać sens dzieła, pytając, czy „treść obfituje w karm zdrową i pożywną?", i czy odpowiada na „dzisiejsze nasze potrzeby?" (P. Chmielowski, *Czytanie arcydzieł*, „Opiekun Domowy" 1873, nr 51). Do opisu i oceny zjawisk literackich „młodzi" krytycy wprowadzali metody analizy naukowej i przejęte od mistrzów filozofii pozytywnej przekonanie, że „nauka nie może szkodzić artystycznej twórczości – winna ją tylko rozjaśnić i pewniejsze drogi na niej nakreślić" (P. Chmielowski, *Artyści i artyzm*, „Niwa" 1873, t. 4). W latach 70. jednak toga „uczonego systematyka" była uszyta wyraźnie na wyrost – krytyka, szermując nazwiskiem Hippolyte'a Taine'a jako twórcy krytyki naukowej, tak naprawdę rzadko stosowała jego metody w praktyce, bo częściej chciała interweniować i wskazywać nowe drogi przed literaturą, niż analizować ją i badać. Naukowy warsztat krytyka pozostawał w tym czasie raczej imperatywem czy hasłem programowym.

Zadania krytyki. Hasła te zostały wcielone w życie w latach 80. XIX w.; wtedy to krytycy pokolenia pozytywistów starają się przede wszystkim rozumieć recenzowane dzieła i w pewnym stopniu rezygnują z prymatu wymogów ideologicznych. Jest to także czas ważnych dyskusji na temat → realizmu i warunków reprezentacji. Nowe przemyślenia na ten temat okazują się istotne również dla krytyków, którzy wprowadzili pojęcie „rzeczywistości" jako kryterium opisu i oceny, a jednocześnie wyznacznik własnych zadań. Dyskusję wokół tych zadań podejmuje grupa „Wędrowca", której autorzy, zainspirowani m.in. Zolowską kategorią

„temperamentu artysty", zmierzają w kierunku autonomizacji myślenia o literaturze i refleksji na jej temat, wywołując burzę w warszawskim środowisku literackim.

Antoni Sygietyński oskarża krytyków polskich o brak profesjonalizmu, o wybieranie ról ideologa albo filologa zamiast tych w istocie im właściwych. Te ostatnie role Sygietyński definiuje jako wnikanie w tajemnice twórczości, możliwe pod warunkiem kompetencji estetycznych i wrażliwości krytyka, który powinien umieć w sposób „przedmiotowy" (→ przedmiotowość), czyli jak najbardziej obiektywny, opisać i ocenić artystyczne „odrobienie" dzieła (*O krytyce współczesnej słów kilka*, „Nowa Reforma" 1900, nr 90). Dzięki m.in. Sygietyńskiemu rozpoczyna się w krytyce lat 80. poważna recepcja → taine'izmu. Na tym gruncie rodzi się koncepcja krytyka jako „ogrodnika" troszczącego się o rozwój literatury, świadomego, że jest to sfera autonomiczna względem innych obszarów refleksji o świecie i innych języków. Krytyk-ogrodnik kieruje swoją uwagę ku kryteriom wewnątrzartystycznym, związanym ze sferą środków użytych przez pisarza. Sferze tej dużo miejsca poświęca Stanisław Witkiewicz – choć zajmuje się on krytyką artystyczną, jego poglądy wydają się ważne także dla krytyki literackiej tego czasu, nie tylko tej uprawianej na łamach „Wędrowca". Witkiewiczowskie hasło „nie co, ale jak", wskazujące, że domeną realizmu w dziele sztuki nie jest sfera tematów, lecz środków artystycznych wykorzystanych w celu ukazania jakiegoś fenomenu życia, redefiniowało zadania krytyki. W ich obrębie pojawia się rola krytyka-jubilera, profesjonalisty świadomego autonomii dzieła sztuki, który nie chce już sprawdzać przyległości literackiego obrazu świata do rzeczywistości, lecz zajmuje się sposobem jego stawania się w dziele.

W latach 90. XIX w. pod wpływem nowych impulsów artystycznych i filozoficznych pojawia się obraz krytyka jako „współposzukiwacza prawdy". Jak wówczas się pisze, krytyk ma obowiązek „wpatrzeć się w dzieło" i przejąć się jego nastrojem, by móc zrekonstruować w pełni zamysł pisarza. Te motywy są widoczne w otwierającej dekadę dyskusji o *Lalce*. Bolesław Prus, polemizując z ocenami i odczytaniami jego powieści przez Świętochowskiego, pisze, że zastosowane przezeń metody krytyczne nie przynoszą pożądanych efektów: „Powieść realistyczna […] zawsze w pierwszym czytaniu robi wrażenie czegoś powikłanego i chaotycznego; jest to las, w którym widać tylko pojedyncze drzewa, a nie widać… lasu. Nieuważny czytelnik może nigdy nie zobaczyć owego »lasu«, ale przyzwoity krytyk musi jego plan odkryć i nakreślić" (*Słówko o krytyce pozytywnej. (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)*, „Kurier Codzienny" 1890, nr 313). „Twarde" zdroworozsądkowe kryteria nie pozwalają krytykom zobaczyć całości proponowanej przez pisarza. A krytyk, w opinii autora *Lalki*, powinien być poszukiwaczem tej całości.

W tym samym okresie Piotr Chmielowski formułuje teorię „spółczucia psychologicznego", która ma otwierać krytyka na indywidualność pisarza i prowadzić ku wtórnemu przeżywaniu aktu twórczego. Nie rezygnując z kryterium obiektywizmu, Chmielowski proponuje metodę „podmiotowo-przedmiotową" (*Spółczucie psychologiczne w badaniach historycznoliterackich*, „Pamiętnik III Zjazdu Historyków Polskich w Krakowie" 1900), łączącą wymagania nauki z → empatią i otwartością na przygody jednostkowej → wyobraźni. W podobną stronę zmierza refleksja Stanisława Witkiewicza, który jednak traktuje krytykę dużo szerzej – jako część filozofii sztuki. Witkiewicz spotyka się także z „późnym" Chmielowskim, formułując obowiązki krytyka jako „sumienia epoki" czy „sumienia artysty".

Obowiązki wobec czytelnika i społeczeństwa. Definiując zadania krytyki literackiej i ustalając role krytyka, autorzy z pierwszego i drugiego pokolenia pozytywistów zwracali też baczną uwagę na jej adresata. O obowiązkach krytyki wobec → czytelnika pisali Aleksan-

der Świętochowski, Piotr Chmielowski, Eliza Orzeszkowa, Bolesław Prus, Stanisław Tarnowski, Teodor Jeske-Choiński i Włodzimierz Spasowicz. Domniemane reakcje czytelników stawały się w wielu pracach krytycznoliterackich drugiej połowy XIX w. podstawowym kryterium oceny. W tekstach krytyki z kręgu „młodych" → odbiorcę traktuje się jako potencjalnego sojusznika projektów społecznych spod znaku → pozytywizmu, w latach 80. krytycy starają się przede wszystkim rozbudzać wrażliwość czytelnika i uczyć go lektury głębokiej, przeciwstawianej często czytaniu popularnych powieści dla rozrywki. Ważnym sposobem budowania porozumienia z odbiorcą jest aspekt wspólnotowy. Krytyka, podobnie jak literatura postyczniowa, formułuje bowiem swoje zadania w ścisłym związku z ideą *integrans conspiro* – budowania zbiorowej świadomości w społeczeństwie pozbawionym państwa. Ma to związek nie tylko z tak ważną dla krytyki sytuacją mówienia w warunkach → cenzury (krytycy budują często porozumienie z odbiorcą, posługując się → językiem ezopowym), ale także z działaniem w warunkach „substytucji". Bo krytyk, podobnie jak pisarz, w pewien sposób musi zastępować nieistniejące instytucje kultury, co podnosi wagę myślenia o zbiorowości w → wartościowaniu dzieł literackich.

W drugiej połowie XIX w. ustala się przekonanie, że krytyka to ważna instytucja życia literackiego i społecznego. Jest tego oczywiście świadom np. Tarnowski, który jako jeden z obowiązków krytyka traktuje organizację kręgu odbiorców kultury w taki sposób, by mogli stać się jakąś polityczną siłą. Teksty pozytywistów z lat 70. podkreślają, że istotą krytyki jest „ruch", czyli organizowanie przepływu myśli między piszącymi a czytającymi, ale także – dynamizowanie opinii publicznej. W drugiej połowie XIX w. zadania krytyki łączy się z nastawieniem na aktualność i doraźność rozpoznań, co oznacza też konieczność zaangażowania krytyka w bieżące życie literackie. W pewnym sensie powraca tu definicja zadań krytyki, formułowana już w latach 40. i 50. XIX w. przez Kraszewskiego, który w *Nowych studiach literackich* pisał, że krytyk powinien być sejsmografem swojej współczesności (*Sąd krytyki i czytelników*, 1843).

Dla najważniejszych autorów drugiej połowy XIX w. krytyka jest przede wszystkim próbą uczestnictwa w budowaniu zbiorowej świadomości – literackiej, kulturalnej i narodowej. Jednocześnie w krytykach dość wcześnie rodzi się gorzka świadomość (demonstrowana często przez Świętochowskiego już od połowy lat 70.), że ich niezależność od tej opinii, a także od innych instytucji życia literackiego, jest iluzją. Zasługi krytyki spod znaku pozytywizmu przede wszystkim jako instytucji życia literackiego czy, szerzej, życia społecznego sprawiedliwie oceni jednak następne pokolenie – np. piórem Stanisława Brzozowskiego.

„Szkoła świadomości" i naukowe standardy. Bronisław Chlebowski, podsumowując dzieje krytyki polskiej u progu XX w. we wstępie do ich syntezy napisanej przez Piotra Chmielowskiego (*Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, 1902), widział je jako drogę od „odczuwania nieświadomego prostaczego […] do coraz pełniejszego uświadomienia i coraz subtelniejszego wyczuwania wewnętrznej i formalnej wartości i piękności utworów literackich" (*Piotr Chmielowski jako krytyk*, 1902). Narodziny nowoczesnej krytyki w XIX w. (choć dostrzegał jej osiemnastowieczne początki) jako „szkoły świadomości" wiązał także z przemianami kultury, z pojawieniem się nowych czytelników, a przede wszystkim – z kształtowaniem się roli literatury jako ośrodka świadomości społecznej i fundamentu narodowej samowiedzy. Chlebowski podkreślał tu zasługi krytyków romantycznych, takich jak Maurycy Mochnacki, Kazimierz Brodziński i Aleksander Tyszyński, na których sądy (mimo strategii zapoznawania dorobku poprzedników) powoływali się krytycy pozytywistyczni już w manifestach

programowych z lat 70. Mochnackiego można uznać za autorytet krytyków z kręgu „młodej" prasy.

Argumenty dla tego wyboru przytacza właśnie Chlebowski, który w tekście *Piotr Chmielowski jako krytyk* zwraca uwagę, że romantyczna krytyka jako „praca myśli" zajmowała odrębne miejsce w polskim piśmiennictwie: „[…] gdy poezja zawiodła, omyliła, zwrócono się do wiedzy, która swą obiektywnością i kosmopolityzmem dawała rękojmię stosunkowej stałości i należytego oparcia dla przekonań i dążności". Jednocześnie zostaje tu wskazana zasadnicza różnica między widzeniem krytyki literackiej przez romantyków i przez pokolenie Chmielowskiego. Chmielowski nie szuka, jak Tyszyński, jego nauczyciel ze Szkoły Głównej, ogólnych zasad „zbiorowego sądu", jest ewolucjonistą nastawionym nie na ów niepochwytny ideał, lecz na efekty współczesnej wiedzy i konkretne potrzeby społeczeństwa.

Dzieje krytyki literackiej w Polsce Chmielowskiego wraz ze wstępem Chlebowskiego uwypuklają następujące cechy krytyki (i zarazem elementy składowe terminu): krytyka to praca myśli, której przedmiotem jest wartość i piękno, a sprawą podstawową – formułowanie sądu w formie rzetelnej oceny i opartej na faktach interpretacji. Krytyka daje pewność i „oparcie", porównywalne do stabilności sądów naukowych, dlatego Chlebowski traktuje jej historię jako część dziejów polskiej nauki. Obaj powołują się na dokonania różnych współczesnych gałęzi wiedzy: psychologię (→ psychologizm), językoznawstwo, mitologię porównawczą (→ mitografia), → historię literatury i historię filozofii, zwracając uwagę i na efekty nauki, i na wynikające z nich czy rozbudzane przez nie „potrzeby moralne".

Krytyka literacka jest w świadomości drugiej połowy XIX w. ulokowana w pozytywistycznym systemie nauk. Jako praktyka opisu, osądu i oceny (bo na współgranie tych trzech elementów składowych zwracają uwagę autorzy tego okresu) korzysta ze standardów tego systemu. Wynikają one z idei „umysłu w stanie pozytywnym", który, wedle ustaleń Auguste'a Comte'a i Hippolyte'a Taine'a, stara się posługiwać faktami i dążyć do maksymalnego obiektywizmu oceny, tzn. wnioski ogólne wyprowadza z danych szczegółowych, umiejscawiając swoje rozpoznania w istniejącym stanie wiedzy, który podpowiada, że rozwój dokonuje się wedle praw ewolucji i działania mechanizmu postępu. Krytyk to uczony i pedagog społeczny, który swoje działania sytuuje między estetyką a etyką. W taki właśnie sposób Chlebowski przedstawia autora *Dziejów krytyki*, podkreślając, że jako konsekwentny uczeń Taine'a, „odczytuje on z powagą i sumiennością uczonego […] utwór oceniany, rozpatruje go na podstawie wymagań rozumu, wspartego na nauce i uznanych przez ten rozum zasadach estetycznych […]. Sąd swój formułuje z wielką oględnością i spokojem, ożywiając się wtedy jedynie, gdy w grę wchodzą względy społeczne" (*Piotr Chmielowski jako krytyk*, wyróżnienie – E.P.).

Ta charakterystyka ma jawny adres polemiczny, podobnie jak w pewnym sensie i cała książka Chmielowskiego, pisana w sytuacji, gdy pojawiają się krytycy całkiem odmiennie przecież określający własne zadania. Definicja krytyki literackiej i zakres obowiązków krytyka są tu zatem sporządzane w intencji sporu z krytyką młodopolską „z podkładem estetyczno-filozoficznym, literackim, politycznym". Ta intencja wpływa na ujednoznacznienie modelu krytyka-uczonego, który można uznać za wspólne dzieło pokolenia pozytywistów. Ten model zawiera jednak napięcia, na które wskazuje też zresztą Chlebowski, pisząc z pewnym żalem, że Chmielowski „z zasady i właściwości swej organizacji umysłowej nie poddaje się poecie".

Krytyk-uczony kontra krytyk-esteta. Choć model uczonego był przyjmowany w drugiej połowie XIX w. przez większość krytyków jako obowiązujący, istniały oczywiście rozwiąza-

nia alternatywne. Wybierali je przede wszystkim krytycy starszego pokolenia, tacy jak Kazimierz Kaszewski czy Felicjan Faleński, czy ci związani ze „starą prasą", opozycyjnie nastawieni do naukowego rozbioru dzieł sztuki albo, jak Stanisław Tarnowski, nieufni wobec pozytywizmu i propagowanych przezeń standardów intelektualnych. Tarnowski swoje metody krytyczne starał się opierać na klasycznej estetyce idealistycznej, szukając w dziełach literackich „powszechnej natury ludzkiej" i „wiecznego piękna". Z takiej perspektywy wynikały jego wybory estetyczne i kanon interesujących go lektur, demonstracyjnie alternatywny wobec tego, który upowszechniali pisarze i krytycy z grona pozytywistów.

Ale także wśród autorów z tego kręgu model krytyka-uczonego, podkreślany jako obowiązujący, od początku zawierał w sobie różne warianty związane z wewnętrznymi opozycjami towarzyszącymi definiowaniu zasad jego działań. Najważniejsze z tych opozycji to: scjentyzm–idealizm, nauka–intuicja, świadomość–nieświadomość, wyjaśnialność dzieła literackiego–niewyjaśnialność dzieł fantazji ludzkiej. Nie wszystkie z nich dawały się rozwiązać na gruncie tzw. krytyki naukowej, rozwijającej się w Polsce pod patronatem najpierw Hippolyte'a Taine'a, a potem Georga Brandesa, którego warszawskie wykłady z lat 80. zdynamizowały polską refleksję metakrytyczną.

Krytyk-psycholog. Próbą rozwiązania opozycji między postulatami naukowości a niepoddającym się im w pewnym sensie czynnikiem ludzkim było nachylenie krytyki drugiej połowy XIX w. ku psychologii, rozwijającej się wtedy dynamicznie jako odrębna nauka, generująca określone typy dyskursu. Wśród krytyków z kręgu pozytywistów byli z nią związani przede wszystkim Julian Ochorowicz, jeden z pierwszych polskich psychologów akademickich (autor m.in. książki *O twórczości poetyckiej ze stanowiska psychologii*, „Tydzień Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny" 1877, nr 35–45 i odb.) i Piotr Chmielowski. Zainteresowania tego ostatniego autora perspektywą psychologiczną w krytyce ujawniają się już w tekstach z lat 70., takich jak *Geneza fantazji. Szkic psychologiczny* („Niwa" 1872, t. 2) czy *Geniusze i masy* („Niwa" 1872, t. 2), szczególnie są zaś widoczne w wypowiedziach krytycznych z lat 80. i 90. W *Stylistyce polskiej* (1903), poświęconej teoretycznym problemom refleksji na temat literatury, Chmielowski podkreślał, że właśnie psychologia buduje pomost między dziełem a jego autorem oraz utworem a czytelnikiem. Pisał też, że krytyk powinien posiąść „gruntowne wiadomości przynajmniej z tych nauk, które czy to pod względem ogólnym, czy specjalnym, zostają w najbliższym związku z badaniem myśli i uczuć w utworach literackich".

Z takich rozpoznań wynikała sformułowana przezeń w latach 90. idea „spółczucia psychologicznego" z dziełem, ustalana w ścisłym porozumieniu z wyznacznikami estetyki Taine'a, a przecież niesłychanie już bliska strategii „empatii", wybieranej przez krytyków młodopolskich. Polskich krytyków przekonywały też na pewno argumenty Brandesa, który zasady „nowoczesnej krytyki literackiej" wyprowadzał od Charles-Augustina Sainte-Beuve'a: „Dawna krytyka, tak zwana filozoficzna, spoglądała na dokument literacki jak gdyby na rzecz spadłą z obłoków, sądziła go, nie zwracając uwagi na autora i mieściła w tej lub innej rubryce estetycznej albo historycznej. Sainte-Beuve badał dzieło aż do źródła, poza papierem umiał odnaleźć człowieka" (*Szkoła romantyczna we Francji*, przeł. F. Jezierski, 1885).

W latach 80. i 90. krytyka spod znaku pozytywizmu dzieli swoje zainteresowania psychologią z pisarzami poszukującymi, wedle formuły Bolesława Prusa, „człowieka psychologicznego". O tym, że nie wszystkim krytykom były bliskie metody psychologizmu, świadczy przywoływana wcześniej polemika Prusa ze Świętochowskim jako krytykiem *Lalki*. W tej

dyskusji starły się ze sobą krytyka psychologiczna ze ścisłą krytyką naukową, podporządkowaną, wedle formuły Świętochowskiego, metodzie „dedukcji". Jako autor *Słówka o krytyce pozytywnej* Prus wydaje się bliski formule Brandesa (którego bronił przed polskimi oponentami): „Krytyka to jest dar przełamywania własnej natury za pomocą wielostronnej sympatii" (*Szkoła romantyczna we Francji*). Również Chmielowski dostrzega problem wrażliwości na tekst i jego autora w praktyce krytycznej, choć dyskutując z krytykami młodopolskimi, podkreśla, że „na samej […] wrażliwości artystycznej poprzestać nie można, bo tym sposobem uprawniłoby się najdziwaczniejsze pomysły i najniedorzeczniejsze sądy" ([rec.] *Swoi i obcy*, „Prawda" 1899, nr 4). Aspekt „wrażliwości", obwarowany kryterium obiektywizmu, powraca w sformułowanej przezeń pod koniec wieku definicji krytyki literackiej: „Poznać cały dotychczasowy rozwój form literackich, być wrażliwym na wszystkie ich odcienie i subtelności, umieć wyróżnić w nowo pojawiających się świeże pierwiastki, zachować spokój i rozwagę przy ocenie zarówno dawnych, jak współczesnych objawów, mieć smak wykształcony, ale nie zasklepiony w jakiejś formułce: oto główniejsze przymioty, jakie krytyk literacki posiadać powinien" (P. Chmielowski, *Metodyka historii literatury polskiej*, 1899).

Pytania o metodę: krytyka i historia literatury. Definiując krytykę literacką przez poszukiwanie jej metody, zainteresowani nią autorzy podejmowali także problem różnicy między polem krytyki a obszarem historii literatury (choć często ta różnica, jak w cytowanej wyżej wypowiedzi, ulegała charakterystycznemu zatarciu). Krytyków z kręgu „młodych" zastępował w tym względzie Kazimierz Kaszewski, który w 1872 r. stwierdzał, że wypowiedzi krytyków – „motywowane sądy o dziełach pojedynczych, postawione na gruncie pewnych zasad" – tworzą „niesłychanie cenny materiał dla przyszłego historyka" (*Krytyka literacko-artystyczna i jej trudności*, „Tygodnik Ilustrowany" 1872, nr 215). Krytycy drugiej połowy XIX w. chętnie sięgali jednak do dzieł literatury dawnej, uważając taką praktykę za równie ważną jak recenzowanie bieżącej produkcji literackiej. Kwestia różnicy pól staje się coraz istotniejsza pod koniec wieku, gdy kształtuje się na gruncie polskim synteza historycznoliteracka, a wysiłek jej tworzenia podejmują także krytycy – tacy jak Chmielowski czy Tarnowski. O ile w latach 70. podkreśla się podobieństwo metod działania nowoczesnej krytyki i historii literatury (naukowy fundament, kryterium obiektywizmu, cele wychowawcze i poznawcze), o tyle od lat 80. próbuje się zdefiniować odrębność tych dwóch sposobów mówienia o literaturze. Najprościej czyni to Chmielowski: „Jeżeli historia literatury ma […] odtworzyć uczucia, myśli i ideały narodu, złożone w zabytkach piśmiennych, to krytyka przede wszystkim winna dążyć do wykrycia tych uczuć, myśli i ideałów w każdym dziele literackim" (*Metodyka historii literatury polskiej*). Historia literatury syntetyzuje zatem materiał, który przygotowuje dla niej krytyka literacka. Próby delimitacji obszaru krytyki literackiej i historii literatury, świadczące o wzrastającej wśród autorów świadomości własnego warsztatu, nie prowadzą jednak do sformułowania jednoznacznych wyznaczników pól obu typów refleksji. Co prawda w tekście teoretycznym *Popularyzowanie historii literatury polskiej* („Książka" 1904, nr 1) Chmielowski wyraźnie określa historię literatury jako naukę (po stronie krytyki lokuje popularyzowanie wiedzy), ale nie wykonuje przecież gestu wycofania atrybucji nauki z obszaru działań krytyka.

Dylematy krytyki uprawianej przez autorów generacji pozytywistycznych łączyły się też z przemianami myślenia o literaturze – od szukania jej wyznaczników i celów poza jej obszarem (w przestrzeni różnie pojmowanej „rzeczywistości") do uwyraźniania autonomiczności i odrębności jej sposobu mówienia o świecie. Ta ostatnia perspektywa była szczególnie

ważna dla krytyków z kręgu „Wędrowca", podkreślających również znaczenie indywidualności pisarskiej dla sposobu ujawniania się prawdy w literaturze i sztuce. „Skład zasad" krytyki Stanisława Witkiewicza wynikał z przekonania, że „sztuka nie jest naturą: środki, którymi ona wywołuje w umyśle ludzkim wrażenie, muszą być często inne niż w naturze, lecz samo wrażenie dzieła sztuki musi być równie prawdziwym, jak wrażenie odebrane od natury" (*Mickiewicz jako kolorysta*, „Wędrowiec" 1885, nr 51).

Krytycy młodopolscy, nadając wysoką rangę uprawianej przez siebie dziedzinie, używali oczywiście odmiennych argumentów niż twórcy poprzednich pokoleń i inaczej (a często – skrajnie odmiennie) definiowali metody krytyki literackiej i zakres jej działań. Jednocześnie tacy autorzy, jak Chmielowski czy Sygietyński, byli traktowani jako autorytety, a ich wypowiedzi czytano w pierwszych dekadach XX w. z powagą wynikającą ze świadomości, że to właśnie ich generacja stworzyła podstawy nowoczesnej krytyki literackiej w Polsce.

Pole dyskursu: streszczenie i inne formy. Obserwując funkcjonowanie terminu „krytyka literacka", trzeba również podjąć zadanie rozpoznania używanych przez krytyków form i typów wypowiedzi, które uznawano za szczególnie charakterystyczne tylko – czy przede wszystkim – dla niej. Forma, jaką ma przybrać orzeczenie o wartości dzieła, od początku zajmowała krytyków pozytywistycznych – włączonych przecież bez wyjątku w aktywność dziennikarską, publicystyczną, którą pragnęli jakoś oddzielić od własnej praktyki krytycznej.

Obowiązek opisu, objaśniania i osądu był podstawą struktury poważniejszych wypowiedzi krytycznoliterackich, tzn. takich, które miały większe ambicje niż te wynikające z popularnej wówczas w prasie formuły „poradnika dla kupujących książki", a także te o charakterze okazjonalnym, pojawiające się np. w → felietonach. Dla prezentacji utworów krytycy wybierali przede wszystkim streszczenie o charakterze wartościującym, którego celem było też wskazanie sposobu i stylu lektury (najczęściej, zwłaszcza w tekstach z lat 70., polegającego na konfrontowaniu literatury z rzeczywistością pozaliteracką i kręgiem doświadczeń czytelnika). W tych streszczeniach ujawniał się pozytywistyczny paradygmat poznawczy. Piotr Chmielowski był szczególnie przekonany do formy streszczenia, choć, np. w jego wypowiedziach na temat poezji, często nie przynosiła ona dobrych efektów. Streszczeniem programującym lekturę posługiwał się też często w swoich tekstach Tarnowski (np. w recenzji *Ogniem i mieczem*, „Przegląd Polski" 1884, t. 72). Praktyka streszczania miała związek także z wyrazistym podziałem utworów literackich na → „formę" i „treść". Refleksja na temat formy była, zwłaszcza w tekstach z lat 70., zdecydowanie mniej ważna i przybierała często kształt ogólnikowych stwierdzeń o „harmonii" i „pięknie" utworu czy „formie tematowi właściwej".

W poszukiwaniu „cechy znamiennej". W latach 80., gdy pod wpływem dyskusji zainicjowanej przez redaktorów „Wędrowca" rośnie świadomość krytyków i pojawia się, obok → recenzji, więcej artykułów o charakterze syntetycznym, najważniejszą procedurą staje się poszukiwanie „cechy znamiennej" (*faculté maîtresse*) twórczości danego pisarza. Ma to także związek z etapem głębszej recepcji Taine'a. Poszukiwaniu „cechy znamiennej" są podporządkowane np. sylwetki pisarzy w cyklu Sygietyńskiego *Współczesna powieść we Francji* („Ateneum" 1881–1883). Krytyk rezygnuje tu z klasycznego streszczania utworów na rzecz rekapitulacji podlegającej wybranym problemom proponowanej interpretacji. Często posługuje się też cytatem, pozwalając przemówić twórcy i namawiając czytelnika do nawiązania z nim → dialogu. Na przykładzie tekstów Sygietyńskiego można prześledzić, jakim zmianom ulega

proporcja trzech podstawowych dla pozytywistów elementów praktyki krytycznoliterackiej, tj. → opisu, objaśniania i osądu. Opis dzieła jest często równoznaczny z poszukiwaniem cechy dominującej, objaśnianie ma być bezstronną, naukową analizą, ocena ma charakter złożony, nie wyraża się, jak w tekstach z lat 70., w jednoznacznym wniosku, przybiera np. formę pytań kierowanych do autora i czytelnika. Znika również często wyraźny podział na ocenę formy i treści. Tak dzieje się w krytyce Sygietyńskiego, ale także w syntetycznych artykułach Chmielowskiego z lat 80. i 90., np. w kolejnych wydaniach *Zarysu literatury polskiej* (1881 i nast.) czy w szkicach poświęconych twórczości poszczególnych pisarzy, jak Eliza Orzeszkowa (*Powieści społeczne E. Orzeszkowej*, „Świat" 1892, nr 1–4) czy Maria Konopnicka (*Współcześni poeci polscy*, 1895).

Biografizm. We wszystkich tych tekstach pojawiają się pytania o relacje między dziełem a jego autorem, wynikające z genetycznego i psychologicznego nastawienia krytyki. Przedmiotem szczególnego zainteresowania, dla którego inspiracją jest bez wątpienia estetyka Taine'a, ale także propozycje Brandesa, staje się → biografia pisarza. Jej rekonstrukcję Chmielowski traktuje pod koniec wieku jako jeden z podstawowych obowiązków krytyka i ważny składnik poważnej refleksji krytycznej, decydujący też oczywiście o jej formie. Obowiązkiem krytyka jako biografa jest, jak pisze Chmielowski, „dbałość o wyczerpanie całego materiału, jaki się do życia obranej osobistości odnosi, nie poprzestając na tym, co już jest znanym i ogłoszonym […]; krytyczne rozpatrzenie tego materiału przez poddanie świadectw wszechstronnej ocenie pod względem autentyczności i stopnia wiarogodności; […] psychologiczne wnikanie w głąb usposobienia i charakteru" (*Metodyka historii literatury polskiej*). Tak zrekonstruowana i zanalizowana biografia ma ujawnić wpływy, według formuły Taine'a, rasy, środowiska i „doby dziejowej", które ukształtowały pisarza i jego dzieło.

Krytycy pozytywistyczni, rekonstruując biografię pisarza, zwracali uwagę na takie elementy, jak wykształcenie i wychowanie, środowisko, losy twórcy, eksponowali też często, zgodnie z duchem epoki, jego cechy fizjologiczne (jak Świętochowski podkreślający w swoim artykule o Prusie jego krótkowzroczność) czy te jednoznacznie wówczas kojarzone z płcią (jak krytycy piszący o prozie Gabrieli Zapolskiej). Te ostatnie, podobnie jak cechy fizjologiczne, służą często deprecjacji autora czy złośliwemu etykietowaniu. Takie działania, wykorzystywane często przy okazji różnych dyskusji i polemik, Chmielowski wykluczał z pola krytyki, podkreślając w *Stylistyce polskiej*, że dyskurs krytyczny powinien być podporządkowany zamysłowi obiektywnego orzeczenia, że nie należy „kołować z dowodem", lecz wybierać argumenty i przykłady wyraziste i niebudzące wątpliwości co do intencji piszącego. Według Chmielowskiego dyskurs krytyczny miała wciąż określać reguła wyprowadzona z filozofii pozytywnej: „[…] nic nie wypowiadać bez przytoczenia dowodów – nie wyrokować stanowczo o rzeczach wątpliwych – nie mówić zupełnie o całkiem niedostępnych" (J. Ochorowicz, *Wstęp i ogólny pogląd na filozofię pozytywną*, 1872).

Choć, ogólnie, formuła ta rzeczywiście określa pewien ideał dyskursu krytycznoliterackiego epoki, jednocześnie pojawiają się formy nowe, bardziej zindywidualizowane. Ich atrakcyjność wzrasta w latach 80. i 90. m.in. za sprawą Brandesa, który starał się ukazywać dzieło i autora „w ruchu", co miało także być może związek z jego fascynacją → nietzscheańską filozofią życia. Powołując się na Sainte-Beuve'a, Brandes stwierdzał, że skoro pisarz jak każda istota ludzka znajduje się w ciągłym rozwoju, „stąd też forma przedstawiania staje się równie zmienną, jak i przedmiot". Aprobatę Brandesa budziło to, że np. Sainte-Beuve „nieustannie łączy biografię z krytyką, w okresy wtrąca jak najwięcej odcieni warunkowych i na-

wiasów, wprowadza zdania łagodzące i osłabiające […] lub pewną nieokreśloność w wyrażeniach o rzeczach danych" (*Szkoła romantyczna we Francji*).

Gatunki wypowiedzi. Krytycy pozytywistyczni wybierają dla swoich wypowiedzi gatunki z oferty, kształtującej się już w okresie oświecenia, a na którą składają się: list o literaturze (→ list jako dyskurs krytycznoliteracki), → recenzja, → portret literacki, rozprawa, artykuł → polemiczny. Spośród krytyków doby postyczniowej formą listu o literaturze chętnie posługiwał się Kraszewski (*Listy z zakątka*, „Biesiada Literacka" 1876–1885; *Listy z zagranicy*, „Bluszcz" 1868–1887). Ośrodkiem listów jest specyficzny kontakt nadawcy i odbiorcy, typu → gawędowego, a omawiane utwory literackie są tu często pretekstem do nawiązania bliższego kontaktu z czytelnikiem. Formę listu o literaturze wybierała też młoda Orzeszkowa, a później – Henryk Sienkiewicz i Gabriela Zapolska. W praktyce krytycznoliterackiej „młodych" najpopularniejsza była recenzja, której uniwersalny schemat wówczas się ukształtował – obowiązywał on nawet w tekstach o wyraźnie polemicznym charakterze. W recenzjach „młodych" ważne było zarysowanie społecznej wagi – lub beztroskiej i ganionej nieważkości – problemu poruszanego w omawianym utworze.

Choć recenzja pozostaje wciąż ważną formą bieżącej praktyki krytycznoliterackiej i dziennikarskiej, w latach 80. na pewno wypiera ją rozprawka czy artykuł syntetyczny, często o ambicjach monograficznych. Celem tych tekstów jest prezentacja i ocena widzianej w dłuższym przebiegu czasowym twórczości pisarza, formułowane na tle jego biografii indywidualnej i społecznej. Krytyk stara się dojść do pewnych ogólnych prawd na temat badanych zjawisk, np. wskazać znaczenie autora w epoce czy na tle jego generacji, opisać przemiany i punkty zwrotne jego twórczości.

Niewątpliwy jest związek tej formy krytycznoliterackiego dyskursu z tradycją → portretu literackiego. Uznawanym w epoce autorem portretów literackich był Sainte-Beuve, dążący do odtworzenia biografii psychicznej twórcy. Na poetykę „sylwetki pisarza" – portretu syntetycznego – mieli jednak wpływ przede wszystkim Taine, wykorzystujący w swoich tekstach rodzaj ankiety socjologicznej pomocnej w dochodzeniu do „cechy dominującej", a także Brandes. Najciekawsze portrety literackie stworzył Sygietyński wykorzystujący właściwie wszystkie z wymienionych inspiracji. Inspirację Brandesa (który zwraca uwagę na wspólnotę pisarza i krytyka!) można by również w tym względzie potraktować jako „naturalne" przejście do krytyki młodopolskiej, wybierającej różne formy dyskursu, związane z jednej strony z przekonaniem o nieopisywalności czy niewyjaśnialności dzieła sztuki, a z drugiej – z włączaniem ekspresji krytyka w obszar refleksji o literaturze.

Ewa Paczoska

Źródła: A. Świętochowski, *Pleśń społeczna i literacka*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 31; P. Chmielowski, *Niemoralność w literaturze*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 1–2; K. Kaszewski, *Krytyka literacko-artystyczna i jej trudności*, „Tygodnik Ilustrowany" 1872, nr 210–216; J. Ochorowicz, *Wstęp i pogląd ogólny na filozofię pozytywną*, 1872; P. Chmielowski, *Artyści i artyzm*, „Niwa" 1873, t. 4; P. Chmielowski, *Czytanie arcydzieł*, „Opiekun Domowy" 1873, nr 51; S. Witkiewicz, *Mickiewicz jako kolorysta*, „Wędrowiec" 1885, nr 49–53; B. Prus, *Słówko o krytyce pozytywnej. (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)*, „Kurier Codzienny" 1890, nr 308 i 310–316; P. Chmielowski, [rec.] *Ignacy Matuszewski „Swoi i obcy"*, „Prawda" 1899, nr 4–5; P. Chmielowski, *Krytyka*, w: tegoż, *Poradnik dla samouków*, 1899; P. Chmielowski, *Metodyka historii literatury polskiej*, 1899; P. Chmielowski, *Spółczucie psychologiczne w badaniach historyczno-literackich*, „Pamiętnik III Zjazdu Historyków Polskich

w Krakowie" 1900; A. Sygietyński, *O krytyce współczesnej słów kilka*, „Nowa Reforma" 1900, nr 90; B. Chlebowski, *Piotr Chmielowski jako krytyk*, w: P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, 1902; P. Chmielowski, *Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej*, 1903; P. Chmielowski, *Popularyzowanie historii literatury polskiej*, „Książka" 1904, nr 1; W. Feldman, *Współczesna krytyka literacka w Polsce*, 1905.

Opracowania: T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce realizmu i modernizmu (1863–1933)*, 1934; W. Borowy, *Kraszewski jako krytyk literatury europejskiej*, w: *Księga ku czci Józefa Ignacego Kraszewskiego*, red. I. Chrzanowski, 1939; H. Markiewicz, *Wstęp*, w: P. Chmielowski, *Pisma krytycznoliterackie*, t. 1, oprac. H. Markiewicz, 1961; S. Morawski, *Problem wartości i kryteriów w estetyce Taine'a*, „Studia Filozoficzne" 1962, nr 2; Z. Żabicki, *Wstęp*, w: A.G. Bem, *Pisma krytyczne*, oprac. Z. Żabicki, 1963; E. Sławęcka, *Podstawy ideologiczne i metodologiczne twórczości krytycznoliterackiej W. Spasowicza*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie" 1967; J. Detko, *Antoni Sygietyński. Estetyk i krytyk*, 1971; T. Weiss, *Wstęp*, w: A. Sygietyński, *Pisma krytycznoliterackie*, wstęp i wyb. T. Weiss, 1971; M. Brykalska, *Wstęp*, w: A. Świętochowski, *Wybór pism krytycznoliterackich*, wyb. S. Sandler, wstęp i oprac. M. Brykalska, 1973; T. Lewandowski, *Cezary Jellenta, estetyk i krytyk. Działalność w latach 1880–1914*, 1975; Z. Mocarska-Tycowa, *Działalność krytycznoliteracka Teodora Jeske-Choińskiego wobec przełomu antypozytywistycznego*, 1975; H. Markiewicz, *Słowo wstępne*, w: S. Tarnowski, *O literaturze polskiej XIX wieku*, wyb. i oprac. H. Markiewicz, 1977; M. Kabata, *Warszawska batalia o „nową sztukę" („Wędrowiec" 1884–1887)*, 1978; T. Żabski, *Poglądy estetyczno-literackie Henryka Sienkiewicza*, 1979; J. Kulczycka-Saloni, *Włodzimierz Spasowicz jako historyk i krytyk literatury*, w: W. Spasowicz, *Pisma krytycznoliterackie*, wyb., wstęp i komentarze J. Kulczycka-Saloni, 1981; E. Gaworska [E. Paczoska], *Problemy życia literackiego drugiej połowy XIX wieku w oczach ówczesnej krytyki*, w: *Problemy życia literackiego w Królestwie Polskim 2. połowy XIX w. Studia*, red. S. Frybes, 1983; H. Markiewicz, *Polskie przygody estetyki Taine'a*, w: *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, seria 1, red. E. Jankowski i J. Kulczycka-Saloni, 1984; M. Olszaniecka, *Dziwny człowiek (o Stanisławie Witkiewiczu)*, 1984; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1988; M. Gumkowski, *Krytyka literacka*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; A.Z. Makowiecki, *Krytyka literacka*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska i E. Szary-Matywiecka, 1995; A. Makowski, *Metoda krytycznoliteracka Piotra Chmielowskiego*, 2001; E. Paczoska, *Świętochowski, Świńtuchowski i rynek, czyli prawdziwy koniec „młodej prasy"*, w: *Pogranicza literatury. Księga ofiarowana Profesorowi Januszowi Maciejewskiemu na Jego siedemdziesięciolecie*, red. G. Borkowska i J. Wójcicki, 2001; U. Kowalczuk, *Felicjan Faleński. Twórczość i obecność*, 2002; M. Gloger, *Bolesław Prus i dylematy pozytywistycznego światopoglądu*, 2007; E. Paczoska, *Georg Brandes i „brandesizm" w polskiej krytyce literackiej*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 2, red. M. Strzyżewski, 2012.

Zob. też: Pozytywizm

4) W MŁODEJ POLSCE

Główne wyznaczniki. Znakami rozpoznawczymi młodopolskiej krytyki literackiej są → ekspresja i → empatia; obie te kategorie najlepiej oddają jej istotne rysy; osobisty odbiór dzieła oraz empatyczne „wczucie" to uzupełniające się strategie. Wyjątkowe, wysokie miejsce krytyki w ówczesnej kulturze miało przyczyny zarówno społeczne, jak i literackie; zostało ono stopniowo zdobyte w kolejnych kampaniach krytycznych. Walkę o rangę krytyki i autorytet krytyka, widoczną już u → pozytywistów, cechował w następnym pokoleniu inny aspekt: krytyk nie musiał już być wychowawcą pisarzy i czytelników, a z pewnością nie było to jego główne zadanie, mógł stać się natomiast pełnoprawnym twórcą, równym lub niemal równym artystom.

Samoświadomość krytyki. Krytyka rozumiana jako sztuka, jako twórczość, to zrealizowany postulat tych, którzy na przełomie wieków wybrali ten rodzaj wypowiedzi. Krytyce literackiej towarzyszyła od pierwszych generacyjnych wystąpień bogata i przemyślana au-

torefleksja. Samoświadomość krytyki wyrażona w wielu wystąpieniach metakrytycznych była wysoka. Na bieżąco powstawały też monograficzne podsumowania, jak np. *Współczesna krytyka literacka w Polsce* (1905) Wilhelma Feldmana czy *Współczesna krytyka literacka w Polsce* (1907) Stanisława Brzozowskiego. Od najwcześniejszych wypowiedzi młodopolskich, takich jak *Parę słów o krytyce w ogóle* Miriama (cykl *Harmonie i dysonanse: III. Parę słów o krytyce w ogóle*, „Świat" 1891, nr 3), krytykom towarzyszyła troska o poziom artystyczny i merytoryczny. Ostatni ważny głos na temat zadań i funkcji krytyki w Polsce wypowiedziany tuż przed wybuchem pierwszej wojny światowej to *Istota i granice krytyki literackiej* Zygmunta Lubicz Zaleskiego („Museion" 1913, z. 6). Wysoki poziom autorefleksji krytyki młodopolskiej trudno porównywać ze stanem świadomości krytyków poprzedniej generacji; dawało to młodopolanom przewagę w sporach literackich prowadzonych właśnie z nimi. Postawa czujnej uwagi i nastawienie na nieustanną samoobserwację stały się również wzorem dla krytyków z dwudziestolecia międzywojennego, a następnie dla całej szeroko pojętej formacji modernistycznej w XX w. Mimo wspólnoty generacyjnej, ustanowionej w pierwszych wystąpieniach, krytyce młodopolskiej towarzyszyły spory i antagonizmy wewnątrzpokoleniowe: oprócz fundamentalnych różnic w stanowiskach kryła się w nich rywalizacja o uznanie → odbiorców, ale także gry o wzajemną akceptację i strategie samouznania. Performatywne, retoryczne ustanawianie wagi własnej wypowiedzi miało też wymiar autorskiego przekonania co do wyboru kierunku poszukiwań i pomagało w odnalezieniu własnego głosu na tle innych wypowiedzi. Wyróżnikiem, a zarazem powodem wysokiej rangi krytyki młodopolskiej, był cechujący ją maksymalizm celów i dążeń poznawczych. Ambicje te, związane z diagnozą stanu kultury polskiej i – szerzej – cywilizacji europejskiej, powodowały, że krytyka nie zasklepiała się w wewnętrznych i wyłącznie literackich sporach. Nie ograniczała się do funkcji informacyjnej czy diagnostycznej, choć starała się je wypełniać, nie skupiała się wyłącznie na ocenie bieżącej produkcji literackiej, ale pragnęła stać się wyrazem wyostrzonej wewnętrznej świadomości kulturowej. Poczuciu wyjątkowej misji w obrębie najszerzej pojętej kultury towarzyszył równoczesny gest pokory, widoczny w częstym sięganiu po topikę skromności. Mogła być ona podszyta nieskrywaną pychą, jak w zakończeniu manifestu Stanisława Przybyszewskiego *Confiteor* („Życie" 1899, nr 1), gdy krytyk, wraz z czasopismem, które reprezentuje (krakowskim „Życiem"), kreuje się na Jana Chrzciciela, torującego drogę większemu od siebie. W klasycznej topice wyraził podobną myśl Wilhelm Feldman, „poeci – prawdziwi *servi dei*, krytycy słudzy sług" (*Współczesna literatura polska*, 1918). W obu przypadkach wypowiedź buduje wielkość krytyki przez nadanie absolutnej rangi literaturze pięknej. Wyznaczanie konkretnych zadań i sprecyzowanych celów krytyki, a przy tym skłonność do budowania definicji totalnych, nastawionych bardziej na przyszłość niż teraźniejszość to stała, nieraz świadomie podtrzymywana sprzeczność młodopolskich wypowiedzi metakrytycznych. Brzozowski pisał: „Wszystko, co może stać się motywem działania, i wszystko, co jest w tym działaniu widnokręgiem – należy dla krytyka do natury ludzkiej, nie wyklucza on niczego i jest kartografem dziwnych podróży" (*Głosy wśród nocy. Studia nad przesileniem romantycznym kultury europejskiej*, 1912). Dający się wyczytać – nie tylko z wielu wypowiedzi Brzozowskiego, ale i z artykułów krytyków znacznie mniej żarliwych od niego – gest mesjański, który na przełomie XIX i XX w. miał swoje źródła w polskiej → tradycji romantycznej, znalazł w Młodej Polsce ugruntowanie w nowych ruchach społecznych i niepodległościowych, a pod koniec epoki w filozofii życia. Miał on swoje konteksty i odniesienia także w zlaicyzowanej tradycji żydowskiej i chrześcijań-

skiej – pociągał do zajmowania się krytyką tych, którym idea osądu twórczości innych (czy nawet szerzej – sądu nad rzeczywistością) nie wystarczała. Cenioną powszechnie przez krytykę przełomu XIX i XX w. wartością była inwencja. Kategoria nowości, wartościowana dodatnio, była też stosowana do wypowiedzi krytycznych, które miały wnosić jakieś istotne *novum* do toczonych wówczas → dyskusji literackich. Obowiązkiem krytyki była również jej aktualność, rozumiana nie tylko jako rejestrowanie na bieżąco nowych dzieł i nadążanie za wydarzeniami literackimi, ale nawet jako postulowana w niektórych wypowiedziach, a w innych traktowana jako → utopia, idea wyprzedzania czasu. Miriam pisał o krytyce: „Praca to już czysto twórcza – i Hello ma słuszność, że w tym znaczeniu »krytyka jest jedną ze sztuk najwyższych«. Tylko tą drogą wypowiada się w teraźniejszości słowa dni przyszłych" (*„Modernizm" i poszukiwacze arcydzieł*, „Chimera" 1904, t. 7, z. 19).

Wewnętrzne sprzeczności. Myślenie antynomiami, znamienne dla całego → modernizmu, powodowało, że krytyka młodopolska chętnie posługiwała się aporetycznymi pojęciami, podtrzymując napięcia między nimi. Wiele opozycji było rzutowanych na literaturę; dla przemian krytyki ważniejsze pozostawały jednak wewnętrzne linie napięć. Spośród nich warto wymienić sprzeczność między tym, co obiektywne i subiektywne, naukowe i artystyczne, wyłącznie estetyczne i zaangażowane w życie społeczne narodu. Pokolenie Młodej Polski nie zdjęło z siebie obowiązków wobec społeczeństwa w niewoli, ale rozumiało je inaczej niż poprzednicy. Krytyka młodopolska dostrzega i komentuje z socjologiczną wnikliwością sprzeczność między kulturą wysoką a kulturą popularną w jej nowoczesnej odmianie. Z troską o poziom literatury łączą się też trafne obserwacje dotyczące nowego typu → odbiorców, którzy mając potrzeby artystyczne, nie obcują na co dzień ze sztuką wysoką. Mimo stawiania wysoko celów → autotelicznych, nastawionych na literaturę, ważną funkcją krytyki jako instytucji życia kulturalnego było również wpływanie na świadomość zbiorową. Literacki charakter kultury w tej epoce sprawił, że dyskusje, koncentrujące się wokół ważnych dzieł, w tym → dramatów i → powieści, były równocześnie sporami o najistotniejsze sprawy społeczne i narodowe. Pomniejsze wyraziste opozycje, formułowane doraźnie, jak Miriamowskie „harmonie i dysonanse" z tytułu jego szkiców („Świat" 1891, nr 1–15, z przerw.), służyły dynamizowaniu opisów zjawisk estetycznych i procesów, a czasem cząstkowym diagnozom. Na tym tle nigdy nie znika i nie jest zacierana wielka aporia ówczesnej kultury: życie–sztuka. Wydaje się jednak, że najgłębsza linia wewnętrznego podziału przebiegała między stanowiskami, które były sygnowane przez Miriama z jednej, a Brzozowskiego z drugiej strony. Te stanowiska to – niedające się pogodzić – statyczne i dynamiczne definicje piękna, człowieczeństwa, bytu. Ideał piękna i idealne piękno według Miriama ma swoje źródła w transcendencji, w „istocie bytu", taki sposób myślenia reprezentuje program → symbolizmu. „Piękno bez tła nieskończonego, bez perspektyw, gdzieś w niezmierzoność, ku gwiazdom i za gwiazdy sięgających, obyć się nie może" (Z. Przesmycki, *Wstęp*, w: M. Maeterlinck, *Wybór pism dramatycznych*, 1894). W aktywistycznej koncepcji Brzozowskiego piękno nie jest z kolei kategorią najważniejszą, ustępuje miejsca afirmowanym pojęciom życia, czynu, działania, zmiany. Tworzenie jest pojmowane jako stawanie się, a proces życia i proces twórczy niemal utożsamiają się ze sobą. Statyczny i dynamiczny jest w następstwie odmiennych założeń także sposób pojmowania krytyki.

Nowy paradygmat naukowości. Inspiracje. Podnoszona ówcześnie i w późniejszych badaniach kwestia → naukowości prowadziła czasami badaczy krytyki młodopolskiej do przekonania, że ambicje artystyczne krytyków powodowały odrzucenie wzorca krytyki naukowej

i obiektywnej. Tymczasem krytykę młodopolską jako całość cechowało nie tyle zanegowanie wymogu naukowości, co zmiana paradygmatu naukowego. Jego rozumienie ukształtowała polemika z nauką rozumianą w duchu pozytywistycznym. Po odrzuceniu tego wzoru uprawiania krytyki młodopolanie nie hołdowali wyłącznie jej odmianie subiektywnej, dla której najważniejsza była wrażeniowość, ale dążyli do wypracowania pewnego kompromisu między tym, co subiektywne i obiektywne. Wilhelm Feldman pisał: „Twórca nie potrzebuje transponować treści uczuciowej dzieła na rozumową, czasem nie zdaje sobie nawet sprawy z podświadomych, ponadzmysłowych jego czynników, ze znaczenia pewnych symbolów, ze związku utworu z czasem i z kulturotwórczego jego znaczenia. Krytyk musi to czynić" (*Współczesna literatura polska*). Ideałem wypowiedzi krytycznej nie było snucie subiektywnych wrażeń, ale głębokie, intuicyjne poznanie, poznanie całościowe, dokonujące się przez wgląd. W opisie pomagała nie tylko kategoria rozumianej zazwyczaj po → Bergsonowsku intuicji, ale przede wszystkim kategoria wczucia (*Einfühlung*) pochodząca od Theodora Lippsa. Krytykom trudno przychodził opis własnych procedur poznawczych, jednak dążyli oni do ich obiektywizacji i intersubiektywnego uzgadniania w toczonym stale wewnątrzgeneracyjnym → dialogu. A nastawienie na dialog (z → publicznością, autorami, a także z innymi liczącymi się krytykami) można uznać za stałą cechę wypowiedzi młodopolskich.

Nachylenie w stronę Francji, które cechowało kulturę polską tego czasu, sprawia, że najchętniej przywoływano → francuską literaturę krytyczną. Doskonała znajomość życia literackiego państw zaborczych, a zwłaszcza krytyki → niemieckiej i austriackiej, czyniła z niej z kolei stały punkt odniesienia piszących (przykładem zwłaszcza Karol Irzykowski). W tym kontekście wyjątkowe i odosobnione są konteksty → anglojęzyczne późnego Brzozowskiego. Nie zawsze odwołania do obcych autorytetów układają się w proste schematy chronologiczne; i tak, w epoce przełomu wieków dłużej, niż można by podejrzewać, powoływano się na Hyppolite'a Taine'a, równolegle mógł pojawiać się w wypowiedziach Jean-Marie Guyau. Spór z krytyką naturalistyczną Émile'a Hennequina prowadzi już Cezary Jellenta (*Mgławice krytyki naukowej*, „Prawda" 1892, nr 19–21), gdy inni autorzy powołują się na niego jeszcze w pierwszej dekadzie XX w. Często pojawia się w wypowiedziach ceniony w Polsce Georg Brandes, gdy w przededniu pierwszej wojny autorytetem może być już Benedetto Croce (→ włoska literatura w polskiej krytyce). W kręgu lwowskim, w którym działa Kazimierz Twardowski, znaczenie ma jego nauczyciel, Franz Brentano, ze swoimi koncepcjami filozoficznymi. Podejmowane przez młodopolan w duchu symbolistycznego idealizmu poszukiwania estetyczne długo są skoncentrowane na kategorii piękna, by pod koniec epoki znaleźć się w orbicie nowych dyskusji na temat wiedzy o literaturze, zaświadczonych przez wczesne wypowiedzi Juliusza Kleinera. Julia Dicksteinówna, referując dyskusje literaturoznawcze, stwierdzała: „Wiedzę o literaturze możemy wyobrazić sobie opartą ramionami o krytykę literacką z jednej, estetykę, czy filozofię sztuki z drugiej strony" (*Za i przeciw naukowości historii literatury*, „Nowa Gazeta" 1918, nr 311).

Dziedziny nauki, które inspirowały krytykę Młodej Polski, to przede wszystkim filozofia z estetyką, ale też rozwijająca się wówczas w rozmaitych, nie zawsze skodyfikowanych nurtach → psychologia i nie dość doceniana przez krytyków w ich wypowiedziach, a zarazem obiektywnie bardzo istotna socjologia, by wymienić idee Georga Simmela, do którego odwoływał się oczytany w niemieckojęzycznej nauce Karol Irzykowski. W Młodej Polsce zdecydowanie preferowano krytykę aprobatywną, Miriam pisał: „Za jedynie interesującą i ważną uważamy krytykę dodatnią, wynajdującą i oświetlającą w dziełach prawdziwie twórczych naj-

istotniejsze ich pierwiastki i największe głębie. Krytyka negatywna wydaje nam się pomocniczym jeno narzędziem […]" (*Poezja*, „Chimera" 1901, nr 1). Zwolennikami krytyki pojmowanej jako surowy osąd byli skłonny do ostrych polemik Brzozowski, a przede wszystkim Karol Irzykowski z jego przekonaniem, że „właściwym, przyrodzonym gestem krytyka jest niezadowolenie" (*Glosy do współczesnej literatury polskiej*, „Głos" 1904/1905, nr 1). Krytyka aprobatywna stosunkowo szybko uzgodniła wewnętrzną młodopolską hierarchię twórców, którym poświęcała większą uwagę. Do kanonu historycznoliterackiego na całe stulecie trafili artyści, którym znaczący krytycy poświęcali osobne studia. W obrębie krytyki aprobatywnej, towarzyszącej wystąpieniom literackim, ciekawy przypadek stanowi eseistyka Stanisława Lacka poświęcona dramaturgii Stanisława Wyspiańskiego (publikowana na łamach „Nowego Słowa" i – przede wszystkim – „Krytyki", zob. np. *Uwagi o „Danielu" Wyspiańskiego*, „Krytyka" 1908, t. 2); wypowiedziom młodo zmarłego krytyka przyznawano początkowo status odczytań zaakceptowanych przez artystę, wiedziano bowiem o prowadzonym przez nich dialogu; następnie jednak zauważono samodzielność i oryginalność sposobu myślenia autora studiów (S. Pazurkiewicz, *Przedmowa*, w: S. Lack, *Studia o St. Wyspiańskim*, 1924).

Gatunki i formy wypowiedzi. W obrębie krytyki młodopolskiej utrzymywała się rozmaitość form wypowiedzi, → gatunków i subgatunków. Pojawiały się też znamienne dla ambicji artystycznych krytyków gatunki synkretyczne, czerpiące z form artystycznych. W całym piśmiennictwie krytycznoliterackim były jednak najistotniejsze obszerne rozprawy i studia literackie, z uprzywilejowanym wśród nich miejscem → portretu literackiego. W swoich najbardziej wartościowych realizacjach studia te dążyły do eseju, rzadko jeszcze wówczas w ten sposób nazywanego. W toczonym stale dialogu krytycznym były ważne bieżące → recenzje publikowane w czasopismach: od krótkich, → felietonowych po monograficzne ujęcia twórczości jednego autora. Streszczenie, tak istotne dla krytyków pozytywistycznych, stopniowo traci na znaczeniu na rzecz interpretacji dzieła, która w tej epoce stawia sobie zadanie przeniknięcia idei przyświecających twórcy; prowadzi to do wielu szczegółowych pytań na ten temat. Najczęściej przyjmowano, że interpretator musi wczuć się, „wżyć się" w dzieło i stojący za nim zamysł autora, przy czym intuicja krytyka jest tu pojmowana jako ważna władza poznawcza, swobodna, ale nie dowolna. Wybitne → manifesty młodopolskie posługiwały się również językiem krytyki literackiej. Wyjątkowa – ze względu na osobę autora i trafnie wybrane przez niego chwile wystąpień – była rola manifestów Przybyszewskiego: *Confiteor* i *O „nową" sztukę* („Życie" 1899, nr 6). Świetność i – jak to później określono – „fortunność" owych wypowiedzi była związana z międzynarodową pozycją autora, odpowiednim miejscem i czasem wystąpienia, wreszcie – z walorami → retorycznymi tych tekstów. Swoich odbiorców zyskały *Forpoczty* (1895) Wacława Nałkowskiego, Marii Komornickiej i Cezarego Jellenty czy cykl artykułów *Młoda Polska* Artura Górskiego („Życie" 1898, nr 15–16, 18–19 i 24–25). Mniej głośne okazały się późniejsze aktywistyczne wypowiedzi, np. *My, młodzi* Brzozowskiego („Głos" 1902, nr 50). Antydekadencka *Rekonwalescencja końca wieku* Leopolda Staffa („Teka" 1900, nr 1) miała skromny początkowo krąg odbiorców, ale trafiła wprost do tych, dla których była przeznaczona, lwowskich rówieśników poety. Przemyślany krytyczny program aktywizmu Jellenty („*Nie pieśń snu, lecz pieśń mocarza*". *Tok energii w poezji polskiej*, 1912) reprezentował z kolei tendencję, która dopiero miała utorować sobie drogę do twórców, i manifest ten pozostał niemal bez echa. Cenne dla wszystkich uczestników życia literackiego, zarówno piszących, jak i wyłącznie czytających, były teksty krytyczne informujące o literaturze obcej. One również mogły być równocześnie manifestami, jak

szkic Miriama zatytułowany *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej* („Świat" 1891, nr 3–12, 14, 18 i 21–24), będący zarazem → programową wypowiedzią symbolizmu. Osobne miejsce zajmują książki o charakterze obszernych studiów czy rozpraw i o wyjątkowym, wcześnie dostrzeżonym formacie intelektualnym, które zapoczątkowały listę największych osiągnięć nowoczesnej humanistyki polskiej. Można do nich zaliczyć dzieło Ignacego Matuszewskiego *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze* (1902), którego programowy charakter sprawił, że nie była to jedynie erudycyjna → komparatystyczna paralela, ale diagnoza, a zarazem projekt nowej, dopiero powstającej literatury. Nie mniej ważne były praca Jana Gwalberta Pawlikowskiego o Juliuszu Słowackim *Studiów nad „Królem-Duchem" część pierwsza: Mistyka Słowackiego* (1909) czy też programowe dzieło o Adamie Mickiewiczu, *Monsalwat* (1908) Artura Górskiego; nie jest przypadkiem, że wszystkie wskazane książki dotyczyły przeczytanego na nowo przez młodopolan → romantyzmu. Na tle dzieł reprezentujących wysoki poziom, głębię refleksji i inwencji ujawnia się wyjątkowość, także gatunkowa, książki Stanisława Brzozowskiego *Legenda Młodej Polski* z podtytułem *Studia o strukturze duszy kulturalnej* (1910). Jej wybitność nie sprowadza się do „likwidatorskich" zamiarów wobec prądów literackich czy całej epoki; jest ona realizacją tego, jak Brzozowski pojmował rolę tekstu krytycznego, diagnozą, osądem i przenikliwym projektem świadomości kulturowej, dziełem rozumianym jako działanie, czyn, a przy tym, jak wszystkie wypowiedzi Brzozowskiego aż po wydany pośmiertnie *Pamiętnik* (1913), jest to świadectwo jednostkowej wrażliwości w pełni świadomej swojego kresu, spalającej się w żarliwej walce o uwagę. W kontekście późniejszej działalności krytycznej Karola Irzykowskiego jego dzieło *Czyn i słowo* (1913), mimo swojej niewątpliwej wagi intelektualnej, surowości diagnoz i przenikliwości krytycznej, stało się przede wszystkim zapowiedzią kolejnych wystąpień krytyka; wypowiedzi sprzed pierwszej wojny światowej pomogły mu zbudować i ugruntować autorytet, który w dwudziestoleciu międzywojennym był rzadko kwestionowany.

Zarówno czytelnicy, jak i krytycy szczególnie cenili te dzieła krytyczne, które łączyły erudycję z szerokimi horyzontami i zdolnością śmiałego spojrzenia, przekraczającego granice dyscyplin. Na tle takich oczekiwań w epoce znacznie niżej oceniano książki badaczy literatury, choćby Józefa Kallenbacha czy Józefa Tretiaka. Dopiero w dwudziestoleciu pojawi się monografia historycznoliteracka o trwałej wartości, wyprowadzona z poszukiwań teoretycznych u schyłku Młodej Polski. Chodzi o dzieło wyrosłego z epoki, a obdarzonego wybitnym talentem narracyjnym Juliusza Kleinera – i nie przypadkiem jest to monografia twórczości Słowackiego. W Młodej Polsce powstawały tworzone niemal na gorąco syntezy krytycznoliterackie, panoramy polskiej literatury najnowszej doprowadzone do ostatniej chwili. Ich redagowanie na bieżąco jest traktowane przez krytyków jako ważne zadanie. Stara się mu sprostać przede wszystkim Wilhelm Feldman ustanawiający hierarchię nazwisk, która będzie długo obowiązywać (Stanisław Wyspiański, Stefan Żeromski). Ważną wypowiedzią krytyczną porządkującą wówczas mapę najnowszej literatury jest również (dawniej niedoceniana w badaniach nad epoką) dwutomowa książka Antoniego Potockiego *Polska literatura współczesna* (cz. 1–2, 1911–1912).

Młodopolscy krytycy wykazywali duże talenty polemiczne, ale nie pozwalali sobie na prowadzenie ostrych ataków personalnych. Polemiki i → pamflety to np. *Nasi dekadenci* Feldmana („Krytyka" 1901, z. 5). Wśród → polemik najgłośniejsze i najostrzejsze były ataki Brzozowskiego, przy czym istotna dla stanu ówczesnej krytyki okazała się nie kampania przeciw

„staremu", a więc Henrykowi Sienkiewiczowi, ale atak na Miriama, najgłośniejszy chyba wewnętrzny spór epoki. Cechujący się wysokimi walorami literackimi, pełen → intertekstualnych aluzji tekst podpisany „A. Czepiel", zatytułowany *Scherz, Ironie und tiefere Bedeutung* („Głos" 1904, nr 27), a później nie mniej ostra, ale inaczej skonstruowana wypowiedź *„Miriam" – zagadnienie kultury* („Głos" 1904, nr 41, 44, 45, 47, 49 i 52), która nie wywołała już tak jak poprzednia chęci obrony zaatakowanego zasłużonego twórcy – opinie te spowodowały wewnętrzny rozłam w obrębie krytyki Młodej Polski, odpowiadający w uproszczeniu podziałowi na dwie generacje, starszą i młodszą. Wydaje się, że swego rodzaju obojętność na „krzywdę" Miriama mogła być spowodowana innymi, głębszymi powodami: niechęcią do erudyty lub niechęcią do kultury nadmiernie otwartej na dziedzictwo europejskie.

Rozwój eseju krytycznoliterackiego na tle innych odmian eseistyki, ówcześnie jeszcze nie dość rozpoznawanego, definiowanego intuicyjnie, zasługuje na osobną uwagę. Eseje o literaturze, sztuce, eseje filozoficzne przenikały się nawzajem i były traktowane swobodnie. Czekały jeszcze na swój opis i autorefleksję eseistów, która nadejdzie dopiero w dwudziestoleciu. Przykładem eseju o silnym i szerokim oddziaływaniu był pierwotnie napisany po niemiecku szkic Przybyszewskiego *Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche* (pierwodruk w jęz. niem. *Zur Psychologie des Individuums. I. Chopin und Nietzsche*, 1892). Jedno z najbardziej znamiennych, a zrazem nie tak licznych, zjawisk cechujących wypowiedzi krytyczne Młodej Polski stanowi liryzacja tekstu krytycznego, inkrustowanie go fragmentami poetyckimi. To skrajny przypadek i wyłącznie młodopolskie zjawisko, nieistniejące ani przedtem, ani potem. Swego rodzaju „liryzacja krytyki" może być opisywana analogicznie do ówczesnego wtargnięcia żywiołu → lirycznego do dramatu i powieści. Najsłynniejszego przykładu dostarcza Brzozowski; w większych całościach pisanych prozą (wzorem jest dla niego przede wszystkim Friedrich Nietzsche), poświęconych Cyprianowi Norwidowi, Elizie Orzeszkowej czy Stefanowi Żeromskiemu, pojawiają się → fragmenty poetyckie. Nie są to, co istotne, parafrazy czy → pastisze stylu interpretowanych twórców – to liryczna ekspresja, swego rodzaju dytyramby krytyka na cześć twórcy, którego darzy uznaniem. Najważniejszym celem tego rodzaju inkrustacji tekstu krytycznego jest maksymalne zbliżenie się do poezji pojmowanej jako wolne, twórcze, → podmiotowe działanie. Celem są tu również ekstaza i eksces – taki sposób pisania nie staje się nigdy normą, ma bowiem za zadanie maksymalne rozszerzenie przestrzeni swobody twórczej w wypowiedzi krytyka. Jedyny utwór napisany w całości przez Brzozowskiego językiem liryki to poetycki esej, określany gatunkowo jako „rapsod" *Teodor Dostojewski. Z mroków duszy rosyjskiej* (1906). Inną ulubioną przez krytyków formą literacką był aforyzm. Przy dostrzeganym samokrytycznie wielosłowiu – ceniono lapidarne formuły, a także formę aforyzmu, często o cechach paradoksu (w realizacjach Brzozowskiego, Irzykowskiego, Komornickiej i innych autorów). Aforystyczność pojawiała się jako strategia retoryczna, inkrustowane aforyzmami dłuższe teksty krytyczne zapadały w pamięć i przekonywały odbiorców. Język krytyki młodopolskiej nie był przezroczysty, jego ważne wyróżniki to intertekstualność, mnogość aluzji i wielopoziomowych nawiązań, cytatów i kryptocytatów. Ciążenie ku językowi artystycznemu, a nie naukowemu, jest widoczne w unikaniu terminologii bądź obywaniu się bez niej.

Środowiska społeczne i ich przedstawiciele. W Młodej Polsce na wzrost znaczenia krytyki ma wpływ znacząca rola czasopism literackich i rosnące miejsce krytyki w czasopismach. Nieco odmienne były sposoby rozumienia krytyki w każdym z nich, by wymienić krakowskie „Życie", „Chimerę", „Krytykę" z głosem Wilhelma Feldmana, a pod koniec epoki „Mu-

seion" i „Lamus" z ich precyzyjnie zaprojektowanymi programami. Najbardziej przemyślana i konsekwentna była rola Miriama jako krytyka, wzmocniona jego działalnością redaktora „Chimery"; dawała mu możliwość pełnego realizowania programu krytycznego przez dobór publikowanych tekstów. Ważnym jego gestem jako redaktora-krytyka było opublikowanie w ostatnim tomie antologii najmłodszej poezji i niejako naznaczenie następców dla zamykanego czasopisma („Chimera" 1907, t. 10). Krytyka młodopolska nie zyskałaby tak wysokiej rangi u współczesnych i potomnych, gdyby nie silne i obdarzone talentem osobowości, które wówczas doszły do głosu. Ich wspólną cechą było doskonałe, rozległe, a przy tym nieschematyczne, często nieuporządkowane na szkolny sposób wykształcenie połączone z ambicjami wpływania na rzeczywistość społeczną, ambicjami nieznajdującymi w pełni ujścia w działalności politycznej i społecznej czasów niewoli. Wybór tej drogi wzmacniała powszechna wiara w literaturę i kod literacki, jakim posługiwało się wówczas w swoich najważniejszych dyskusjach społeczeństwo polskie pod zaborami.

Nowym zjawiskiem w obrębie społecznej przynależności krytyków było podjęcie działalności krytycznoliterackiej przez autorów pochodzących ze stosunkowo niedawno zasymilowanych środowisk żydowskich. Nie stanowili oni jednolitej formacji ze względu na wielkie zróżnicowanie wewnętrzne – Wilhelm Feldman przybywa do literatury wprost z galicyjskiego sztetlu, niepodobne do siebie drogi mają krakowianin Stanisław Izrael Lack, warszawianin Cezary Jellenta (Napoleon Hirszband), związany ze Lwowem Ostap Ortwin (uprawiający swój zawód prawnik Oskar Katzenellenbogen). Zasymilowane środowiska w większości mieszczańskie i inteligenckie reprezentują również mniej znane kobiety-krytyczki: np. Malwina Posner-Garfeinowa, pisząca jako Maria Zabojecka, Czesława Rosenblattowa, pisząca pod pseudonimem Czesław Halicz, Julia Dicksteinówna. Krytycy pochodzenia żydowskiego wówczas rozpoznawani jako → inni nawet przez życzliwie nastawionych odbiorców cechują się różnym statusem społecznym i kapitałem kulturowym, w czym są podobni do swoich rówieśników z Europy Środkowej. W przededniu wielkiej wojny polscy krytycy pochodzenia żydowskiego są na swój sposób wyjątkowi w żarliwym oczekiwaniu wolności Polski i wolności ludów, a także w swoim umiłowaniu tradycji romantycznej z jej mesjanistycznym piętnem. Inną formację reprezentują świetnie wykształceni → dyletanci, zdolni do wypowiadania się z podobną erudycją o poezji Słowackiego, kulturze góralskiej czy kwestiach prawnych, jak Jan Gwalbert Pawlikowski, Ignacy Matuszewski, wreszcie Zenon Przesmycki (Miriam). W Młodej Polsce są już widoczne początki wyspecjalizowanej „akademickiej" działalności krytycznej, którą prowadzą wybitni naukowcy uniwersyteccy; wśród nich romanista, tłumacz *Boskiej komedii*, Edward Porębowicz. Jego książki o Dantem czy Świętym Franciszku stanowiły inspirację dla twórców literatury. Równocześnie z rosnącą specjalizacją było możliwe jeszcze w tej epoce łączenie działalności krytycznoliterackiej z innymi dziedzinami nauki: krytyk podpisujący się Jan Sten (właśc. Ludwik Bruner) był chemikiem, a Wacław Nałkowski – geografem. Narażało to na zarzut braku profesjonalizmu ze strony tych, których wypowiedzi metakrytyczne akcentowały już silnie postulat specjalizacji. Inni, jak wybitny filozof Marian Zdziechowski, odnoszący się z rezerwą do wielu nowych zjawisk literatury i kultury swojego czasu, mogli uprawiać równolegle obie dziedziny, naukową i krytyczną, nie rozdzielając ich.

Najwybitniejsi krytycy pierwszego pokolenia Młodej Polski to Ignacy Matuszewski (1858–1919), Zenon Przesmycki (1861–1944), Artur Górski (1870–1959), Cezary Jellenta (1861–1935), Antoni Potocki (1867–1939), Wilhelm Feldman (1868–1919). W drugim

pokoleniu to Stanisław Lack (1876–1909) i Ostap Ortwin (1876–1942). Na tym tle uderza absolutna wyjątkowość Stanisława Brzozowskiego (1876–1911) ze względu na całościowy charakter jego autorskiego projektu, wysoką samoświadomość i zdolność do nieustannej przemiany, przy niezmienności poszukiwań poznawczych i podtrzymywaniu wysokiej temperatury wypowiedzi. Recepcja jego myśli filozoficznej w XX w. i niegasnące zainteresowanie nią w XXI w. *ex post* zmienia perspektywę widzenia jego miejsca w Młodej Polsce. Z późnego „głosu sprzeciwu" staje się w dzisiejszej optyce najważniejszym wyrazicielem wielkich pytań całej epoki. Z kolei tak znaczący i opiniotwórczy w dwudziestoleciu krytyk, jakim był Karol Irzykowski (1873–1944), jeszcze nie wypowiedział się w pełni w epoce zamkniętej wybuchem pierwszej wojny jako przedstawiciel modernizmu *sensu largo*. Książka *Czyn i słowo* nie musi być w takiej optyce sztucznie oddzielana od dalszych wypowiedzi. Dodajmy, że relacja Brzozowski–Irzykowski jest niesymetryczna. Dla tego ostatniego autora Brzozowski jest ważnym punktem odniesienia, podczas gdy Brzozowski może niemal ignorować autora monografii *Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności*. W wypowiedziach z epoki dostrzegano i akcentowano odmienność i specyfikę krytyki tworzonej przez artystów. Pisarze i poeci często występowali jako krytycy literaccy, by wymienić takich twórców, jak Stanisław Przybyszewski, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Antoni Lange, Jerzy Żuławski, Maria Komornicka i Bolesław Leśmian (wówczas niedostrzegany przy okazji pojedynczych prasowych recenzji literackich czy teatralnych; od czasu edycji książkowej z lat 60. XX w. jego wypowiedzi stanowią punkt odniesienia dla badaczy epoki). Performatywne gesty „silnych" krytyków warto przeciwstawić recenzenckim strategiom i jedynie informacyjnym postawom liczniejszych od nich autorów o znacznie słabszym głosie. Popularni i opiniotwórczy wśród czytelników bywali mniej wybitni krytycy, tacy jak Jan Lorentowicz czy Adam Grzymała-Siedlecki. Odkrywane współcześnie „zapomniane głosy" krytyczek, takich jak Maria Krzymuska czy jej córka Julia Kisielewska, a także Zofia Daszyńska, Maria Zabojecka (Malwina Posner-Garfeinowa) czy Anna Zahorska (pisząca pod pseudonimem Savitri), prowadzą z kolei do wielu wniosków na temat krytyki → kobiet. Była ona odbierana jako „cichy głos", częstokroć niesprawiedliwie marginalizowany. Kobiety, nawet te piszące pod męskimi pseudonimami, były traktowane najczęściej jako sprawozdawczynie informujące czytelników o nowych zjawiskach, zwłaszcza w literaturach obcych, i jako recenzentki, które nie próbują wypowiadać zbyt kategorycznych albo nadmiernie oryginalnych sądów. Nawet w surowszych ocenach recenzenckich nie miały wykraczać poza oczekiwania pewnej wspólnoty kulturowej, poza to, co mówi zbiorowa *doxa*. Wyjątek, który potwierdza regułę, to Maria Komornicka (1876–1949), początkowo przyjmowana życzliwie, do czego przyczynił się oprócz talentu również wysoki kapitał kulturowy jej samej i kapitał społeczny jej środowiska. Ze względu na maksymalizm swoich projektów poetka i eseistka zderza się z rosnącą niechęcią czy jedynie obojętnością rówieśników. Pisarstwo krytyczne Komornickiej to oryginalne, samodzielne eseje i pisane kategorycznym tonem, lapidarne recenzje. Kobiety nie były też autorkami ważnych wypowiedzi metakrytycznych i manifestów (tu znów wyjątek stanowi Komornicka jako współautorka *Forpoczt*, dopuszczona do głosu przez dwóch znanych krytyków jako młoda artystka – w jednej osobie podmiot i przedmiot samoobserwacji).

Stałym i narastającym pod koniec epoki zjawiskiem współbrzmiącym z krystalizowaniem się głównych ugrupowań i opcji politycznych była znaczna polaryzacja krytyki od prawicy (związany z Narodową Demokracją Zygmunt Wasilewski, Władysław Jabłonow-

ski, Walery Gostomski czy Adam Grzymała-Siedlecki) po krytykę o światopoglądzie socjalistycznym (Wilhelm Feldman) i zdecydowanie lewicowym (Ludwik Krzywicki, Julian Marchlewski). Inna była w tych obozach nawet hierarchia nazwisk w młodopolskim kanonie. Dla krytyków powiązanych z Narodową Demokracją najwięksi to Jan Kasprowicz, Stanisław Wyspiański i Władysław Stanisław Reymont; w kanonie „postępowym" (utrwalanym przez Feldmana i jego „Krytykę") obok Wyspiańskiego znajdzie się Stefan Żeromski. W 1918 r. dawano wyraz przewidywaniom, że znaczna część aktywnych krytyków, poetów i pisarzy zajmie się życiem publicznym, w tym bezpośrednią działalnością polityczną, której możliwości otwarły się w chwili odzyskania niepodległości. (Świadomość tego najkrócej wyraził Feldman w grudniu 1918 r., podkreślając przy tym wielkość literatury polskiej w czasach niewoli: „[…] nie zmalała i nie zdegenerowała się w smutnym sierocie […]. Geniusz polski nie dopuszczany do innych dziedzin, w tej się wykazał, na co go stać…" [*Współczesna literatura polska*]). Dalsza działalność krytyków młodopolskich, zwłaszcza Karola Irzykowskiego, wyznaczenie horyzontu zagadnień przez dzieła sprzed pierwszej wojny (to przypadek twórczości Brzozowskiego), sprawiają, że twórcy młodopolscy, a przynajmniej niektórzy z nich, także później budują formację szeroko pojętego modernizmu.

Dynamika przemian. Podsumowując przemiany krytyki w latach 1890–1918, trzeba dodać, że w początkach Młodej Polski krytycy koncentrowali się na tym, co różni ich od pozytywistycznych poprzedników; jedną z najsilniejszych antynomii, wokół której organizowała się sieć napięć dotyczących krytyki, była opozycja nauka–sztuka. Stopniowo zapanowało przekonanie, że krytyka może być pojmowana jako twórczość zbliżona, jak to tylko możliwe, do literatury. Pod koniec epoki stało się widoczne, że chodzi o zmianę paradygmatu naukowego i że pozytywistyczne pojmowanie nauk humanistycznych nie jest jedynym podejściem, ale powinny być one traktowane w myśl hermeneutycznej koncepcji Wilhelma Diltheya jako nauki o duchu (*Geisteswissenschaften*). Od pierwszych lat XX w. rozpoczyna się w krytyce etap wewnętrznych sporów i polaryzacji ideowej. Nie chodzi tu jedynie o spory polityczne, lecz o istotniejszy dla samoświadomości krytycznej konflikt między estetyzmem a czynem. Strategiczny charakter tego właśnie sporu zrozumiał Brzozowski, gdy przypuścił ostry, a w ówczesnym odbiorze bezpardonowy atak na Miriama. Pojmowanie zadań zarówno literatury, jak i krytyki przez redaktora „Chimery" wydawało się wówczas dominujące i niezagrożone, a stało w sprzeczności z traktowaniem krytyki jako czynu. W ostatniej, późnej fazie epoki krytyce wyznacza się nieco inne zadania, są one jednak równie maksymalistyczne. Zaczyna dominować krytyka witalistyczna, inspirowana przez intuicjonizm Henriego Bergsona i najnowsze dokonania niemieckiej estetyki i metodologii nauk (Dilthey). Niezmienny jest tylko w całej epoce maksymalizm celów i rozległe ambicje krytyki. Jedna z późniejszych wypowiedzi Brzozowskiego na ten temat (*Kilka uwag o stanie ogólnym literatury europejskiej i zadaniach krytyki literackiej*, powst. 1910) zawiera i takie sformułowania, które mocno akcentują poznawcze i twórcze jej aspekty oraz czynią z krytyka figurę nowoczesnego poszukiwacza i wędrowca, kładą również nacisk na jego wyjątkową pozycję: „Krytyk jest istotą uprzywilejowaną. Ma przed sobą życie, które dla nowoczesnego człowieka powinno być tym wszystkim, czym były rycerskie poszukiwania przygód, wyprawy szalonych żeglarzów na nieznane morza. Ale też i on powinien wiedzieć, że sam sobie jako instynkt, odwaga, wola jest nieustannie potrzebny. Musi on przejść szkołę, która wytworzyłaby w nim zdolność widzenia cudzych widnokręgów, nie zabijania, nie kaleczе-

nia żadnej postaci twórczości. Powinien mieć szeroko rozwarte oczy dziecka, franciszkańskiego żebraka i pirata […]" (publikacja pośmiertna w: *Głosy wśród nocy*).

Anna Czabanowska-Wróbel

Źródła: Miriam [Z. Przesmycki], *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*, „Świat" 1891, nr 3–12, 14, 18 i 21–24; C. Jellenta, *Mgławice krytyki naukowej*, „Prawda" 1892, nr 19–21; W. Feldman, *Nasi dekadenci*, „Krytyka" 1901, z. 5, przedruk w: tegoż, *Na posterunku (szkice publicystyczne)*, 1902; Miriam [Z. Przesmycki], *Poezja*, „Chimera" 1901, t. 1, z. 1; P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, 1902; Tredecim [Z. Przesmycki], *„Modernizm" i poszukiwacze arcydzieł*, „Chimera" 1904, t. 7, z. 19; K. Irzykowski, *Głosy do współczesnej literatury polskiej*, „Głos" 1904/1905, nr 1, przedruk w: tegoż, *Czyn i słowo. Głosy sceptyka*, 1913; S. Brzozowski, *Współczesna krytyka literacka w Polsce*, 1905; W. Feldman, *Współczesna krytyka literacka w Polsce*, 1905; J. Kleiner, *Słów kilka o zadaniach krytyki literackiej*, „Nasz Kraj" 1906, t. 2; S. Brzozowski, *Głosy wśród nocy. Studia nad przesileniem romantycznym kultury europejskiej*, wyd. O. Ortwin, 1912; C. Jellenta, *Grający szczyt. Studia syntetyczno-krytyczne*, 1912; A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, cz. 2: *Kult jednostki 1890–1910*, 1912; J. Kleiner, *Charakter i przedmiot badań literackich*, „Biblioteka Warszawska" 1913, t. 1; Z. Lubicz Zaleski, *Istota i granice krytyki literackiej*, „Museion" 1913, z. 6, przedruk pt. *Sztuka jako zjawisko w życiu zbiorowym samoistne* w: tegoż, *Dzieła i twórca. Studia i wrażenia literackie*, 1913; J. Dicksteinówna, *Za i przeciw naukowości historii literatury*, „Nowa Gazeta" 1918, nr 311; W. Feldman, *Współczesna literatura polska, 1864–1917*, 1918.

Opracowania: T. Lewandowski, *Cezary Jellenta, estetyk i krytyk. Działalność w latach 1880–1914*, 1975; Z. Mocarska-Tycowa, *Działalność krytycznoliteracka Teodora Jeske-Choińskiego wobec przełomu antypozytywistycznego*, 1975; A. Mencwel, *Stanisław Brzozowski. Kształtowanie myśli krytycznej*, 1976; W. Głowala, *Młodopolska wyobraźnia metakrytyczna*, 1985; M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy, dekadenci, herosi*, 1985; H. Filipkowska, *Koncepcje mitu i jego związków z literaturą w krytyce literackiej Młodej Polski*, 1988; *Między krytyką a prozą artystyczną pozytywizmu i modernizmu*, red. H. Bursztyńska, 1988; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1988; M. Głowiński, *O młodopolskiej krytyce literackiej – w największym skrócie*, w: *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, 1995; A.Z. Makowiecki, *Krytyka literacka*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska i E. Szary-Matywiecka, 1995; M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, 1997; R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, 1997; M. Podraza-Kwiatkowska, *Krytyka literacka*, w: *Literatura Młodej Polski*, 1997; A. Królica, *Postawa wychowawcy a postawa klerka. Stanisława Brzozowskiego i Karola Irzykowskiego spór o podstawy krytyki literackiej*, 2000; G. Legutko, *Zenon Przesmycki (Miriam) – propagator literatury europejskiej*, 2000; J. Zięba, *Bolesława Leśmiana światopogląd nowoczesny. O eseistyce poety*, 2000; A. Makowski, *Metoda krytycznoliteracka Piotra Chmielowskiego*, 2001; A. Mencwel, *„No! Io non sono morto..." Jak czytać „Legendę Młodej Polski"?*, 2001; A. Zawadzki, *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*, 2001; G. Bąbiak, *Metropolia i zaścianek. W kręgu „Chimery" Zenona Przesmyckiego*, 2002; L. Wiśniewska-Rutkowska, *Koncepcja człowieka twórczego w młodopolskim okresie twórczości Karola Irzykowskiego*, 2002; B. Wierszyłowska, *Literatura i krytyka na łamach „Życia" (1887–1891)*, 2003; *Kartografowie dziwnych podróży. Wypisy z polskiej krytyki literackiej*, red. i wstęp M. Wyka, oprac. K. Biedrzycki, J. Fazan, D. Kozicka, M. Urbanowski i J. Zach, 2004; E. Prokop-Janiec, *Literatura i nacjonalizm. Twórczość krytyczna Zygmunta Wasilewskiego*, 2004; M. Antoniuk, *„Kultura małomówna" Stanisława Lacka. W kręgu młodopolskiej świadomości mowy i milczenia (S. Lack, S. Wyspiański, M. Komornicka, T. Miciński, J. Wroczyński)*, 2006; A. Kieżuń, *Drogi własne. O twórczości młodopolskiej Artura Górskiego*, 2006; S. Panek, *Krytyk w przestrzeniach literatury i filozofii. O młodopolskich wypowiedziach polemicznych Karola Irzykowskiego*, 2006; *Zapomniane głosy. Krytyka literacka kobiet 1894–1918*, t. 1: *Wybór tekstów*, oprac. A. Wydrycka, 2006; K. Sadkowska, *Irzykowski i inni. Twórczość Fryderyka Hebbla w Polsce 1890–1939*, 2007; A. Szczepańska, *„Chimera". Tekstowa kolekcja Zenona Przesmyckiego*, 2008; A.M. Pycka, *Kreacje i poglądy Stanisława Witkiewicza na tle głosów epoki*, 2010; P. Wojciechowski, *Logos, byt, harmonia. Antoniego Langego czytanie kultury*, 2010; H. Markiewicz, *Czytanie Irzykowskiego*, 2011; M. Jazownik, *Krytyka literacka Artura Górskiego (1890–1919)*, 2012; *Jest Bóg, żyje prawda*, wyb., wstęp i red. M. Urbanowski, 2012; E. Kącka, *Stanisław Brzozowski wobec Cypriana Norwida*, 2012; *Konstelacje*

Stanisława Brzozowskiego, red. U. Kowalczuk, A. Mencwel, E. Paczoska i P. Rodak, 2012; *Stanisław Brzozowski – (ko)repetycje*, t. 1, red. D. Kozicka, J. Orska i K. Uniłowski, 2012; *„Museion" 1911–1913. Publicystyka artystyczna i literacka*, red. G.P. Bąbiak i D. Knysz-Tomaszewska, 2013; *Stanisław Brzozowski – (ko)repetycje*, t. 2, red. T. Mizerkiewicz, A. Skrendo i K. Uniłowski, 2013; *Stanisław Brzozowski. Powroty*, red. D. Trześniowski, 2013; *„Ludzie osobni" polskiej kultury. Korespondencja Jana Lorentowicza i Zenona Przesmyckiego-Miriama z lat 1899–1938*, wstęp, oprac. i koment. G.P. Bąbiak, 2014; A. Mencwel, *Stanisław Brzozowski i postawa krytyczna. Wiek XX*, 2014, K. Sadkowska, *Lwowska krytyka literacka 1894–1914. Tendencje i problemy*, 2015.

Zob. też: Młoda Polska, Modernizm

L

LIBRETTO

Problem przekładu libretta. Znamienne dla polskiej refleksji nad operą w ostatnich dziesięcioleciach XVIII i pierwszych dekadach XIX w. było postrzeganie różnorakich jej odmian przez pryzmat czynnika dramatycznego, mieszczącego się w myśl ówczesnych przekonań przede wszystkim w tekście dzieła. Literacki charakter opery przełomu stuleci zgodnie podkreślali autorzy poetyk poświęconych w części również zagadnieniom operowym: Filip Nereusz Golański (*O wymowie i poezji*, wyd. 1 – 1786, wyd. 2, zawierające rozdział o operze – 1808), Euzebiusz Słowacki (*Prawidła wymowy i poezji*, powst. 1807–1814, wyd. 1826), Józef Korzeniowski (*Kurs poezji*, powst. 1823, wyd. 1829), Johann Schwaldopler pod pseudonimem K.L. Schaller (*Zasady wymowy i poezji*, przeł. J.K. Ordyniec, wyd. 1826), Hipolit Cegielski (*Nauka poezji*, 1845). Za pierwsze polskie opery krytycy przełomu stuleci uznawali dzieła Wojciecha Bogusławskiego, Juliana Ursyna Niemcewicza, Jana Nepomucena Kamińskiego, Kazimierza Brodzińskiego czy Ludwika Adama Dmuszewskiego, rzadziej przywołując nazwisko kompozytora i uznając tym samym wyższość libretta nad muzyką. U podstaw tej praktyki, obok skłonności do literackiego postrzegania opery, znajdowała się również wyraźna strategia kulturowa, zapoczątkowana już w czasach Bogusławskiego, mająca na celu formowanie narodowego teatru przez wprowadzanie na scenę jak największej liczby utworów rodzimych oraz dzieł obcych w polskich tłumaczeniach. Tendencja wystawiania zagranicznych oper z polskim librettem nasiliła się i ugruntowała w drugiej i trzeciej dekadzie XIX w., co wpływało na proces kształtowania się zasad pisania tekstów „podkładanych" (jak wówczas to określano) pod muzykę oraz reguł translacji libretta operowego. Świadomość odrębności zadań, jakie stawia przed autorem libretta i tłumaczem tworzenie bądź przekład tekstu przeznaczonego do śpiewu, stała się przyczyną formułowania → prawideł głównie przez tłumaczy albo badaczy prozodii języka polskiego. Do najważniejszych teoretycznych wypowiedzi na ten temat należały prace Józefa Franciszka Królikowskiego (*Rozprawa o śpiewach polskich z muzyką i zastosowanie poezji do muzyki*, 1817; *Prozodia polska, czyli o śpiewności i miarach języka polskiego*, 1821), Józefa Elsnera (*Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego*, 1818; *Rozprawa o melodii i śpiewie*, 1830) oraz nieco późniejsza rozprawa Józefa Dionizego Minasowicza (*Kilka rad dla piszących poezje do śpiewania, a w szczególności dla tłumaczów tekstów operowych*, 1844). Autorzy podejmowali problematykę ścisłego zespolenia

poezji i muzyki w śpiewie, integracji tych elementów pod względem znaczeniowym, zasad używania rymów męskich i żeńskich, odmienności podstawowych elementów dzieła operowego: arii i recytatywu, a także kwestię „śpiewności" polszczyzny.

Większość wskazanych tu problemów pojawiła się również w ówczesnej krytyce, zwłaszcza w omówieniach oper obcych wystawianych z polskim librettem. Zarówno w recenzjach Towarzystwa Iksów (1815–1819), jak i w krytyce późniejszej uwagi na temat tłumaczeń librett (najczęściej niepochlebne, do wyjątków należała opinia o translacji *Opery włoskiej w podróży* Valentina Fioravantiego, dokonanej w 1817 r. przez Jana Kruszyńskiego i uznanej za modelową, oraz przekładów Wojciecha Bogusławskiego, m.in. *Przerwanej ofiary* Petera Wintera, *Cyrulika sewilskiego* Gioacchina Rossiniego i *Czarodziejskiego fletu* Wolfganga Amadeusza Mozarta) stanowiły przede wszystkim punkt wyjścia do rozważań o operze narodowej, zdatności języka polskiego do śpiewu oraz miejsca polszczyzny wśród języków powszechnie uznanych za „śpiewne" (zwłaszcza włoskiego i francuskiego). Gorącym orędownikiem stosowania w operze rodzimego języka był Karol Kurpiński, który w *Dzienniku podróży* i na łamach redagowanego przezeń „Tygodnika Muzycznego" (1820–1821) wielokrotnie stwierdzał, prezentując tym samym poglądy zbliżone do tez Królikowskiego i Elsnera, że polszczyzna nie ustępuje językowi włoskiemu i francuskiemu, należy tylko właściwie rozpoznać jej swoistość, by w kompozycji odpowiednio zespolić muzykę z naturalną melodyjnością i akcentami mowy. Potrzebę rytmicznej, ale i semantycznej zgodności libretta z muzyką Kurpiński eksplikował w obszernym i wnikliwym artykule *Kilka słów o tłumaczeniu oper* (opublikowanym pośmiertnie w „Ruchu Muzycznym" 1859, nr 22), akcentując powinność zachowania w przekładzie układu metrycznego i schematu rymów oryginału oraz konieczność poszukiwań celnych ekwiwalentów znaczeń słów powiązanych nierozerwalnie z muzyką.

Formułowanie reguł dotyczących związków poezji i muzyki w operze oraz zasad translacji libretta operowego w artykułach prasowych, w pismach Kurpińskiego i rozprawach o prozodii polszczyzny miało wyraźny związek z konsolidacją działań mających na celu rozwój opery i sceny narodowej. Polskie opery (a w dobie przedlistopadowej miano to przysługiwało zarówno dziełom rodzimych twórców, jak i utworom obcych kompozytorów z przełożonym na ojczysty język tekstem) miały służyć rozwojowi sztuki narodowej przez propagowanie polszczyzny w teatrze („mowa nasza jest godna opery […], nie tylko innym dialektom już ona nigdy nie ustąpi, ale z wielu innymi o pierwszeństwo ubiegać się może" – pisał w 1825 r. publicysta „Gazety Korespondenta Warszawskiego", analizując przekład libretta *Cyrulika sewilskiego* pióra Bogusławskiego) i jednocześnie – przyciągnąć liczne i składające się z różnych warstw społecznych audytorium („wszędzie, gdzie tylko utrzymywano włoskie opery – pisał Kurpiński w *Dzienniku podróży* – lud na nich nie chciał bywać i nie bywa, bo nie rozumie języka. […] Śpiewajmy pięknie, ale dla całego polskiego narodu").

W krytyce międzypowstaniowej: relacje słowa i muzyki. Problematyka narodowości wyznaczała kierunki rozważań nad operowym librettem także w krytyce okresu międzypowstaniowego. Po trudnym czasie reaktywowania się krytyki literackiej i teatralnej w latach 30. i 40., w połowie stulecia nastąpiła widoczna eskalacja krytycznych wypowiedzi poświęconych zagadnieniom libretta operowego. Najważniejszym z krytyków analizujących problemy tekstu przeznaczonego do śpiewu był bez wątpienia Józef Sikorski, redaktor i założyciel „Ruchu Muzycznego" (1857–1862), autor zamieszczonych tam artykułów: *Tekst polski do muzyki zagranicznej* (1861, nr 44), *Myśli sztuki domowej dotyczące* (1859, nr 13) oraz cy-

klu *Dramat i muzyka* (1858, nr 48–51). Sikorski akcentował różnorodność struktury dramatu muzycznego i w związku z tym potrzebę umiejętnego przeplatania poszczególnych elementów: recytatywów, arii, ansambli i partii chóralnych, wzorując się wyraźnie na ówczesnym modelu opery włoskiej. Wskazywał konieczność przestrzegania zasady scenicznego prawdopodobieństwa w trakcie tworzenia libretta oraz powiązania intrygi (działania), sytuacji i charakterów w „całość skończoną". Podążając śladami badaczy rytmiczności i „śpiewności" języka polskiego, Sikorski podkreślał istotę rytmu i akcentu w libretcie operowym jako elementów ściśle związanych z muzyką. Mariaż słowa i dźwięku w operze legł u podstaw refleksji Sikorskiego nad kwestią współpracy librecisty i kompozytora. Miejsca wspólne w akcie twórczym poety i muzyka krytyk upatrywał głównie w strukturze opery podporządkowanej przedstawianiu uczuć, definiując recytatywy jako „sytuacje bez uczucia", natomiast arie, duety i ansamble jako „sytuacje uczuciowe", które kompozytor powinien scharakteryzować muzyką. W tym kontekście pojawił się w artykułach Sikorskiego postulat „zwięzłości" libretta, by kompozytor miał „swobodę cieniowania uczuć i swobodę fantazji" („Ruch Muzyczny" 1858, nr 51). Libretto, wedle Sikorskiego, wymaga prostoty myśli i słów, będąc „tylko szkicem, na którym rozwijający się pogląd kompozytora dopiero pełny dramat stanowi" („Ruch Muzyczny" 1858, nr 50). W zestawieniu z literackim modelem opery, przedstawianym przez krytykę w czasie przedpowstaniowym, pogląd Sikorskiego objawia zmianę postrzegania statusu libretta w dziele operowym – z elementu prymarnego wobec kompozycji na element równoważny muzyce. Podobne stanowisko w kwestii istoty współpracy librecisty i kompozytora zajmował wielokrotnie świetny publicysta warszawski, Józef Kenig, zwłaszcza jako autor omówień oper Stanisława Moniuszki („te dwa natchnienia – poety i muzyka – żenić się z sobą powinny najzupełniej", „Gazeta Warszawska" 1858, nr 9), nobilitując jednak przy tym akt poetyckiej kreacji jako źródło konceptów muzycznych. Ideał librecisty będącego twórcą podstawowej struktury dzieła operowego i stratega rozporządzającego dramaturgią spektaklu pojawił się również w wypowiedziach prasowych Ignacego Dobrzyńskiego, dyrektora opery polskiej, który obnażał brak profesjonalizmu wielu autorów recenzji i not prasowych, sugerujących, jakoby libretta pisano do gotowych już kompozycji muzycznych („Gazeta Muzyczna i Teatralna" 1865, nr 9).

Zasady dobrego libretta. Pod względem wyboru problematyki i pojęć stosowanych na użytek refleksji nad operowym librettem bliski Sikorskiemu był Władysław Wiślicki, stale publikujący w latach 1865–1874 w warszawskich „Kłosach". Spójność wewnętrznej konstrukcji libretta, synchronizacja tekstu i muzyki, powiązanie poszczególnych elementów w jednolitą całość – stanowiły powtarzający się repertuar problemów krytyka. Impulsem formułowania uwag na temat właściwej struktury i kompozycji libretta były dla Wiślickiego głównie dzieła Stanisława Moniuszki. W odróżnieniu od większości współczesnych sobie krytyków, nie wahał się on obnażać pewnych słabości librett Jana Chęcińskiego, choć autor tekstów do *Strasznego dworu*, *Verbum nobile*, *Parii* i *Beaty* miał w środowisku teatralnym ówczesnej Warszawy opinię znakomitego librecisty, tłumacza (przełożył m.in. libretta *Trubadura*, *Rigoletta* i *Traviaty* Giuseppe Verdiego), a także reżysera i wykładowcy. Analizując *Straszny dwór* i *Beatę*, Wiślicki przez krytykę jakości tekstów Chęcińskiego sformułował zasady dobrego libretta operowego, które powinno stanowić całość (nie zaś składać się z pojedynczych obrazków), obfitować w dramatyczne sytuacje, charakteryzować się gładkością wiersza pisanego pod muzykę, a liczba postaci powołanych w nim do życia scenicznego powinna być ograniczona.

Tryumfalny pochód oper Moniuszki przez polską scenę drugiej połowy XIX w. stanowił stały asumpt do ówczesnych rozważań nad librettem. Uwagi na temat tekstów Moniuszkowskich oper nierzadko łączono ze świadomą refleksją historyczną i estetyczną, odnosząc przykłady najdoskonalszych librett w historii opery (teksty Ranieriego Calzabigiego do dzieł Christopha Willibalda Glucka, Lorenza Da Pontego do utworów Mozarta, zwłaszcza *Don Juana*, libretto Friedricha Kinda do *Freischütza* Carla Webera) do utworów Jana Chęcińskiego lub Włodzimierza Wolskiego.

Libretto a wymogi sceny. W ostatnich dziesięcioleciach XIX w. zwraca uwagę stopniowy wzrost zainteresowania krytyków scenicznością opery i podkreślanie konieczności podporządkowania libretta nie tylko muzyce, ale i wymogom sceny. „Opera przede wszystkim powinna być sceniczna – pisał Jan Kleczyński – a więc libretto dobrze napisane powinno jej dawać sytuacje i chwile akcji właściwe. Wszystko się tu powinno streszczać, a nie rozciągać zanadto" („*Ideał opery" w innym oświetleniu*, „Echo Muzyczne i Teatralne" 1888, nr 246). W podobnym tonie utrzymywał swe wypowiedzi na temat libretta Antoni Sygietyński, podkreślając, że postaci w teatrze operowym powinny mniej mówić, a więcej działać, nic nie powinno odwracać uwagi widzów od dramatu, a działanie musi być „umiejętnie ześrodkowane" (artykuł o *Hrabinie* Moniuszki, „Kurier Warszawski" 1898, nr 306). A zatem postulat kondensacji libretta operowego, sformułowany już w połowie wieku przez Sikorskiego – w kontekście związku poezji i muzyki oraz współpracy librecisty i kompozytora – z upływem czasu został dość wyraźnie podporządkowany wymogom dynamicznie prowadzonej akcji scenicznej i działania postaci oraz dramaturgicznej intensywności dzieła.

Rozpowszechnione w połowie wieku hasło prostoty języka i stylu libretta operowego w ostatnich dziesięcioleciach oraz na przełomie XIX i XX w. ustąpiło miejsca formułowanej przez krytyków potrzebie plastyki słowa poetyckiego, kreującego wraz z muzyką nastrój w operze, co miało oczywisty związek z rozwojem dramatu symbolicznego. Pojawił się również namysł nad tekstem operowym jako dramatem psychologicznym, zwłaszcza w kontekście charakterystyki postaci oraz pobudzania namiętności. Miejscem wspólnym w rozważaniach krytyków o libretcie operowym pozostało akcentowanie dramatyczności jako czynnika nadrzędnego w kreacji dobrego libretta oraz przekonanie o potrzebie tworzenia z poszczególnych elementów dzieła operowego zharmonizowanej całości (Władysław Wiślicki, Antoni Sygietyński, Adolf Chybiński). Refleksji tej sprzyjała ugruntowana już wówczas świadomość estetycznej i gatunkowej koncepcji Wagnerowskiego dramatu muzycznego, a także kształt kompozycji twórców Młodej Polski (Mieczysława Karłowicza, Ludomira Różyckiego, Karola Szymanowskiego), nawiązujących do zdobyczy neoromantyzmu, który propagował ideę opery jako dzieła sztuki stanowiącego harmonijną, jednolitą całość.

Alina Borkowska-Rychlewska

Źródła: F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; J.F. Królikowski, *Rozprawa o śpiewach polskich z muzyką i zastosowanie poezji do muzyki*, 1817; J. Elsner, *Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego*, 1818; J.F. Królikowski, *Prozodia polska, czyli o śpiewności i miarach języka polskiego*, 1821; [b.a.], *Cyrulik sewilski*, „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego" 1825, nr 175 i 177; K.L. Schaller [J. Schwaldopler], *Zasady wymowy i poezji*, przeł. J.K. Ordyniec, 1826; E. Słowacki, *Prawidła wymowy i poezji*, 1826; J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, 1829; J. Elsner, *Rozprawa o melodii i śpiewie*, 1830; J.D. Minasowicz, *Kilka rad dla piszących poezje do śpiewania, a w szczególności dla tłumaczów tekstów operowych*, 1844; H. Cegielski, *Nauka poezji*, 1845; J. Sikorski, [*Niektó-*

re myśli o krytyce], „Biblioteka Warszawska" 1845, t. 3; J. Kenig, *„Halka" S. Moniuszki*, „Gazeta Warszawska" 1858, nr 8–9; J. Sikorski, *Dramat i muzyka*, „Ruch Muzyczny" 1858, nr 48–51; J. Sikorski, *Myśli sztuki domowej dotyczące*, „Ruch Muzyczny" 1859, nr 13; K. Kurpiński, *Kilka słów o tłumaczeniu oper*, „Ruch Muzyczny" 1859, nr 22; J. Sikorski, *Tekst polski do muzyki zagranicznej*, „Ruch Muzyczny" 1861, nr 44; I.F. Dobrzyński, [*List do Redaktora*], „Gazeta Muzyczna i Teatralna" 1865, nr 9; W. Wiślicki, *Straszny dwór*, „Kłosy" 1865, nr 14; J. Kleczyński, *„Ideał opery" w innym oświetleniu*, „Echo Muzyczne i Teatralne" 1888, nr 243–246; A. Sygietyński, *„Hrabina" S. Moniuszki*, „Kurier Warszawski" 1898, nr 306; *Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX i XX wieku (do r. 1939)*, wstęp i oprac. S. Jarociński, 1955; *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów 1815–1819*, wstęp i oprac. J. Lipiński, 1956.

Opracowania: H. Feicht, *Adolf Chybiński*, „Muzyka Polska" 1937, nr 5; Z. Jachimecki, *Muzykologia i piśmiennictwo muzyczne w Polsce*, 1948; S. Jarociński, *Antoni Sygietyński jako krytyk muzyczny*, „Materiały do Studiów i Dyskusji" 1951, nr 7–8; S. Jarociński, *Maurycy Mochnacki jako krytyk muzyczny*, „Studia Muzykologiczne" 1954, t. 3; J. Detko, *Antoni Sygietyński. Estetyk i krytyk*, 1971; A. Lisowska, *Karol Kurpiński jako pisarz, działacz i organizator muzyczny*, w: *Szkice o kulturze muzycznej*, t. 2, red. Z. Chechlińska, 1973; M. Strzyżewski, *Krytyka muzyczna Maurycego Mochnackiego. Zarys problematyki*, 1991; M. Strzyżewski, *Refleksja krytyczna o muzyce w okresie romantycznego przełomu w Polsce (zapomniany rozdział z dziejów „walki romantyków z klasykami")*, w: *Z pogranicza literatury i sztuk*, red. Z. Mocarska-Tycowa, 1996; M. Dziadek, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890––1914: czasopisma i autorzy*, 2002; M. Dziadek, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914: koncepcje i zagadnienia*, 2002; E. Nowicka, *Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, 2003; E. Nowicka, *Opera w Polsce na początku XIX wieku – wyobrażenia, poglądy, teorie*, w: *Teorie opery*, red. M. Jabłoński, 2004; A. Borkowska-Rychlewska, *Poema muzykalne. Studia o operze w Polsce w okresie romantyzmu*, 2006; *„Natchnienia poety i muzyka żenić się z sobą powinny…". Studia i szkice o libretcie*, red. E. Nowicka i A. Borkowska-Rychlewska, 2013; *Operowy kontrapunkt. Libretto w Europie Środkowej i Wschodniej*, red. B. Judkowiak i K. Lisiecka, 2014; *Libretto i przekład*, red. A. Borkowska-Rychlewska i E. Nowicka, 2015.

Zob. też: Literatura i muzyka, Opera

LIRYKA

Pojęcie i termin w oświeceniowej refleksji literackiej. W myśli literackiej drugiej połowy XVIII w. słowo „liryka" nie było używane jako termin odpowiadający dzisiejszemu pojęciu rodzaju literackiego. Kształtowanie takiego – rodzajowego – sensu liryki przebiegało w oświeceniu w sposób wielokierunkowy, zależny od kilku ogólnych czynników: antycznej tradycji rozumienia poezji i jej podziałów, tendencji normatywistycznej w stosunku do zwyczajowo wyróżnianych odmian twórczości, teoretycznej i praktycznej waloryzacji uczuć jako przedmiotu wypowiedzi poetyckiej, wreszcie – dostrzeganej w początku XIX w. potrzeby systematyzacji i klasyfikacji wypowiedzi literackich. Najpierw stosowano więc epitet „liryczny", nawiązujący do znanego z antycznych i nowożytnych poetyk (m.in. Macieja Kazimierza Sarbiewskiego) określenia *poesis lyrica*, odnoszonego początkowo do utworów melicznych wykonywanych wokalnie przy dźwiękach instrumentu muzycznego (liry, od której wywodzi się etymologia słowa), a później także do niektórych typów poezji mających genezę muzyczną, jak → hymn, → oda, pean, dytyramb, → elegia, pieśń, anakreontyk oraz inne odmiany krótszych utworów posługujących się repertuarem tzw. lirycznych miar wierszowych uformowanych w antyku (przede wszystkim w *Carmina* Horacego). Takie rozumienie liryczności tradycyjnie współistniało z – rzadziej formułowaną – koncepcją troistego (ukształtowanego na podstawie koncepcji Diomedesa) podziału poezji: heroicznej, dramatycznej i „rodzaju mieszanego" (*genus mixtum*), do którego zaliczano małe formy poetyckie.

Przeświadczenie o silnym związku utworu lirycznego z → muzyką było w drugiej połowie XVIII w. trwałe i znalazło wyraz m.in. w *Zbiorze potrzebniejszych wiadomości* (1781) Ignacego Krasickiego oraz w jego traktacie *O rymotwórstwie i rymotwórcach* (powst. 1793–1799, wyd. 1803), w którym mówi się o „rodzaju rytmów pieśniowych, lirycznym pospolicie zwanym […] z tej przyczyny, iż je przy odgłosie tego muzycznego instrumentu starożytność obwieszczała na cześć bóstwa albo na uwielbienie mężów znakomitych". Używano również słowa „liryka" (w liczbie mnogiej, w znaczeniu: liryki) w sensie jedynie etymologicznie związanym z muzycznością – jako określenie utworów poetyckich o charakterze wzniosłym i retorycznym, poświęconych ważnym sprawom publicznym i sakralnym, jak np. w podtytułach tomów *Dzieł* (1778) Adama Naruszewicza, zawierających ody. W niektórych wypowiedziach to właśnie oda stawała się synonimem utworu lirycznego, bliższego jednak raczej wzorcowi mowy retorycznej niż pieśniowej. Franciszek Karpiński w rozprawce *O wymowie w prozie albo wierszu* (1782) traktował rozróżnienia gatunkowe i ich normy jako nieistotne, terminem „liryka" nie posługiwał się Franciszek Ksawery Dmochowski, charakteryzujący → gatunki poetyckie w *Sztuce rymotwórczej* (1788). Teoretykom, którzy przyjmowali trójpodział poezji, kategoria i termin „liryka" także nie był potrzebny. Tak więc np. Filip Nereusz Golański wyróżniał utwory, w których „poeta sam mówi" (zaliczając tu epigramata, → satyry, elegie i ody), albo „wystawia mówiących" (→ sielanki oraz „pod ogólnym nazwiskiem dramatu" → komedie, → tragedie, → opery), albo „i sam mówi, i wystawia mówiących" (→ epopeja). Zarazem wiązało się to z wyraźnym waloryzowaniem wymienionych odmian poezji, wśród których drobne formy poetyckie były stawiane niżej od → dramatu czy epopei.

W kształtowaniu się nadrzędnej kategorii liryki jako rodzaju literackiego istotną rolę odegrała praktyka poetycka, w której – po pierwsze – zacierała się wyrazistość rozróżnień gatunkowych drobnych utworów wierszowanych, po drugie zaś – coraz istotniejsze było (szczególnie w nurcie sentymentalnym) traktowanie wypowiedzi poetyckiej jako wyrazu emocji i przeżyć konkretyzującego się podmiotu (→ czucie). Sytuacja ta znalazła odzwierciedlenie w wywodach Golańskiego, który konstatował, że „co do inszych rodzajów poezji nie należy, to ogólnie wierszem zowiemy". Tę nową tendencję można odnaleźć np. w wypowiedzi Franciszka Dionizego Kniaźnina charakteryzującego we wstępie swój utwór *Rozmaryn* (powst. 1784–1785) jako „poema liryczne", w którym: „Czucie wciąż jednostajne, obfitość rzeczy rozmaita, ogień wyobrażeniom posłuszny i wylot w zacieczeniach swobodny, a za nim śmiałość podobieństw, rozstrzałów i wyboczeń, przejście z obrazu w obraz lekkie i niezszyta stykających się z sobą myśli osnowa; na ostatek ciągłe zmiennych widoków skupienie czyni to poema lirycznym". W wywodzie tym pojawia się implicytne pojęcie „liryczności", odnoszące się do różnych typów wypowiedzi poetyckich, które odznaczają się wyrazistością postawy podmiotu wypowiadającego, określonymi cechami → kompozycji i → stylu.

Liryka w poetykach i krytyce początku XIX w. W pierwszym dziesięcioleciu XIX w. można wyróżnić dwie komplementarne tendencje w stosunku do utworów reprezentujących drobne gatunki poetyckie: z jednej strony – podejmowanie ogólnych rozważań o poezji, bez wprowadzania typologicznych czy hierarchizujących rozróżnień; z drugiej zaś – potrzeba systematyzacji dokonań literackich i zaklasyfikowania gatunkowego owych „drobnych wierszy" niemieszczących się w ramach kanonicznych gatunków. Pierwsza sytuacja – rozważań o poezji charakteryzowanej przy użyciu wyznaczników przypisywanych poezji lirycznej – zachodzi np. w rozprawie Franciszka Wężyka *O poezji w ogólności* („Pamiętnik Warszawski" 1815, t. 3) czy Wiktora Heltmana *O poetach i poezji* („Dekada Polska" 1821, t. 1, nr 5), druga –

w publikacjach Józefa Franciszka Królikowskiego. Systematyzujące tendencje teoretyków znalazły wyraz w dążności do stworzenia jasnej klasyfikacji rodzajowej i gatunkowej. Podstawowym kryterium podziałów i rozróżnień coraz wyraźniej stawała się ujawniona w utworze postawa nadawcy, polegająca na wynurzeniu duszy i przedstawianiu uczuć.

Jednym z podstawowych czynników wyróżniania utworów, którym była przypisywana cecha liryczności, stawała się możliwość uczynienia ich przedmiotem różnorodnych jednostkowych uczuć i doznań oraz postawy podmiotu prezentującego stany emocjonalne. W *Historii literatury polskiej* (1814) Feliks Bentkowski formułował jednoznaczne charakterystyki ody, pieśni, hymnu, elegii, dumy, ale zarazem stwierdzał, że „poeta wyraża w uniesieniu uczucia swoje różnego rodzaju". Dążność do porządkowania i systematyzowania twórczości literackiej dochodziła do głosu w publikacjach o charakterze podręcznikowo-normatywnym. Józef Franciszek Królikowski w *Rysie poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanym* (1828) przedstawiał różne możliwości klasyfikacji dzieł literackich i wprowadzał podział poezji na pięć rodzajów. Wśród nich na pierwszym miejscu wyróżniał poezję liryczną, obejmującą ody, pieśni i elegie, w których poeta „wyraża bezpośrednio uczucia; stąd mamy poezją uczucia (liryczną, gęślową)". W obrębie tych trzech podstawowych gatunków poezji lirycznej wprowadzał podziały tematyczne, dzieląc ody na hymny, ody bohaterskie, dytyramby, ody moralne, czyli filozoficzne; wśród pieśni – nabożne, obywatelskie, obyczajowe, wojenne, tkliwe, czyli namiętne, towarzyskie; wśród elegii – pieśń narzekalna, dumy, żale, treny. Elementy liryzmu widział Królikowski także w piątym dziale nazwanym *Poezja liryczno-dramatyczna*, czyli „poezja uczuciowego działania", obejmującym „operę wielką" i komiczną, operetkę, intermezzo („międzygra"), melodramę, oratorium, kantatę. Istotna jest tu – rozwijana później w koncepcjach romantycznych – tendencja do rozumienia liryzmu jako właściwości występującej w różnych odmianach wypowiedzi literackiej, niezależnie od jej formy podawczej.

Józef Korzeniowski w *Kursie poezji* (1829) wskazywał na trudności ścisłej klasyfikacji poezji i „przez wzgląd na materią i na formę" omawiał jej „pięć głównych oddziałów", a wśród nich jako pierwszą „poezję liryczną, w której poeta własne swoje uczucia wylewa". Euzebiusz Słowacki uważał, że: „Przedmiotem […] poezji jest albo sam poeta, albo otaczające go rzeczy. W pierwszym razie tłumaczy on albo swoje uczucie i wzruszenia […]", i nazwał ten typ wypowiedzi „Kształtami lirycznymi", definiując zawierające się w nich gatunki (oda z jej odmianami, hymn oraz pieśń) jako „żywe i uroczyste wyrażenie uczuć i namiętności, które przejmując duszę i napełniając serce, niezmierną mocą na imaginacje działają" (*Prawidła wymowy i poezji*, powst. 1807–1814, wyd. 1826). Podobnie rozumiał poezję liryczną i jej odmiany Ludwik Osiński, który łączył ją z → natchnieniem i → entuzjazmem, bo dzięki nim poeta liryczny „uniesiony niepojętą mocą" udziela odbiorcom „więcej uczuć niż rozumowań" i ma moc porywania oraz wprowadzania ich w zachwyt i uniesienie (*Wykład literatury porównawczej, czytanej w Uniwersytecie Warszawskim*, 1818–1830, wyd. 1861). W związku z narastającą od początku XIX w. zasadniczą tendencją do traktowania wypowiedzi poetyckiej jako naznaczonego piętnem osobowym wyrazu uczuć i przeżyć twórcy, zaczęto niejako utożsamiać poezję liryczną z → poezją w ogóle (m.in. w pismach estetycznych Kazimierza Brodzińskiego, np. *Myśli o dążeniu polskiej literatury*, „Pamiętnik Warszawski" 1820, t. 18), a także uznawać tak pojętą poezję za najważniejszą i najdoskonalszą dziedzinę ludzkich działań twórczych. Pisał o tym m.in. Leon Borowski, twierdząc, że „ze wszystkich sztuk najbogatsza – poezja, ile sztuka twórcza, w działaniu swobodna, a w źródłowym znaczeniu swego nazwiska wszystkie

inne w sobie jednocząca, dziwną moc swoję na upodobanie i zmysły wywiera […]" (*Uwagi nad poezją i wymową pod względem ich podobieństwa i różnicy z ćwiczeniami w niektórych gatunkach stylu*, „Dziennik Wileński" 1820, t. 1–3). Tak więc już w pierwszym dwudziestoleciu XIX w. ranga i znaczenie poezji lirycznej niepomiernie wzrosły, przygotowując niejako romantyczną nobilitację tej dziedziny twórczości literackiej.

Liryka w krytyce romantycznej. Stanowisko Maurycego Mochnackiego i Michała Grabowskiego. Niezwykła ranga nadawana przez krytyków romantycznych poezji jako takiej nie sprzyjała ugruntowaniu wewnętrznych podziałów w obrębie tej dziedziny twórczości, tym bardziej że kojarzyły się one z drobiazgowością odrzuconych poetyk klasycystycznych. Takim typologiom sprzeciwiał się Maurycy Mochnacki. W rozprawie *O duchu i źródłach poezji w Polszcze* („Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2) pisał: „Poezja nie jest dziełem rozumu, więc nie może być wieloraką. Nie jest nauką, więc nie powinna być znieważaną rozdziałem na sekty, jak inne SUBLUNARNE umiejętności, które prawda i błąd za schronienie lub plac szermierski obrały. To wyobrażenie, zniżające poezją do poziomu pospolitych utworów, sprawiedliwie oburza wszystkich, którzy się przekonali o jej znaczniejszym rodzie, o jej źródłach, które z odwiecznych, stopą ludzką nietkniętych krajów płyną". Zarówno cel programowy, jak i praktyka krytyczna skłoniły go do wyróżnienia dwu typów poezji („rodzajów", jak to określił): „W pierwszym razie myśl wnętrzna poety jest jako świat, jako budowa, przez niego samego wystawiona, gdzie duch twórczy zamieszkał, gdzie rozpościera się i objawia bezprzestannie, z siedliska swego nie wychodząc. W drugim zaś przypadku poeta rozszerza jestestwo swoje za granice własnej indywidualności, skądinąd, nie z siebie samego wije osnowę do wynalazków i fikcji; szuka czegoś po świecie człowieka, w społeczeństwie, w historii, w naturze; w niej się zatapia i wszystkę przemożność swoję w naśladowczej pokłada sprawności. W pierwszym razie poezja jest LIRYCZNĄ, w drugim PLASTYCZNĄ, czyli SNYCERSKĄ. W pierwszym razie poeta jest więcej filozofem; w drugim więcej sztukmistrzem obrazowym. […] Poeta filozof, liryk, wszystko to, co spostrzega w naturze, ku sobie zwraca, do siebie odnosi, do wnętrznej myśli swojej, że tak powiem, naciąga i przymierza do subiektowej indywidualności" (*Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska" 1829, nr 27). W rozprawie *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* (1830) Mochnacki podtrzymuje to rozróżnienie, podkreślając, że nie stanowi ono obowiązującego wzorca, lecz służy do wykreślenia ogólnej „architektoniki efektów poetyckich". Poezję pierwszego typu, lirycznego, nazywa w tym artykule poezją ducha, poezją idealną, subiektową; poezji typu drugiego przypisuje określenia: realna, historyczna. O poetach „idealnych" pisze: „Ich poezja subiektowa; ich kształty mniej określone, coraz bardziej oddalają się od statuy, od posągu i rozwiewają w nic przed obliczem naszym, jak duchy na chwilę jawiące się w cielesnej postaci, jak niknące cienie. Wszystko u nich zmierza do tonu, do muzykalności. Muzyka służy ich fantazji, tak jak figury marmurowe poetyckiemu służą realizmowi. Muzykalne jest misterstwo poetów filozofujących, dumających". W rozprawie tej i w artykule poświęconym Goszczyńskiemu uznaje za poetów lirycznych (idealnych, subiektowych): Adama Mickiewicza, Jean-Jacques'a Rousseau, Friedricha Schillera, George'a Gordona Byrona i Antoniego Malczewskiego; miano poetów „realnych" przypisuje Williamowi Shakespeare'owi, Johannowi Wolfgangowi Goethemu, Walterowi Scottowi, Sewerynowi Goszczyńskiemu i Józefowi Bohdanowi Zaleskiemu.

Trójdzielność poezji wprowadza do artykułu *Rys rozprawy o poezji lirycznej* („Dziennik Warszawski" 1826, nr 10) Stanisław Rzewuski. Krytyk pisze najpierw o dwu rodzajach

poezji: „Pierwsza zewnętrzna, druga wewnętrzna; tamta zwrócona na przedmiot szuka tylko opisów, i stąd jest epiczną; ta zaś, jako mająca źródło w sercu człowieka, jest liryczną". Poezja liryczna nie jest – zdaniem Rzewuskiego – skazana na opis uczuć lekkich, jest także liryka poważna, np. poezja skierowana ku Bogu. Oprócz epiki i liryki autor rozprawy dostrzega również trzeci rodzaj poezji: poezję dramatyczną, niejako łączącą oba wcześniej wyróżnione typy. Krytyk przyjmuje, że te trzy typy poezji odpowiadają trzem fazom w rozwoju człowieka: w wieku dziecinnym podstawą naszego myślenia i odczuwania są przedmioty, w wieku młodzieńczym chcemy ogarnąć cały świat, w wieku dojrzałym „podmiot i przedmiot w jednym obrazie się malują". Tym, co wyróżnia poezję liryczną spośród innych rodzajów poezji, jest to, że wymaga ona częstszego użycia mowy przenośnej, → metafor itd. Wszak liryka apeluje nie do rozumu, ale przede wszystkim do serca; musi więc być bardziej „dotykalna".

Michał Grabowski w rozprawie *Myśli o literaturze polskiej* („Dziennik Warszawski" 1828, t. 12, nr 36) równie energicznie jak Mochnacki rozprawia się z poezją i estetyką klasyczną, głównie francuską, choć docenia wcześniejsze, m.in. starożytne, tradycje poetyckie. Uważa, że poezja romantyczna, w przeciwieństwie do poprzedniczki, nie naśladuje natury, lecz czerpie z jej zasobów kształty dla własnych „kreacji", których właściwym źródłem jest dusza poety („Poeta nie naśladuje, lecz tworzy"). Polemizując z niektórymi ustaleniami Mochnackiego, Grabowski jest zgodny z jego ogólną definicją poezji jako krainy nieskrępowanego ducha. Jest może nawet bardziej konsekwentny, nie dzieląc poezji na dwa typy, widząc we wszystkich tworach romantyzmu ten sam pierwiastek kreatywności i → duchowości: „Poezja, jakiej potrzebujemy, poezja, którą romantyczną nazywamy, jest wynikłością kultury Europy w dzisiejszym stanie, bez względu, co dało pierwszy popęd zdeklarowaniu się nowej reformy literatur. *Childe-Harold* Byrona, poezje liryczne Schillera, *Dziady* Mickiewicza nie mają w sobie nic gotyckiego, a jednak są arcydziełami nowej poezji" (tamże). Podział na poezję zewnętrzną i romantyczną, wewnętrzną, wyrażającą pragnienie nieskończoności, wprowadził Grabowski do recenzji ballad Stefana Witwickiego (*Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polszcze*, „Astrea" 1825, t. 1).

Adam Mickiewicz i Cyprian Norwid o liryce i liryzmie. Mickiewicz poświęcił poezji lirycznej wykład trzynasty drugiego kursu prelekcji paryskich, podkreślając związek liryczności z muzyką, pieśniami narodowymi i ludowością (→ literatura ludowa), pisał: „Cóż to jest naprzód poezja liryczna bez liry? Kim są poeci, którzy niby śpiewają, nie tylko nie układając muzyki do swych pieśni, ale zgoła nie słysząc jej w sobie? Muzyka nie jest wtórem towarzyszącym poezji lirycznej, lecz stanowi jej istotną część, to jej dusza, życie i światło. Tu okazuje się cała ważność muzyki narodowej, śpiewu narodowego dla literatury narodowej; widzimy przyczynę, dla której w krajach, gdzie lud przestaje śpiewać, poeci muszą nieodzownie zaniechać tworzenia prawdziwej poezji lirycznej". Muzyka bierze się z pierwiastka niematerialnego, wyzwala ten pierwiastek, który następnie wpływa na poezję. „Bez tego oddziaływania poezja zawsze trącić będzie materialną częścią jestestwa ludzkiego; potrafi dobrze wyrazić to, co w nim jest zwierzęcego. Okrzyki wściekłości, namiętności, potrafi nawet podrzeźniać wesołość; nigdy jednak nie osiągnie tej spokojnej wielkości, tych wysokich i boskich uniesień, jakie odczuwamy np. w poezji hebrajskiej i w niektórych ułamkach poezji orfickiej tworzonych widocznie pod tchnieniem muzyki. Bez muzyki zatem nie masz poezji lirycznej".

Zdaniem Mickiewicza, który do kształtującego się sposobu rozumienia poezji lirycznej (→ podmiotowość, → narodowość, ludowość) dorzuca kontekst mesjański, do końca XVIII w. poezja Słowian, a więc także poezja polska, mimo dysponowania „krewkością, gorącością re-

toryczną", nie jest poezją liryczną. „Prawdziwie liryczny poemat będzie początkiem nowej epoki, wypowie myśl Bożą; w nim złączą się z sobą na zawsze i zespolą poezja artystyczna z poezją gminną, dwie dziedziny długo rozdzielone".

Cyprian Norwid w liście do Marii Trębickiej z 15 września 1856 r. komplementował poezję Teofila Lenartowicza, pisząc: „Wszelako niechże Pani raczy zrozumieć, że tu się nic nie ujmuje temu stanowisku, jakie najsłuszniej Teofilowi dziś należy, tak iż w pewnym względzie JEDYNYM W EUROPIE LIRYKIEM DZIŚ JEST". To lekkie zastrzeżenie („w pewnym względzie") sugeruje, że liryka uprawiana przez Lenartowicza (odtworzona prostota i naiwność ludowego przekazu) nie jest ani jedynym, ani najbardziej przez poetę cenionym sposobem poetyzowania.

Karol Libelt i Józef Kremer. Karol Libelt w rozprawie *Estetyka, czyli umnictwo piękne* (t. 1, 1849) nawiązuje do trójdzielnego podziału twórczości słownej na poezję, epikę i dramat, aby odrzucić – jak Mochnacki – klasyczne myślenie, które za cel twórczości przyjęło naśladowanie przyrody, i założyć, że sztuka jest działaniem twórczym i duchowym. Kremer w *Dziejach artystycznej fantazji* (1855) narodziny poezji lirycznej, tj. duchowej, odwróconej od świata, ulokował w wiekach średnich: „Duch w tej epoce świata tak był zajęty sam z sobą, treść wewnętrzna tak mu śpiewała i grała, tak mu lśniła i świeciła, że stracił wzrok i słuch duchowy dla zewnętrznego świata". Najpełniej i najidealniej tę istotę ducha wewnętrznego, zharmonizowanego (Kremer nie pisze, w jaki sposób) ze światem zewnętrznym, wyraża muzyka i jej również przysługuje atrybut liryczności. Tak skomponowana muzyka (jej zapowiedzią jest rytm) stanowi najwyższy wyraz sztuki chrześcijańskiej.

Późne nawiązania do (wybiórczo traktowanej) tradycji romantycznej. Zdarzają się późne i pozorne w istocie nawiązania do myśli wyrażonych przez krytyków romantycznych. Eleonora Ziemięcka pisze w artykule *O liryzmie jako uzupełnieniu „Rysu piśmiennictwa naszego"* (1860): „Czym jest poezja spirytualna w dziedzinie myśli, tym liryka w dziedzinie poezji. Liryka w tym specjalnym znaczeniu, kiedy śpiewak bierze siebie za przedmiot rozbioru, gdy ducha swego uzewnętrznia, niejako składa w darze narodowi i stawiając przed oczy jego swoje wewnętrzne stany. […] Cały zasób prawdy, życia i doświadczenia przyniesiony być powinien do tego zadania, gdyż liryk w narodzie jest kapłanem, przewodnikiem, myślicielem". Wyróżniając liryzm społeczny i liryzm indywidualny, co więcej, lokując te odmiany poezji w twórczości – odpowiednio Deotymy (Jadwigi Łuszczewskiej) i Wincentego Pola – autorka doprecyzowuje zakres znaczeniowy i podłoże światopoglądowe używanych terminów; liryzm społeczny to dowartościowanie tradycji narodowych, niezależnie od stopnia ich partykularyzmu (tradycja szlachecka) i mitologizacji, indywidualizm zaś – to zgoda ze światem, akceptacja dla boskiego planu dziejów.

Ostrożniejszy w ocenie liryzmu Deotymy jest Aleksander Tyszyński (*Deotyma*, „Pismo Zbiorowe Wileńskie" 1859); krytyk uznaje, że jej wiersze nie są „ani wyłącznie liryczne, ani wyłącznie opisowe". Pierwiastek liryczny Tyszyński utożsamia z postawą „ciągłego jakiegoś uniesienia autorki". Pisze w tym przypadku o liryzmie wieszczym, a także, podnosząc fantazję poetki, o liryzmie spekulacyjnym. Liryzm w twórczości Deotymy rozpoznaje bez zastrzeżeń Leon Rogalski (*Historia literatury polskiej*, t. 2, 1871). Trudno przesądzić, czy autor miał w pamięci artykuły Ziemięckiej, Kremera, Tyszyńskiego. Warto zauważyć, że około połowy XIX w. pojawia się „eklektyczne" (biedermeierowskie?) – Tyszyński wspomina o pokrewieństwie poetyki Deotymy m.in. z twórczością niemieckich poetów katolickich – rozumienie liryzmu jako cechy wynikającej z połączenia, przypisywanej poezji od czasów Mochnackiego,

„filozoficzności" z postawą patriotyczno-narodową i religijną, która również była synkretyczna (elementy heglizmu, filozofii katolickiej). Przy tak skonstruowanej definicji liryzmu Deotyma była jego naturalną przedstawicielką (→ improwizacja).

Liryka w romantycznej i poromantycznej teorii i historii literatury. W ujęciach podręcznikowych wracają dyferencjacje częściowo przejęte z poetyk klasycystycznych, przefiltrowane przez romantyczne definicje poezji, które nadają większą rangę liryce. Hipolit Cegielski w dziele *Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcelniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany* (1845) wyróżnia w dziale poezji czysto lirycznej – lirykę niższą, czyli pieśni, lirykę wyższą, czyli hymny, ody, dytyramby, oraz osobno → sonety, a także kilka „działów" mieszanych: dział opisowo-liryczny, tu: dumki, elegie, treny; dział dydaktyczno-liryczny, np. epigramaty. Liryka pojawia się również w dziale poezji opisowej, w mieszanym rodzaju liryczno-epickim (ballady, romanse, dumy). Autor wiąże lirykę z muzyką; poeta liryczny, niczym muzyk, wydobywający tony i dźwięki, łączy harmonijnie uczucia oraz myśli i przekazuje je czytelnikowi w postaci zmysłowego obrazu. Podobnie jak Rzewuski, Hipolit Cegielski uważa lirykę za dojrzalszą od epiki formę poezji. Im naród bliższy naturze, tym chętniej tworzy epikę, „przeciwnie, im naród więcej doświadczał, im rozmaitsze przebył życia koleje, im głębiej i umiejętniej pojął tajemnice Boga i świata, przeznaczenie człowieka i ludzkości, im wyższe cele i interesa wiążą go ze sprawą tej ludzkości, tym jest skłonniejszy i sposobniejszy do liryki".

W *Odczytach o poezji polskiej* (1870; wykłady wygłaszane po niemiecku w latach 1842–1847) Wojciech Cybulski podkreśla, że poezja polska pierwszej połowy XIX w., podobnie jak poezja grecka, ma charakter polityczno-historyczny. Został on zachowany nie tylko w utworach epickich i dramatycznych, ale również w liryce (podobnie działo się w starożytnej Grecji, gdzie liryki Pindara czerpały swoją siłę z wydarzeń politycznych; bledną przy tym utwory motywowane subiektywnym natchnieniem). Poświadcza to poezja Mickiewicza, która jest zarazem przedmiotowa, tj. odwołująca się do historii narodu, i podmiotowa, odnosząca się do samego poety: „Z tych dwóch źródeł płyną wszystkie jego poezje".

Liryka w krytyce pozytywistycznej. Skierowana przeciw epigonom romantycznym krytyka poezji postyczniowej nie sprzyjała terminologicznej precyzji. Nie zajmowano się liryką jako taką, zajmowano się zjawiskiem poezji, oderwanej od życia, wtórnej, nieprzekonującej. Trudno szukać pośród artykułów programowych lub polemicznych subtelnych rozróżnień gatunkowych i innych. „Liryk" jest po prostu odpowiednikiem wiersza, bliżej nieokreślonej treści i bliżej nieokreślonego stylu, np. Józef Kotarbiński, omawiając wykład Józefa Rostafińskiego na temat poezji Adama Asnyka, nazywa „pięknymi lirykami" melancholijne utwory *Ból zasnął*, *Ucisz się, serce*, *W zimowej nocy* (*Nowy żywioł w poezji naszej, El…y. Tom III. Prelekcja dra Rostafińskiego o nowym zwrocie w poezji Asnyka*, „Prawda" 1881, nr 15). Maria Ilnicka, podkreślając muzyczność („muzykalność") i melancholijność poezji Asnyka, nie używa z kolei terminów „liryka", „liryki", choć wydawałyby się użyteczne; wymiennie z rzeczownikiem „wiersz" używa słowa „pieśń", co świadczy o częściowym zatarciu się w świadomości krytycznej związku między muzyczną stroną wiersza a jego lirycznością (*Adam Asnyk i poezje jego*, „Bluszcz" 1882, nr 15).

Raczej bezrefleksyjnie, niemal potocznie, używa terminów „liryka", „liryki" Piotr Chmielowski. W rozprawie *Współcześni poeci polscy. Szkice nakreślone przez P.Ch.* (1895) liryk to tyle, co wiersz niewielkich rozmiarów. Komentując utwór Leonarda Sowińskiego o znamiennym tytule *Do liryków dzisiejszych*, krytyk nazywa to dziełko „pieśnią", traktując

wymiennie różne określenia utworów poetyckich i nie wiążąc ich ze źródłosłowem. Sowińskiego nazywa „lirykiem gnomicznym", co – jak można się domyślać – oznacza przywiązanie poety do mniejszych form wierszowanych, zawierających wyraziste przesłanie. Charakteryzując twórczość Marii Konopnickiej, bodaj tylko raz krytyk napomknął, że pisała w formie epickiej, lirycznej i dialogowej. O lirykach, przedstawiających powaby ciała, Chmielowski wspomina przy omówieniu twórczości Wiktora Gomulickiego. W zakończeniu *Współczesnych poetów polskich* pisze o bogactwie „form lirycznych" w polskiej poezji (przy braku oryginalnych myśli). Terminy „liryka", „liryki" zajmują skromne miejsce także we wcześniejszych, jak i późniejszych szkicach krytyka. W dziełku *Najnowsze prądy w poezji naszej* (1901) krytyk wyróżnia główne tendencje poetyckie w pokoleniu najmłodszym: zwolenników romantyzmu, poszukiwaczy nowej formy uczuć narodowych, pesymistów i propagatorów sztuki czystej.

Podobnie inni. Obywają się właściwie bez pojęcia „liryka" i słów pokrewnych: liryczność, liryzm, poszukując innych kryteriów formalnego podziału poezji, np. Józef Tretiak w rozprawie *O głównych kierunkach poezji polskiej w XIX wieku* („Świat" 1890, nr 21–22) posługuje się w sposób mało precyzyjny terminem „kierunki" i wyróżnia w poezji romantycznej m.in. bajronizm, nurt ludowy (ściśle romantyczny, w odróżnieniu od sielankowej ludowości Brodzińskiego), patriotyczny, ukraiński, demokratyczny, staroszlachecki, „mesjaniczny albo mistyczny". W artykule *Mickiewicz w Odessie. Stosunki i pieśni miłosne* („Przewodnik Naukowy i Literacki" 1887, nr 1–3) Tretiak nazywa wierszami lirycznymi pięć utworów poetyckich tego autora – *Sen*, *Do D.D.*, *Niepewność*, *Rozmowa*, *Dwa słowa*. W przypadku wierszy cyklu odeskiego posługuje się określeniem gatunkowym → sonety. W rozprawie *Asnyk i jego liryka* („Ateneum" 1881, t. 1) słowo „liryka" pojawia się w tytule, ale nie nakłada na autora obowiązku wyjaśnienia użytej terminologii. Krytyk skupiony jest na śledzeniu korelacji między dziełem a życiem artystów, inne kwestie mniej się liczą.

Pojawiają się czasami użycia szczególne, zastosowane do wybranego rodzaju poezji, np. poezji kobiecej. Antoni Pilecki pisze: „Liryzm Konopnickiej przemawia bądź słowami własnego serca poetki, bądź mową tych istot nieszczęśliwych, nad dolą których poetka się lituje. Tak jednak w pieśniach pierwszego rodzaju, całkowicie lirycznych, jak i drugich utworach, na poły epicznych, liryzm i subiektywizm przeważają" (*Kobiety-poetki*, 1895). Obok liryki „bezprzymiotnikowej" pojawiają się różne określenia towarzyszące głównemu terminowi, np. liryka patriotyczna (I. Chrzanowski, *Liryka patriotyczna Asnyka*, 1913). I w tym przypadku liryka to zbiór wierszy, twórczość poetycka; przymiotnik doprecyzowuje jej krąg tematyczny.

W rozprawie *Lirnik mazowiecki. Jego życie i dzieła w świetle nieznanej korespondencji poety* (1913) Henryk Biegeleisen tak określał talent bohatera książki: „[…] twórczość Lenartowicza ma charakter na wskroś liryczny. Poematy epiczne, tym bardziej dramaty, nie leżą w zakresie jego talentu. Arcydziełem jego są krótkie ulotne piosenki". Liryczność była synonimem śpiewności, czyli „szlachetnej prostoty, dźwięczności i lekkości", wiązała się z wykorzystaniem pierwiastka ludowego. Poza wstępnym rozpoznaniem liryczności, krytyk posługuje się jednak innymi określeniami, doprecyzowującymi cechy warsztatowe poezji Lenartowicza.

Miejsce liryki w krytyce młodopolskiej. W krytyce młodopolskiej użycie terminu „liryka" (i pokrewnych określeń) nie jest nadmiernie częste. Posługiwali się nim również przeciwnicy → modernizmu na określenie utworów krytykowanych, odrzucanych: „Nie zadziwi nas zbiór

poezji lirycznych, zatytułowany *Cieplarnie*. Oswoili nas już dekadenci francuscy z tymi muzykalno-malarskimi wierszami, w których *Stimmung* zabija sens, bo przez symbole najśmielej dobrane myśl zaledwie przegląda" – pisał o poezji Maurice'a Maeterlincka Józef Weyssenhoff (*Nowy fenomen literacki. Maurycy Maeterlinck i dekadentyzm symboliczny*, „Biblioteka Warszawska" 1891, t. 2). Konsekwentnie posługiwał się terminami „liryka", „liryk" – Antoni Potocki, utożsamiając, jak się zdaje, poezję z liryką (tak można odczytywać funkcję dywizu w zwrocie poeta-liryk, odnoszącym się do Konopnickiej): „Otóż, poeta-liryk musi przede wszystkim rozporządzać olbrzymim rejestrem takiej ekspresyjności rytmicznej, graniczącej tuż tuż z melodią. I Konopnicka, liryk urodzony, musiała silnie bardzo czuć tę potrzebę – w serii pierwszej i drugiej mamy pełno prób coraz innych rytmów. Ale dopiero zetknięcie się z rytmiką ludową pozwoliło jej opanować trudności i wywikłać swój własny ton muzyczny z chaosu kancon i kanconet, ze śpiewności mniej lub więcej zdawkowej, obcej i książkowej" (*Maria Konopnicka. Szkic literacki*, 1902). Szczególnie wysokie miejsce zajęła liryka w drugiej części syntezy Antoniego Potockiego, w której autor omawiał odmiany twórczości poetyckiej. Krytyk nazwał lirykę przełomu wieków „sensorium psychiki pokolenia" oczyszczającym się z wszelkich konwencji (*Polska literatura współczesna*, cz. 2: *Kult jednostki 1890–1910*, 1912). Potocki widział też pokłady liryzmu w prozie, szczególnie w dziełach Stefana Żeromskiego: „Żeromski stanął był w LIRYZMIE swym na tym zabójczym punkcie dla twórczości, gdzie dalsze przelicytowywanie własnych wrażeń w samej tylko sile ekspresji – prowadzić musiało do zastoju" (tamże). Krytyk odnotowywał z satysfakcją przełamanie tego impasu.

W odniesieniu do prozy stosował termin „liryka" (i pojęcia pokrewne) także Ignacy Matuszewski. O powieści Żeromskiego pisał: „W *Ludziach bezdomnych* wystąpił Żeromski jako liryk i »nastrojowiec« otwarty, świadomy, który – nie troszcząc się o proporcje epiczne – wypowiada za pomocą oświetlonych odpowiednio obrazów i sytuacji bóle nurtujące w jego szlachetnym a zgorzkniałym sercu" (*Powieść społeczna i formuły estetyczne. Z powodu powieści Żeromskiego „Ludzie bezdomni"*, „Tygodnik Ilustrowany" 1900, nr 6–7). Dzięki terminom spokrewnionym z „liryką" Matuszewski dokonał znacznie poważniejszych rozpoznań; m.in. zdefiniował sztukę nowoczesną jako twórczość, w której zaznaczyła się przewaga żywiołu lirycznego, sprzyjającego analizie coraz bardziej skomplikowanych nastrojów, stanów ducha, psychicznej wrażliwości (*Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902). Takie stanowisko wiązało się z ogólnie przyjętą w tym czasie ekspresyjną teorią twórczości. „Liryka", „liryzm", „liryczność" – to sposoby wyrażania treści wewnętrznych. W epoce modernistycznej były to pojęcia „słabe", częściowo chociaż uwikłane w podziały rodzajowe i inne kategorie poetyki (np. rytmiczność u Potockiego). W języku krytycznym epoki wyraźniej zaznaczyły się terminy nowsze i mocniej oddające ekspresywną istotę sztuki: m.in. nastrój, odtworzenie lub objawienie duszy (Stanisław Przybyszewski), wrażenia, subiektywizm (Matuszewski), otoczka wyobraźniowa, ferment psychiczny (Maria Komornicka).

Teresa Kostkiewiczowa, Grażyna Borkowska

Źródła: F. Karpiński, *O wymowie w prozie albo wierszu*, w: tegoż, *Zabawki wierszem i prozą*, t. 2, 1782; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza. Poema we czterech pieśniach*, 1788; E. Słowacki, *Prawidła wymowy i poezji*, 1826; [F. Wężyk], *O poezji w ogólności*, „Pamiętnik Warszawski" 1815, t. 3; [L. Borowski], *Uwagi nad poezją i wymową pod względem ich podobieństwa i różnicy z ćwiczeniami w niektórych gatunkach stylu*, „Dziennik Wileński"

1820, t. 1–3; K. Brodziński, *Myśli o dążeniu polskiej literatury*, „Pamiętnik Warszawski" 1820, t. 18; W. Heltman, *O poetach i poezji*, „Dekada Polska" 1821, t. 1, nr 5; M. Grabowski, *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polszcze*, „Astrea" 1825, t. 1; [M. Mochnacki], *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2; S. Rzewuski, *Rys rozprawy o poezji lirycznej, napisanej i bronionej dla otrzymania stopnia doktora w Paryżu z uwagami Tytusa P[otockiego]*, „Dziennik Warszawski" 1826, t. 3, nr 10, pierwodruk franc. *De la poésie lyrique et en particulier de Jean Kochanowski, lyrique polonais*, 1824; M. Grabowski, *Myśli o literaturze polskiej*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 12, nr 36; J.F. Królikowski, *Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpany*, 1828; J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, 1829; [M. Mochnacki], *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska" 1829, nr 15, 17–20, 22 i 26–29; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; H. Cegielski, *Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczy zbiór najcelniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany*, 1845; K. Libelt, *Estetyka, czyli umnictwo piękne*, t. 1, 1849; J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 3, 1855; A. Tyszyński, *Deotyma*, „Pismo Zbiorowe Wileńskie" 1859, przedruk w: tegoż, *Pisma krytyczne*, 1904; E. Ziemięcka, *O liryzmie jako uzupełnieniu „Rysu piśmiennictwa naszego"*, w: tejże, *Studia*, 1860; W. Cybulski, *Odczyty o poezji polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, t. 1–2, przeł. z niem. F. Dobrowolski, wstęp J.I. Kraszewski, 1870; J.K. [J. Kotarbiński], *Nowy żywioł w poezji naszej, El…y. Tom III. Prelekcja dra Rostafińskiego o nowym zwrocie w poezji Asnyka*, „Prawda" 1881, nr 15; M. Ilnicka, *Adam Asnyk i poezje jego*, „Bluszcz" 1882, nr 15; P. Chmielowski, *Przegląd poezji najnowszej*, „Ateneum" 1887, t. 1; P. Chmielowski, *Dzisiejsza nasza poezja*, „Przegląd Literacki", dod. do „Kraju" 1889, nr 4–17; J. Tretiak, *O głównych kierunkach poezji polskiej w XIX wieku*, „Świat" 1890, nr 21–22, przedruk w: tegoż, *Szkice literackie*, 1896; J. Weyssenhoff, *Nowy fenomen literacki. (Maurycy Maeterlinck i dekadentyzm symboliczny)*, „Biblioteka Warszawska" 1891, t. 2; P. Chmielowski, *Współcześni poeci polscy. Szkice nakreślone przez P.Ch.*, 1895; A. Pilecki, *Kobiety-poetki*, 1895; I. Matuszewski, *Powieść społeczna i formuły estetyczne. Z powodu powieści Żeromskiego „Ludzie bezdomni"*, „Tygodnik Ilustrowany" 1900, nr 6–7, przedruk w: tegoż, *Studia o Żeromskim i Wyspiańskim*, 1921; P. Chmielowski, *Najnowsze prądy w poezji naszej*, 1901; I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902; A. Potocki, *Maria Konopnicka. Szkic literacki*, 1902; A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, cz. 2, 1912; H. Biegeleisen, *Lirnik mazowiecki. Jego życie i dzieła w świetle nieznanej korespondencji poety, z dwoma portretami*, 1913; J. Ochorowicz, *Liryczna twórczość poetów. Szkic psychologiczny*, wyd. nowe, popr., 1914.

Opracowania: M. Żmigrodzka, *Dwa oblicza wczesnego romantyzmu: Mickiewicz–Malczewski*, „Pamiętnik Literacki" 1961, z. 1; T. Kostkiewiczowa, *Liryka i gatunki liryczne w poetykach polskiego oświecenia*, w: *Z historii i teorii literatury*, red. K. Budzyk, 1963; S. Pietraszko, *O pojmowaniu poezji w Polsce w okresie oświecenia*, „Przegląd Humanistyczny" 1963, nr 1; S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, 1966; Z. Stefanowska, *Norwidowski romantyzm*, „Pamiętnik Literacki" 1968, z. 4; M. Janion, *Wiersze sieroce Lenartowicza*, „Pamiętnik Literacki" 1972, z. 4; Cz. Zgorzelski, *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego*, 1981; Cz. Zgorzelski, *Elementy „muzyczności" w poezji lirycznej*, w: *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*, red. T. Weiss, 1984; P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski. Doktryna estetycznoliteracka*, 1984; D. Zamącińska, *Słynne–nieznane. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*, 1985; M. Stala, *Pejzaże człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, 1994; M. Stanisz, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, 1998.

Zob. też: Czucie (Czułość, Uczucie, Tkliwość), Dramat, Elegia, Entuzjazm, Epika, Gatunek literacki, Hymn, Literatura i muzyka, Literatura ludowa, Natchnienie, Oda, Poeta/ Poezja

LIST JAKO DYSKURS KRYTYCZNOLITERACKI

List jako odmiana dyskursu filozoficzno-estetycznego i krytycznoliterackiego w tradycji europejskiej. List jako rama kompozycyjna dla wypowiedzi o charakterze teoretyczno- i krytycznoliterackim pojawił się już w starożytności. Drugi po dziele Arystotelesa najsłynniejszy wykład sztuki poetyckiej tamtych czasów – *List do Pizonów* Horacego, umiejętnie wykorzystywał bowiem zasady konstrukcyjne listu otwartego, → satyry, traktatu retorycznego, rozpra-

wy i wierszowanych gawęd, stając się ważnym przez wiele stuleci źródłem europejskiej myśli estetyczno- i krytycznoliterackiej. Jednak z form → epistolarnych w pełni zaczęto korzystać w tej dziedzinie piśmiennictwa dopiero w XVIII w., kiedy powstawały obszerne rozprawy filozoficzno-estetyczne, budową nawiązujące zarówno do listu prywatnego, jak i listu otwartego, np. *List do Akademii* François Fénelona (*Réflexions sur la grammaire, la rhétorique, la poétique et l'histoire. Lettre à l'Académie*, powst. 1714, wyd. 1716), *List o ślepcach* (*Lettre sur les aveugles*, 1749) i *List o głuchych i niemych* (*Lettre sur les sourds et muets*, 1751) Denisa Diderota, *List do d'Alemberta o widowiskach* Jean-Jacques'a Rousseau (*Lettre à D'Alembert sur les spectacles*, 1758), *List o malarstwie krajobrazowym* Salomona Gessnera (*Briefe über die Landschaftsmalerei*, 1770), debiutancki utwór pani de Staël *Listy o Janie Jakubie Rousseau* (*Lettres sur les ouvrages et le caractère de Jean-Jacques Rousseau*, 1788), *Teozofia Juliusza* (*Theosophie des Julius*), czyli publikowana w latach 1786–1789 w miesięczniku „Thalia" poetycko-filozoficzna korespondencja Friedricha Schillera z Christianem Gottfriedem Körnerem, *Kallias-Briefe* (1793) czy *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka* Schillera (*Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen*, 1795). W wydawanym w latach 1759–1765 przez Gottholda Ephraima Lessinga, Mosesa Mendelssohna i Friedricha Nicolaia berlińskim czasopiśmie „Briefe, die Neueste Litteratur betreffend" („Listy dotyczące najnowszej literatury") obok twórczości literackiej drukowano rozprawy krytyczne w formie listów, poświęcone m.in. utworom Christopha Martina Wielanda, Friedricha Gottlieba Klopstocka, Johanna Christopha Gottscheda czy Williama Shakespeare'a. Do poetyki listu nawiązywały również słynne niemieckie, włoskie i francuskie → manifesty romantyczne. Z popularnej w XVIII w. formuły epistolarnej skorzystali m.in. Ludwig Tieck w *Liście młodego niemieckiego malarza z Rzymu do przyjaciela w Norymberdze* (*Brief eines jungen deutschen Malers in Rom an seinen Freund in Nürnberg*, 1796), Friedrich Schlegel w *Liście o powieści* (*Brief über den Roman*, 1800), Alessandro Manzoni w *Liście do Pana C… o jedności czasu i miejsca w tragedii* (*Lettre à Monsieur C… sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, 1823) i Alfred de Vigny w *Liście do Lorda… o wieczorze 24 października 1829 i o systemie dramatycznym* (*Lettre à Lord *** sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un système dramatique*, 1830). W Polsce w pierwszej połowie XIX w., by pogodzić romantyków z klasykami, Franciszek Morawski napisał z kolei wierszowany utwór *Klasycy i romantycy polscy w dwóch listach wierszem* („list do klasyków" powstał w 1825 r.; „list do romantyków" pochodzi najprawdopodobniej sprzed 1827 r.; wyd. 1829), opatrując go obszernymi przypisami, wyjaśniającymi literackie postulaty zwaśnionych stron oraz ich stanowiska estetyczne (→ list poetycki).

List jako dyskurs filozoficzno-estetyczny i krytycznoliteracki w Polsce. List jako specyficzna forma wypowiedzi filozoficzno-estetycznej i krytycznoliterackiej, bezpośrednio lub pośrednio nawiązującej do europejskich wzorców tego typu piśmiennictwa, w Polsce ukształtował się w końcu lat 70. XVIII w. W formie listu dedykacyjnego została napisana przedmowa do *Kawy* (1779) Adama Kazimierza Czartoryskiego. W tomie – razem z komedią – wydrukowano również *Listy krytyczne o różnych literatury rodzajach*: list *O dramatyce* (tekst o niepewnym autorstwie, prawdopodobnie Czartoryskiego, będący w dużej mierze tłumaczeniem traktatu Denisa Diderota *O poezji dramatycznej* (*Discours sur la poésie dramatique*, powst. 1758, wyd. 1759), zamieszczonego obok jego dramatu *Ojciec familii – Le Père de famille*), *Listy o guście, czyli smaku* Józefa Szymanowskiego oraz *Myśli o geniuszu* Michała Jerzego Mniszcha (przedruk z „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych" z 1775 r.). Na pierwszą krajową → polemikę literacką składało się natomiast pięć broszurek o niepewnym autorstwie, naj-

prawdopodobniej pióra Franciszka Siarczyńskiego, Franciszka Ksawerego Dmochowskiego i Michała Dymitra Krajewskiego. Były to „listy": *List Sandomierzanki do Podolanki w stanie natury wychowanej* (1784), *Odpis męża Podolanki na list Sandomierzanki* (1784), *List Podolanki wychowanej w stanie natury do swojej przyjaciółki* (1784), *List Paryżanki do Podolanki, czyli oryginał do kopii* (1784), *Dialogi, czyli Rozmowa Podolanki z mężem* (1785), stanowiące odpowiedź na *Podolankę* (1784) Krajewskiego, która w latach 80. XVIII w. wywołała spór na tematy literackie i kulturowo-filozoficzne. I chociaż bardziej dotyczył on koncepcji „stanu natury" Jean-Jacques'a Rousseau i przedstawionej przez niego m.in. w traktacie pedagogicznym *Emil, czyli o wychowaniu* (*Émile, ou De l'éducation*, 1762) kwestii wychowywania dzieci niż spraw czysto literackich, to na trwałe wpisał się w historię polskiej literatury, przygotowując grunt dla dziewiętnastowiecznych „epistolarnych" polemik literackich. List fikcyjnego adresata okazał się → gatunkiem, który pozwalał na anonimowe, czyli bardziej wyraziste, swobodne i otwarte, formułowanie sądów i zarzutów pod adresem Krajewskiego (pisarza oskarżono np. o niezrozumienie pedagogicznych postulatów Rousseau, zbyt surową ocenę dzieł literatury polskiej, zwłaszcza twórczości Stanisława Konarskiego, niedoskonałość językową powieści i zbytnie inspirowanie się utworem Henriego Josepha Du Laurensa *Imirce, ou la Fille de la nature*, 1765, zarzucając mu nawet plagiat). Dyskurs w formie listu umożliwiał także włączenie w dyskusję nie tylko zaangażowanych w spór pisarzy (Krajewskiego, Siarczyńskiego i Dmochowskiego), ale i jego postronnych obserwatorów, tj. → czytelników *Podolanki* oraz listowych polemik ogłaszanych pod wpływem lektury powieści.

Innymi ważnymi polskimi wypowiedziami krytycznoliterackimi w listach z przełomu XVIII i XIX w. są: *„Malwina". List stryja do synowicy pisany z Warszawy 31 stycznia 1816 r. (nowego stylu) z przesłaniem nowego pod tym tytułem romansu* Jana Śniadeckiego („Dziennik Wileński" 1816, t. 3), cykl *Listów o polskiej literaturze* Kazimierza Brodzińskiego („Pamiętnik Warszawski" 1820, t. 16–17), będący swoistym uzupełnieniem programu estetycznego nakreślonego we wcześniejszej rozprawie krytyka *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* („Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11), oraz drukowane w „Astrei" (nr 6) w 1821 r. *Listy o literaturze polskiej* Hieronima Kalińskiego. We wskazanych „listach", zwłaszcza w „epistolarnej recenzji" *Malwiny* Marii Wirtemberskiej (*Malwina, czyli Domyślność serca*, powst. 1813, wyd. 1816) autorstwa Śniadeckiego, forma listu uwalniała prowadzoną narrację od rezonerstwa i sztucznej sentencjonalności, zniwelowanej przede wszystkim wskutek uwydatnienia bliskiego stopnia pokrewieństwa łączącego nadawcę i odbiorcę listowego przekazu (stryj–synowica), wyeksponowanego już w tytule publikacji. Do śmielszego formułowania sądów o literaturze skłaniały zaś bezpośrednie zwroty do adresatki listu (Zosi, córki brata autora – Jędrzeja Śniadeckiego), epistolarną narrację przekształcając w intymną przestrzeń rozmowy, wypowiedź o charakterze prywatnym, emocjonalnym i subiektywnym, wolną od „klasycystycznej" („wszechwiedzącej") oraz ściśle moralizatorskiej perspektywy. Kazimierz Brodziński w 1826 r. ponownie nawiązał z kolei do listowej formuły, pisząc artykuł zatytułowany *List do redaktora „Dziennika Warszawskiego" o pieśniach ludu* („Dziennik Warszawski" 1826, t. 4, nr 12), w którym zawarł swoje wątpliwości związane z romantyczną estetyką, nadmiernie naśladującą – jego zdaniem – angielskie i niemieckie wzory.

Polski krytycznoliteracki dyskurs w listach wykorzystywał również popularną w XVIII i XIX w. konwencję sentymentalnej powieści epistolarnej spod znaku Samuela Richardsona i jego *Pameli* oraz *Klarysy* (*Pamela: Or, Virtue Rewarded*, 1740; *Clarissa: Or the History of a Young Lady*, 1748), Jean-Jacques'a Rousseau i *Nowej Heloizy* (*Julie ou la Nouvelle Héloïse*,

1761) oraz Johanna Wolfganga Goethego i *Cierpień młodego Wertera* (*Die Leiden des jungen Werther*, 1774). Choć polscy poeci i pisarze zapoznawali się ze wskazanymi dziełami nie za pośrednictwem języka ojczystego – czytali je w oryginałach lub w przekładach na inne języki – to świetnie je znali i cytowali, z łatwością poddając się modzie uzewnętrzniania uczuć i myśli za pomocą epistolografii. W liście Henry'ego Reeve'a do Zygmunta Krasińskiego z 14 lutego 1832 r. czytamy np.: „Mój przyjacielu, właśnie w tej chwili dostałem Twój list z 11 [lutego] i w tym Paryżu, gdzie wszyscy tak są zajęci, odkładam wszystko, aby Ci odpisać natychmiast. […] ta korespondencja zawiera w sobie powieść nie mniej zgodną z regułami tego gatunku, co *Nowa Heloiza*, a z pewnością nieco prawdziwszą w tym, co dotyczy ludzkich serc, i nieco moralniejszą, jeśli chodzi o nasze dusze, o nas, którzy jesteśmy jej autorami". Świadomość kształtowania życia i ram prowadzonej korespondencji według znanych z literatury pięknej form i wzorów wiązała się z próbą odkrycia nowego sposobu mówienia o świecie, „poetyckiego" czucia egzystencji. Umożliwiała tym samym dostosowanie otaczającej rzeczywistości do własnych potrzeb i wyobrażeń, wartości bliskich współuczestnikom epistolarnego → dialogu. I tak, w celach krytycznoliterackich w 1822 r. po fikcyjnych korespondentów – pana Żelisława i pana Sieciecha – sięgnął Kazimierz Brodziński, pisząc *Listy o literaturze* („Pamiętnik Warszawski", t. 1, nr 1), w których objaśniał czytelnikom „Pamiętnika" istotę sporu klasyków z romantykami. Najciekawszą realizacją wskazanej konwencji jest jednak zbeletryzowany traktat filozoficzno-estetyczny Aleksandra Tyszyńskiego *Amerykanka w Polsce* (1837), który już w epoce – mimo powieściowej, „romansowej" formy – był odczytywany jako krytyczna wypowiedź o literaturze. *Amerykankę* w ten sposób interpretowali m.in. Michał Grabowski (*Do p. A.T., autora listów „Amerykanki w Polsce"*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 56), Edward Dembowski (*Kronika piśmiennicza polska*, „Przegląd Naukowy" 1842, t. 2) i Piotr Chmielowski (*Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, 1902). Dla Tyszyńskiego zarysowana w powieści fabuła stanowiła jedynie pretekst do snucia rozważań filozoficzno-estetycznych o „języku polskim", „dawnej poezji polskiej" czy polskiej „poezji komicznej", a w szczególności o regionalnych → „szkołach poetyckich" (spośród których romantyk wyróżnił szkołę litewską, ukraińską, puławską i krakowską). Dyskurs w formie listu, nadto pisany przez fikcyjnego „epistolografa" – korespondującą z mężem przebywającym w Ameryce Karistę – pozwalał na większą swobodę wypowiedzi i skłaniał Tyszyńskiego do śmielszego formułowania swoich sądów. Dzięki anegdocie fabularnej krytyk mógł spojrzeć na polską kulturę okiem cudzoziemca i opisać jej odrębność na tle europejskim. Listem jako ramą kompozycyjną dla tekstów o charakterze krytycznoliterackim Tyszyński posłużył się także w *Listach o piśmiennictwie bieżącym* („Dziennik Warszawski" 1856, nr 53–57 i 72–73; „Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych" 1856, nr 33–35, 87, 170, 172 i 175), w których komentował m.in. *Wykład systematyczny filozofii* Józefa Kremera.

Dyskurs krytycznoliteracki w listach nierzadko nawiązywał też do znanej z osiemnastowiecznej powieści sentymentalnej konwencji literackiej → mistyfikacji. Skorzystał z niej np. Hieronim Kaliński, który na początku swoich *Listów o literaturze polskiej* pisał: „Redakcja otrzymała kilka listów jednego miłośnika nauk, pisanych do swego przyjaciela, z którym od dawna utrzymuje korespondencję, najczęściej jednak w przedmiotach literackich. To poufałe dwóch dusz wylanie się nie było przeznaczone do ogłoszenia drukiem; redakcja atoli, znalazłszy wiele ważnych, na zdrowym rozsądku i smaku opartych uwag, za rzecz przyzwoitą uznała udzielić czytelnikom swoim niektóre z tych listów wyjątki. Zaczyna zaś od teraźniejszego, jako mieszczącego w sobie rozumowania nad romantycznością i klasycznością, przed-

miotami tyle dziś zajmującymi powszechność literacką". O cudzej korespondencji, ponadto niekompletnie zachowanej, wspominał także Aleksander Tyszyński w rozważaniach zawartych w *Dodatku* do *Amerykanki w Polsce*. Konwencja literackiej mistyfikacji chroniła krytyka przed zarzutem niepełności wywodu (powieść nie ma początku ani końca) oraz dowolności w wyborze tematyki (Tyszyński opisuje tylko interesujące go tematy i zjawiska estetyczno-literackie).

Forma „wymyślonego" listu o literaturze rozwinie się jednak dopiero w latach 40. XIX w. To wtedy na łamach prasy pojawią się obszerne „listowne cykle krytycznoliterackie", w których fikcyjny bohater diagnozuje stan polskiego piśmiennictwa. Najlepszym przykładem tego typu wypowiedzi są drukowane w „Tygodniku Petersburskim" *Listy z Polesia* Ludwika Sztyrmera (wyd. 1842–1843), w których słynny „epistolograf" – Gerwazy Bomba, „żonaty i dzieciaty" „szlachciura z głuchego Polesia" – narzeka na niedojrzałość („dziecinność") polskiej prasy, literatury i krytyki. Sztyrmer polemizował w ten sposób z poglądami kresowych literatów z koterii petersburskiej, krytycznie odnosząc się m.in. do twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego, Placyda Jankowskiego czy Karola Drzewieckiego (których oskarżał o zaniedbywanie formy, zatarcie tradycyjnych wartości estetycznych, „pseudointelektualizm" czy niepotrzebne encyklopedyczne popisy), jak i artykułów zamieszczanych w „Tygodniku". Recenzjom tam publikowanym zarzucał chociażby zbytnią tolerancję względem ocenianych utworów, przedwczesne szafowanie pochwałami w stosunku do dzieł jeszcze niewydanych oraz brak wyraźnego stanowiska, co – jego zdaniem – odzwierciedlało wahania (estetyczne i moralne) współpracujących z „Tygodnikiem" autorów. Konwencję listu pisanego pod pseudonimem wykorzystał z kolei Antoni Albert Jaksa-Marcinkowski, który w 1846 r. na łamach „Gwiazdy" (nr 1–2) wydrukował korespondencję „Alberta Gryfa do Benedykta Dołęgi w przedmiotach krytyki, filozofii i historii". Listy – zwrócone przeciwko krytycznej metodzie Michała Grabowskiego (*List I*, *List II*) oraz skrajnemu konserwatyzmowi i nihilizmowi Henryka Rzewuskiego wyrażonemu w *Przedmowie* i przypisach autorskich do *Listopada* (*List III*, *List IV*) – stały się najcenniejszą częścią pisarskiej spuścizny Marcinkowskiego zarówno w dziedzinie krytyki literackiej, jak i polemiki filozoficznej. Skłoniły przy tym Grabowskiego do „listownej", nie zawsze bezpośrednio skierowanej do nadawcy, odpowiedzi na stawiane mu zarzuty (np. *List M. Gr….go do Wydawcy „Tygodnika Petersburskiego"*, „Tygodnik Petersburski" 1846, nr 45). Do Grabowskiego w „liście otwartym" zwrócił się także Henryk Rzewuski, publikując w „Tygodniku" *List do M. Grabowskiego z powodu rozbioru „Listopada" pomieszczonego w oddziale VI „Athenaeum"* („Tygodnik Petersburski" 1847, nr 2–3), na co autor *Koliszczyzny* zareagował podaniem do druku *Listu M. Grabowskiego do Hrabi Henryka Rzewuskiego* („Tygodnik Petersburski" 1847, nr 45). Epistolarne potyczki krytyków na łamach „Tygodnika Petersburskiego" i „Gwiazdy" były zresztą częstą, wyznaczającą standardy ówczesnej → retoryki i polemiki formą dyskutowania o literaturze tudzież poziomie dziewiętnastowiecznego piśmiennictwa. W latach 1839–1849 we wskazanych czasopismach krytycznie korespondowali ze sobą (lub z wydawcą) m.in. Zenon Fisz, Karol Kaczkowski, Zofia Klimańska, Szymon Konopacki i Wandalin Habdank (pod pseudonimem tym ukrywał się Antoni Czarkowski lub Edward Szpaczyński). Formuła epistolarna umożliwiała zbliżenie się krytyka do czytelników, zmniejszenie dzielącego ich dystansu, „wmówienie" czytającemu, że podziela głoszone w publikowanej korespondencji sądy i opinie. Listy do fikcyjnego przyjaciela z zakresu estetyki powstały również pod piórem Józefa Kremera (*Listy z Krakowa*, wyd. 1 – t. 1, 1843; wyd. 2 popr. i pomn. – t. 1–3, 1855–1856), który – pisząc swoje

dzieło – stworzył intymną atmosferę i sytuację komunikacyjną, a epistolarną przestrzeń rozmowy dyskretnie przekształcił w przestrzeń hermeneutyczną.

W drugiej połowie XIX w. otwartą korespondencję literacką, zarzucając pomysł „krytycznoliterackiej mistyfikacji", będą natomiast prowadzić przede wszystkim Eliza Orzeszkowa, Józef Ignacy Kraszewski i Henryk Sienkiewicz. Orzeszkowa, jako autorka opublikowanych w „Niwie" w 1873 r. *Listów o literaturze* (nr 43–44 i 46–48), włączyła się w ten sposób w „antypoetycką" kampanię pozytywistów, ukazując poglądy tzw. młodej prasy na rolę → poetów i poezji w życiu społecznym i narodowym. Formę listu otwartego miały wydrukowane w „Opiekunie Domowym" w 1874 r. (nr 41–44) uwagi Orzeszkowej o powieści Marii Szeligi *Bez opieki* oraz o pisanym pod pseudonimem Adam Goraj artykule Adama Brezy *Tendencyjność i krytyka. Słów kilka z powodu dzieła dra P. Chmielowskiego pt. „Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu"* (*List otwarty do Pana Walerego Przyborowskiego*, „Kurier Codzienny" 1881, nr 176). We wstępie *Listu Elizy Orzeszkowej do p. Marii Szeligi, autorki powieści „Bez opieki"* czytamy: „Zadziwi to Panią może, iż korespondencję moją przesyłam Jej drogą druku, zdawało mi się przecież, że inaczej uczynić nie powinnam, skoro wiadomości zawrzeć się w niej mające obchodzą nie tylko mnie i Panią, ale także, i bardziej może, wszystkich czytelników wyżej wymienionego utworu Pani". Poetyka listu otwartego – zdaniem Orzeszkowej – pozwalała więc nie tylko na swobodne formułowanie sądów o literaturze, ale i włączała w prowadzoną polemikę czytelników „niefachowych", zainteresowanych życiem kulturalnym kraju. W 1889 r. autorka *Melancholików* po sześcioletniej przerwie wznowiła natomiast w petersburskim „Kraju" cykl *Listów z Ustronia* (seria druga), analizując w nich m.in. powieść *Uczeń* (*Le Disciple*, 1889) Paula Bourgeta („Kraj" 1890, nr 4).

Formą listu jako wypowiedzią krytycznoliteracką najczęściej posługiwał się jednak Józef Ignacy Kraszewski. Sądy o literaturze polskiej i zagranicznej (zwłaszcza opinie o francuskich nowościach wydawniczych) oraz współczesnych mu pisarzach, np. Ludwiku Sztyrmerze, Józefie Korzeniowskim, Aleksandrze Niewiarowskim czy Zygmuncie Kaczkowskim, zamieszczał m.in. w *Listach do Wydawcy* („Tygodnik Petersburski" 1841–1843, 1846), *Listach ze wsi* („Tygodnik Petersburski" 1849–1850), *Listach do redakcji* („Gazeta Warszawska" 1851––1859, wypowiedzi te zostały następnie zebrane przez Piotra Chmielowskiego w zbiór zatytułowany „listy literackie" i wydrukowane w *Wyborze pism* Kraszewskiego z 1894 r.), *Listach z zagranicy* („Bluszcz" 1868–1870, 1872–1887), *Listach z zakątka* („Biesiada Literacka" 1876––1878, 1880–1805), *Listach do nieznajomego* („Kłosy" 1877–1878) i w *Listach z Magdeburga* („Bluszcz" 1884–1885). W 1887 r. na łamach „Głosu" (nr 33) w „liście krytyka do autora", czyli Adama Szymańskiego, zwrócił się natomiast Jan Ludwik Popławski, „publicznie" analizując zbiór jego opowiadań pod tytułem *Szkice* (1887). Henryk Sienkiewicz sześć lat później w „Słowie" (1893, nr 172–175), „Czasie" (1893, nr 173–176) i „Dzienniku Poznańskim" (nr 173–178) wydrukował *Listy o Zoli*, w których polemizował z francuskim autorem w kwestii „krzepiących" zadań i obowiązków literatury pięknej, zwłaszcza powieści historycznej.

„Listy o literaturze", poświęcone ukazującym się na początku XX w. nowościom wydawniczym, np. utworom Jana Kasprowicza, Stefana Żeromskiego, Tadeusza Micińskiego, Wacława Berenta czy Marii Zabojeckiej (właśc. Malwiny Posner-Garfeinowej), w latach 1906–1907 pisał również Stanisław Brzozowski, ogłaszając je (choć nie wszystkie) w dwóch popularnych wówczas czasopismach: „Przegląd Społeczny" (*Listy o literaturze. I*, 1906, nr 27, Brzozowski ukrywał się tutaj pod pseudonimem Jan Batog) i „Społeczeństwo" (*Listy o literaturze. II. Galicyjski renesans*, 1907, nr 6; *Listy o literaturze. III. „Gromnice" p. Marii Za-*

bojeckiej, 1907, nr 7). Do cyklu przynależy także powstały prawdopodobnie w 1907 r. list o *Błyskach* Grzegorza Glassa (1908), do 1984 r. pozostający w rękopisie (*Listy o literaturze. IV. Avanti (Grzegorz Glass). Grzegorz Glass: „Błyski"*). Wskazane teksty krytycznoliterackie – mimo tytułowej, epistolarnej formuły, bezpośrednich zwrotów do czytelnika (np. „Dokąd to zmierza? – zapytasz czytelniku") czy swobodnego, nieformalnego tonu wypowiedzi – nie są jednak listami w ścisłym znaczeniu tego słowa. Swoją budową i poetyką bardziej przypominają esej lub prowadzony na łamach wspomnianych czasopism dialog z czytelnikami o współczesnej i dawnej literaturze (*List I* to w zasadzie rozmowa autora z nienazwanym z imienia i nazwiska „przyjacielem"). Publikowane przez Brzozowskiego „listy" różniły się zatem od ogłoszonego kilka lat wcześniej *Listu otwartego do „Posła Prawdy"* („Głos" 1903, nr 44), tj. estetyczno-literackiej wypowiedzi, w której autor *Legendy Młodej Polski* zwracał się do Aleksandra Świętochowskiego w bezpośrednich formułach adresatywnych, np. „Wielce Szanowny Panie". Brzozowski polemizował z Posłem Prawdy na temat koncepcji języka poetyckiego, formułując zasady nowej sztuki oraz postulując konieczność innego niż dotychczas odbioru dzieła literackiego (opartego na aktywnym przeżywaniu). Świętochowski odpowiedział krytykowi na łamach założonego i redagowanego przez siebie pisma (*Liberum veto. Odpowiedź*, „Prawda" 1903, nr 46), nie sięgając jednak po „epistolarną" konwencję i formułę „listu otwartego" (zrezygnował z niej również Stanisław Brzozowski w kolejnej, kończącej polemikę wypowiedzi – *O nowej sztuce*, „Głos" 1903, nr 50). Do swoich czytelników, używając czasowników w pierwszej i drugiej formie liczby mnogiej, krytyk zwrócił się także w *Listach do nieznanych przyjaciół* („Świt" 1907, nr 33–34), omawiając w nich m.in. współczesne życie umysłowe w kraju.

Dyskurs krytycznoliteracki w liście prywatnym. W przeciwieństwie do „oficjalnej" krytyki literackiej, której podstawę stanowią otwartość, publiczne zaangażowanie w życie kulturalne kraju oraz związana z tym polemiczność, dyskurs krytycznoliteracki w prywatnej korespondencji kształtuje się z jednej strony w intymnym, „fragmentarycznym" dążeniu do uporządkowania świata, z drugiej – jego granice wyznaczają autokreacyjna sztuka opowieści i budowanie tożsamości narracyjnej podmiotu. Epistolarna świadomość wielu polskich poetów i pisarzy wielokrotnie wykraczała poza ramy listu użytkowego, romantycznej → improwizacji bądź prowadzonego na kartach „egzystencjalnego eksperymentu", stając się próbą stworzenia nowego języka, innej niż dotychczasowa formy wypowiedzi artystycznej. Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński czy Cyprian Norwid, którzy prozę listu wzbogacali fragmentami wierszy lub lirycznych poematów, refleksją estetyczną, rozbiorami dzieł popularnych wówczas autorów tudzież językiem filozoficznej spekulacji, znosili genologiczne podziały i tworzyli nową, syntetyczną całość, co widać zwłaszcza w przypadku korespondencji autora *Nie-Boskiej komedii*. Realizowana przez Krasińskiego koncepcja dzieła otwartego, składającego się z poematów, wierszy, utworów prozatorskich oraz epistolografii, wymagała takiego porządku tekstowej artykulacji, w którym listy do różnych adresatów, traktaty filozoficzne czy profetyczne poematy wzajemnie się oświetlały i wchodziły ze sobą w interakcje. Widoczne w twórczości romantyka przenikanie się liryki, prozy i form epistolarnych (także form publicystycznych i krytycznoliterackich) było celowym zacieraniem gatunkowych granic, łączeniem języka abstrakcyjnych pojęć i schematów z tym, co literackie. Poeta dążył do scalenia w obrębie jednego rodzaju („nadgatunku" – listu właśnie) wszystkich dotychczasowych form wypowiedzi artystycznej. Pragnął również zbudować taką sytuację, jaka powstaje w wyniku dialogu, naturalnej rozmowy lub polemiki, w której czytelnik (tutaj adresat listu – współau-

tor korespondencji) staje się współtwórcą dzieła, a taką koncepcję twórczości proponowali romantycy z kręgu jenajskiego, zwłaszcza Ludwig Tieck i Wilhelm Wackenroder, autorzy wspólnie napisanych *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) i *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst* (1799). Konstytuując literackość w wymiarze prywatnym, dziewiętnastowieczni poeci i pisarze czasami ujawniali lub aranżowali potrzebę „współpoetyzowania", wzajemnego oceniania napisanych dzieł, co sprzyjało zacieraniu granic między literaturą a życiem. W odniesieniu do twórczości romantyków możemy nawet mówić o „wzorcotwórczej" funkcji form epistolarnych wobec pozostałych typów wypowiedzi artystycznej. Wiele utworów romantycznych cechuje bowiem charakterystyczna dla korespondencji sytuacja komunikacyjna (nadawca–odbiorca), ustawiczne apelowanie do adresata. Dzieje się tak m.in. w twórczości Zygmunta Krasińskiego, np. w pisanych z myślą o Joannie Bobrowej i Delfinie Potockiej wierszach-podarunkach albo w opatrzonych dedykacją, podpisem oraz datą „szwajcarskich ustępach" (tzw. fragmenty genewskie). Formę listu przybrał również pierwszy krytycznoliteracki tekst Krasińskiego poświęcony literaturze polskiej – *List do Pana de Bonstetten o stanie obecnym literatury polskiej* (*Lettre sur l'état actuel de la littérature polonaise, adressée à M. de Bonstetten*, „Bibliothèque universelle" 1830, vol. 43), który był częścią cyklu esejów na tematy literackie, drukowanych w tym czasopiśmie. Poeta wymienił i scharakteryzował w nim autorów, których dzieła stanowiły podstawę humanistycznego wykształcenia polskich romantyków. W napisanym w języku francuskim artykule odwołał się do twórczości Jana Kochanowskiego, Piotra Skargi, Łukasza Górnickiego, Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, Ignacego Krasickiego, Stanisława Trembeckiego czy Juliana Ursyna Niemcewicza. W prywatnej korespondencji autora *Irydiona* odnajdziemy z kolei krytyczne rozbiory takich utworów, jak *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza (tutaj m.in. list do gen. Wincentego Krasińskiego z 17 września 1834 r. i Romana Załuskiego z ok. 18 maja 1840 r.), *Anhelli*, *Balladyna* i *Lilla Weneda* Juliusza Słowackiego (zob. listy do Konstantego Gaszyńskiego z 18 listopada i Juliusza Słowackiego z 19 grudnia 1838 r.) tudzież *Maria* Antoniego Malczewskiego (list do Delfiny Potockiej z 12–13 marca 1844 r.). W epistolarnej rozmowie z Henrym Reeve'em, m.in. z 29 sierpnia i 18 września 1831 r., oraz w liście do Franciszka Morawskiego z 30 stycznia 1833 r. Krasiński skomentował zaś twórczość George'a Gordona Byrona, Victora Hugo, Honoré de Balzaca, Williama Shakespeare'a i Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna. W liście do ojca z 29 maja 1830 r. poeta próbował natomiast zdefiniować „klasyczność" i „romantyczność", wpisując się w potoczne rozumienie wskazanych kategorii i ówczesnych prądów estetycznych. W listowym dialogu z Konstantym Gaszyńskim wypowiadał się również o przeznaczeniu i źródłach poezji (zob. np. listy z 17 stycznia 1834 r., 30 kwietnia 1837 r. i 20 listopada 1839 r.), a prowadzoną między 1845 i 1857 r. korespondencję z osiadłym we Francji holenderskim malarzem, Arym Schefferem, wzbogacił w rozważania na temat wydanych w Paryżu utworów Słowackiego: *Ojca zadżumionych*, *W Szwajcarii*, *Wacława* (zebranych w zbiór *Trzy poemata*, 1839), *Anhellego* (1838) oraz *Balladyny* (1839). List poety do Romana Załuskiego z ok. 18 maja 1840 r. przez komentatorów twórczości romantyka jest też interpretowany w kategoriach krytycznoliterackich i bywa traktowany jako epistolarna zapowiedź opublikowanego rok później artykułu *Kilka słów o Juliuszu Słowackim* („Tygodnik Literacki" 1841, nr 21–23). W korespondencji Krasińskiego prywatność wiąże się zatem z refleksją estetyczną, z rozmyślaniami o roli poezji w życiu społecznym, poszukiwaniem własnego miejsca w panteonie wieszczów (chodzi o listowe wypowiedzi o charakterze autotematycznym dotyczące m.in. *Adama Szaleńca*, *Nie-Boskiej komedii* czy *Irydiona*).

Także Adam Mickiewicz w listach do Antoniego Edwarda Odyńca (zwłaszcza z 1826 i 1827 r.) przyjmuje rolę wyrafinowanego krytyka, ukazując przyjacielowi własną drogę „do bycia romantykiem". Autor *Pana Tadeusza* w epistolarnej rozmowie z przyjacielem komentuje jednak nie tylko twórczość zaangażowanego w ówczesne życie literackie Odyńca, porównując jego utwory do poezji Goethego czy Alojzego Felińskiego (zob. listy z marca i lipca 1826 r. oraz z początku listopada 1827 r. o nieznanej dacie dziennej). Mickiewicz krytycznie odnosi się przede wszystkim do dzieł Józefa Bohdana Zaleskiego, Stefana Witwickiego, Józefa Korzeniowskiego i Juliana Korsaka (zob. np. list z 6/8 października 1826 r.). W listach z tego czasu przywołuje także wypowiedzi innych recenzentów, utrwalając przekonanie o niskim poziomie warszawskich krytyków – nie tylko zwolenników literatury oświeceniowej, ale i rzeczników nowej, romantycznej estetyki – szczegółowo później opisane w przedmowie poprzedzającej edycję *Poezji* z 1829 r. zatytułowanej *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*.

W drugiej połowie XIX w. prywatną korespondencję w krytyczne komentarze, odnoszące się jednak przede wszystkim do własnej twórczości literackiej, wzbogacał Henryk Sienkiewicz, wysyłając listy m.in. do Konrada Dobrskiego, Mścisława Godlewskiego, Jadwigi Janczewskiej, Ignacego Grabowskiego i Konstancji Morawskiej. Poufny dyskurs epistolarny był dla Sienkiewicza tą formą wypowiedzi, dzięki której mógł przyjrzeć się tworzonym przez siebie postaciom literackim i opisać ich charakter. Fragmenty listu z 26 września 1869 r. (do Konrada Dobrskiego) pisarz poświęcił np. Helenie Potkańskiej, bohaterce pisanej wówczas powieści *Na marne* (1872). W 1878 i 1887 r. „opowiedział" zaś Godlewskiemu w korespondencji o Stelli z dramatu *Na jedną kartę* (1881) i Basi Wołodyjowskiej, jednej z bohaterek słynnej *Trylogii* (chodzi o listy z 10 grudnia 1878 r. i 8 kwietnia 1887 r.). Kobiece postacie występujące w *Bez dogmatu* (1891) i *Rodzinie Połanieckich* (1894) Sienkiewicz szczegółowo przedstawił z kolei w listach do Janczewskiej (z 29 grudnia 1889 r., 2 i 27 maja 1894 r. oraz 11 stycznia 1895 r.), Grabowskiego (korespondencja z 17 kwietnia 1894 r. oraz 25 września i 5 października 1895 r.) i Morawskiej (list z 19 listopada 1894 r.). Ciekawym dokumentem autorskiej, poetologicznej samoświadomości jest też zbiór listów Stanisława Przybyszewskiego do Alfreda Neumanna, powstały w 1897 r. Przybyszewski omówił w nich główne zasady swojej twórczości, krytycznie odnosząc się do pisarzy niezdolnych do odtworzenia duchowych przeżyć wykreowanych przez siebie postaci literackich. Proponowany przez autora *Confiteor* nowy model powieściowej → narracji (skupiający się przede wszystkim na zaprezentowaniu „nagiej duszy" bohaterów) był zatem sprzeczny z realistycznymi sposobami opowiadania, powierzchownym wyjaśnianiem przedstawianych zdarzeń. Autorską wykładnię innego utworu Przybyszewskiego – dramatu *Gody życia* (1910) – odnajdujemy natomiast w liście otwartym do redakcji „Słowa Polskiego" z grudnia 1909 r. Nie była to jednak pierwsza „oficjalna" epistolarna wypowiedź pisarza na tematy literackie. W marcu sześć lat wcześniej listownie zwrócił się on do Henryka Sienkiewicza, który krytycznie ocenił literaturę młodopolską i wydany w 1900 r. dramat Przybyszewskiego *Dla szczęścia* („Kurier Teatralny" 1903, nr 12), zarzucając młodym literatom „ruję" i „porubstwo". Autor listu w odpowiedzi na prasowe oskarżenia nie tylko stwierdził, że Sienkiewicz „zmalał w jego duszy", ale i wykreował się na przywódcę nowego literackiego pokolenia, wnoszącego do sztuki „szczerość", „śmiałość" i „bezwzględność" (*List otwarty do Henryka Sienkiewicza*, „Głos" 1903, nr 13).

„Literacki" dwugłos korespondencyjny na początku nowego stulecia wyszedł z kolei spod pióra Stefana Żeromskiego i Zenona Przesmyckiego. Pisane w latach 1902–1906

listy (na omawianą korespondencję składa się jedenaście epistolarnych wypowiedzi autora *Przedwiośnia* i dziesięć listów Miriama) dotyczyły bowiem wydrukowanego na łamach „Chimery" w 1905 r. utworu Żeromskiego pod tytułem *Powieść o Udałym Walgierzu*. Listowy dialog dwóch zaangażowanych w ówczesne życie artystyczne pisarzy ujawnia szczegóły dotyczące zarówno dziejów formowania się powieści tudzież spraw wydawniczych, jak i reakcji Przesmyckiego na literackie zwierzenia, uwagi i plany respondenta. Od 1899 r. o literaturze, a zwłaszcza o utworach swojego autorstwa, epistolarnie dyskutowali również Leopold Staff i Ostap Ortwin, zaprzyjaźnieni ze sobą od czasów działalności w Kółku Literackim Czytelni Akademickiej we Lwowie (1897). W listach – obok własnych artystycznych propozycji – omawiali oni ukazujące się wówczas w Galicji nowości wydawnicze (np. powieści Stefana Żeromskiego, dramaty Jana Augusta Kisielewskiego i Stanisława Wyspiańskiego, poezje Jana Kasprowicza) oraz piśmiennictwo zagraniczne, odnosząc się chociażby do wierszy i poematów Dante-Gabriela Rossettiego, Algernona Charlesa Swinburne'a, Charles-Marie Leconte'a de Lisle'a czy René-François-Armanda Sully'ego Prudhomme'a (zob. list z kwietnia 1900 r. o nieznanej dacie dziennej). Stanisław Brzozowski na kartach listowego papieru „krytycznie" skomentował natomiast m.in. twórczość Władysława Orkana, Zofii Nałkowskiej i Stefana Żeromskiego. W listach do Walentyny i Edmunda Szalitów oraz Wuli i Rafała Buberów z sierpnia 1909 r. obszernie wypowiedział się o *Róży* pióra Żeromskiego i *Rówieśnicach* Nałkowskiej. W maju następnego roku szczegółowo omówił zaś *Pomór* Orkana, powieść, która „nastręczyła" mu „okazji do refleksji niewesołych". Wątki „krytycznoliterackie" podejmowane w prywatnej korespondencji to jednak stała cecha tego typu piśmiennictwa, sprzyjającego swobodnej wymianie myśli, otwartemu formułowaniu sądów i opinii, zwierzaniu się z artystycznych pomysłów, komentowaniu czytanych lektur i własnej twórczości literackiej. Znajdziemy je zarówno w epistolografii najważniejszych polskich poetów, krytyków i pisarzy (od oświecenia po Młodą Polskę – Zygmunta Krasińskiego, Adama Mickiewicza, Cypriana Norwida, Józefa Ignacego Kraszewskiego, Henryka Sienkiewicza, Stefana Żeromskiego, Stanisława Brzozowskiego, Stanisława Wyspiańskiego, Stanisława Witkiewicza czy Zofii Nałkowskiej), jak i autorów mniej popularnych (np. Teofila Lenartowicza, Adama Pługa, Aleksandra Świętochowskiego, Filipa Löbensteina, Władysława Chodźkiewicza czy Ostapa Ortwina), których epistolarny dorobek jest znany wyłącznie nielicznym badaczom kultury polskiej.

Korespondencja literacka. Epistolarna narracja o literaturze nierzadko zatracała swój poufny, naturalny, improwizowany charakter i przekształcała się w dzieło „sztucznie kreowane". Michał Grabowski, który w latach 1842–1843, pragnąc zachować dla potomności wszystkie świadectwa o → „historii literatury naszej" i ruchu umysłowym w Polsce, opublikował swoją prywatną korespondencję (*Korespondencja literacka*, t. 1–2, 1842–1843). Zasadność podjętej decyzji argumentował m.in. literackimi stosunkami „niemal z wszystkimi piszącymi". We wstępie do edycji konstatował: „Te i tym podobne uwagi przywiodły mię do tego, że już od niejakiego czasu zacząłem sobie zakładać cel wyraźny w pisywanych listach, przeznaczając je do ogłaszania drukiem. Składałem w nich myśli i wrażenia budzone widokiem potocznego piśmiennictwa i ogólnie umysłowego narodu naszego życia" (*Do Pana Germana Hołowińskiego. Zamiast Przemowy*). Wprawdzie epistolarne wyznania korespondentów, wśród których znaleźli się m.in. Kazimierz Bujnicki, August Bielowski, Romuald Podbereski, Aleksander Groza, Henryk Rzewuski i Józef Ignacy Kraszewski, w mniemaniu krytyka zasługiwałyby na większą uwagę ze strony czytelników, lecz miał on świadomość „nie-

przyzwoitego" charakteru tego typu publikacji. Grabowski, szanując prywatność oraz dobre imię adresatów, ograniczył się zatem do umieszczenia w edycji tylko tych ustępów posiadanej korespondencji, które mogły przyczynić się do lepszego zrozumienia poruszanych w listach kwestii i problemów merytorycznych oraz do zarysowania dziejów polskiej estetyki. Uważał, że listy prywatne mogłyby być wydrukowane w całości, wraz ze wszystkimi szczegółami, dopiero wtedy, gdy żadne towarzyskie względy lub okoliczności nie będą stanowić już przeszkody. Wybrawszy wyjście pośrednie, zamiast poufnych zwierzeń krytyk ujawnił krytyczne rozbiory m.in. komedii Karola Drzewieckiego, poematów Aleksandra Grozy, rozpraw Henryka Rzewuskiego oraz omówienia artykułów zamieszczanych w „Bibliotece Warszawskiej". Dla Grabowskiego list prywatny okazał się gatunkiem świetnie spełniającym funkcje oficjalne, „szczerą" i „autentyczną" formą wypowiedzi artystycznej, pod wieloma względami lepszą od napisanej wcześniej *Literatury i krytyki* (t. 1–4, 1837–1840), do czego przyznał się we wstępie do edycji listów: „*Korespondencja literacka*, którą teraz wydaję, jest taką samą publikacją, albo raczej tą samą publikacją, co *Literatura i krytyka*; a pojedyncze listy są zwyczajne moje krytyczne rozbiory, w nowej tylko, a zdaje mi się, lepszej jak dotąd formie". Mimo stylizowania zbioru na utwór literacki (wskazuje na to tytuł tomów) omawianą epistolografię, w przeciwieństwie np. do *Listów o polskiej literaturze* z 1820 r. Kazimierza Brodzińskiego, powinno rozpatrywać się w kategoriach pism prywatnych. Nadawca i adresat listu nie funkcjonują tutaj jedynie jako figura retoryczno-stylistyczna, umożliwiająca kształtowanie treści korespondencji według własnych potrzeb i wyobrażeń, a jej fragmenty li tylko jako element literackiej kompozycji. Grabowski, konstruując swoje dzieło, tworzy nowy typ wypowiedzi artystycznej, wyrastający zarówno z tradycji wypowiedzi krytycznej (m.in. wspomnianej już *Literatury i krytyki*), jak i – przede wszystkim – z poetyki romantycznego dyskursu intymnego. O tym, jak ważną formą wypowiedzi estetyczno- i krytycznoliterackiej był dla Grabowskiego list, świadczy także późniejszy, wydany w Warszawie w 1849 r., zbiór zatytułowany *Artykuły literackie, krytyczne, artystyczne M…… Gr……go. (Dalszy ciąg „Literatury", „Krytyki", „Korespondencji" itd.)*, zawierający ponad dwudziestostronicową „epistołę" o sztuce do „Pana Adama Szemesza w Saratowie". W 1854 r. krytyk na łamach prasy opublikował również *Listy o literaturze* („Gazeta Codzienna" 1854, nr 22–263, z przerw.) i *Listy o dzisiejszym powieściopisarstwie* („Nowiny" 1854, nr 15–16 i 72–76).

Stosunek Grabowskiego do własnej spuścizny epistolarnej zapoczątkował odmienny od tradycyjnego, biograficzno-źródłowego, sposób traktowania prywatnej korespondencji, wpisując ją w określony model odczytań, utrwalony praktyką dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych wydawców i edytorów. Termin „korespondencja literacka" od początku drugiej połowy XIX w. zaczyna bowiem funkcjonować jako synonim nowego, „wykreowanego" przez edytorów gatunku pisarstwa estetyczno- i krytycznoliterackiego, któremu zostaje podporządkowana wewnętrzna struktura ogłaszanych zbiorów listów. Tak więc np. w 1859 r. Andrzej Edward Koźmian podał do druku epistolarną rozmowę Zygmunta Krasińskiego z Kajetanem Koźmianem i zatytułował ją *Zygmunta Krasińskiego listy o poemacie Kajetana Koźmiana „Stefan Czarniecki"*. Wydawca tomu, który we wskazanej korespondencji widział w szczególności „wzniosłe" i „szlachetne" „krytyczne uwagi" (odnoszące się nie tylko do treści poematu, ale i odmiennej wizji „procesu tworzenia" i „wyznaczników literackości"), epistolarną narrację Krasińskiego uznał przede wszystkim za „znakomity" dyskurs krytycznoliteracki, oscylujący między klasycznym a romantycznym rozumieniem poezji i – w dalszej kolejności – różnymi koncepcjami wyzwolenia narodu i jego roli w historii, całkowicie przesłaniający jej

aspekt prywatny. Ponadto jako jeden z nielicznych spadkobierców listowej spuścizny romantyka w autorze *Irydiona* dostrzegł zarówno poetę i myśliciela, jak i „bystrego" krytyka literatury, o „płomiennym" i „szczerym" zmyśle polemicznym. W świetle publikowanej korespondencji, tj. sześciu listów do Kajetana Koźmiana i trzech do Andrzeja Edwarda Koźmiana, pisanych w latach 1844–1856, Krasiński jawi się czytelnikowi jako przenikliwy, czujny na wszelkie niedociągnięcia stylistyczne, poszukujący „ducha" i „prawdy" recenzent poematu o Stefanie Czarnieckim. I chociaż w komentarzu wstępnym do edycji Andrzej Edward Koźmian nierzadko kreuje wizerunek epistolografa, nadmiernie uwydatniając cechy jego charakteru, „piękno duszy", zmysł bądź talent poetycki, to niewątpliwie dowartościowuje i popularyzuje krytycznoliteracki aspekt epistolarnej twórczości romantyka.

Z prywatną korespondencją podobnie postąpili Stanisław Tomkowicz i Antoni Marylski. Tomkowicz w 1913 r. przygotował i wydał zbiór listów zatytułowany *Korespondencja literacka Kajetana Koźmiana z Franciszkiem Wężykiem (1845–1856)*. We wstępie do edycji czytamy: „[…] dla historyka literatury zwierzenia poufne dwóch mężów światłych, wykształconych i rozumnych, którzy wśród poprzedniego pokolenia pisarzy wcale ważną i poważną odegrali rolę, są zajmujące, a dla historii krytycyzmu literackiego u nas nie bez znaczenia. […] Mogą przyczynić się niemało do zrozumienia nie tyle sądzonych romantyków, ile sądzących klasyków naszych, których Koźmian i Wężyk są niepoślednimi przedstawicielami". Zdaniem Tomkowicza zawarte w listach krytyczne uwagi pozwolą lepiej zrozumieć prowadzone w XIX w. polemiki (zwłaszcza „walkę" klasyków z romantykami) i formułowane pod adresem „młodych" poetów krytyczne komentarze. Odsłaniają przy tym literacką wrażliwość obu pisarzy, w latach 1845–1856 nadal zainteresowanych kulturalnym życiem kraju. Uwagę zwracają sądy Koźmiana i Wężyka o twórczości Adama Mickiewicza, Zygmunta Krasińskiego, Juliusza Słowackiego, Seweryna Goszczyńskiego, Antoniego Edwarda Odyńca i Deotymy. Marylski w 1914 r. w „Przeglądzie Narodowym" (nr 6) podał zaś do druku *Listy Michała Grabowskiego do Henryka Rzewuskiego z lat 1845–1847*, otrzymane od córki autora *Korespondencji literackiej*, zawierające przede wszystkim epistolarne rozważania krytyka o *Listopadzie* Rzewuskiego.

Narzuconą przez edytorów formą udostępniania tego typu piśmiennictwa są również antologie szeroko rozumianej dziewiętnastowiecznej „myśli estetycznej". Wyrazisty jest tu przykład przygotowanych przez Adama Grzymałę-Siedleckiego *Myśli o sztuce* (1912) Zygmunta Krasińskiego, które zbierają ustępy z prowadzonej przez poetę prywatnej korespondencji (zwłaszcza młodzieńczych listów do Henry'ego Reeve'a i Konstantego Gaszyńskiego). Odpowiednio dobrane i uzupełnione innymi tekstami o charakterze estetyczno- i krytycznoliterackim (fragmenty wierszy i poematów, „wyimki" z pamiętników i dzienników) kształtują wizerunek danego autora, uwydatniając jedynie wybrany aspekt jego twórczości.

Agnieszka Markuszewska

Źródła: A.K. Czartoryski, *Przedmowa*, w: tegoż, *Kawa*, 1779; *Listy krytyczne o różnych literatury rodzajach i działach* (tu: [A.K. Czartoryski?], *O dramatyce*, [J. Szymanowski], *Listy o guście, czyli smaku*, M.M. [M.J.W. Mniszech], *Myśli o geniuszu* [przedruk z: „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne" 1775, t. 11, cz. 2], w: jw.; [F.K. Dmochowski?, F. Siarczyński?, F.N. Golański?], *List Sandomierzanki do Podolanki w stanie natury wychowanej*, 1784; M.D. Krajewski, *List Podolanki wychowanej w stanie natury do swojej przyjaciółki*, 1784; [M.D. Krajewski?], *Odpis męża Podolanki na list Sandomierzanki*, 1784; [F. Siarczyński?], *List Paryżanki do Podolanki, czyli*

oryginał do kopii, 1784; [M.D. Krajewski?], *Dialogi, czyli Rozmowa Podolanki z mężem*, 1785; [J. Śniadecki], *„Malwina". List stryja do synowicy pisany z Warszawy 31 stycznia 1816 r. (nowego stylu) z przesłaniem nowego pod tym tytułem romansu*, „Dziennik Wileński" 1816, t. 3; K. Br. [K. Brodziński], *Listy o polskiej literaturze*, „Pamiętnik Warszawski" 1820, t. 16–17; H. Kaliński, *Listy o literaturze polskiej*, „Astrea" 1821, nr 6; [b.a.] [K. Brodziński], *Listy o literaturze*, „Pamiętnik Warszawski" 1822, t. 1, nr 1; K. Brodziński, *List do redaktora „Dziennika Warszawskiego" o pieśniach ludu*, „Dziennik Warszawski" 1826, t. 4, nr 12; F. Morawski, *Klasycy i romantycy polscy w dwóch listach wierszem*, wyd. 1829; Z. Krasiński, *Lettre sur l'état actuel de la littérature polonaise, adressée à M. de Bonstetten*, „Bibliothèque universelle" 1830, vol. 43; A. Tyszyński, *Amerykanka w Polsce. Romans*, t. 1–2, 1837; J.I. Kraszewski, *Listy do Wydawcy*, „Tygodnik Petersburski" 1841–1843, 1846; M. Grabowski, *Korespondencja literacka*, t. 1–2, 1842–1843; L. Sztyrmer, *Listy z Polesia*, „Tygodnik Petersburski" 1842, nr 88, 92 i 98–100, 1843, nr 20–24, 29–30, 60–64 i 96–99; [M. Grabowski], *List M. Gr....go do Wydawcy „Tygodnika Petersburskiego"*, „Tygodnik Petersburski" 1846, nr 45; [A. Marcinkowski], *Listy Alberta Gryfa do Benedykta Dołęgi w przedmiotach krytyki, filozofii i historii*, „Gwiazda" 1846, nr 1–2; H. Rzewuski, *List do M. Grabowskiego z powodu rozbioru „Listopada" pomieszczonego w oddziale VI „Athenaeum"*, „Tygodnik Petersburski" 1847, nr 2–3; [M. Grabowski], *List M. Grabowskiego do Hrabi Henryka Rzewuskiego*, „Tygodnik Petersburski" 1847, nr 45; M. Grabowski, *List do Pana Adama Szemesza w Saratowie*, w: *Artykuły literackie, krytyczne, artystyczne M…… Gr.……go. (Dalszy ciąg „Literatury", „Krytyki", „Korespondencji" itd.)*, 1849; J.I. Kraszewski, *Listy ze wsi*, „Tygodnik Petersburski" 1849–1850; J.I. Kraszewski, *Listy do redakcji*, „Gazeta Warszawska" 1851––1859; M. Grabowski, *Listy o dzisiejszym powieściopisarstwie*, „Nowiny" 1854, nr 15–16 i 72–76; M. Grabowski, *Listy o literaturze*, „Gazeta Codzienna" 1854, nr 22–263, z przerw.; A. Tyszyński, *Listy o piśmiennictwie bieżącym*, „Dziennik Warszawski" 1856, nr 53–57 i 72–73, i „Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych" 1856, nr 33–35, 87, 170, 172 i 175; *Zygmunta Krasińskiego listy o poemacie Kajetana Koźmiana „Stefan Czarniecki"*, wstęp A.E. Koźmian, 1859; J.I. Kraszewski, *Listy z zagranicy*, „Bluszcz" 1868–1870, 1872–1887; E. Orzeszkowa, *Listy o literaturze. List I. Wiek XIX i tegocześni poeci*, „Niwa" 1873, t. 4; E. Orzeszkowa, *List Elizy Orzeszkowej do p. Marii Szeligi, autorki powieści „Bez opieki"*, „Opiekun Domowy" 1874, nr 41–44; J.I. Kraszewski, *Listy z zakątka*, „Biesiada Literacka" 1876–1878, 1880–1805; J.I. Kraszewski, *Listy do nieznajomego*, „Kłosy" 1877–1878; E. Orzeszkowa, *List otwarty do Pana Walerego Przyborowskiego*, „Kurier Codzienny" 1881, nr 176; J.I. Kraszewski, *Listy z Magdeburga*, „Bluszcz" 1884–1885; J.L. Popławski, *„Szkice" Adama Szymańskiego (list krytyka do autora)*, „Głos" 1887, nr 33; E. Orzeszkowa, *Listy z Ustronia*, seria 2, „Kraj" 1889, nr 4; H. Sienkiewicz, *Listy o Zoli*, „Słowo" 1893, nr 172–175, „Czas" 1893, nr 173–176, i „Dziennik Poznański" 1893, nr 173–178; S. Przybyszewski, *List otwarty do Henryka Sienkiewicza*, „Głos" 1903, nr 13; S. Brzozowski, *List otwarty do „Posła Prawdy"*, „Głos" 1903, nr 44; J. Batog [S. Brzozowski], *Listy o literaturze. I*, „Przegląd Społeczny" 1906, nr 27; S. Brzozowski, *Listy o literaturze. II. Galicyjski renesans*, „Społeczeństwo" 1907, nr 6; S. Brzozowski, *Listy o literaturze. III. „Gromnice" p. Marii Zabojeckiej*, „Społeczeństwo" 1907, nr 7; S. Brzozowski, *Listy o literaturze. IV. Avanti (Grzegorz Glass). Grzegorz Glass: „Błyski"*, jw.; S. Brzozowski, *Listy do nieznanych przyjaciół*, „Świt" 1907, nr 33–34; *Listy z nieznanych rękopisów. Zygmunt Krasiński i Ary Scheffer*, wydał, wstępem i przypisami opatrzył L. Wellisch, 1909; Z. Krasiński, *Myśli o sztuce*, wyb., wstęp A. Grzymała-Siedlecki, 1912; *Korespondencja literacka Kajetana Koźmiana z Franciszkiem Wężykiem (1845–1856)*, wyb., wstęp S. Tomkowicz, 1913; *Listy Michała Grabowskiego do Henryka Rzewuskiego z lat 1845*–1847, podał do druku A.M. [A. Marylski], „Przegląd Narodowy" 1914, nr 6; *Listy Sienkiewicza o „Rodzinie Połanieckich"*, oprac. J. Birkenmajer, „Ruch Literacki" 1935, nr 4–5; S. Przybyszewski, *Listy*, t. 1–3, zebrał, wstępem i przypisami opatrzył S. Helsztyński, 1937–1954; Z. Krasiński, *Listy do ojca*, opracował i wstępem poprzedził S. Pigoń, 1963; *Zenona Przesmyckiego i Stefana Żeromskiego korespondencja wzajemna o sprawie „Powieści o Udałym Walgierzu"*, oprac. S. Pigoń, „Pamiętnik Literacki" 1965, z. 1; L. Staff, *Listy do Ostapa Ortwina z lat 1899–1938*, w: tegoż, *W kręgu literackich przyjaźni. Listy*, oprac. J. Czachowska i I. Maciejewska, 1966; S. Brzozowski, *Listy*, t. 1–2, opracował, przedmową, komentarzem i aneksami opatrzył M. Sroka, 1970; Z. Krasiński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, opracował i wstępem poprzedził Z. Sudolski, 1971; Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, t. 1–3, opracował i wstępem poprzedził Z. Sudolski, 1975; Z. Krasiński, *Listy do Henryka Reeve*, t. 1–2, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, oprac., wstęp, kronika i noty P. Hertz, 1980; Z. Krasiński, *Listy do różnych adresatów*, t. 1–2, zebrał, opracował i wstępem poprzedził Z. Sudolski, 1991; A. Mickiewicz, *Listy*, t. 14, cz. 1: *1815–1829*, oprac. M. Dernałowicz, E. Jaworska i M. Zielińska, 1998; *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego z Filipem Löbensteinem w latach 1877–1882*, oprac. J. Łączewski i T.B. Hadaś, 2002.

Opracowania: Z. Sudolski, *Krąg epistolarny liryki Zygmunta Krasińskiego*, „Przegląd Humanistyczny" 1984, nr 3; Z. Sudolski, *Główne tendencje w rozwoju epistolografii romantycznej w Polsce (Mickiewicz – Krasiński –*

Słowacki – Norwid), „Przegląd Humanistyczny" 1987, nr 2; M. Piechota, *List*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; P. Matuszewska, *Gry z adresatem. Studia o poezji i epistolografii wieku oświecenia*, 1999; T. Sobieraj, *Przybyszewski jako epistolograf*, w: *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, red. J. Sztachelska i E. Dąbrowicz, 2000; A. Kwiatkowska, *Piórowe wojny: polemiki literackie polskiego oświecenia*, 2001; M. Strzyżewski, *Mickiewicz wśród krytyków. Studia o przemianach i formach romantycznej krytyki w Polsce*, 2001; E. Szczeglacka, *Romantyczny „homo legens". Zygmunt Krasiński jako czytelnik polskich poetów*, 2003; D. Kukuć, *Ludwik Sztyrmer – krytyka na łamach „Tygodnika Petersburskiego"*, w: *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, 2005; M. Kwapiszewski, *Od Alberta Gryfa do Antoniego Nowosielskiego. Biografia intelektualna późnoromantycznego krytyka*, w: jw.; Z. Rejman, *Świadomość literacka polskiego Oświecenia. Wybrane problemy*, 2005 (tutaj zwłaszcza rozdz.: *„Smak, którego wyroki są niechybne" – „List o guście, czyli smaku" Józefa Szymanowskiego*, *„Powieść całkiem narodowa" – Jan Śniadecki o „Malwinie" Marii Wirtemberskiej*, *Spór o kształt epopei narodowej. Listy Zygmunta Krasińskiego do Kajetana Koźmiana o poemacie „Stefan Czarniecki"*); G. Matusiak, *Opinie Sienkiewicza-epistolografa o kreacjach kobiecych. Z warsztatu artystycznego twórcy*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2006, t. 8; M. Piechota, *Sędziwy klasyk uczniem romantyka. W świetle listów Zygmunta Krasińskiego do Kajetana Koźmiana o poemacie „Stefan Czarniecki"*, w: *Dialogi romantyczne. Filozofia – teoria i historia, komparatystyka*, red. E. Kasperski i T. Mackiewicz, 2008; *Metaliterackie listowania. List jako dokument świadomości literackiej pisarza*, red. I. Sikora i A. Czajkowska, 2012; I. Węgrzyn, *Listowanie krytyków. Epistolograficzne potyczki pisarzy kręgu „Tygodnika Petersburskiego" i kijowskiej „Gwiazdy"*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 2, red. M. Strzyżewski, 2012; A. Markuszewska, *Dyskurs krytycznoliteracki romantyków w listach – zarys problematyki*, w: *Epistolografia w dawnej Rzeczypospolitej (do XIX wieku)*, t. 3, red. P. Borek i M. Olma, 2013.

Zob. też: Dyskusja/ Polemika literacka, Epistolografia, List poetycki

LIST POETYCKI

Termin i zjawisko. List poetycki jako przedmiot polskiej refleksji metaliterackiej torował sobie drogę powoli. Gatunek, uświetniony takimi nazwiskami, jak Horacy, Nicolas Boileau czy Alexander Pope, znali oczywiście poeci stanisławowscy i chętnie go uprawiali. Do końca XVIII w. wystarczała im jednak w zasadzie, podobnie zresztą jak → czytelnikom, ogólnikowa świadomość związków tej odmiany poezji z formą → listu. Wyrazem takiego przeświadczenia było używanie nazwy „list" w tytułach pojedynczych utworów lub ich zbiorów. Pierwszym – i na długi czas jedynym sformułowanym w języku ojczystym – źródłem wiedzy o tym gatunku była dla polskiej publiczności literackiej *Historia nauk wyzwolonych przez Jmć P. Juvenel de Carlancas francuskim językiem pisana, na polski przełożona ad usum Korpusu Kadetów JKMci* (1766). Podręcznik w rozdziale *O listach wierszem pisanych* dawał lakoniczną definicję: „List wierszem pisany jest to coś poważniejszego niż satyra, równo jednak jak ona w sobie nauki zamykającego. Około rodzaju takowego rymotwórstwa pracowali Despréaux i Pope, różnym jednak cale sposobem". Zainteresowani tematem (i znający język francuski) więcej mogli znaleźć w nietłumaczonych, ale dostępnych w Polsce pracach Charles'a Batteux i Josepha La Porte uwzględniających w szerszym zakresie problematykę gatunku nazywanego *épître en vers*. Franciszek Ksawery Dmochowski nie poświęcił mu uwagi w swojej poetyce (*Sztuka rymotwórcza*, 1788), również autorzy podręczników wymowy i poezji dla szkół Komisji Edukacji Narodowej, Filip Nereusz Golański (*O wymowie i poezji*, 1786) i Grzegorz Piramowicz (*Wymowa i poezja dla szkół narodowych*, 1792), nie pisali o nim w swoich pracach. Dopiero dziewiętnastowieczni wykładowcy literatury wprowadzili list poetycki wraz z używaną obecnie dwuczłonową nazwą (czasem w wersji „list

poetyczny", „list wierszem") do kanonu gatunków opisywanych w systematycznym obrazie poezji. Ich poglądy, kształtowane w toku pracy dydaktycznej, która zmuszała do porządkowania materiału w kategoriach poetyki → klasycyzmu, z czasem poszerzanych i liberalizowanych, w obieg drukarski wchodziły z opóźnieniem, niekiedy wieloletnim. Nawet najwcześniejsze *Prawidła wymowy i poezji wyjęte z dzieł Euzebiusza Słowackiego* (1826) wydano dwanaście lat po śmierci autora; z ich oddziaływaniem opiniotwórczym (choć oczywiście na mniejszą skalę) należy więc liczyć się dużo wcześniej, niż wskazywałaby na to data pierwodruku. Wyprzedzają ją również wykłady uniwersyteckie Ludwika Osińskiego i Kazimierza Brodzińskiego.

W zapoczątkowanym *Prawidłami* Słowackiego ciągu publikacji teoretycznoliterackich mieszczą się: *Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej* (1828) Józefa Franciszka Królikowskiego, *Kurs poezji* (1829) Józefa Korzeniowskiego, *Nauka poezji* (1845) Hipolita Cegielskiego, *Teoria poezji* (1867) Antoniego Bądzkiewicza, *Estetyka poezji* (1882) Teofila Ziemby (Ziembickiego). Zawarte w tych pracach opisy listu poetyckiego mimo różnic w szczegółach i odmiennych założeń klasyfikacyjnych sumują się i dopełniają wzajemnie, kształtując wyobrażenia → publiczności literackiej o tym → gatunku, wysoko notowanym jeszcze w *Sztuce rymotwórczej* Ludwika Kropińskiego (powst. 1803–1828, wyd. 1844): „epitrów, czyli listów świetne imię", lecz z upływem czasu coraz bardziej marginalizowanym: „Prawie zaniedbanym jest w dzisiejszym czasie list poetyczny" – ubolewał Ziembicki, a Antoni Gustaw Bem już go w ogóle nie uwzględnił w swojej *Teorii poezji* (1899).

Dziewiętnastowiecznych polskich teoretyków poezji zajmujących się listem poetyckim interesowały przede wszystkim trzy kwestie: właściwości gatunku wyprowadzane z natury listu, stosunek do gatunków pokrewnych (zwłaszcza → satyry i → ody) oraz miejsce w systematyce genologicznej (przynależność rodzajowa). W obszerniejszych opisach uwzględniano możliwość zróżnicowania utworów zaliczanych do listów poetyckich według odmian (najczęściej wymieniano odmianę poważną i żartobliwą). Osobny problem, różnie rozwiązywany, stanowiły listy menippejskie (wiersze z prozą) i heroidy.

Charakterystyka gatunku. Epistolarnej genezie list poetycki zawdzięczał akceptowaną przez teoretyków różnorodność w doborze tematów i swobodę ich łączenia; w zakresie → stylu – wymóg (względnej) naturalności, zgodności tonu z poruszaną materią i stosunkiem łączącym autora z adresatem. Treść rozmowy poety z nieobecnym przyjacielem winna jednak mieć „interes ogólniejszy" (Korzeniowski), ponieważ wiersz w formie listu to „poufne wypowiedzenie ogólnie zajmujących o pewnym przedmiocie myśli" (Ziembicki), a jego formalny adresat „reprezentuje publiczność" (Brodziński, Cegielski). Stosunek listu poetyckiego do satyry określano w sposób niedający podstaw do ich wyraźnego rozgraniczenia, zwłaszcza gdy oba gatunki zaliczano do rodzaju dydaktycznego: „naukę jaką albo satyrę obyczajów umieszcza" (Słowacki), „co do treści swojej łączy się z satyrą i poematem dydaktycznym, różni się tylko przez lekszy i łatwiejszy wykład" (Korzeniowski), „Krasicki napisał w tej formie niektóre satyry" (Ziembicki). Różnica między listem a odą (imiennie adresowaną) też nie rysuje się jasno, skoro jego „treść równie jak i ton może się niekiedy do lirycznego podnosić" (Korzeniowski), a listy Stanisława Trembeckiego „miejscami noszą na sobie cechę najwyższej poezji, tak iżby je z tego względu niekiedy listami lirycznymi nazwać można" (Królikowski). Wyróżnikiem nie mogła być również (jak w starożytności) wersyfikacja, choć w liście „w naszym języku najczęściej się trzynastozgłoskowych używa, i inne jednak miary mogą być podług rzeczy i tonu […] przyzwoicie użyte" (Słowacki).

Taki upowszechniony zespół przeświadczeń i wyobrażeń o właściwościach i statusie listu poetyckiego był w ciągu całego stulecia zapleczem „poetyki odbioru" konkretnych realizacji tego gatunku. Rzadko przy tym, nawet w okresie największej świetności, przyciągały one uwagę wyspecjalizowanej krytyki, stając się przedmiotem recenzji czy rozbioru. Jeśli już, to jako przykłady w opracowaniach systemowych, wykładach uniwersyteckich, sylwetkach pisarzy. (W takiej funkcji byli przywoływani przede wszystkim klasycy gatunku: Horacy, Boileau, czasem Pope, z polskich autorów najczęściej Ignacy Krasicki i Stanisław Trembecki, niekiedy też, choć nie bez zastrzeżeń, Tomasz Kajetan Węgierski). Tym bardziej warto odnotować nieliczne wyjątki.

List poetycki w krytyce literackiej: przekłady. Najwcześniej, bo już w 1770 r., osobnej recenzji doczekał się Horacjański *List do Pizonów*, przełożony przez Onufrego Korytyńskiego. Zamieścił ją drukowany w Warszawie, lecz przeznaczony raczej dla zainteresowanych kulturą polską czytelników zagranicznych, „Journal Polonais" Nicolasa Dusserta. Chwaląc niepomiernie przekład, który zdaniem recenzenta *peut passer pour un original*, cytuje on na poparcie tej opinii całe kilkunastowersowe fragmenty tekstu łacińskiego i polskiego zestawione, aby czytelnik mógł podziwiać miejsca szczególnej piękności (*beauté particulière*), a jednocześnie chłonąć nauki rozsiane w tym bezcennym zbiorze prawideł i rad dla młodych adeptów sztuki poetyckiej (nazywanym przez recenzenta wymiennie *épître aux Pisons* i *art poétique*). Za najważniejsze dzieło Horacego Ignacy Krasicki uznawał „Sztukę rymotwórską", cytując po polsku prozą wybrane jej fragmenty w swojej rozprawie *O rymotwórstwie i rymotwórcach* (powst. 1793–1799, wyd. 1803). O „listowości" użytej przez autora formy mówi (nie wprost): „[…] ale że nie zdało mu się metodycznym ułożeniem wdzięk wiersza przytłumiać, zwyczajem swoim rzecz w rozmowie zamknął". Przedstawiając dalej sylwetkę rzymskiego poety, wspomina o jego „przedziwnym do cesarza liście" sprowokowanym wyrzutami Augusta (list 1, ks. 2), a w całości przytacza *List Horacego do Arysta, w którym zachwala mu życie wiejskie* (list 10, ks. 1, w przekładzie Dmochowskiego).

Swoje tłumaczenie obu ksiąg listów Horacego Franciszek Ksawery Dmochowski drukował sukcesywnie w „Nowym Pamiętniku Warszawskim" (1802–1803, wyd. książkowe 1814, 1826); wzbudziło ono niebawem zainteresowanie – teraz już rodzimych – krytyków i recenzentów. Kazimierz Brodziński komplementował Dmochowskiego w *Rozprawie o satyrze* (1823; ze znamienną uwagą o tłumaczonych listach, że ich „większa część do satyr liczyć się może") i w wykładach uniwersyteckich (tu jako dowód, że „nie był obcym Dmochowskiemu i styl lżejszy" niż w eposach, które także tłumaczył). Ludwik Osiński w swoich prelekcjach podkreślał trudność zadania ze względu na specyficzne (właściwe listom) cechy: „[…] poufałe z przyjaciółmi rozmowy, wspomnienia czasowe, sposoby wyrażeń". Docenił „dostateczne w tej mierze usposobienie" tłumacza, dzięki czemu mógł pozostać „ściśle wierny". W dalszym wywodzie wyrażał jednak pewien niedosyt, precyzując swoje rozumienie wierności przekładu: „Trzeba mu było, w wielu miejscach, więcej być wiernym myśli niż wyrazom"; przejmując „ducha pierwotnego rymotwórcy", swobodniej poszukiwać odpowiedników przysłów, obrazów, zwrotów w rodzimej kulturze, bliższych polskim czytelnikom, by ich zachwycać, podobnie jak Horacy swoich współczesnych, „płynnością, lekkością, dowcipem, szczęśliwym zaniedbaniem, i tym na ostatek, co byśmy nazwać mogli PRZYJEMNYM Z NIECHCENIA". Stwierdzał z żalem, że „nie ma tych znamion przekład Dmochowskiego", że „często obok zwięzłości ciężkim się staje" i „że jest zanadto łacińskim", za co bardziej będą go cenić znawcy oryginału niż „powszechność".

Niedokończony przekład listu 1, ks. 2: *Do Augusta*, odnaleziony w papierach pośmiertnych Trembeckiego, ogłosił w „Dzienniku Wileńskim" w 1822 r. Józef Sękowski, poprzedzając publikację interesującym komentarzem. Oceniał w nim trafnie „dzielne pióro" tłumacza, walory języka zasilanego lekturą „pisarzów Zygmuntowskich"; zastanawiał się też, co kierowało wyborem przekładanego utworu: rozkaz króla czy „zgodność literackich wyobrażeń autora z myślami Horacego i stosowność ich do naszego kraju" (z dalszego wywodu można wnosić, że skłaniał się ku drugiej możliwości, skoro: „Wiadomo, iż Trembecki nie był wcale zapalonym starożytnikiem literackim"). Hipolit Klimaszewski, wielbiciel talentu Trembeckiego, nawiązał do tych uwag, cytując dosłownie spory fragment komentarza pierwszego wydawcy w opublikowanym w 1830 r. w Wilnie *Rozbiorze poezji Stanisława Trembeckiego*, w którym przedrukował i poddał analizie, wśród kilku wybranych utworów poety, ten właśnie list. Od siebie dodał – uczeń Leona Borowskiego – komentarz filologiczny, poprzedzony ogólną charakterystyką pierwowzoru. Opatrywanie utworów klasyków krótkimi streszczeniami (tzw. argumentami) było w tym czasie w powszechnym zwyczaju (do dziś zresztą praktykowanym przez filologów klasycznych). W opisie Klimaszewskiego można jednak dostrzec większe uwrażliwienie na elementy tekstu, wynikające z jego struktury gatunkowej, choć tak tego nie formułuje. Wydobywa w swoim streszczeniu konsekwentnie przeprowadzony w liście zamysł poety, komplementującego adresata i zręcznie wskazującego mu korzyści z popierania współczesnych twórców. Tę wnikliwość krytycznoliteracką Klimaszewskiego pozwala docenić porównanie jego streszczenia z charakterystyką tego samego listu w dwujęzycznym wydaniu przekładu Dmochowskiego, w którym „argumenty" są prostym tłumaczeniem tradycyjnych łacińskich argumentów. W dalszych uwagach odnoszących się do poszczególnych wersów wileński komentator podkreśla jeszcze kilkakrotnie ową sprawność taktyczną autora listu, oddając jednocześnie sprawiedliwość Trembeckiemu: „Zręczność tłumacza podziwienia godna, szczególniej w oddaniu delikatnych myśli Horacego, w których się zamyka pochlebne dla Augusta świadectwo o jego poświęcaniu się ważnym zatrudnieniom. Ukrywa się też skromność poety, który mało ceniąc pisma swoje, nie chce nimi zabierać chwil pożyteczniejszej oddanych pracy". Oceniając → przekład, dostrzega w kilku miejscach pominięte w nim szczegóły oryginalnego tekstu. Czasem znajduje dla takich decyzji uzasadnienie kulturowe („okoliczność bliżej tylko Rzymian interesująca"), kiedy indziej usprawiedliwia tłumacza brulionowym charakterem dochowanego przekazu lub docenia, że mimo opuszczenia trudnego miejsca nie zagubił – i to wbrew mylnym interpretacjom niektórych komentatorów – intencji autora.

Przekład dwunastu listów poetyckich Boileau (wyd. w 1818 r., łącznie z przedrukiem wcześniej już tłumaczonych jego satyr i z dodatkiem kilku listów innych autorów) tłumacz, Jan Gorczyczewski, poprzedził → przedmową, w której zawarł ich ogólną charakterystykę i zarazem cel swojej pracy: pożytek ojczyzny „w zawodzie edukacji publicznej". Temu celowi, podobnie jak sprawdzone już w działaniu satyry, równie dobrze miały służyć i listy, „których prawie sama moralność, miejscami przeplatana krytyką, jest gruntem". Drugi istotny problem podjęty w przedmowie to metoda przekładu. Satyry Gorczyczewski tłumaczył „z przystosowaniem ich do rzeczy polskich" (co nie było obojętne dla przypisanej im funkcji), teraz charakter oryginalnego zbioru wymagał innego podejścia: „Rzecz tych listów jest taka – wyjaśnia – iż nie można było z nich żadnego czynić zastosowania do narodu naszego; przeto też są przetłumaczone prawie co do słowa". Tłumacz wchodzi więc z konieczności w rolę krytyka pośredniczącego między kulturą literacką siedemnastowiecznej

Francji a współczesnym mu czytelnikiem polskim. Komentarz (na który składają się: blisko pięćdziesięciostronicowa *Krótka wiadomość o życiu, charakterze i pismach Mikołaja Boalo Despro* i umieszczone po każdym tekście szczegółowe uwagi) zawiera informacje o datach powstania i genezie poszczególnych listów, o ich recepcji, a także, czasem poparte cytatami (w oryginale i przekładzie), opinie o ich właściwościach. Na przykład o liście pierwszym *Do króla* (w przekładzie drukowany jako list drugi): „Jest to w rzeczy samej prawdziwa satyra przeciw zdobywcom, w której zręcznie daje poznać, iż prawdziwa wielkość i sława króla nie na niszczeniu krajów, ale na błogim pokoju i uszczęśliwieniu jego poddanych zawisła"; o liście czwartym (w przekładzie piątym) do tegoż: „List ten zakrawa na poema bohaterskie"; o liście jedenastym *Do swego ogrodowego*: „Pismo to lubo jest w sposobie trefnym i żartobliwym ułożone, daje się jednak w nim postrzec wiele pięknych moralności o potrzebie i użytku pracy, o złych skutkach miękkiego życia i próżniactwa, nareszcie nowe wcale myśli o trudnościach, które się nawijają w poezji". Gorczyczewski-krytyk wskazuje też filiacje literackie i miejsca godne uwagi. Dane historyczne, biograficzno-anegdotyczne, zapewne i oceny (np. porównanie zapożyczonych z Horacego wersów – na korzyść Boileau), czerpał ze źródeł francuskich.

List poetycki w krytyce literackiej: twórczość oryginalna. Twórczość oryginalną w zakresie listu poetyckiego reprezentują w omówieniach krytycznych niemal wyłącznie poeci oświeceniowi, przede wszystkim Krasicki. Z uznaniem wspominali o jego listach autorzy pośmiertnych pochwał, Dmochowski (*Mowa na obchód pamiątki Ignacego Krasickiego, arcybiskupa gnieźnieńskiego*, wygł. 1801) i Stanisław Kostka Potocki (*Pochwała Ignacego Krasickiego*, 1815). Osobny, wnikliwy rozbiór poświęcił im Euzebiusz Słowacki, zwracając szczególną uwagę na realizowane w nich szczęśliwie wymogi gatunku (na przykładzie *Podróży pańskiej* i *Do Naruszewicza*). Przeświadczony, że talentowi tego poety bliższa była odmiana żartobliwa, docenił *Wiersze z prozą*, wyróżniając *Podróż z Warszawy [do Biłgoraja]* i *Polowanie*. W obu zbiorach podziwiał zręczność łączenia motywów i „wielkie myśli rzucone z okoliczności rzeczy małych". Nie wahał się nawet stwierdzić, że autor listów menippejskich „w[e] własnym, a podobno w żadnym języku nie miał wzoru", że „sam jest tego rodzaju oryginalnym twórcą", choć już Dmochowski wskazywał (znanych Krasickiemu) francuskich poprzedników. Zasadniczo odmienną ocenę tego cyklu wyraził Brodziński, niechętny „łatwości przeskakiwania z wiersza na prozę" i zdegustowany późniejszymi licznymi naśladowaniami. Bardzo za to wysoko cenił listy Krasickiego w odmianie klasycznej, nazywając je „kluczem do wszystkich pism jego". Cytowane w wykładach fragmenty listów *Do Krzysztofa Szembeka* i *Do Pawła*, zawierających *credo* moralne autora, czytał, zgodnie ze swoją koncepcją satyry, jako autokomentarz satyryka – filozofa i obywatela. W imię tej koncepcji odmawiał miana prawdziwego satyryka Tomaszowi Kajetanowi Węgierskiemu, m.in. na podstawie jego listu do Stanisława Bielińskiego, starosty garwolińskiego (*Myśl moja*), gdyż „nie miłość, prawda i rozwaga, ale złośliwość i płochość podawała mu pióro"; przyznawał mu jednak „śmiałość i złośliwy dowcip", cytując duży fragment listu *Do ks. Węgierskiego*.

Więcej zrozumienia Brodziński miał dla Trembeckiego. Choć w niektórych wierszach politycznych raził go „niestały i uległy umysł tego poety" (w zestawieniu *Listu do posłów powracających z Grodna* z wcześniejszym patriotycznym apelem *Do moich współziomków*), w bilansie ogólnym przyznawał mu „w wyższym stopniu ducha poetycznego i odpowiednią temu duchowi dykcję", a zalety te wykazywał, cytując i analizując właś-

nie listy, cenione najwyżej ze wszystkich jego pism. Ten pogląd podzielał Osiński, głosząc *ex cathedra*, że „może najwłaściwszym był Trembeckiemu ten rodzaj poezji", i prezentując jego listy jako „doskonalszy [niż listy Krasickiego] wzór tego rodzaju rymotwórstwa". Nie byłby jednak sobą „ostatni klasyk", gdyby „obok wzorowych piękności" i cytowanych dużych fragmentów „od wszelkiego zarzutu wolnych" nie znalazł do wytknięcia (czasem zaraz w tym samym wierszu) błędów smaku.

W krytyce doby romantyzmu. Wykłady Osińskiego z lat 20. XIX w., wydane drukiem w 1861 r., spotkały się z niechętną oceną Tadeusza Grabowskiego. Bieżąca krytyka od dziesięcioleci nie zajmowała się już poezją poszufladkowaną według gatunków. W krytyce romantycznej, zaabsorbowanej problematyką istoty poezji i jej narodowych źródeł, z trudem można odnaleźć nikłe ślady – powstających przecież i w tej epoce, nawet dość licznych – listów poetyckich. Znakomita ich większość pozostawała jednak poza obiegiem drukarskim, a i te, które znalazły się, nawet tworząc odrębny dział, w tomikach poetyckich, nie przyciągały uwagi recenzentów. Zrozumiałym zainteresowaniem krytyków cieszyły się bowiem zjawiska nowe, które należało przede wszystkim przybliżyć czytelnikom. Podzielali ten punkt widzenia również autorzy komentujący własną twórczość. Antoni Edward Odyniec w przedmowie do wydanych w 1830 r. *Poezji* (zawierających m.in. wydzieloną grupę listów) zajął się wyłącznie → balladami.

Ta swoista „nieobecność" listu poetyckiego w krytyce dotyczyła nawet najwybitniejszych utworów w tym gatunku i dokonujących się w jego strukturze przemian. Pierwszy z listów Juliusza Słowackiego (*Do Michała Rola Skibickiego*, w wyd. *Poezje*, 1832) całkowicie zignorował recenzent lwowskich „Rozmaitości" (1832, nr 26). Z cyklu egipskiego związanego z podróżą na Wschód (→ orientalizm) za życia poety był ogłoszony drukiem tylko jeden tekst: *Do Aleksandra H[ołyńskiego]* („Tygodnik Literacki" 1839, nr 16). Oddał mu sprawiedliwość dopiero w pośmiertnym portrecie autora (niepodpisany) Lucjan Siemieński („Czas" 1849, nr 111), określając ten „wiersz […] na łodzi nilowej" jako „jedyny utwór w swoim rodzaju, może najwspanialszy z wszystkiego, co napisał". O tak wysokiej ocenie zadecydowały: „[…] potęga myśli, szerokość rzutów oka w przeszłość i przyszłość, porywające obrazy, wdzięk stylu i wielka powaga". Bez echa – jak można sądzić – pozostał list *Do Teofila Januszewskiego*, podany do druku przez adresata w 1857 r. (łącznie z żartobliwym utworem *Z listu do księgarza* Eustachego Januszkiewicza). Przedrukowany, w ramach całego cyklu udostępnionego dopiero w wydaniu Antoniego Małeckiego (1866), posłużył recenzentowi edycji, Stanisławowi Tarnowskiemu, do rozważań o typie → wyobraźni poety. Małecki zaś w swojej monografii więcej uwagi poświęcił twórczości dramatycznej Słowackiego.

O listach poetyckich Cypriana Norwida. Podobne były koleje listów poetyckich i pokrewnych im charakterem wierszy Norwida. Najwcześniejszy tego typu tekst – *Do mego brata Ludwika* – ukazał się drukiem na bieżąco, tj. zaraz po otrzymaniu go przez adresata (1845), jednak reakcja współczesnych – zaskoczenie i niezrozumienie – została ujawniona dopiero po latach, na podstawie relacji „naocznych świadków". Inne listy poetyckie ogłoszone za życia poety lub wkrótce po jego śmierci również przeszły współcześnie bez echa. Jeszcze inne, przechowywane w archiwach rodzinnych (lub redakcyjnych, jak nieogłoszony w „Gońcu Polskim" wiersz *Do obywatela Johna Brown*), ujrzały światło dzienne z kilku- lub kilkudziesięcioletnim opóźnieniem, większość dopiero w okresie Młodej Polski na fali wzmożonego zainteresowania spuścizną Norwida. Wtedy też doczekały się uważnej, wnikliwej lektury, przede wszystkim w komentarzach Zenona Przesmyckiego w rozpoczętej przez niego

w 1911 r. edycji *Pism zebranych*. Objaśnienia Miriama łączą dociekliwość historyczną wydawcy z pasją krytycznoliteracką. Wskazują czas i okoliczności powstania wiersza, często odwołując się do korespondencji poety, prostując pomyłki w datach, spierając się z „legendami biograficznymi" (o adresatkę *Trzech strofek* z Adamem Krechowieckim). Nazwa gatunkowa pojawia się sporadycznie: „żartobliwy list poetycki" (*Na przyjazd T. Lenartowicza do Fontainebleau* – do Józefa Bohdana Zaleskiego), „osiem liryczno epistolarnych wierszy poemaciku" (*Z listu do Włodzimierza Łubieńskiego*), częściej wystarcza Przesmyckiemu ulubione określenie „poemacik" czy po prostu „wiersz". Jest to zgodne z obowiązującą w krytyce młodopolskiej „regułą minimum terminologicznego". Charakterystyczna dla niej dążność do → empatii, wczuwania się w stan ducha poety, stwarzała z kolei klimat sprzyjający trafnemu rozpoznaniu np. w liście *Do mego brata Ludwika* „nowego rozrachunku z sobą" i „całkowitej zmiany widnokręgów", chaosu doznań duchowych i uczuciowych – a jednocześnie wpływu tej „treści olbrzymiej" na formę utworu: „[…] nieuchwytna, cała w symbolach, aluzjach, napomknieniach raczej niż w wyrazistej, konsekwentnej konstrukcji, w transpozycji raczej na równoważniki uczuciowe aniżeli w bezpośrednich obrazach". Z podobnym nastawieniem Ignacy Matuszewski czytał *List do Aleksandra H.* Słowackiego, znajdując w nim „charakterystyczne wyznanie" świadczące, że poeta „silniej reagował na to, co czytał, niż na to, co widział, że więcej go obchodziły idee niż rzeczy".

Jak widać, autorów krytycznych opracowań poszczególnych listów poetyckich wyjątkowo tylko interesowały one ze względu na właściwości gatunkowe (Słowacki, Klimaszewski), częściej uwagę krytyków przyciągały jako przyczynki do biografii lub okazja do poruszania aktualnie dyskutowanych problemów (w późnym oświeceniu metody przekładu literackiego, nauki moralne, w okresie Młodej Polski osobowość poety). Nie był to bowiem gatunek budzący kontrowersje, reprezentatywny dla zwalczanych lub promowanych tendencji w literaturze (jak choćby ballada, → powieść czy nowe formy → dramatu). Związany genetycznie z klasycyzmem, lecz w ramach tej poetyki w pewnym stopniu niedookreślony, otwarty na daleko idące przekształcenia pod wpływem nowej, romantycznej wrażliwości, mógł istnieć poza zasięgiem aktualnych gorących sporów – aż do roztopienia się w coraz trudniej dającym się wewnętrznie klasyfikować obszarze poezji adresowanej, nawet już bez tytułowego „do…".

List poetycki jako forma krytyki literackiej. Jest wszakże inna płaszczyzna – warta tu przynajmniej odnotowania – na której list poetycki spotyka się z domeną krytyki literackiej: nie będąc jej uprzywilejowanym tematem, ten gatunek mógł być, i często bywał, jedną z jej form. Także wtedy, kiedy już – zdawałoby się – literatura nie musiała „zastępować" krytyki wyspecjalizowanej, usamodzielnionej. A do tej funkcji list poetycki nadawał się lepiej niż inne gatunki, choćby ze względu na pochodzenie – w prostej linii – od Horacjańskiego *Listu do Pizonów*. Dzięki tej tradycji, kontynuowanej w epitrach Boileau i żywej w pamięci gatunku, mógł on zaistnieć również w kluczowym sporze romantyków z klasykami: dość przypomnieć pojednawczy głos Franciszka Morawskiego „w dwóch listach wierszem", ale i wiele mniej znanych listów poetyckich na ten temat, jak choćby dwugłos Ignacego Chodźki i Antoniego Edwarda Odyńca w „Dzienniku Wileńskim" (1822, 1824). W tym obszarze mieszczą się liczne przykłady wierszowanej korespondencji poetów, nie tylko stanisławowskich, ale i późniejszych (m.in. kontakty Juliusza Słowackiego z Kornelem Ujejskim, Cypriana Norwida z Deotymą, Józefem Bohdanem Zaleskim, Teofilem Lenartowiczem). Aktem krytycznym, z pełną świadomością takiej właśnie jego roli i w poczuciu niewydolności współczesnego polskie-

go „dziennikarstwa" konsekwentnie (acz pechowo) przeznaczanym przez Norwida do druku, był zwłaszcza *List do Walentego Pomiana Z.* i towarzyszący mu w *Vade-mecum* komentarz autorski.

Przemysława Matuszewska

Źródła: F.J. de Carlencas, *Historia nauk wyzwolonych*, 1766; [b.a.], [rec.] *L'Art poetique d'Horace traduit en polonais*, „Journal Polonais", kwiecień, 1770; I. Krasicki, *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 3, 1803; *Horacjusza Flakka Listów księgi dwie*, przekł. F.K. Dmochowski, 1814; J. Gorczyczewski, *Poezje przekładane i własne*, t. 1–2, 1818; L. Osiński, *Wykład literatury porównawczej* [1818–1830], w: tegoż, *Dzieła*, t. 3, 1861; K. Brodziński, *Literatura polska. Odczyty w Uniw. Warsz.* (1822–1823, dopełn. do 1830 r.), w: tegoż, *Pisma. Wyd. zupełne*, t. 4, 1872, t. 5 1873; K. Brodziński, *Rozprawa o satyrze*, 1823; E. Słowacki, *Prawidła wymowy i poezji*, 1826; E. Słowacki, *Rozbiory pisarzów*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 3, 1826; J.F. Królikowski, *Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, 1828; J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, 1829; F. Morawski, *Klasycy i romantycy polscy w dwóch listach wierszem*, 1829; H. Klimaszewski, *Rozbiór poezji Stanisława Trembeckiego*, 1830; L. Kropiński, *Sztuka rymotwórcza*, w: tegoż, *Rozmaite pisma*, 1844; H. Cegielski, *Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcelniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany*, 1845; A. Małecki, *Juliusz Słowacki, jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, t. 1–2, 1866–1867 ([rec.] S. Tarnowski, „Przegląd Polski" 1867/1868, z. 4); A. Bądzkiewicz, *Teoria poezji w związku z jej historią opowiedziana*, 1867; T. Ziemba [Ziembicki], *Estetyka poezji*, 1882; T. Grabowski, *Ludwik Osiński i ówczesna krytyka literacka*, 1901; I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902; C. Norwid, *Pisma zebrane*, t. A, cz. 1–2, wyd. Z. Przesmycki, 1911 ([rec.] R. Zrębowicz, „Krytyka" 1912, t. 2; Quis [L.H. Morstin], „Museion" 1912, z. 6).

Opracowania: J.W. Gomulicki, *Dwieście lat polskiej recenzji literackiej*, „Nowe Książki" 1959, nr 24; B. Zakrzewski, K. Pecold, A. Ciemnoczołowski, *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826–1862)*, 1963; Z. Szmydtowa, *Listy poetyckie Norwida*, w: tejże, *Studia i portrety*, 1969; K. Kremser, *List poetycki w świadomości literackiej XVIII i XIX wieku*, „Roczniki Humanistyczne" 1970, z. 1; P. Matuszewska, *List poetycki w świadomości literackiej polskiego oświecenia*, „Pamiętnik Literacki" 1970, z. 2; *Badania nad krytyką literacką*, seria 1, 1974, seria 2, 1984; P. Matuszewska, *List poetycki*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, 1977; J.T. Pokrzywniak, *Jan Gorczyczewski. Tłumacz, satyryk i krytyk*, 1981; J. Ziętarska, *O metodzie krytyki literackiej w dobie oświecenia*, 1981; J.F. Fert, *Norwid poeta dialogu*, 1982; *Norwid. Z dziejów recepcji twórczości*, wyb., oprac. i wstęp M. Inglot, 1983; E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, 1990; Ł. Ginkowa, *List poetycki*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, 1991; E. Nowicka, *Postylion niesie pisanie… Szkice o romantycznym liście poetyckim*, 1993; M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, 1996.

Zob. też: Epistolografia, List jako dyskurs krytycznoliteracki

LITERATURA ANGIELSKA W POLSKIEJ KRYTYCE LITERACKIEJ

Generalia. Pisarze angielscy byli znani i czytani w Polsce w stopniu zależnym od sytuacji politycznej, dostępności, jakości i wiarygodności → przekładów oraz zmieniających się mód i prądów literacko-kulturowych. W drugiej połowie XVIII w. tłumaczono (za pośrednictwem przekładów francuskich) wybitne powieści angielskie, poprzedzane zazwyczaj → przedmowami, w których zawierano podstawowe wiadomości o autorach i ich dorobku, a czasem zamieszczano też analizy utworów. Niektóre przekłady były recenzowane w ówczesnych czasopismach.

W pierwszej połowie XIX w. polskie tygodniki i dzienniki często przedrukowywały na początku roku kalendarzowego roczne syntezy literatury angielskiej, które zamieszczała prasa francuska, niemiecka i angielska. W ten sposób dotarły do Polaków pierwsze informacje np. o Charlesie Dickensie czy Edwardzie Bulwerze-Lyttonie. Publikacje te miały charakter sprawozdań, w których raczej unikano ocen, a starano się przywołać jak najwięcej tytułów i autorów (np. T.P., *Literatura angielska w roku 1835 (podług gazety „Atlas")*, „Dziennik Powszechny" 1836, nr 116). Charakter i zasięg angielskich inspiracji w XIX w. miał czasami powierzchowny charakter, ale w większej mierze jednak – wszechstronny i głęboki. Większość ówczesnych przekładów była dokonana – jak wcześniej – za pośrednictwem tłumaczeń francuskich i niemieckich. Nie wszystkie nowości literackie docierały do Polski równocześnie z czasem ich druku w Anglii, jednak opóźnienia nie były bardzo duże. Znaczną rolę w popularyzowaniu literatury angielskiej w Polsce odegrała prasa: „Tygodnik Polski i Zagraniczny", „Tygodnik Polski", „Gazeta Warszawska", „Gazeta Literacka", „Pamiętnik Warszawski", „Tygodnik Wileński", „Tygodnik Literacki". Czasopisma kobiece, dodatki do warszawskich i lwowskich „Rozmaitości" oraz „Kłosów" publikowały przekłady i recenzje angielskich nowości literackich. Najbardziej popularnymi pisarzami angielskimi w dziewiętnastowiecznej Polsce byli George Gordon Byron i William Shakespeare.

Wiadomości o angielskim rynku wydawniczym pojawiały się początkowo głównie jako noty informujące polskich czytelników o nowościach literackich. W drugiej połowie XIX w. dzięki stałym korespondentom zagranicznym informacje te nabrały charakteru samodzielnych refleksji (np. humorystyczny dwutygodnik Konstantego Szteka „Pustelnik Londyński z Ulicy Pikadilly" wraz z dodatkiem „Pszczółka Europejska" w satyryczny sposób informował o angielskich zwyczajach, wyśmiewając jednocześnie polską anglomanię). Skarżąc się na nikłą u nas poczytność prasy angielskiej, podkreślano jej zainteresowanie sprawami polskimi oraz sympatię wobec Polski („Chwila" 1863, nr 5; „Chwila" 1864, nr 9; informacja o sytuacji Polaków w „The Quarterly Review"; „Przegląd Powszechny Życia Społecznego, Literatury i Sztuki" 1905, nr 1).

Literaturę angielską popularyzowano w końcu XIX w., realizując modernistyczną ideę „europeizacji" kultury polskiej. Na przełomie wieków wyróżniał się „Kurier Warszawski" z najlepszą korespondencją zagraniczną (*Kronika literatury zagranicznej*, dział *Wiadomości zagranicznych*). Krakowski „Czas" rzadziej zamieszczał literackie informacje z zagranicy, dbając jednocześnie o jakość artystyczną publikowanych utworów (drukowano np. *Placówkę cywilizacji* (*An Outpost of Progress*) Josepha Conrada; pierwsza wzmianka o twórczości tego pisarza ukazała się w „Przeglądzie Literackim" 1896, nr 11). Polskimi korespondentami w Londynie byli m.in. Anatol Krzyżanowski (właśc. Natalia Korwin-Szymanowska), Mścisław Nekanda Trepka (*Kronika londyńska* w „Bibliotece Warszawskiej"), Jerzy Płoński (*Znad Tamizy* w „Życiu"), Edmund Naganowski piszący regularnie do „Biblioteki Warszawskiej", tłumaczka Teresa Prażmowska, Ignacy Baliński czy recenzujący powieści angielskie Stanisław Lack (np. *Wehikuł czasu* Herberta George'a Wellsa, „Życie" 1899, nr 13). Konserwatywne sympatie Naganowskiego selekcjonowały zawartość jego korespondencji: bardzo rzadko pisał o poezji, prawie zupełnie zignorował proces sądowy i uwięzienie Oscara Wilde'a (1895), potępiał powieści sensacyjne, wyróżniał natomiast prozę zaangażowaną społecznie i etycznie. Z inicjatywy Zenona Przesmyckiego (Miriama) cały numer „Życia" (1888, nr 2) został poświęcony Byronowi; Thomasowi Carlyle'owi poświęcił artykuł np. Cezary Jellenta – *Prorok z Chelsea* („Świat" 1888, nr 2). „Chimera" publikowała przekłady Samuela Taylora

Coleridge'a, Johna Keatsa, Algernona Charlesa Swinburne'a, Williama Butlera Yeatsa. Z powodów ideologicznych (sympatie socjalistyczne) rzadko drukowano tłumaczenia z literatury angielskiej i teksty krytyczne o niej w „Krytyce"; ukazały się tam jednak przekłady Roberta Burnsa i Byrona. Lwowski „Lamus" (1908/1909, z. 1) opublikował *Polski hymn* (*Polish Hymn*) Thomasa Gordona Hake'a i *Z polskiego boru* (*From a Polish Forest*) Laurence Almy Tademy („Lamus" 1910, z. 2) w przekładzie Jana Kasprowicza.

W publikacjach na temat literatury angielskiej często krytyka literacka wchodziła w zakres krytyki teatralnej. Przed premierą sztuki i/ lub po niej publikowano artykuły lub studia interpretacyjne, mające ułatwić jej przyjęcie i zrozumienie; np. przy okazji premiery *Manfreda* George'a Gordona Byrona zostało opublikowane studium tłumacza utworu, porównujące *Manfreda* z *Faustem* Johanna Wolfganga Goethego (G. Kempner, *Byronowski „Manfred"*, „Przegląd Tygodniowy" 1892, nr 11). Poza nielicznymi wyjątkami recepcja literatury angielskiej w polskiej krytyce dziewiętnastowiecznej była (bardziej niż w przypadku innych literatur) punktowa, tzn. wiązała się przede wszystkim z wielkimi nazwiskami (William Shakespeare, Laurence Sterne, Walter Scott, George Gordon Byron, Charles Dickens, Oscar Wilde) i ich „długim" oddziaływaniem, nieograniczonym do jednej epoki, a nawet jednego stulecia.

Opracowania i wypisy. Polskich opracowań literatury angielskiej było niewiele. Krystyn Lach Szyrma opublikował *Książkę wypisów angielskich ze słownikiem* oraz *Słownik angielsko-polski* (1828). Stanisław Egbert Koźmian w swoim dwutomowym dziele *Anglia i Polska* (1862) przedstawił obraz literatury angielskiej od czasów dawnych po czasy współczesne. Omawiając poszczególnych twórców, podawał także fragmenty ich wybranych utworów we własnym tłumaczeniu. O angielskim romantyzmie pisał Feliks Jezierski w cyklu artykułów publikowanych w „Bibliotece Warszawskiej" (1878–1879).

Polscy krytycy zastanawiali się nad przyczynami dość słabej znajomości literatury angielskiej w Polsce i podkreślali jej „różnorodność i bujność wszechstronną" (M. [K. Dzierżykraj-Morawska], *Z literatury angielskiej*, „Przegląd Powszechny" 1888, t. 20). Do najważniejszych opracowań i syntez należały: *Historia literatury powszechnej* (1862–1866) Fryderyka Henryka Lewestama, *Dzieje literatury powszechnej* (1888–1898), wydawane przez Salomona Lewentala, *Podręcznik do historii literatury powszechnej* (1895) Teresy Prażmowskiej, *Obraz literatury powszechnej w streszczeniach i przykładach* (1896) pod redakcją Piotra Chmielowskiego i Edwarda Grabowskiego, *Krótki zarys literatury powszechnej* (1908) Antoniego Langego, *Zarys literatury angielskiej* (1911) Marii Rakowskiej, tłumaczki Waltera Patera.

Publikowano również liczne studia i eseje poświęcone poszczególnym twórcom czy problemom (np. A. Lange, *John Ruskin*, „Życie" 1890, nr 32; W. Matlakowski, *Hamlet. Królewic duński*, 1894; M. Zdziechowski, *Byron i jego wiek*, 1894; A.M. Jasieński, *Współcześni powieściopisarze angielscy*, 1897; L. Winiarski, *William Morris*, 1900; W. Jabłonowski, *Poglądy na sztukę i krytykę Oskara Wilde'a*, „Biblioteka Warszawska" 1905, t. 4; S. Windakiewicz, *Walter Scott i Lord Byron w odniesieniu do polskiej poezji romantycznej*, 1914). Pisząc o literaturze angielskiej, niektórzy polscy krytycy przejmowali wzorce stylistyczne i retoryczne Anglików lub ujęcia innych autorów. W omówieniu pracy Mariana Zdziechowskiego *Byron i jego wiek. Studia porównawczo-literackie* Ignacy Suesser podkreślił skromność autora, który przyznał się do fascynacji pisarstwem Hippolyte'a Taine'a i Georga Brandesa („Przegląd Tygodniowy" 1894, nr 25). Czasami w refleksjach krytycznoliterackich przekazywano informacje nieścisłe, jak np. w notce o *Tess of the d'Urbervilles: A Pure Woman* (1891) Thomasa Hardy'ego au-

torstwa Edmunda Naganowskiego (*Kronika londyńska*, „Biblioteka Warszawska" 1892, t. 3), w której pomylono imiona bohaterów i zdarzenia fabularne.

Ważne prace naukowe o literaturze angielskiej publikowali krakowscy profesorowie: Roman Dyboski (np. *Rytmika wysiłku i znużenia w twórczości Szekspira*, 1917) oraz Andrzej Wojciech Tretiak (np. *John Harington, epigramatysta dworski z czasów królowej Elżbiety (1561–1612)*, 1910; *Literatura angielska w okresie romantyzmu (1798–1831)*, 1928). Publikowano także szkice komparatystyczne porównujące pisarzy polskich do angielskich (np. K. Wojciechowski, *„Pan Tadeusz" Mickiewicza a romans Waltera Scotta*, 1919).

Poezja angielska. Polska myśl krytyczno-estetyczna wiele zawdzięczała *Esejowi o krytyce* (*An Essay on Criticism*, 1711) Alexandra Pope'a („jednego z najsławniejszych poetów naszego wieku" – jak nazywał go „Monitor" 1767, nr 28), zawierającemu przekonanie, że obowiązkiem znawcy jest poddawanie ocenie dzieł literackich. Funkcjonowało przynajmniej kilka jego tłumaczeń (np. Jacka Idziego Przybylskiego, 1790), choć najczęściej były to parafrazy z przekładów francuskich. Pope był najpopularniejszym angielskim poetą w Polsce XVIII w. Na końcową fazę oświecenia i początek XIX w. przypada też recepcja Johna Miltona (przede wszystkim jego *Raju utraconego*). Ignacy Krasicki w rozprawie *O rymotwórstwie i rymotwórcach* (powst. 1793–1799, wyd. 1803) krytykuje *Raj utracony*, bo w nim „diabeł przeciw wszelkiej przystojności jest bohatyrem". Miltona i skalę jego wyobraźni poetyckiej docenią za to romantycy; Milton obok Shakespeare'a, Dantego, Torquata Tassa został uznany za „prawodawcę romantycznego parnasu".

Na początku XIX w. w Polsce interesowano się przede wszystkim Byronem i Scottem, a także – choć w dużo mniejszym stopniu – Robertem Southeyem, Thomasem Campbellem i Thomasem Moore'em. W drugiej połowie wieku Byrona zastąpił Percy Bysshe Shelley, mimo że nigdy nie osiągnął popularności porównywalnej z autorem *Giaura*. Często okazją do publikacji tekstów krytycznych o poezji angielskiej były rocznice lub zgony twórców. W tym czasie poezja angielska bywała sojusznikiem w walce z nowymi prądami estetycznymi. Argumentów o wyższości → klasycyzmu nad → romantyzmem dostarczała np. bibliografia adnotowana *Literatura angielska* („Gazeta Codzienna Narodowa i Obca" 1818, nr 6). W omówieniu poezji Eleanor Anne Porden podkreślono, że jej dzieło mogłoby być uznane za klasyczne, gdyby „młoda autorka umiała powściągać często zbyt bujającą imaginację". W krytyce pierwszej połowy XIX w. zestawiano np. poezję Moore'a z dziełami Byrona i Scotta („Bronisława, czyli Pamiętniki Polek" 1822, t. 1, nr 2); wileńskie „Wizerunki i Roztrząsania Naukowe" (1836, t. 8) zamieściły obszerny przedruk *Poezja domowa Wielkiej Brytanii*; „Magazyn Powszechny" opublikował omówienie biografii i krótką charakterystykę twórczości Geoffreya Chaucera z zaznaczeniem, że był on nazywany „ojcem poetów angielskich" („Magazyn Powszechny" 1842, z. 3).

Pierwszą generację romantyków angielskich (William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge) znano u nas ogólnie słabo, także wśród młodopolan, którzy i tak lepiej znali literaturę angielską niż krytycy pierwszej połowy XIX w. (np. o Coleridge'u pisano: „[…] spirytualista, erudyt, przesądny, dziwaczny, który każdego dotyka przedmiotu, dobywa z niego iskry elektrycznej i znowu porwany swoim niestatecznym lotem, ginie w nieskończoności, sprzed oczu czytelnika", [b.a.], *Zgon poetów angielskich*, „Rozmaitości Warszawskie" 1836, nr 66). William Blake został odkryty dopiero przez angielskich modernistów, dlatego też w Polsce późno doceniono jego twórczość. Leon Winiarski nie stawiał go wysoko w hierarchii poetów angielskich (*William Blake*, „Prawda" 1894, nr 28), ale już dla Miriama, Tadeusza Miciń-

skiego, Stanisława Brzozowskiego, Leopolda Staffa Blake był nowoczesnym reprezentantem → symbolizmu.

Pieśni Osjana. Jednym z pierwszych utworów angielskiej poezji znanych w Polsce były popularne w Europie pieśni Osjana, „nowego Homera", legendarnego poety celtyckiego, rzekomo „odkrytego", przełożonego na angielski i wydanego przez Jamesa Macphersona (→ osjanizm). W drugiej połowie XVIII w. tłumaczyli je (za pośrednictwem przekładu francuskiego Pierre'a Letournera) Franciszek Dionizy Kniaźnin i Ignacy Krasicki (a także fragmentarycznie inni poeci). W Polsce Osjana przyjęto entuzjastycznie jako szkockiego Homera, ceniąc zwłaszcza → historyzm jego poezji, grozę, tajemniczość oraz uczuciowość. W rozprawie *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* („Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11) Kazimierz Brodziński traktuje pieśni Osjana jako przykład nowego, romantycznego typu literatury. Stanisław Jaszowski opublikował pierwszą polską syntetyczną analizę poezji Osjana (*Nieco o Bardach i Osjanie*, „Pszczoła Polska" 1820, t. 1). Jaszowski inspirował się wprawdzie artykułem Hugh Blaira (*A Critical Dissertation on the Poems of Ossian*, 1763), ale zawarł w tekście również myśli i tezy samodzielne, a czasem nawet polemiczne wobec Blaira. Dołączył do tekstu trzy pieśni: *Pieśń Bosminy*, *Pieśń Sulmalli*, *Pieśń Katmora*, z których dwie ostatnie są autorską kompilacją motywów osjanicznych. W 1837 r. opublikowano też krytyczną opinię Scotta o *Pieśniach* Osjana (*Zdanie Walter Scotta o pieśniach Osjana*, „Magazyn Powszechny" 1837, nr 31).

Mimo ostrzeżeń m.in. Hugona Kołłątaja wątpiącego w prawdziwość znalezisk Macphersona (m.in. artykuły w „Gazecie Literackiej Wileńskiej" w 1806 r.; w „Gazecie Literackiej" w 1821 r.), a jednocześnie z entuzjazmem dla Goethego, Jean-Jacques'a Rousseau i Salomona Gessnera pojawiły się w Polsce inspiracje osjanizmem (nastrojowe pejzaże, „dzikość" i romantyczność krajobrazu, sentymentalizm). Zebrał je i szczegółowo omówił Marian Szyjkowski (*Osjan w Polsce na tle „genezy" romantycznego ruchu*, 1912), który dzieli polską recepcję Osjana na dwa okresy. Faza początkowa (do końca XVIII w.) to czas pierwszych przekładów, wzmianek i wpływów – m.in. na twórczość Franciszka Karpińskiego (*Duma Lukierdy, czyli Luidgardy*), Juliana Ursyna Niemcewicza (dumy) oraz Adama Jerzego Czartoryskiego (*Bard polski*). Faza druga, po 1815 r., była czasem wzmożonych przekładów, parafraz, używania imienia Osjana w walce z klasykami, w związku z rozwojem dumy. Szyjkowski wysunął tezę, że poezja Osjana stanowi kolebkę polskiego romantyzmu.

Bajronizm. Pierwsza w Polsce wzmianka o Byronie (a także Scotcie) pojawiła się w artykule *Rzut oka na literaturę angielską w ostatnich dwudziestu latach*, przetłumaczonym z języka francuskiego, a opublikowanym w „Pamiętniku Warszawskim" (1816, t. 6). Autor określił Byrona i Scotta jako jedynych „geniuszy" poezji angielskiej. W 1821 r. ten sam periodyk ogłosił polski przekład niemieckiego artykułu *Zdanie Francuzów o lordzie Byronie i jego poezjach* (1821, t. 19, przeł. K. Brodziński). Autor znajdował analogie między Byronem a Osjanem, konkludując, że bez osjanizmu niemożliwy byłby w Europie bajronizm.

Polskie sądy o Byronie powstawały pod wpływem opinii Francuzów. „Bajronomania" francuska wyprzedziła nieco polską, a podstawę pierwszych polskich przekładów Byrona stanowiły tłumaczenia francuskie Amédée Pichota i Eusèbe'a de Salle'a. Pierwszy był *Korsarz* ze względu na jego reprezentatywność, co podkreślił tłumacz utworu, Bruno Kiciński, na łamach redagowanego przez siebie „Tygodnika Polskiego i Zagranicznego" w 1820 r. Oryginalne polskie opinie o twórczości Byrona były na początku nieśmiałe. Najwięcej uwagi poświęcano życiorysowi poety, a zwłaszcza wydarzeniom uznawanym wówczas za sensacyjne, jak

rozstanie z żoną. Utworem Byrona, który interesował krytyków najbardziej, były *Wędrówki Childe Harolda*, uznawane za poetycką reprezentację światopoglądu poety. „Tygodnik Polski" zarzucał wprawdzie poematowi usterki techniczne („nie masz w nim żadnego ciągu, żadnej sytuacji; myśli bez związku czasem ciemne i niezrozumiałe"), ale doceniał go za wyraz uczuć i wyobraźni („kto pragnie poznać ducha i charakter Byrona, niech czyta *Child Harolda!*"; „Tygodnik Polski" 1820, t. 1). W omówieniu *Sardanapala* podkreślono niesceniczność utworów Byrona, wysoką rangę poematu, ale też wytykano „akcję nie dość żywą, brak ruchu i wszystkie sytuacje wcale nie dramatyczne" („Gazeta Literacka" 1822, nr 15). Zestawiano często cytaty w oryginale i polskich przekładach jako pretekst do krytycznej wypowiedzi o jakości tłumaczenia (np. analiza *Kaina* Byrona, „Gazeta Literacka" 1822, nr 7).

Autor *Giaura* stał się patronem polskich romantyków, źródłem natchnienia poetyckiego i rzecznikiem wolności. Adam Mickiewicz pisał w liście do Franciszka Malewskiego z 1822 r.: „Po germanomanii nastąpiła brytanomania; cisnąłem się z dykcyjonarzem w ręku przez Szekspira, jak bogacz ewangeliczny do nieba przez uszko od igiełki, za to teraz Byron idzie daleko łatwiej, i już bardzo znacznie postąpiłem, *Dżaura* zapewne wytłomaczę". Wysoko cenił Byrona Michał Grabowski: „Byron nie stworzył swojej poezji: on tylko dał głos tej, która się taiła niewysłowiona w sercach całego wieku" (*Literatura i krytyka*, t. 1, 1837).

O Byronie pisano często także w drugiej połowie XIX w.; Włodzimierz Spasowicz opublikował studium *Byron i niektórzy jego poprzednicy* („Ateneum" 1884, t. 3), a artykuł Cezarego Jellenty (właśc. N. Hirszbanda) *Wszechsatyra* („Prawda" 1886, nr 5) jest cennym studium o *Don Juanie* Byrona w przekładzie Edwarda Porębowicza; dla Jellenty „wszyscy jesteśmy po trosze wychowańcami Byrona", który „posiał w nas prometeizm, świadome pragnienie szczęścia i godności ludzkiej". Setna rocznica urodzin Byrona (1888) zaowocowała licznymi artykułami w pismach literackich; niektóre z nich dowodziły zmiany stosunku polskich krytyków do poety, którego wpływ na umysły młodzieży postrzegano czasami jako szkodliwy, przesycony rewolucjonizmem, smutkiem i pesymizmem. W studium *Lord Byron i wpływ jego na literaturę polską* („Dodatek Miesięczny do »Przeglądu Tygodniowego«" 1889, t. 1) Ignacy Matuszewski, omawiając życiorys twórcy i prezentując jego dzieła oraz wpływ na Adama Mickiewicza, Zygmunta Krasińskiego i Juliusza Słowackiego, przyznawał, że bajronizm, który „reprezentował nowoczesny, krytyczny, brzemienny strachem i nadziejami prąd ogólno-romantycznego ruchu i stanowił przeciwwagę dążeń *quasi*-wstecznicznych, pragnących zamknąć poezję w ciaśniejszym o wiele kręgu wczuwania się i wnikania w myśli ubiegłych wieków i zapomnianych piśmiennictw oraz lekceważonych dotychczas warstw społecznych", stał się również manią, przeciw której występował już dawno Brodziński.

Pretekstem do uwag o Byronie były też przekłady Mickiewicza, które wysoko ceniono (np. Piotr Chmielowski we wstępie *O przekładach utworów Byrona* do edycji jego *Poematów*, 1895), a nawet nazywano arcydziełami. W humorystycznej recenzji *Manfreda* wystawionego w Teatrze Wielkim (1892) Bolesław Prus ironicznie nadmienił, że bohater bajronowski „jako osobistość był nietęgą osobistością, ale za to jako czarodziej był skończonym blagierem", przyznając jednocześnie, że ów typ bohatera dążącego do tego, by poznać „świat nadzmysłowy", zasługuje na szacunek (*Awantura z powodu „Manfreda"*, „Kurier Codzienny" 1892, nr 85). Już w XX w. Stanisław Wasylewski pisał o Byronie, że był „wieszczem marzeń zawiedzionych i nadziei […], poetą pesymizmu, buntowniczej żądzy walki ze światem, z życiem pełnym zawodów i goryczy" (*U świtu romantyzmu. Pierwsze sądy o Byronie w Polsce (1816–1822)*, „Pamiętnik Literacki" 1913, z. 1).

Drugie pokolenie romantyków angielskich. W krytyce polskiej wysoko ceniono nastrojowość Shelleya. Mimo że poeta był częściej obecny w polskich tekstach literackich (zob. przekłady Kasprowicza, poemat Langego *Pogrzeb Shelleya* (1890), wiersz Zdzisława Dębickiego *Na grobie Shelleya* (1909); powieści Stefana Żeromskiego) niż w krytycznych, są jednak pewne ślady refleksji o twórczości autora *Ody do wiatru zachodniego*: np. „Kółko Domowe" (1868, nr 1–2) opublikowało obszerny i ciekawy szkic historyczno-literacki o Shelleyu *Przyjaciel Byrona (szkic biograficzny)*.

Polscy krytycy często zestawiali Shelleya z Juliuszem Słowackim. Analizę komparatystyczną dramatów *Beatrix Cenci* Słowackiego i *The Cenci* Shelleya przeprowadził Matuszewski, znajdując podobieństwa w konkretnych scenach, obrazach i sytuacjach (*Słowacki i Shelley („Beatryks Cenci")*, „Dodatek Miesięczny »Przeglądu Tygodniowego«" 1887, t. 1). „Pokrewni duchem i natchnieniem", pisał o tych poetach Kasper Ciołkosz (*Słowacki – Shelley*, 1909), postrzegając ich jako „szermierzy idei wolnościowej", którzy chcieli reformować świat, symbolizowali „opór ducha ludzkiego przeciw uciśnieniu", ponadto byli niedocenieni i niezrozumiani za życia.

W porównaniu z Byronem i Shelleyem nikła była znajomość poezji innego wielkiego romantyka angielskiego, Johna Keatsa. Wspominał o nim wprawdzie Matuszewski, niektóre liryki przekładali Jan Kasprowicz i Władysław Nawrocki, ale Keats nie był raczej w Polsce popularny. Zainteresowanie Thomasem Moore'em i Thomasem Campbellem łączyło się natomiast z elementami historii polskiej, które obaj poeci włączali do swych utworów (np. *The Downfall of Poland* Campbella).

Poeci wiktoriańscy. O poetach wiktoriańskich pisała krytyka młodopolska przy okazji śmierci Alfreda Tennysona (1892) i setnej rocznicy jego urodzin (1909). W artykule *Alfred Tennyson* w „Biesiadzie Literackiej" (1909, nr 14) podkreślano, że styl Tennysona jest „arystokratyczny", nawet gdy poeta czerpie inspiracje z folkloru. W krytyce polskiej można dostrzec dwa przeciwstawne stanowiska wobec jego twórczości: entuzjastyczne (współkształtowane przez opinie brytyjskie, np. sądy Mścisława Nekandy Trepki) oraz krytyczne (zarzucające poecie zbyt konserwatywne poglądy, płytkość myślową i sprzyjanie gustom popularnym). Julian Adolf Święcicki widział w jego poezji „echa dawnych poetów, dla których burza uczuć i myśli była właściwym żywiołem" (*Z Parnasu angielskiego*, „Przegląd Tygodniowy" 1883, nr 11). Krytycy „Prawdy" oskarżali Tennysona o populizm i szowinizm (L. Winiarski, *Pieśń łabędzia Tennysona*, „Prawda" 1890, nr 17) oraz wątpili w celowość polskich przekładów jego poezji (M. Budryn, *Listy londyńskie*, „Prawda" 1890, nr 42). Najwięcej uwagi poświęcił twórczości Tennysona Dyboski; dzięki kontaktom z synem poety uzyskał dostęp do cennych materiałów naukowych, które potem wykorzystał w rozprawie *Alfred Tennyson – jego życie i dzieła* (1912). Pisał jednak o tym autorze bez szczególnej przychylności.

W podobny sposób, choć o wiele rzadziej, wypowiadano się o Alfredzie Austinie. Waleria Marrené zestawiała jego poezję z Tennysonem i określała ją jako „doskonałą w formie, dźwięczną jak muzykę, ale nieco konwencjonalną i chłodną, jak mgły jesienne"; w konkluzji pojawia się natomiast charakterystyczna uwaga: „[…] wszystko to bardzo piękne i bardzo pięknie powiedziane, co do nas jednak, wolimy miłość wierną w czynie niż w pamięci" (W. Marrené, *Z literatury angielskiej*, „Kłosy" 1889, nr 1260).

W przypadku wielu pisarzy angielskich polska recepcja nie odbiegała znacząco od recepcji w innych krajach europejskich, choć opóźnienia odrabiano u nas powoli. Regularnych wiadomości o poezji angielskiej dostarczała Teresa Prażmowska, autorka cyklu *Najnowsza*

poezja angielska, publikowanego w „Kłosach" (1889, nr 1268–1270). Z dużym entuzjazmem pisała ona o wiktoriańskiej pisarce Mathilde Blind, jej wierszach i polemice z Charlesem Darwinem („Kłosy" 1889, nr 1269). Podkreślała konkretne i realistyczne obrazowanie poetki („Lakonicznie treściwym, ale jak cięcie rylca na stali wyraźnym słowem, kreśli ona kontury wypadków i epok śmiałą ręką historiozofa, który z wysokości myśli i z odległości wieków patrząc na fakty, a z dzisiejszych sądząc je skutków, znamienne tylko rysy chwyta i te tylko utrwala"), a krytykowała partie „graniczące z patosem", przesadę i „deklamatorstwo". Niektóre fragmenty *Pieśni życia* Blind nasuwają Prażmowskiej asocjacje z malarstwem Artura Grottgera. Lektura tekstów Prażmowskiej prowadzi do wniosku, że poezja angielska była także widziana przez krytyków jako sojusznik w walce z estetyką → modernizmu (por. zwłaszcza uwagi o twórczości Margaret Louisy Woods, „Kłosy" 1889, nr 1270). Podobne sądy i opinie są zawarte w *Przeglądzie najnowszych objawów w piśmiennictwie angielskim* Natalii Szymanowskiej (pseudonim: Anatol Krzyżanowski) („Życie" 1887, nr 4–5). Poezja angielska była przez Szymanowską porównywana z poezją francuską i oceniana surowo, choć krytyczka z entuzjazmem pisała o niektórych utworach Blind.

Proza angielska XVIII stulecia. Powiązań między oświeceniową powieścią angielską i polską jest niemało (romanse grozy; *Podróż bez celu* Fryderyka Skarbka, której prototypem była *Podróż sentymentalna* Sterne'a itp.). Pod koniec XVIII w. pierwszego (rękopiśmiennego) przekładu *Podróży sentymentalnej* dokonał Erazm Korzeniowski z wersji rosyjskiej (1793). W tym samym czasie fragmenty powieści tłumaczył także Stanisław Kostka Potocki, za podstawę przyjmując przekład francuski J.-P. Frénais'go (1776). Późniejsze (słabsze) przekłady *Podróży* (*Joryka podróż uczuciowa przez Francję i Włochy* Bogumiła Wisłockiego, *Podróż uczuciowa przez Francję i Włochy* Władysława Nowakowskiego) powstały w połowie XIX w. Wielkim admiratorem „niezrównanego" Sterne'a był Józef Ignacy Kraszewski (*Przeszłość i przyszłość romansu*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 29–30).

W drugiej połowie XVIII i w początkowej fazie XIX w. było zatem u nas więcej przekładów z literatury angielskiej niż jej naśladowców. W 1787 r. wydano tłumaczenie powieści Henry'ego Fieldinga *Awantura Amelii*. Przekład Franciszka Zabłockiego powieści Fieldinga *Podrzutek, czyli historia Tom Dżona* (1793) został poprzedzony przedmową Adama Kazimierza Czartoryskiego, zawierającą wiadomości o autorze, o miejscu powieści w jego dorobku, a także jej analizę z punktu widzenia relacji między fikcją a prawdą, prawdopodobieństwa i budowy postaci (*Krótkie uwiadomienie o celu i umyśle, w którym jest pisany romans Tom-Dżona*). Utwór, wydany u Michała Grölla, był szeroko reklamowany w prasie („Gazeta Warszawska" 1793, z 13 kwietnia). Przedmowami o podobnym charakterze poprzedzono również przekłady innych utworów (m.in. *Przypadków Robinsona Kruzoe* Daniela Defoe, 1769; *Historii i awantur Roderyka Random* Tobiasa George'a Smolletta, 1785; *Podróży kapitana Guliwera w różne kraje dalekie* Jonathana Swifta, 1784).

Jedna z najważniejszych powieści angielskiego oświecenia, *Przypadki Robinsona Kruzoe* Daniela Defoe, znacząco wpłynęła na literaturę polską. W recenzji przekładu (dokonanego na podstawie skrótu przekładu francuskiego przez Jana Chrzciciela Albertrandiego) pisano: „Awantury Robinsona Krusoe warte są zaiste, ażeby i w polskim języku światu znajome były, znajduje się bowiem w nich oprócz romansu mającego prym przed wielu innych i utrzymującego w ciekawym czytelnika czytaniu, najwyborniejszy traktat o edukacji naturalnej" („Wiadomości Warszawskie" 1769, nr 73). Końcowa formuła powtarza opinię Rousseau o tej powieści. Bohater i jego losy zainspirowały teksty krytyczne i literackie, przekłady, przerób-

ki, adaptacje. Oświecenie widziało w Robinsonie wzór zaradnego, pracowitego rzemieślnika (przeróbka Joachima Heinricha Campego) i dobrego chrześcijanina. Adaptacje pozytywistyczne i modernistyczne podkreślały samodzielność bohatera, umiejętność podejmowania przezeń różnorakich zajęć (opracowania i opowiadania Władysława Ludwika Anczyca), etykę pracy. Zdarzały się jednak utwory polemiczne wobec mitu Robinsona (A. Dygasiński, *Przygody młodzieńca, czyli Robinson polski*, 1899; A. Strug, *Wyspa zapomnienia*, 1921). Prus porównywał Robinsona z Don Kichotem, pierwszego chwaląc i stawiając wyżej ze względu na jego aktywność, pracowitość i „zdobywanie" rzeczy niezbędnych do przeżycia (*Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny" 1898, nr 314; *Znowu awantura o Don Kichota i Robinsona*, „Kurier Codzienny" 1898, nr 335). Polemizował z nim Matuszewski, uznając Don Kichota i Robinsona za dwa typy ludzkich zachowań i postaw, równie potrzebnych w społeczeństwie (I. Matuszewski, *Don Kichot i Robinson*, „Tygodnik Ilustrowany" 1898, nr 48).

Defoe był też autorem utworu satyrycznego, w którym posługując się kostiumem polskim, zabierał głos w sprawach napięć politycznych między torysami a wigami (Anglipoloski of Lithuania, *A Dyet of Poland, a Satyr*, 1705). Oceną polskiej historii i polskiego ustroju politycznego zajął się w pracy *The History of the Wars, of His Present Majesty Charles XII* (1715).

Walterskotyzm. W Polsce było rozpowszechnione zjawisko walterskotyzmu, czyli wzorowania się na utworach Scotta. Przy okazji anonsów prasowych pojawiały się próbki mikrokrytyki, jak w artykule zapowiadającym publikację powieści Scotta w „Bibliotece Romansów" („Pamiętnik dla Płci Pięknej" 1830). Jego autor ze stanowiska klasyka ganił Scotta za zbytnie przywiązanie do historii lokalnej (→ koloryt lokalny). Modę na kopiowanie autora *Rob Roya* krytykował Kraszewski: „[…] popularność Walter Scotta dowodzi zapewne, że nie był jednym z najoryginalniejszych geniuszów, ani Hoffmannem, ani Jean-Paulem, ani Rabelais'm, ani Sternem; wszakże nie idzie za tym, żeby każdy to, co on, potrafił. Bez wątpienia, prędzej znajdzie się sto dobrych naśladowań Walter Scotta niż jedno Richtera lub Sterna, bo na to trzeba smaku, talentu, nie fantazji twórczej ognistej – lub szczypiącego, ostrego humoru; ale smak tak jest trudny do schwycenia, tak doczesny, tak nieokreślony, że nabycie go równie prawie wrodzonym, jak tamtych dwu przymiotów, nazwać się może" (*O polskich romansopisarzach*, „Wizerunki i Roztrząsania Naukowe" 1836, t. 11). Polscy powieściopisarze i krytycy na ogół cenili w Scotcie wskrzesiciela piękna przeszłości oraz wartości patriotycznych. Taki sens miały powieści Scotta dla Michała Grabowskiego, dla którego walterskotowska → powieść historyczna była szansą na lekcję szacunku dla własnej tradycji i przeszłości (*Literatura romansu w Polsce*, 1840). Scott bywał często przedmiotem polemik, np. przed zarzutami Ludwika Sztyrmera (piszącego pod pseudonimem Gerwazego Bomby) bronił walterskotyzmu „Tygodnik Petersburski" (*Kilka słów o artykule zamieszczonym w nrze 83. „Tygodnika Petersburskiego" pod tytułem „List z Polesia"*, „Tygodnik Petersburski" 1842, nr 90). Obszerne studium biograficzno-krytyczne Fryderyka Henryka Lewestama o Scotcie zamieścił „Wędrowiec" (*Walter Scott. Szkic biograficzno-literacki*, „Wędrowiec" 1863, nr 48–49). Krytycy, a później historycy literatury, kreślili paralelę między Scottem a jego admiratorem – Adamem Mickiewiczem, ze względu na podobieństwa w życiorysie i rozwoju kariery pisarskiej oraz na zbliżony stosunek do historii (np. K. Wojciechowski, *„Pan Tadeusz" Mickiewicza a romans Waltera Scotta*).

Wokół Charlesa Dickensa. Powieściopisarzem, który wzbudził zarówno entuzjazm krytyków, jak i zaciekawienie czytelników, był Dickens. Polscy powieściopisarze dobrze znali twórczość i osobiste zaangażowanie angielskiego pisarza w bieżące problemy społeczne. Ze względ-

du na styl i wrażliwość społeczną (a także dzięki rosnącej liczbie coraz lepszych tłumaczeń) zyskał on w Polsce wielu zwolenników i naśladowców. Pierwsza polska notka o Dickensie pt. *Boz* (pseudonim pisarza) ukazała się w „Tygodniku Literackim" (1839, nr 45), niedługo potem zaczęto tłumaczyć go na polski. O realizmie Dickensa pisali Kraszewski (*Kilka słów o powieści*, „Gazeta Warszawska" 1852, nr 168 i 172) i Henryk Sienkiewicz (*O naturalizmie w powieści. Dwa odczyty*, „Niwa" 1881, t. 20), o społecznym zaangażowaniu – Eliza Orzeszkowa (*Kilka uwag nad powieścią*, „Gazeta Polska" 1866, nr 285–286 i 288), o specyfice humoru i charakteryzowaniu bohaterów – Bolesław Prus (*Słówko o krytyce pozytywnej. (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)*, „Kurier Codzienny" 1890, nr 308 i 310–316). Reportaże Dickensa były dla Sienkiewicza „przewodnikiem" po amerykańskich miastach, a twórca *Trylogii* mówił wprost o swojej fascynacji niektórymi pisarzami angielskimi: „Z powieściopisarzów angielskich najwięcej lubię Dickensa. Jego *Dawid Copperfield* zdaje mi się być najwięcej zbliżonym do ludzkiej natury" (wypowiedź zanotowana w pamiętniku Jeremiaha Curtina, amerykańskiego tłumacza Sienkiewicza). Odczyt *O pojęciach pedagogicznych Karola Dickensa* wygłosił Władysław Seredyński („Biblioteka Warszawska" 1882, t. 3).

Tłumaczenia ukazywały się średnio kilka lat po opublikowaniu oryginałów. „Dziennik Warszawski" często publikował przekłady Dickensa, zwłaszcza teksty zaczerpnięte z redagowanego przez pisarza tygodnika „Household Words". Entuzjastycznie przyjęto w Polsce opowiadania bożonarodzeniowe, szczególnie *Opowieść wigilijną* oraz *Świerszcza za kominem*. Cenne były zwłaszcza te edycje, które zawierały obszerne przedmowy, jak np. tłumaczenie *Davida Copperfielda* pióra Wilhelminy Zyndram-Kościałkowskiej (1889) z jej krytycznym wstępem. Tłumaczka akcentowała w nim m.in. spostrzegawczość narratora, wyobraźnię, drobiazgowe przedstawianie typów ludzkich, niemożność jednoznacznej klasyfikacji powieściopisarstwa Dickensa jako pisarza realistycznego, na którego styl silnie oddziałały także ideały romantyczne. Tę ostatnią kwestię poruszała również prasa europejska. Przedmowa Kościałkowskiej należy do pierwszych i nielicznych obszernych polskich studiów analizujących fenomen i piękno prozy Dickensa.

Inne powieści angielskie. W notach o przekładach zamieszczano czasami ogólne refleksje o stanie literatury angielskiej; np. w artykule o *Paryżanach* Bulwera-Lyttona anonimowy autor dodaje oceniający i pouczający komentarz o „niemoralności" niektórych utworów angielskich („Nowi powieściopisarze zamorscy sadzą się na niemoralność, zdają się prześcigać chorowite wybryki francuskich autorów", *„Paryżanie" Bulwera*, „Przegląd Lwowski" 1875, nr 9). Prasa konserwatywna, pisząc o rzekomym upadku poziomu powieści w Anglii i we Francji, stawiała za wzór prozę Sienkiewicza („po największych geniuszach sztuki romansu, jakimi byli Thackeray i Dickens, i po Bulwerze, prawdziwym w powieści poecie, już także niedobitki tylko w ślady dawnej szkoły wstępują"; [b.a.], *Powieść angielska o szlachcie w Galicji*, „Przegląd Polski" 1888, t. 89). Dodajmy, że w tym samym artykule autor z dumą donosił o elementach polskich w powieści *Beggar My Neighbour* E. i D. Gerard (Emily i Dorothea Gerard) oraz podkreślał realizm techniki pisarskiej. O publikacji w Londynie powieści *Ben-Hur, a Tale of the Christ* (1880) amerykańskiego pisarza Lewisa Wallace'a (pol. przekł. A. Stefańskiego *Ben-Hur: opowiadanie historyczne z czasów Jezusa Chrystusa*, 1889) donosił „Przegląd Polski"; autor artykułu łączył kulturowo Wielką Brytanię i Amerykę, wiążąc wielkie nadzieje z rozwojem literatury amerykańskiej (P.M., *Z literatury powieściowej*, „Przegląd Polski" 1888, t. 87). Pisano również o powieści *The Tower of Taddeo* (1893) Marii Louisy Ramé (pseudonim Ouida), podkreślając stałą obecność motywów włoskich w jej pisarstwie i – szerzej –

wpływy włoskie w literaturze angielskiej; „powieściopisarze angielscy uczestniczą w owym umiłowaniu włoskiego tła i ram, przeczuwając, ile stąd wdzięku przybywa utworom fantazji, ile blasku na wiotką tkankę wyobraźni rzuca słońce italskie, nieśmiertelne italskie pamiątki" (N. [K. Dzierżykraj-Morawska], [*Kronika literacka*], „Przegląd Polski" 1893, t. 108). Publikacja dwóch powieści Rudyarda Kiplinga była pretekstem do wypowiedzi o tematyce historycznej: królowej Wiktorii i polityce kolonialnej Wielkiej Brytanii (tamże).

Studium Aleksandra Mariana Jasieńskiego *Współcześni powieściopisarze angielscy* (1896) jest zapisem gustów literackich autora. W czterech szkicach, poświęconych Hallowi Caine'owi, Rudyardowi Kiplingowi, Grantowi Allenowi i Thomasowi Hardy'emu, twórczość dwóch pierwszych pisarzy jest przedstawiona jako „dzieła niezwykłego talentu" (Kiplinga autor porównuje z Dickensem), ale o pozostałych wspomina raczej niechętnie ze względu na „tendencje naturalistyczne przeciwne moralności i dążące do przewrotu obecnego porządku społecznego". Mimo iż na przełomie wieków nie było pełnych polskich przekładów powieści Allena i Hardy'ego, Jasieński przestrzega czytelników przed „jadem [w nich] ukrytym"; krytykuje Allena za hedonizm („zwyrodnienie pojęć"), Hardy'ego zaś za powieść *Jude the Obscure* (1895; przekł. pol. E. Kołaczkowskiej, *Juda nieznany*, 1963), której styl jest wprawdzie porywający, ale treść „antypatyczna, odpychająca" i niemoralna.

Ciekawe i syntetyczne uwagi o powieści i powieściopisarzach angielskich poczyniła Maria Rakowska (*List angielski. Produkcja powieści*, „Krytyka" 1910, t. 4). Autorka wywodziła powieść od Defoe i Fieldinga, po czym wymieniła najważniejszych powieściopisarzy dziewiętnastowiecznych, m.in. siostry Brönte, Dickensa, a także Anthony'ego Trollope'a czy George Eliot. Szczególną uwagę zwracała na prozę przełomu wieków oraz wpływ Johna Ruskina na estetykę angielską („zaciekawienie umysłowości współczesnej zwraca się przede wszystkim ku powieści analitycznej i psychologicznej, odsłaniającej tajniki życia wewnętrznego i wglądającej bacznie w skomplikowane drgnienia mechanizmu duszy").

Prasę polską interesowały też polonica w literaturze angielskiej. „Przegląd Polski" (1908, t. 168–169) donosił o obecności tematu powstania kościuszkowskiego w powieści angielskiej początku XIX w., a „Biesiada Literacka" (1909, nr 5) o polskich akcentach w poezji Johna Miltona. Informowano także o publikacji pracy historycznoliterackiej Margaret Oliphant *The Victorian Age of English Literature*, którą szczegółowo analizowano (A.H.B., [*Kronika literacka*], „Przegląd Polski" 1895, t. 115). Krytyka ciekawi metodologia angielskiej autorki, sposób selekcji materiału i opinie o poszczególnych pisarzach. Ocenia tę pracę surowo: w tomie pierwszym zarzuca autorce, że zbyt obszerne partie poświęca pisarzom angielskim poprzednich epok, podaje życiorysy twórców „bez rozbioru ich dzieł" oraz przedstawia tylko „pobieżne wyliczenie dzieł Dickensa"; lektura tomu drugiego jest wprawdzie nużąca („pisma religijne i teologiczne, naukowe i filozoficzne, przeciągają nieskończonym pasmem, nad wyraz męczącym dla oczu i umysłu"), ale owocna, bo dająca wiele potrzebnej wiedzy „o słabych ostatnich dziełach z dziedziny poezji, o słusznie ocenionych późniejszych powieściopisarzach. Dla nas, tak skąpe mających pojęcie o stanie historiografii angielskiej ostatnich trzydziestu lat, rozdział o niej jest w każdym razie bardzo nauczającym" (tamże).

Dramat angielski (szekspirowski). Dramatowi angielskiemu – z wyjątkiem Shakespeare'a – polska krytyka poświęcała stosunkowo mało uwagi. Josephowi Addisonowi i Shakespeare'owi (oprócz autorów francuskich) „Monitor" przypisuje najwyższą rangę: „[…] teatralnymi kompozycjami na nieśmiertelną sobie sławę zarobili i w tym rodzaju pisma przewyższyli starożytność" („Monitor" 1765, nr 50). We wczesnooświeceniowych dyskusjach o iluzji teatralnej

odwoływano się ponadto do przedrukowanego w „Monitorze" artykułu Samuela Johnsona, zawierającego krytykę zasady trzech jedności i pochwałę Shakespeare'a (Teatralski, [*Wystąpienie sławnego angielskiego autora Johnsona przeciw klasycystycznym rygorom w utworach teatralnych*], „Monitor" 1765, nr 65). Wojciech Bogusławski wystawiał w swym teatrze w 1797 r. *Hamleta*, jednak w przekładzie opartym na adaptacji niemieckiej, nie w pełni zachowującej istotne właściwości dramatu.

Shakespeare był w Polsce źródłem inspiracji oraz orężem w walce o nową estetykę. Pisano o nim również przy okazji zjawisk pozaliterackich, jak wystawy szopek bożonarodzeniowych w Krakowie. Ich historię wiązano ze spuścizną po teatrach średniowiecznych oraz porównywano ich kształt z szekspirowskim teatrem londyńskim The Globe. Pierwsze poważne wzmianki o polskich inscenizacjach Shakespeare'a były przychylne dramaturgowi przede wszystkim jako autorowi *Hamleta* (X [F. Morawski], *Hamlet*, „Gazeta Warszawska" 1816, nr 63). Ogólnie rzec biorąc, dla polskiego odbiorcy, przynajmniej w pierwszej połowie XIX w., estetyka szekspirowska pozostawała zbyt gwałtowna, niejednoznaczna w ocenach moralnych. Przekłady i inscenizacje cenzurowano, zmieniając fabuły i zakończenia utworów tak, by zawierały etyczne przesłanie (np. *Otello* kończył się szczęśliwym pogodzeniem tytułowego bohatera z żoną w inscenizacji francuskiej przeróbki sztuki w tłumaczeniu Ludwika Osińskiego, którą wystawiono w Warszawie w 1802 r.). Uznanie wielkości Shakespeare'a znalazło wyraz w liczbie przekładów i wystawień teatralnych (tylko *Hamleta* przekładało w XIX w. kilkunastu tłumaczy, m.in. za pośrednictwem języka niemieckiego – Wojciech Bogusławski, Stanisław Trembecki, Cyprian Norwid, Józef Paszkowski, Jan Kasprowicz, Leon Ulrich, Tadeusz Miciński). Przekład Krystyna Ostrowskiego wyróżnia się dużą liczbą polonizmów: Poloniusz ukazany jest przez tłumacza jako Polak (jego dzieci – Ofelia i Laertes – także), zaś Hamlet, słysząc o dzielności Polaków podczas bitew, wypowiada zdanie „Radbym być Polakiem". Zainteresowanie dramaturgiem nie osłabło w drugiej połowie wieku, kiedy odbyło się ponad siedemset wystawień jego sztuk. W pierwszych dekadach XIX w. nie nadążały za tym opracowania krytyczne. Długo też wiedzę na temat pisarza czerpano z przetłumaczonego na język polski przez Wandę Grabowską skrótu rozprawy Georga Gervinusa (G.G. Gervinus, *Szekspir*, „Biblioteka Warszawska" 1870, t. 1). Od lat 40. XIX w. możemy mówić o polskiej szekspirologii. O Shakespearze, a szczególnie o *Hamlecie*, wyrażającym – jak uważano – postawy i dylematy polskie, pisali m.in. Józef Ignacy Kraszewski (*Studia literackie*, 1842), Apollo Nałęcz Korzeniowski (*Studia nad dramatycznością w utworach Szekspira*, „Biblioteka Warszawska" 1868, t. 2), Józef Kotarbiński (*Hamlet, królewicz duński*, „Przegląd Tygodniowy" 1870, nr 32, tu m.in. ocena przekładów), Henryk Struve (*Charakter Hamleta i jego przedstawienie przez Królikowskiego i Rossiego na scenie warszawskiej*, „Tygodnik Ilustrowany" 1877, nr 79–83), Aleksander Świętochowski (Poseł Prawdy [A. Świętochowski], *Homer, Tasso, Dante, Shakespeare itd. W jednej osobie*, „Prawda" 1884, nr 13), Stanisław Krzemiński (*Kobiety Szekspira pod względem etycznym*, „Bluszcz" 1876, nr 1–21, z przerw.). Także krytycy następnej epoki pisali o autorze *Hamleta* – Leon Piniński, Téodor de Wyzewa, Stanisław Wasylewski, Ignacy Matuszewski (*Wyspiański i Hamlet*, „Myśl Polska" 1915, t. 1), a przede wszystkim Stanisław Wyspiański – sprawca nowej fali zainteresowania Shakespeare'em – w studium *O Hamlecie* (1905).

W artykułach o Byronie i Shelleyu wspominano o dramacie poetyckim. Regularnych wiadomości o repertuarze teatrów angielskich dostarczały teksty Naganowskiego i Nekandy Trepki w „Bibliotece Warszawskiej", lecz nie było w nich takiego entuzjazmu wobec no-

winek dramatycznych, jak przy okazji pisania o prozie czy poezji angielskiej. Przez pewien czas chwalono dramaty Arthura Winga Pinero i Henry'ego Arthura Jonesa, ale krytycznie patrzono na zawarte w nich wpływy Henrika Ibsena (Nekanda Trepka krytykował pokazywanie problemu alkoholizmu na scenie; *Kronika londyńska*, „Biblioteka Warszawska" 1899, t. 3). Wspominano o irlandzkim poecie i dramaturgu Williamie Butlerze Yeatsie, w którego tekstach odnajdywano asocjacje z Polską (J. Płoński, *Znad Tamizy*, „Życie" 1898, nr 8).

Oscar Wilde i George Bernard Shaw. Dużo uwagi poświęcano twórczości Wilde'a. Pierwsze opinie o nim były nieprzychylne: Winiarski oskarżał go o niemoralność (L.W. [L. Winiarski], *Estetyzm – Oscar Wilde: „Wachlarz Lady Windermere" i „Kobieta małej wartości"*, „Prawda" 1893, nr 27), a „Głos" karcił pisarza za promowanie hasła → „sztuka dla sztuki" (Ka–Te, *Z literatury i sztuki współczesnej*, „Głos" 1895, nr 3). Postrzegano go głównie jako przedstawiciela estetyzmu, piszącego tak, by szokować czytelników. Krytycy donosili o procesie i uwięzieniu Wilde'a, ale nie podawali szczegółów (wyjaśniano oględnie, że chodziło o niemoralne zachowanie). „Przegląd Tygodniowy" (1895, nr 28) bronił artystę przed stawianymi mu zarzutami.

Późniejsze polskie opinie o Wildzie były bardziej przychylne; dostrzeżono w nim talent poetycki, nowatorstwo i coraz częściej używano jego imienia oraz cytowano go (zwłaszcza z przedmowy do *Portretu Doriana Graya*) w młodopolskich → manifestach (np. Quasimodo [A. Górski], *Młoda Polska. Felieton nieposłany na konkurs „Słowa Polskiego"*, „Życie" 1898, nr 15–16, 18–19 i 24–25). Po śmierci Wilde'a w 1900 r. zainteresowanie jego twórczością wciąż było spore. Opublikowano także obszerne studia o pisarzu, np. Władysława Jabłonowskiego *Poglądy na sztukę i krytykę Oskara Wilde'a* („Biblioteka Warszawska" 1905, t. 4) czy przedmowę Adolfa Nowaczyńskiego do *Dialogów o sztuce* Wilde'a (1905). Oba studia w gruncie rzeczy pokazują angielskiego pisarza jako znakomitego i utalentowanego reprezentanta modernizmu, choć z niektórymi postulatami Wilde'a o sztuce i życiu polemizowano.

Wilde'a i Shawa jako największe talenty sztuki dramatycznej w Anglii wskazywała we wspomnianym artykule Rakowska. „Krytyka" z 1903 r. opublikowała przekład artykułu Georga Brandesa o dramatach Shawa, który stanowił jedno z pierwszych źródeł informacji o tym pisarzu w Polsce. Późniejsze wiadomości ograniczały się jednak do recenzji z przedstawień na podstawie jego sztuk, w których głównie streszczano utwór, zaś o samym autorze pisano niewiele. Rewolucja 1905 r. spowodowała nieco większe zainteresowanie pisarzem ze względu na jego aktywność społeczną i polityczną; „Krytyka" (1906, z. 7) zamieściła odpowiedź Shawa na ankietę dotyczącą kwestii polskiej. Zaczęto podkreślać społeczną wymowę niektórych jego sztuk, zaś mało uwagi poświęcano inspiracjom Ibsena w twórczości Shawa (z wyjątkiem studium Adolfa Nowaczyńskiego *Bernard Shaw i dramat młodej Anglii*, „Ateneum" 1903, z. 4). O dramacie angielskim pisano sporo przy okazji recenzji teatralnych, ale ograniczano się w nich raczej do oceny samego przedstawienia, zaś dramatowi nie poświęcano więcej uwagi (informowano za to o reformach teatralnych i o ukazaniu się np. fundamentalnej pracy Edwarda Gordona Craiga *The Art of the Theatre*, 1905).

Inne wybory: anglofilia Stanisława Brzozowskiego. Brzozowski powoływał się na angielskich realistów: Dickensa, George Eliot, Williama Thackeraya, traktując ich umiarkowanie aprobatywnie i przeciwstawiając Fiodorowi Dostojewskiemu oraz Honoré Balzakowi, którzy zdaniem publicysty wyszli poza dosłowność oraz warunki zastane, kreśląc wizjonerskie obrazy, żyjąc życiem swoich bohaterów dzięki – jak to nazywał – polimorfizmowi psychicznemu (*Sztuka i społeczeństwo*, „Głos" 1903, nr 25–32, z przerw.). W prowadzonym w ostatniej fazie życia *Pamiętniku* (1913) Brzozowski zwrócił się ku kulturze i literaturze angielskiej,

szukając w ideałach moralnych, podszytych humorem i ironią, nowych źródeł dla sił duchowych; rozważał fenomen twórczości George'a Mereditha, a także innych pisarzy i myślicieli angielskich – Algernona Charlesa Swinburne'a, Williama Blake'a, Johna Henry'ego Newmana, Matthew Arnolda, Thomasa Carlyle'a, Gilberta Keitha Chestertona, Herberta George'a Wellsa (przywoływał również Samuela Taylora Coleridge'a, Percy'ego Bysshe Shelleya, Johna Keatsa, Williama Wordswortha, Roberta Browninga, Bena Jonsona, Thomasa de Quinceya, Alexandra Pope'a, Johna Drydena, Frederika W.H. Myersa, Waltera Patera, Charlesa Lamba, amerykańskiego poetę Walta Whitmana). O Newmanowskiej formule ufności i wiary pisał: „*I know, I know* jest sformułowaniem niezrównanym faktu trudnego do uchwycenia, lecz niezaprzeczalnego, stanowiącego najgłębszą podstawę naszej istoty" (tamże).

Aleksandra Budrewicz

Źródła: Teatralski, [*Wystąpienie sławnego angielskiego autora Johnsona przeciw klasycystycznym rygorom w utworach teatralnych*], „Monitor" 1765, nr 65; [A.K. Czartoryski], *Krótkie uwiadomienie o celu i umyśle, w którym jest pisany romans Tom-Dżona*, w: H. Fielding, *Podrzutek, czyli historia Tom Dżona*, przeł. F. Zabłocki, 1793; X [F. Morawski], *Hamlet*, „Gazeta Warszawska" 1816, nr 63; [b.a.], *Literatura angielska*, „Gazeta Codzienna Narodowa i Obca" 1818, nr 6; [b.a.], [b.t.], „Pamiętnik dla Płci Pięknej" 1830, t. 3, nr 6; [b.a.], *Literaci Torysowscy i Whigowscy*, „Rozmaitości Warszawskie" 1835, nr 40; [b.a.], *Literatura angielska w roku 1835 (podług gazety „Atlas")*, „Dziennik Powszechny" 1836, nr 116; [b.a.], *Poezja domowa Wielkiej Brytanii*, „Wizerunki i Roztrząsania Naukowe" 1836, t. 8; [b.a.], *Zgon poetów angielskich*, „Rozmaitości Warszawskie" 1836, nr 66; J.I. Kraszewski, *O polskich romansopisarzach*, „Wizerunki i Roztrząsania Naukowe" 1836, t. 11; [b.a.], *Dziennikarstwo angielskie*, „Magazyn Powszechny" 1842, z. 2; [b.a.], *Chaucer. Poeta angielski*, „Magazyn Powszechny" 1842, z. 3; [b.a.], *Rozbiór krytyczny „Historii literatury polskiej" M. Wiszniewskiego*, „Tygodnik Literacki" 1842, nr 14; [b.a.], *Rozmaitość*, „Nowiny" 1854, nr 34; F.H. Lewestam, *Walter Scott*, „Wędrowiec" 1863, nr 48–49; [b.a.], *Przyjaciel Byrona (szkic biograficzny)*, „Kółko Domowe" 1868, nr 1–2; [b.a.], *„Paryżanie" Bulwera („The Parisians" by Edward Bulwer, Lord Lytton)*, „Przegląd Lwowski" 1875, nr 9; F. Jezierski, *Romantyzm angielski XIX wieku*, „Biblioteka Warszawska" 1878, t. 4, 1879, t. 3; W. Seredyński, *O pojęciach pedagogicznych Karola Dickensa*, „Biblioteka Warszawska" 1882, t. 3; [b.a.], *W Anglii. Notatki i wrażenia*, „Biesiada Literacka" 1884, nr 32; A. Krzyżanowski [N. Szymanowska], *Przegląd najnowszych objawów w piśmiennictwie angielskim*, „Życie" 1887, nr 4–5; [b.a.], *Powieść angielska o szlachcie w Galicji*, „Przegląd Polski" 1888, t. 89; M. [K. Morawska], *Z literatury angielskiej*, „Przegląd Powszechny" 1888, t. 20; P.M., *Z literatury powieściowej*, „Przegląd Polski" 1888, t. 87; W. Marrené, *Z literatury angielskiej*, „Kłosy" 1889, t. 49, nr 1260; I. Matuszewski, *Lord Byron i wpływ jego na literaturę polską*, „Dodatek Miesięczny »Przeglądu Tygodniowego«" 1889, t. 1, przedruk pt. *Lord Byron. W stuletnią rocznicę urodzin*, w: tegoż, *Swoi i obcy. Pokrewieństwa i różnice. Zarysy literacko-estetyczne*, t. 2, 1898; T. Prażmowska, *Najnowsza poezja angielska*, „Kłosy" 1889, nr 1268–1270; T. Prażmowska, *Poezja angielska poza granicami Wielkiej Brytanii*, „Kłosy" 1889, nr 1275; E.S. Naganowski, *Angielscy krytycy i pisarze*, „Biblioteka Warszawska" 1891, t. 2; L.W. [L. Winiarski], *Estetyzm – Oscar Wilde: „Wachlarz Lady Windermere" i „Kobieta małej wartości"*, „Prawda" 1893, nr 27; N. [K. Morawska], [*Kronika literacka*], „Przegląd Polski" 1893, t. 9; N. [K. Morawska], [*Kronika literacka*], „Przegląd Polski" 1893, t. 108; I. Suesser, *Przeglądy literackie. M. Zdziechowski, „Byron i jego wiek. Studia porównawczo-literackie"*, „Przegląd Tygodniowy" 1894, nr 27; M. Zdziechowski, *Byron i jego wiek. Studia porównawczo-literackie*, 1894; [b.a.], *Oscar Wilde*, „Przegląd Tygodniowy" 1895, nr 28; [b.a.], *Wiadomości bieżące, naukowe, literackie, artystyczne i społeczne*, „Biblioteka Warszawska" 1895, t. 4; A.H.B., [*Kronika literacka*], „Przegląd Polski" 1895, t. 115; C. Jellenta, *Wszechpoemat i najnowsze jego dzieje*, 1895; KA–TE, *Z literatury i sztuki współczesnej*, „Głos" 1895, nr 3; S. Krzemiński, *Zarysy literackie*, cz. 1, 1895; I. Matuszewski, *Byron po polsku*, „Biblioteka Warszawska" 1896, t. 4; A.M. Jasieński, *Współcześni powieściopisarze angielscy: Hall Caine, Rudyard Kipling, Grant Allen i T. Hardy. Szkice literackie*, 1897; J. Płoński, *Znad Tamizy*, „Życie" 1898, nr 8; B. Prus, *Znowu awantura o Don Kichota i Robinsona*, „Kurier Codzienny" 1898, nr 335; M. Nekanda Trepka, *Kronika londyńska*, „Biblioteka Warszawska" 1899, t. 3; S. Brzozowski, *My, młodzi*, „Głos" 1902, nr 50; A. Nowaczyński, *Bernard Shaw i dramat młodej Anglii*, „Ateneum" 1903, z. 4; [b.a.], [*Varia*], „Prze-

gląd Powszechny Życia Społecznego, Literatury i Sztuki" 1905, nr 1; W. Jabłonowski, *Poglądy na sztukę i krytykę Oskara Wilde'a*, „Biblioteka Warszawska" 1905, t. 4, przedruk w: tegoż, *Rozprawy i wrażenia literackie*, 1913; [b.a.], [*Kronika zagraniczna*], „Gazeta Lwowska" 1906, nr 175; [b.a.], *John Milton*, „Biesiada Literacka" 1909, nr 5; [b.a.], *Kartki ilustrowane. Alfred Tennyson*, „Biesiada Literacka" 1909, nr 14; K. Ciołkosz, *Słowacki – Shelley. Sprawozdanie Dyrekcji c.k. Wyższej Szk. Realnej w Tarnowie za rok szkolny 1908/09*, 1909; R. Dyboski, *Milton i jego wiek*, 1909; R. Dyboski, *Literatura i język średniowiecznej Anglii*, 1910; M. Rakowska, *List angielski. Produkcja powieści*, „Krytyka" 1910, t. 4; R. Dyboski, *Romantyzm a krytyka dzisiejsza w Anglii*, „Pamiętnik Literacki" 1910–1911; R. Dyboski, *Alfred Tennyson, jego życie i dzieła*, 1912; R., *Karykaturzysta polski w Anglii*, „Świat" 1912, nr 28; M. Szyjkowski, *Osjan w Polsce na tle genezy romantycznego ruchu*, 1912; [b.a.], *Polscy skauci w Anglii*, „Świat" 1913, nr 29; M. Dąbrowski, *Pamiątki polskie w Londynie*, „Tygodnik Ilustrowany" 1913, nr 35; M. Dienstl, *Teatr Szekspira a szopka krakowska*, „Świat" 1913, nr 51; Z. Rabska, *Dzień w Oxfordzie*, „Tygodnik Ilustrowany" 1913, nr 26; S. Wasylewski, *U świtu romantyzmu. Pierwsze sądy o Byronie w Polsce (1816–1822)*, „Pamiętnik Literacki" 1913, z. 1; M. Dąbrowski, *Karykatury artysty polskiego w Anglii*, „Tygodnik Ilustrowany" 1914, nr 7; S. Windakiewicz, *Walter Scott i lord Byron w odniesieniu do polskiej poezji romantycznej*, 1914; R. Dyboski, *Anglicy o Polsce*, „Myśl Narodowa" 1916, t. 1, nr 1; R. Dyboski, *Rytmika wysiłku i znużenia w twórczości Szekspira*, 1917; M. Szyjkowski, *Edwarda Younga „Myśli nocne" w poezji polskiej. (Ze studiów nad genezą polskiego romantyzmu)*, „Rozprawy Akademii Umiejętności. Wydział Filologiczny" 1917, seria 3, t. 10; K. Wojciechowski, *„Pan Tadeusz" a romans Waltera Scotta*, 1919.

Opracowania: S. Windakiewicz, *Mickiewicz i Byron*, „Pamiętnik Literacki" 1934, nr 1; R. Dyboski, *Anglia*, 1939; R. Dyboski, *Anglo-Polish Cultural Relations*, 1939; J. Kulczycka-Saloni, *Z dziejów Dickensa w Polsce: „Emancypantki" a „Bleak House"*, „Prace Polonistyczne" 1947, seria 5; S. Papée, *Pokrewieństwo Dickensa z Sienkiewiczem*, w: tegoż, *Sienkiewicz wielki czy mały?*, 1948; Z. Szmydtowa, *Mickiewicz jako tłumacz z literatur zachodnioeuropejskich*, 1955; Z. Sinko, *„Monitor" wobec angielskiego „Spectatora"*, 1956; Z. Sinko, *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764–1830*, 1961; M. Kocięcka, *Z dziejów recepcji Dickensa w Polsce XIX w. (do r. 1900)*, „Przegląd Humanistyczny" 1962, nr 6; *Angielscy „Poeci Jezior". W. Wordsworth, S.T. Coleridge, R. Southey*, wybrał, przeł., wstępem i objaśnieniami opatrzył S. Kryński, 1963; Z. Dokurno, *Mickiewiczowskie przekłady z Byrona*, „Pamiętnik Literacki" 1965; W. Krajewska, *Daniela Defoe „A Dyet of Poland"*, „Kwartalnik Neofilologiczny" 1965, z. 1; E. Rabowicz, *Z dziejów recepcji Pope'a w Polsce*, w: *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szwejkowskiemu*, 1966; Z. Sinko, *Powieść zachodnioeuropejska w kulturze literackiej polskiego oświecenia*, 1968; Z. Sinko, *Ignacy Krasicki tłumaczem Osjana*, „Pamiętnik Literacki" 1970, z. 2; W. Krajewska, *Recepcja literatury angielskiej w Polsce w okresie modernizmu (1887–1918). Informacje, sądy, przekłady*, 1972; W. Krajewska, *Związki twórczości Stanisława Brzozowskiego z literaturą angielską*, w: *Wokół myśli Stanisława Brzozowskiego*, red. A. Walicki i R. Zimand, 1974; J. Żuławski, *Byron and Poland*, w: *Byron's Political and Cultural Influences in Nineteenth-Century Europe. A Symposium*, 1981; Z. Sinko, *Proza fabularna w czasopismach polskich 1801––1830*, 1988; J. Ruszała, *Robinsonada jako „dziecięca" wersja adaptacji „Robinsona Cruzoe" D. Defoe. (Wyznaczniki adresowe)*, w: *Miejsce dziecka w komunikacji literackiej*, red. B. Żurakowski, 1989; G. Skotnicka, *Wyspa Robinsona – przemiany znaczeń*, „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego. Prace Historycznoliterackie" 1989, nr 17; Z. Sinko, *Twórczość Johna Miltona w oświeceniu polskim*, 1992; J. Ruszała, *Robinson w literaturze polskiej: teoria, historia, recepcja*, 1998; J. Ruszała, *Robinsonada w literaturze polskiej: teoria, typologia, bohater, natura*, 2000; K. Marchlewicz, *Polonofil doskonały. Propolska działalność charytatywna i polityczna lorda Dudleya Couttsa Stuarta (1803–1854)*, 2001; K. Kujawińska-Courtney, *Polish Shakespeare Re--presentations: Selected Issues*, w: *Re-presenting Shakespeare: Interpretations and Translations*, ed. S. Chaudhury, 2002; K. Kujawińska-Courtnay, *Nineteenth-Century Shakespeare Travelling Performers and Their Influence on Polish Culture*, w: *British Drama Through the Ages and Medieval Literature*, eds. J. Uchman i A. Wicher, 2003; M. Modrzewska, *Pilgrimage or Revolt? The Dilemmas of Polish Byronism*, w: *The Reception of Byron in Europe*, Vol. 2: *Northern, Central and Eastern Europe*, ed. R. Cardwell, 2004; M. Coghen, *A Laker, a Friend to Poland, or a European Classic: Coleridge's Polish Reception*, w: *The Reception of S.T. Coleridge in Europe*, eds. E. Shaffer i E. Zuccato, 2007; M. Coghen, *Shelley in Poland*, w: *The Reception of P.B. Shelley in Europe*, eds. S. Schmid i M. Rossington, 2008; R. Kozicka, *Wokół motywów swiftowskich w literaturze polskiej*, 2008; J. Sztachelska, *Szekspir i krytycy. Kilka refleksji o stylach czytania w XIX wieku*, w: *Szekspir wśród znaków kultury polskiej*, red. E. Łubieniewska, K. Latawiec i J. Waligóra, 2012; A. Budrewicz, *Dickens w Polsce. Pierwsze stulecie*, 2015.

Zob. też: Darwinizm, Osjanizm, Powieść poetycka, Przekład, Youngizm

LITERATURA DLA DZIECI I MŁODZIEŻY

Początki. Polską krytykę literatury dla dzieci i młodzieży zwiastowały wypowiedzi myślicieli i pisarzy oświeceniowych (np. A.K. Czartoryski, *Katechizm moralny dla uczniów Korpusu Kadetów*, 1774; J. Śniadecki, *O fizycznym wychowaniu dzieci*, „Dziennik Wileński" 1805, nr 5–7; J. Śniadecki, *Myśli o edukacji kobiet*, „Dziennik Wileński" 1816, t. 3; J.U. Niemcewicz, *Przedmowa* do *Śpiewów historycznych*, 1816), mające charakter postulatywny. Wskazywano w nich potrzebę istnienia odrębnej, rodzimej literatury przeznaczonej dla młodego → czytelnika, opartej na wzorcach obywatelskich, patriotycznych i moralnych, zalecano też m.in. czytanie → bajek dydaktycznych, dzieł historycznych, geograficznych. Pierwsze tego typu publikacje zaczęły ukazywać się już w latach 1789–1792, kiedy wychodziło – przekładane z języka niemieckiego – czasopismo „Przyjaciel Dzieci. Dzieło Tygodniowe" Christiana Feliksa Weissa. W czasopiśmie tym można było znaleźć m.in. teksty popularyzujące wiedzę geograficzną, historyczną, religijną, ale też ciekawe uwagi na temat czytelnictwa dzieci i młodzieży.

Wypowiedzi krytyczne, omówienia i → recenzje konkretnych utworów zaczęły pojawiać się częściej dopiero na początku XIX w., równolegle z rozwojem piśmiennictwa adresowanego do dzieci, którego twórcami byli przede wszystkim Klementyna z Tańskich Hoffmanowa i Stanisław Jachowicz, a także Izabela Czartoryska, autorka *Książki do pacierzy dla dzieci wiejskich* (1815) i *Pielgrzyma w Dobromilu, czyli nauk wiejskich* (1817 r. i liczne wznowienia). Zamieszczane w prasie omówienia zazwyczaj miały charakter aprobatywny, a ich autorami byli pisarze, pedagodzy, działacze oświatowi: Kazimierz Brodziński, Ewaryst Estkowski, Klementyna Hoffmanowa, Stanisław Jachowicz. Za jedną z pierwszych recenzji literatury dla młodego czytelnika uważa się omówienie przez Brodzińskiego *Pamiątki po dobrej matce, czyli ostatnich jej rad dla córki. Przez młodą Polkę* (1819) Hoffmanowej. Na łamach „Tygodnika Warszawskiego" (1819, nr 56), a następnie „Pamiętnika Warszawskiego" (1819, t. 15), wyrażał on swoje uznanie dla „piękności zamiarów, szlachetności uczuć, czystości stylu Autorki". Również pierwszy tomik wierszy Stanisława Jachowicza *Bajki i powieści* (1824) spotkał się z pozytywną oceną redaktora „Dziedziliji", Augusta Zdżarskiego („Dziedzilija" 1824, nr 2), ze względu na przesłanie moralne. Według niego jest to „zbiór nauk moralnych, objęty w przyjemnych powieściach i niewinnych bajeczkach".

Funkcje i wartości. W wypowiedziach krytycznych z początku XIX w. stosowane są kryteria oceny o proweniencji → klasycystycznej: czystość → stylu, jasność → formy, języka. Wysoko waloryzowane, zgodnie z wcześniejszymi założeniami Komisji Edukacji Narodowej oraz Towarzystwa Przyjaciół Nauk, są utwory zawierające elementy poznawcze, popularyzujące w duchu idei oświeceniowych takie dziedziny → nauki, jak: historia ojczysta, geografia, botanika. W wypowiedziach krytycznych, np. Jędrzeja Śniadeckiego, Augusta Zdżarskiego, można znaleźć listy lektur zalecanych dla młodego → odbiorcy, a zatem wypowiedzi krytyczne pełnią funkcję opiniotwórczą i perswazyjną, mają wpływać na wybory czytelnicze. Jędrzej Śniadecki postuluje lekturę takich utworów, w których dziewczęta „przyjemną zabawę i pożyteczną naukę znalazły" (*Myśli o edukacji kobiet*). Wymienia *Satyry* oraz *Bajki* Ignacego Krasickiego, *Rozmowy i podróże ojca z dwoma synami* Józefa Wybickiego, *Historię polską* Teodora Wagi, *Geografię* Karola Wyrwicza. Koresponduje to z oświeceniowym ujęciem literatury dla dzieci jako dziedziny piśmiennictwa o funkcji → dydaktycznej wspartej elementami zabawowymi, polegającej na łączeniu nauki z przyjemnością. Zarówno wypowiedzi krytycz-

ne Śniadeckiego, Brodzińskiego, jak i utwory literackie w ich przesłaniu wskazują, że na początku XIX w. literaturę dziecięcą traktowano głównie w aspekcie wychowania w grzeczności i posłuszeństwie, jak również w duchu idei patriotycznych. W krytyce z początku XIX w. uwidaczniają się tendencje (zgodne z wcześniejszymi zaleceniami Komisji Edukacji Narodowej) do popularyzowania literatury ojczystej, do wskazywania jej większej przydatności dla młodego odbiorcy w porównaniu z dziełami obcymi (wypowiedzi Brodzińskiego, a w latach 50. także Ewarysta Estkowskiego i Lucjana Siemieńskiego). Można dostrzec też → program krytyczny, zmierzający do popularyzowania utworów o tendencjach racjonalistycznych (→ powieść, → bajka), a negowania szeroko rozumianej → fikcyjności, baśniowości, co wiązało się z niechęcią do → fantastyki. Jędrzej Śniadecki w rozprawie *O fizycznym wychowaniu dzieci* stwierdził, że „jeden z najgorszych a bardzo powszechnych zwyczajów jest opowiadanie dzieciom nie do rzeczy bajeczek, skoro tylko mówić zaczną".

Notki informacyjne, krótkie omówienia krytyczne, anonse, zapowiedzi czytelnicze pojawiały się zarówno w czasopismach dla dorosłych („Tygodnik Literacki", „Biblioteka Warszawska", „Przegląd Naukowy", „Roczniki Krytyki Literackiej"), jak i w pismach dla dzieci, które zaczęły wychodzić w Polsce od lat 20. XIX w. Publikowanie w prasie omówień krytycznych literatury dla dzieci oraz ich znaczenie w procesie kształcenia i wychowania jako jeden z pierwszych niewątpliwie doceniał Stanisław Jachowicz, który w swoim „Dzienniku dla Dzieci" (1830) stale drukował informacje o ukazujących się publikacjach dla najmłodszych. Trzeba jednak zauważyć, że już w pierwszym oryginalnie polskim czasopiśmie dla dzieci – „Rozrywkach dla Dzieci" (1824–1828) – ich redaktorka, Klementyna z Tańskich Hoffmanowa, ogłosiła na życzenie matek listę dziecięcych lektur.

Nowe tendencje. Od połowy XIX w. można mówić o bujnym rozwoju polskiej literatury dziecięco-młodzieżowej, a co za tym idzie, krytyki literackiej, w której wyraźnie ujawniają się romantyczne wartości. Oprócz licznych recenzji publikowano wówczas pierwsze większe rozprawy krytyczne poświęcone piśmiennictwu dla dzieci, ogłaszane w prasie. Na łamach krakowskiego „Czasu" ukazywał się w odcinkach artykuł polemiczny Lucjana Siemieńskiego *O sposobach nauczania i o książkach dla dzieci* („Czas" 1852, nr 225–227 i 237–238), w którym autor jako jeden z pierwszych ostro sprzeciwił się tendencjom racjonalistycznym i moralizatorskim w literaturze dla dzieci. W swym artykule postawił, wbrew autorytetowi Jędrzeja Śniadeckiego, odważną tezę, że bajki i legendy „na długo obronią młode serca od zaraźliwego zepsucia rzeczywistością". Zwrócił także uwagę na formę utworów skierowanych do dzieci, dobór środków literackich, styl oraz język, które mają być dostosowane do potrzeb najmłodszych czytelników.

Duże zasługi dla rozwoju polskiej krytyki literatury dziecięco-młodzieżowej należy przypisać również Ewarystowi Estkowskiemu, autorowi licznych recenzji, nie zawsze pochlebnych (np. recenzja *Małych rozrywek dla dzieci*, „Szkoła Polska" 1852, z. 1), a także rozprawy analitycznej – *Przedmowy* do *Zbiorku rzeczy swojskich ku nauce i rozrywce dla młodzieży* (1859). W swoich recenzjach i rozprawach Estkowski, podobnie jak Siemieński, zwracał uwagę nie tylko na cele wychowawcze, ale też – estetyczne i terapeutyczne literatury dziecięcej. Upominał się, wzorem Śniadeckiego i Siemieńskiego, o odrębną literaturę dla dzieci. Krytykował ówczesną politykę wydawniczą, zmierzającą do „zalewu Polski lichymi tłumaczeniami" (→ przekłady), ale i wątpliwą wartość większości ukazujących się utworów dla najmłodszych. W *Przedmowie* do *Zbiorku* pisał m.in., że „są to po większej części płody albo niedojrzałe, albo oschłe wyciągi z dzieł poważnych" (→ przedmowa). W podobnym duchu

wypowiadał się na temat piśmiennictwa kierowanego do młodych Hieronim Feldmanowski. Przykładem może być jego rozprawa *O literaturze dla młodzieży* („Tygodnik Poznański" 1862, nr 51). Rozpoczyna się ona stwierdzeniem, że tego typu literatura „powinna płynąć ze źródeł czystych, zdrowych; powinna być wytworem ducha narodowego".

Ideały wychowania. Ważne miejsce zajęła literatura dziecięca w krytyce literackiej pozytywizmu, co wiązało się z jednej strony z dynamicznym rozwojem tej gałęzi piśmiennictwa, z drugiej zaś – z przeświadczeniem pedagogów, pisarzy i krytyków literackich pozytywizmu o znaczącej roli książki w wychowaniu. Stąd adresatami wypowiedzi krytycznych byli przede wszystkim nauczyciele, wychowawcy, rodzice. Na temat literatury dla dzieci wypowiadali się w tym okresie: Piotr Chmielowski, Bolesław Prus, Henryk Sienkiewicz, Adolf Dygasiński, Wiktor Gomulicki, Feliks Witkowski, Florian Łagowski, Władysław Nowicki, Roman Plenkiewicz, Jan Karłowicz, Maria Ilnicka, Zofia Urbanowska, Henryk Wernic, Helena Stattlerówna. W → wartościowaniu i ocenie utworów krytyka w latach 70. i 80. była podporządkowana ideom wczesnopozytywistycznym. Wysoko waloryzowano dzieła „rodzime" o tematyce współczesnej, spełniające zadania edukacyjne (poznawcze i wychowawcze), ukazujące pozytywne wzorce zachowania (pracowitość, codzienny heroizm, umiłowanie ojcowizny), pisane w zgodzie z metodą indukcji („od rzeczy znanych do mniej znanych, od wypadków prostych do więcej powikłanych" – P. Chmielowski, *Co wychowanie z dziecka zrobić może i powinno. Wskazówki postępowania z dziećmi na doświadczeniu i nauce oparte*, 1874). Z niechęcią odnoszono się zaś do utworów baśniowych, zawierających elementy → fantazji. Najpopularniejsze w → pozytywizmie formy wypowiedzi krytycznych na temat literatury dla młodego czytelnika to recenzje, bibliografie oceniające, ale i dłuższe rozprawy krytyczne. W latach 80. i 90. popularne stają się dodatkowo konkursy literackie, ogłaszane przez wychowawców i krytyków literatury na łamach m.in. „Tygodnika Ilustrowanego", „Kuriera Codziennego", w których formułowano postulaty pisarskie dla autorów, ale też informacje o książkach dla czytelników.

Znaczącym pozytywistycznym krytykiem literatury dziecięcej był Piotr Chmielowski. Publikował swe recenzje (mające formę przeglądów nowości, zgrupowanych w jednym tekście krytycznym) w „Roczniku Pedagogicznym", „Tygodniku Ilustrowanym", w „Ateneum" (gdzie z jego inicjatywy od lat 80. zamieszczano obszerne omówienia całorocznej produkcji literatury dla dzieci i młodzieży). W ocenie dzieł Chmielowski kierował się: „wymaganiami pedagogicznymi i estetycznymi", dokładnością obserwacji, → psychologicznym prawdopodobieństwem w budowaniu → bohaterów i zdarzeń, „wiernością względem faktów rzeczywistych", ale i obecnością humoru. Znamienna jest wypowiedź z recenzji zbioru powieści *Z przeszłości* Teresy Jadwigi Papi: „Nie należę bynajmniej do tych, co by wszelką myśl poważniejszą, wszelki surowszy dydaktyzm chcieli od dzieci i młodzieży trzymać z dala, ale niepodobna się nie zgodzić na zdanie pedagogów, że śmiech w młodości tak jest niezbędny do zdrowego, normalnego rozwoju ducha, jak świeże powietrze, jak promień słońca dla zdrowia ciała. Umiejętne, należyte ustosunkowanie w użyciu obu tych ważnych środków pedagogicznych jest wielkim zadaniem wychowawców zarówno w dziedzinie praktyki, jak i nowelistyki" (*Książki dla młodzieży*, „Ateneum" 1882, z. 1). W swoich recenzjach Chmielowski dużo miejsca poświęcał analizie językowej warstwy utworów dla dzieci, zwracając uwagę na ich jasność, poprawność gramatyczną i znaczeniową. Ostro krytykował „łamaną polszczyznę" m.in. w *Bitwie pod Raszynem* (1881) Walerego Przyborowskiego („Gazeta Polska" 1881, nr 248), ale też utwory zbyt trudne pod względem językowym. Wielokrotnie zwracał także

uwagę wydawców na doniosłą rolę → ilustracji w książkach dla dzieci, które mają kształtować „zmysł piękna".

Czołowe miejsce wśród dziewiętnastowiecznych krytyków literatury dziecięcej Chmielowski zdobył nie tylko przez liczne recenzje, ale i dwie rozprawy krytycznoliterackie: *Poezja w wychowaniu* (1881) oraz *Czasopisma polskie dla młodego wieku* (1885), w których najwyraźniej uwidaczniają się pozytywistyczne kryteria oceny i → wartościowania dzieła. Krytyk pozytywnie ocenia te utwory, które są utylitarystyczne, popularyzują nauki ścisłe, przyrodnicze, zawierają postulaty pracy, „walczą z próżniactwem", krytykuje zaś sentymentalizm, „zmyślone opowieści", → mity, podania. W rozprawie *Poezja w wychowaniu* Chmielowski projektuje dodatkowo idealną biblioteczkę dla wychowanków między dziesiątym a szesnastym rokiem życia. Ma być ona złożona z arcydzieł literatury polskiej, a głównym kryterium wyboru („regulatorem") zdaniem krytyka „musi być – obok zalet czysto artystycznych, dodatni stosunek kreacji wieszczów do życia rzeczywistego, do którego wychowanie przygotowywać powinno". Stąd w biblioteczce powinny znajdować się dzieła: Kazimierza Brodzińskiego, Adama Mickiewicza (z wyjątkiem → sonetów „erotycznych", *Żeglarza* czy niektórych przeróbek z George'a Gordona Byrona), Antoniego Malczewskiego, Józefa Bohdana Zaleskiego, Wincentego Pola (*Pieśń o ziemi*). Zbyt trudne dla młodocianych umysłów są, według Chmielowskiego, dzieła Zygmunta Krasińskiego, zbyt smutne natomiast – poezje „bólu i zwątpienia" Juliusza Słowackiego (wyjątkami są: *Ojciec zadżumionych*, *W Szwajcarii*, *Godzina myśli*, *Lilla Weneda*).

W podobnym kierunku zmierzała działalność krytyczna Adolfa Dygasińskiego – była ona podporządkowana przede wszystkim pozytywistycznym ideałom wychowania, a jej główny cel stanowiła pomoc wychowawcom i nauczycielom w wyborze odpowiedniej książki dla młodego czytelnika. W swoich ocenach Dygasiński kierował się głównie przydatnością wychowawczą danej książki, rzadko zwracając uwagę na walory artystyczne. Wysoko cenił te dzieła, które popularyzują wiedzę przyrodniczą, uczą samodzielności i aktywności (m.in. wysoko waloryzował powieść podróżniczą). Pokłosiem działalności krytycznej Dygasińskiego stał się *Krytyczny katalog książek dla dzieci i młodzieży* (1884), będący rozumowaną bibliografią oceniającą współczesne publikacje. Autor wielokrotnie powoływał się w nim na sądy innych krytyków tego okresu (Chmielowskiego, Łagowskiego, Plenkiewicza i innych autorów), stąd *Krytyczny katalog* należy traktować jako swego rodzaju summę pozytywistycznej krytyki piśmiennictwa dla najmłodszych.

Duże zasługi w zakresie krytyki i popularyzacji literatury dziecięcej w okresie pozytywizmu miała Maria Ilnicka. Na łamach „Bluszcza" (1866–1896) opublikowała szereg rozpraw krytycznych, a także omówień, recenzji utworów przeznaczonych dla młodego czytelnika. Wskazywała ogromną rolę książki w procesie wychowania oraz matki jako pierwszej promotorki czytelnictwa swych dzieci, podkreślała też konieczność kontrolowania wyborów lekturowych. Wielokrotnie podnosiła kwestię literatury „osobnej" oraz jej pragmatycznego charakteru. Projektowała przy tym wzorcowe kompetencje pisarskie, zwracając uwagę na wykształcenie pedagogiczne i talent, rozumiany jako „dar słowa, który wyrażenie naszej myśli w piękno odziewa, dając mu przez to blask i ciepło". Pisarz dla dzieci powinien według niej charakteryzować się takimi przymiotami, jak „umysł wyższy", „żywy dar słowa", „węzeł miłości", „znajomość gustów i potrzeb dziecinnych" (M. Ilnicka, *Czytanie dziecinne*, „Bluszcz" 1870, nr 50).

Na łamach „Kuriera Warszawskiego" i „Ateneum" Bolesław Prus kilkakrotnie upominał się o książki dla młodego czytelnika o tematyce współczesnej, zawierające wiadomości z zakresu nauk ścisłych. Henryk Sienkiewicz był z kolei autorem omówień, wzmianek i recenzji, m.in. → powieści historycznych Walerego Przyborowskiego czy utworów Ludwika Niemojowskiego publikowanych na łamach „Gazety Polskiej" w latach 1879–1881. Zwracał uwagę na specyfikę literatury dziecięcej (jej język, walory poznawcze), wielokrotnie krytykując to, że w Polsce dzieła dla dzieci piszą drugorzędni twórcy. W recenzji z *Trójlistka* Niemojowskiego stwierdzał: „Talent pisania dla dzieci jest osobnym talentem" („Gazeta Polska" 1880, nr 254), stawiając tym samym tej dziedzinie piśmiennictwa bardzo wysokie wymagania. Krytykując → tendencyjność i utylitaryzm w literaturze dla dzieci, zapowiadał nowe tendencje w krytyce → Młodej Polski.

Autonomia literatury dziecięcej. Lata 1890–1918 przyniosły wyraźny wzrost zainteresowania psychologią, → „duszą dziecka", a co za tym idzie, rozwój nowych prądów pedagogicznych oraz literatury dla dzieci i młodzieży (na ten okres przypada twórczość Marii Konopnickiej, Henryka Sienkiewicza, Bolesława Leśmiana, Bronisławy Ostrowskiej, Artura Oppmana, Emmy Jeleńskiej-Dmochowskiej i innych autorów). Ustalenia psychologiczne i antropologiczne, związane m.in. z „odkryciem" w dziecku człowieka (Ellen Key, Janusz Korczak, Sigmund Freud), z badaniem jego potrzeb psychicznych, w tym – czytelniczych, znalazły swój wyraz również w młodopolskiej krytyce literatury dziecięcej. Zajmowali się nią chociażby Maria Konopnicka, Aniela Szycówna, Stefania Sempołowska, Stanisław Posner, Jan Homolicki, Stanisław Karpowicz, Irena Kosmowska, Izabela Moszczeńska, Helena Radlińska.

Krytycy tego okresu postulowali większą autonomię literatury dla dzieci i młodzieży, konieczność odejścia od modelu powieści tendencyjnej, w poezji zaś – rezygnację z moralizatorstwa na rzecz operowania humorem, liryzmem, fantazją bliską → wyobraźni dziecięcej. Pod wpływem estetyki modernizmu, ale też badań nad potrzebami dziecka, zarówno krytycy, jak i pisarze wysoko waloryzowali fantastykę, w tym baśń. Młodopolska krytyka literacka ma zasługi w unowocześnieniu i dostosowaniu do potrzeb małych odbiorców czasopiśmiennictwa oraz ilustracji w książkach dla małego czytelnika.

Doniosłą rolę w rozwoju literatury dziecięcej i krytyki literackiej z tego okresu należy przypisać Marii Konopnickiej, która w liście do Piotra Stachiewicza (1892) upominała się o estetyczne kryteria oceny utworów dla dzieci oraz ich autonomię. Określenie istoty liryki dziecięcej z tego listu: „Poezja sama w sobie", to zapowiedź modernistycznego hasła → „sztuka dla sztuki". Konopnicka postulowała tym samym uwolnienie poezji dziecięcej od zobowiązań dydaktycznych: „Może to więc jest dobrze, gdy do dramatu dziecięcego i do dziecięcego eposu przybędzie liryka dziecięca, poezja sama w sobie, która bez żadnych dydaktycznych celów będzie budziła w duszy dziecka pewne nastroje i poddawała harmonię pod przyrodzoną dźwięczność tej duszy". List był jednocześnie wypowiedzią autokrytyczną, uwidaczniającą pojawienie się nowoczesnej koncepcji twórczości Konopnickiej. „Nie przychodzę ani uczyć dzieci, ani też ich bawić. Przychodzę śpiewać z nimi" – pisała Konopnicka, zapowiadając nowy, realizowany przez poetkę nurt twórczości dla dzieci, oparty na partnerstwie, czerpiący z podkultury dziecięcej.

Na temat literatury dla dzieci wypowiadała się wielokrotnie Aniela Szycówna, autorka m.in. → portretu literackiego *Maria Konopnicka jako autorka dla dzieci* („Przegląd Pedagogiczny" 1902, nr 18), a także współautorka (wraz ze Stanisławem Karpowiczem) pierwszej syntetycznej rozprawy krytycznej *Nasza literatura dla młodzieży* (1904). Podobnie jak Kar-

powicz i Konopnicka, zwracała ona uwagę na odrębność tej gałęzi piśmiennictwa i apelowała do twórców o dostosowanie dzieł do możliwości odbiorców. W 1912 r. ukazała się publikacja *Kobieta polska jako autorka pedagogiczna. Bibliografia książek z dziedziny teorii wychowania, podręczników i literatury dla młodzieży*, do której Szycówna napisała obszerny wstęp krytycznoliteracki. Autorka omówiła w nim m.in. wkład piszących kobiet w rozwój i przemiany literatury dziecięcej do pierwszego dziesięciolecia XX w. Szycówna postawiła śmiałą tezę, że to piszące → kobiety są twórczyniami literatury dziecięcej w Polsce: „[…] odrębna literatura dla młodzieży jest prawie wyłącznie ich dziełem". Za przełom w tej gałęzi piśmiennictwa uznała ona twórczość kobiet z przełomu XIX i XX w.: Marii Buyno-Arctowej, Zofii Rogoszówny, Janiny Porazińskiej, Antoniny Domańskiej, a nade wszystko Marii Konopnickiej. O tej ostatniej autorce w swym wstępie *Kobieta polska jako autorka pedagogiczna* pisała: „Prawdziwa poezja święci swój tryumf w literaturze dziecięcej dopiero wtedy, gdy największa pieśniarka narodu, Maria Konopnicka, zechciała poświęcić pióro najmłodszym czytelnikom i przekonała, że można dla dzieci pisać pięknie a z wielką prostotą". Niemniej również inne pisarki ożywiły, zdaniem Szycówny, twórczość dla dzieci. Ich największe zasługi to: uwzględnienie wymagań nowoczesnej pedagogiki, „dążność do podniesienia wartości artystycznej utworów", elementy humoru, duże walory poznawcze dzieł, które „wzruszają artystycznym przedstawieniem życia, nie narzucając […] z góry żadnego morału, lecz skłaniając do myślenia" (tamże).

Aniela Szycówna, podobnie jak wcześniej Maria Ilnicka, podejmowała problematykę metakrytyczną. Twierdziła m.in., że „do najważniejszych przeszkód dla rozwoju literatury dla młodzieży należy brak fachowej krytyki pedagogicznej" (tamże), jej okazjonalny i powierzchowny charakter. Obecność takich wypowiedzi świadczy o dużej świadomości krytycznej Młodej Polski oraz o rzeczywistej nobilitacji gałęzi piśmiennictwa, skierowanej do najmłodszych czytelników, która dokonała się na początku XX w.

Ważną rolę odgrywali także w Młodej Polsce krytycy zgrupowani wokół „Poradnika dla Czytających Książki", gdzie publikowano m.in. dłuższe rozprawy krytyczne, mające charakter programowy. Krytykowano w nich: tendencyjność w literaturze dziecięcej, podkreślano jej estetyczne aspekty (I. Moszczeńska, *Słów kilka o estetycznej i literackiej wartości książek wydawanych dla dzieci i młodzieży*, „Poradnik dla Czytających Książki" 1901, nr 23), upominano się o pogłębioną problematykę moralną i nowego, proletariackiego bohatera dziecięcego (S. Sempołowska, *Zasady moralne a literatura dla dzieci*, „Poradnik dla Czytających Książki" 1901, nr 23). Za anachroniczną uznawano jednocześnie wszechobecną w powieściach dla dorastających panienek problematykę dworku szlacheckiego (krytykowała to Sempołowska, a także Jan Homolicki – *Nasze czasopisma dla dzieci i młodzieży*, „Poradnik dla Czytających Książki" 1901, nr 23). Krytycy młodopolscy upominali się też o nową problematykę w czasopismach dla młodego wieku, związaną z fizjologią, higieną, dziejami kultury, ponieważ „pogadanki takie mogłyby nierównie większą korzyść przynieść czytelnikom niż balast pseudohistorycznych artykułów i opowiadań" (tamże).

Anna Nosek

Źródła: K. Brodziński, [rec.] *Pamiątka po dobrej Matce przez Młodą Polkę*, „Pamiętnik Warszawski" 1819, t. 15; A. Zdżarski, [rec.] *Bajki i powieści Stanisława Jachowicza*, „Dziedzilija" 1824, nr 2; A. Zdżarski, *Nowe dzieło*

polskie dla dzieci, „Tygodnik dla Dzieci" 1829, nr 23; A. Zdżarski, *Wzmianka o dziełach Ignacego Krasickiego*, „Magazyn dla Dzieci" 1836, nr 10; E. Estkowski, *Małe rozrywki dla dzieci, zawierające powieści moralne, opowiadania historyczne, życiorysy niektórych sławnych ludzi, listy, anegdoty, ciekawe bajki i powinszowania, wyjęte z pism autorki „Wiązania Helenki" i innych znakomitych pisarzy ułożył J.E.*, „Szkoła Polska" 1852, z. 1; E. Estkowski, *Rodzina na bezludnej wyspie, czyli Robinson szwajcarski*, „Szkoła Polska" 1852, z. 1; E. Estkowski, [rec.] *Żywot Kazimierza Brodzińskiego skreślił w powiastkach Lucjan Siemieński*, „Szkoła Polska" 1852 z. 1; L. Siemieński, *O sposobach nauczania i o książkach dla dzieci*, „Czas" 1852, nr 225–227 i 237–238; J. Sikorski, *Ruch muzyczny. (Śpiewy dla dzieci przez S. Jachowicza z melodiami: I. Dobrzyńskiego, K. Lubomirskiego, S. Moniuszki i J. Nowakowkiego*), „Gazeta Codzienna" 1854, nr 151; E. Estkowski, *Przedmowa*, w: tegoż, *Zbiorek rzeczy swojskich ku nauce i rozrywce dla młodzieży*, 1859; H. Feldmanowski, *O literaturze dla młodzieży*, „Tygodnik Poznański" 1862, nr 51; W.L. Anczyc, *Przedmowa*, w: D. Defoe, *Przypadki Robinsona Kruzoe*, 1868; M. Ilnicka, *Czytanie dziecinne*, „Bluszcz" 1870, nr 50; N. Żmichowska, *Przedwstępne słowo do pierwszego oddziału pism Klementyny z Tańskich Hoffmanowej*, w: *Dzieła Klementyny z Tańskich Hoffmanowej. Wydanie nowe pod red. N. Żmichowskiej z dodaniem życiorysu i objaśnień*, t. 1, 1875; P. Chmielowski, *Poezja w wychowaniu*, 1881; J. Karłowicz, *Poradnik dla osób wybierających książki dla dzieci i młodzieży*, 1881; H. Sienkiewicz, [rec.] *„Bitwa pod Raszynem". Powieść historyczna dla młodzieży przez Walerego Przyborowskiego*, „Gazeta Polska" 1881, nr 248; P. Chmielowski, *Książki dla młodzieży*, „Ateneum" 1882, z. 1; A. Dygasiński, *Krytyczny katalog książek dla dzieci i młodzieży*, 1884; P. Chmielowski, *Czasopisma polskie dla młodego wieku. Encyklopedia wychowawcza*, t. 3, 1885; J. Homolicki, *Nasze czasopisma dla dzieci i młodzieży*, „Poradnik dla Czytających Książki" 1901, nr 23; I. Moszczeńska, *Słów kilka o estetycznej i literackiej wartości książek wydawanych dla dzieci i młodzieży*, „Poradnik dla Czytających Książki" 1901, nr 23; S. Posner, *Jaką jest, a jaką ma być literatura dla dzieci. (Luźne notatki profana)*, „Poradnik dla Czytających Książki" 1901, nr 23; S. Sempołowska, *Zasady moralne a literatura dla dzieci. (Parę uwag i spostrzeżeń)*, „Poradnik dla Czytających Książki" 1901, nr 23; A. Szycówna, *Maria Konopnicka jako autorka dla dzieci*, „Przegląd Pedagogiczny" 1902, nr 18; S. Karpowicz, *Główne cechy i zadania literatury powszechnej dla młodzieży*, w: S. Karpowicz, A. Szycówna, *Nasza literatura dla młodzieży*, 1904; A. Szycówna, *Rys historyczny literatury dziecięcej*, w: jw.; A. Szycówna, *Kobieta polska jako autorka pedagogiczna*, w: I. Kosmowska, D. Milkuszyc, A. Szycówna, *Kobieta polska jako autorka pedagogiczna. Bibliografia książek z dziedziny teorii wychowania, podręczników i literatury dla młodzieży, poprzedzona wstępem historycznym*, 1912.

Opracowania: K. Kuliczkowska, *O młodszej siostrze dorosłej krytyki*, w: tejże, *W szklanej kuli*, 1970; I. Kaniowska-Lewańska, *Krytyka*, w: tejże, *Literatura dla dzieci i młodzieży do roku 1864. Zarys rozwoju, wybór materiałów*, 1973; K. Kuliczkowska, *Krytyka literatury dla dzieci i młodzieży po roku 1864*, w: tejże, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1864–1918. Zarys monograficzny, materiały*, 1981; K. Kuliczkowska, *Literatura dla dzieci i młodzieży i jej miejsce w kulturze*, w: tejże, *W świecie prozy dla dzieci*, 1983; I. Motiaszow, *Rola krytyki w kształtowaniu oceny literatury dla dzieci i młodzieży*, w: *Nurty. Konwencje. Tematy*, red. K. Kuliczkowska, 1983; G. Leszczyński, *Literatura – krytyka – dziecko*, w: *Miejsce dziecka w komunikacji literackiej*, red. B. Żurakowski, 1989; T. Brzeska-Smerek, *Krytyka literatury dla dzieci i młodzieży wobec problemu narodu*, w: *Tradycje narodowo-kulturowe w literaturze dla dzieci i młodzieży*, red. G. Skotnicka, 1996; W. Olkusz, *Między pedagogiką a literaturą. O Marii Ilnickiej jako krytyku literatury dla dzieci i młodzieży*, 2000; S. Urbanova, *Teoretyczne założenia krytyki literatury dla dzieci i młodzieży*, w: *Sezamie, otwórz się!*, red. A. Baluch i K. Gajda, 2001; G. Leszczyński, *Krytyka literatury dla dzieci i młodzieży*, w: *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*, red. B. Tylicka i G. Leszczyński, 2002; J. Konieczna, *Kształtowanie się systemu informacji o książce dziecięcej na ziemiach polskich w XIX i w początkach XX wieku*, w: *Przestrzeń informacyjna książki*, red. J. Konieczna, S. Kurek-Kokocińska i H. Tadeusiewicz, 2009; A. Nosek, *Informacje na temat „dobrej" książki dla dzieci i młodzieży w dziewiętnastowiecznych polskich tekstach krytycznoliterackich*, w: jw.; A. Nosek, *„Miejsca wspólne" w krytyce literatury dla dzieci i młodzieży do roku 1918*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 1, red. G. Borkowska i M. Rudkowska, 2010.

Zob. też: Bajka, Czytelnik/ Czytelniczka/ Publiczność, Dydaktyzm, Odbiorca

LITERATURA FRANCUSKA W POLSKIEJ KRYTYCE LITERACKIEJ

Generalia. Problem związków polsko-francuskich i obecności literatury francuskiej w krytyce literackiej można zdefiniować na różne sposoby. Śledzić można bowiem zarówno liczne nawiązania do literatury i kultury francuskiej w polskiej krytyce literackiej, jak również – znacznie rzadsze komentarze Francuzów do wypowiedzi polskich pisarzy (jak choćby – z ważniejszych, bo kształtujących paradygmat romantyczny – G. Sand, *Essai sur le drame fantastique – Goethe, Byron, Mickiewicz*, „Revue des deux mondes" 1839, t. 20; przekł. pol. M. Dramińska-Joczowa, 1958). W tym miejscu w centrum uwagi sytuujemy polskie wypowiedzi krytyczne, których znaczenie wiąże się z niewątpliwą w XVIII, XIX i z początkiem XX w. popularnością języka i kultury francuskiej w Polsce, ze znajomością powstających w tym języku tekstów w oryginale, a także z licznymi ich tłumaczeniami i omówieniami.
Lata 1764–1821: literatura francuska jako wzór. W Polsce drugiej połowy XVIII w. wypowiedzi na temat problemów literackich są rozpatrywane najczęściej w odniesieniu do literatury zachodniej, głównie francuskiej, jako wyznaczającej – w teorii i w praktyce – klasycystyczne wzorce. Trudno mówić o związkach polsko-francuskich jako takich, bo literatura polska nie jest traktowana jako równorzędna wobec literatury zachodniej. W artykułach, przedmowach, rozprawach tego okresu najczęściej są przywoływane nazwiska Jeana Racine'a, Pierre'a Corneille'a, Molière'a, Voltaire'a i Nicolasa Boileau.

Polscy pisarze oświecenia starają się naśladować pisarzy i myślicieli francuskich w praktyce, w teorii zaś określić, jak powinna wyglądać literatura polska w odniesieniu do literatury francuskiej. Postuluje się wydanie encyklopedii na wzór *Encyklopedii francuskiej* (Jerzy Michał Mniszech, Ignacy Krasicki), jej namiastką jest *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych* Krasickiego. Stosunek do → antyku w Polsce kształtuje się w kontekście francuskiego sporu starożytników z nowożytnikami, a dzieła antyczne funkcjonują u nas niekiedy za pośrednictwem tłumaczeń na dobrze znany wykształconym Polakom język Molière'a. Przekłady francuskie odgrywają również fundamentalną rolę w poznawaniu innych literatur europejskich, zwłaszcza literatury → angielskiej. Najważniejsze problemy podejmowane w XVIII w. w kontekście związków polsko-francuskich to kwestia REGUŁ (jak je formułują francuskie poetyki i na ile wiernie należy się ich trzymać), WZORÓW (chodzi zwłaszcza o → dramat, obok starożytnych jako wzorcowe są traktowane utwory Racine'a i Corneille'a) oraz → PRZEKŁADU (jak powinien postępować tłumacz dzieł francuskich na język polski).
Kultura francuska w czasopismach XVIII stulecia. Początki krytyki literackiej w Polsce są związane z pierwszymi → recenzjami utworów – często francuskich, z → przedmowami, rozprawkami, a także z rozwojem czasopiśmiennictwa. Polskie periodyki są wzorowane na czasopismach zachodnich i Francja często pełni funkcję pośrednika: nawet „Spectatorowe" teksty do „Monitora" (*nb.* od 1784 r. drukowanego przez Piotra Dufoura – księgarza paryskiego) są czerpane nie z oryginału angielskiego, ale z wersji francuskiej. W „Monitorze" (1765––1785) publikuje się przekłady fragmentów dzieł Jean-Jacques'a Rousseau, Voltaire'a, François de La Rochefoucaulda, Michela de Montaigne'a, Georges'a (i Madeleine) de Scudéry, Jeana de La Bruyère'a (pierwsza w Polsce powieść w odcinkach), artykułów z „Le Monde", dotyczących kwestii obyczajowych, politycznych, społecznych. Argumenty do debat społecznych i politycznych są czerpane z artykułów *Encyklopedii francuskiej*, rozpowszechnia się fizjokratyzm François Quesnaya, a Jan Chrzciciel Albertrandi polemizuje z przeciwnym nauce sta-

nowiskiem Rousseau, odwołując się do Charles'a Louisa Montesquieu, któremu poświęcono aż dwadzieścia sześć numerów pisma.

Obecność literatury francuskiej w „Monitorze" nie pozostaje bez wpływu na refleksję nad kulturą w Polsce. Ignacy Krasicki i Franciszek Bohomolec, zachęcając do rozwijania polskiej literatury, podają jako wzór do naśladowania Francję, a jednocześnie krytykują nadmierne przywiązanie do cudzoziemszczyzny (np. [I. Krasicki], [*Przeciwko wzgardzie mowy ojczystej*], „Monitor" 1865, nr 10). Wawrzyniec Mitzler de Kolof pisze o teatrze w Warszawie, przedstawiając sztukę francuską Marc-Antoine'a Legranda jako niegodną teatru, nieprzystojną i kłamliwą ([W. Mitzler de Kolof], [*O dobrym teatrze i złej komedii*], „Monitor" 1774, nr 88); omawia też → komedie Molière'a („Monitor" 1774, nr 91). Również Krasicki zabiera na łamach pisma głos w sprawie teatru, przybliżając dramaty Molière'a, Racine'a, Corneille'a i Voltaire'a, uznając ich kompozycje za niejednokrotnie lepsze niż starożytne i wpisując się tym samym w *querelle des anciens et des modernes* („Monitor" 1766, nr 65). Józef Epifani Minasowicz występuje z kolei przeciw libertynizmowi związanemu z rozpowszechniającym się zainteresowaniem Voltaire'em i Rousseau („Monitor" 1776, nr 38). Literatura francuska stanowi dla przedstawicieli polskiego oświecenia punkt odniesienia, ale nie jest traktowana bałwochwalczo jako bezwzględny wzór do naśladowania.

Redagowane przez Nicolasa Dusserta francuskojęzyczne czasopismo literackie „Journal Polonais" (1770) zawiera recenzje z książek wydawanych u Michała Grölla (często francuskich, jak *Zarys wieku Ludwika XIV* Voltaire'a), a także przedruki z „Mercure de France". Również „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne" (1770–1777) mają wzory paryskie: „Recueil pour l'esprit et pour le cœur", „L'Abeille du Parnasse" i ilustrowaną encyklopedię. Francusko-polskie związki literackie w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych", podobnie jak w „Monitorze", nie są jeszcze problematyzowane, aczkolwiek można tu mówić o wpływach i reminiscencjach z lektur francuskich. W periodyku pojawiają się przekłady i parafrazy z Voltaire'a, Rousseau, Montesquieu, Bernarda Fontenelle'a, Jeana le Rond d'Alemberta (autorstwa m.in. Adama Naruszewicza, Józefa Epifaniego Minasowicza, Antoniego Nagłowskiego), przy czym ich pisma poddawane są swoistej → cenzurze obyczajowej. Ponadto przywołuje się Jacques'a Delille'a, François Fénelona, Jeana de La Fontaine'a, Jean-François Marmontela, a także Molière'a i Racine'a. W „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych" znalazł się również przekład pierwszej księgi poetyki Boileau.

W klasycystycznej refleksji genologicznej. Twórcy oświecenia na Francuzów powołują się też w rozprawach i przedmowach do wydań dzieł literackich. Warto wymienić zwłaszcza Krasickiego jako autora *Rozmowy między Horacjuszem a Boileau satyrykiem francuskim* (z *Rozmów zmarłych*, wyd. pośm. 1804) oraz rozprawy *O rymotwórstwie i rymotwórcach* (powst. 1793–1799, wyd. 1803), w której za najlepszego nowożytnego bajkopisarza został uznany La Fontaine. Teksty te są świadectwem refleksji nad → gatunkami uprawianymi przez Krasickiego, a ocena francuskich wzorców wiedzie ku wypracowaniu ich polskiego wariantu. Później → bajka jako gatunek będzie interesować Juliana Ursyna Niemcewicza, który poświęci jej *Rozprawę o bajce* (wygł. 1814, „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1817, t. 10). Także i on, tworząc definicję gatunku, odwołuje się przede wszystkim do La Fontaine'a jako teoretyka i jako praktyka. Ceni go, choć poddaje krytyce zbytnią subtelność i ckliwość, postuluje (powołując się na Johanna Gottfrieda Herdera, ale i na Jean-François de La Harpe'a) przywrócenie bajce dawnej prostoty oraz zwiększenie jej znaczenia.

Do dzieł francuskich odwołuje się też w przedmowach do swoich dramatów Adam Kazimierz Czartoryski, dla którego – jako dla dramaturga – pisarzami wzorcowymi są Racine i Molière. W przedmowie do własnej komedii *Kawa* (1779) stara się on scharakteryzować swoją sztukę jako odmienną od wzorów teatru francuskiego (zwłaszcza Jean-François Regnarda), bo zbliżającą się raczej do formy → dialogu niż do dramatu intrygi czy → charakterów. Wokół kwestii dramatu i przekładu koncentrują się – ze stałym odniesieniem do literatury francuskiej – także inne pisma Czartoryskiego. Jego list *O dramatyce* (dodatek do *Kawy*) – jest w dużej mierze oparty na rozprawie *O poezji dramatycznej* Denisa Diderota, ale autor podkreśla, że będzie mówić o sztukach scenicznych w Polsce, gdzie były one dotąd zaniedbywane, a zatem trop francuski również ma prowadzić do spojrzenia na literaturę rodzimą. Czartoryski prawdopodobnie na wzór almanachu *Les Spectacles de Paris* opracował *Kalendarz teatrowy dla powszechnej narodu polskiego przysługi, dany na rok przestępny 1780* (1779), w którym przedstawia dzieje teatru, podkreślając ogromną rolę dramatu francuskiego: jeszcze niedoskonałego szesnastowiecznego i nieco późniejszego (Étienne Jodelle, Robert Garnier i Alexandre Hardy) oraz – zwłaszcza – arcydzieł Corneille'a i Racine'a. Czartoryski nie jest jednak bezkrytyczny: za wadę Francuzów uznaje przesadne trzymanie się → prawideł. Ich łamanie wydaje mu się dopuszczalne w przypadku Voltaire'a, ale już w warunkach polskich zaleca ich przestrzeganie. Przywołuje przykłady z Corneille'a, Molière'a i Voltaire'a, wspomina też o tragedii Jeana de Rotrou z polskimi wątkami, ale – co go razi – niezgodnej z prawdą historyczną.

W sporze klasyków z romantykami. Stosunek do literatury francuskiej staje się jedną z najważniejszych kwestii w sporze literacko-filozoficznym klasyków z romantykami (apogeum w latach 1818–1822). Klasycy chcą zacieśniać związki polsko-francuskie, ujmując je genetycznie, wpływ francuski wartościując pozytywnie, romantycy zaś zmierzają do uwolnienia literatury polskiej spod tego wpływu. Jeszcze w okresie rozkwitu romantyzmu niektórzy krytycy wciąż postulują bezwzględne naśladowanie francuskich wzorów (np. Ludwik Kropiński we wstępie do *Sztuki rymotwórczej*, powst. 1803–1828, wyd. 1844). Stanisław Kostka Potocki – skądinąd tłumacz La Harpe'a, Rousseau, Jacques-Bénigne'a Bossueta – jeszcze zanim napisze *Podróż do Ciemnogrodu*, mówi o konieczności krytyki jako narzędzia doskonalenia się narodów, świadczącego o wysokim stopniu ich rozwoju (*Rozprawa o zasadach krytyki i o potrzebie wprowadzenia jej u nas*, powst. 1811, „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1816, t. 9). Przykładem narodu wykształconego i poddającego krytyce swe najcelniejsze dzieła (Voltaire'a i Corneille'a) jest dla Potockiego naród francuski. To odniesienie do Francuzów ma charakter postulatywny – Potocki zachęca, by polscy pisarze nie lękali się krytyki i tym samym doskonalili literaturę rodzimą.

Według innego reprezentanta klasyków, Ludwika Osińskiego, dobry smak można odnaleźć tylko w ojczyźnie Corneille'a. On sam był również tłumaczem Voltaire'a, Corneille'a, Pierre-Augustina Beaumarchais'go i Racine'a, a swoje wykłady o literaturze (1818–1830) prowadził na podstawie *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne* La Harpe'a – wtórność wobec niego niejednokrotnie Osińskiemu zarzucano. Dużo uwagi poświęca → klasycyzmowi francuskiemu, podkreślając rolę reguł, które, choć – jak stwierdza – nie są przez francuskich twórców przestrzegane, pozostają ważne.

Kwestia stosunku do francuskich reguł i wzorów powraca także u Onufrego Górskiego, Hieronima Kalińskiego, Jana Śniadeckiego, Franciszka Wężyka, Juliana Ursyna Niemcewicza, Kazimierza Brodzińskiego, Euzebiusza Słowackiego, w wypowiedziach Towarzystwa

Iksów. Górski podejmuje polemikę z Boileau, który pisząc o postaciach fantastycznych, nadprzyrodzonych w → epopei, wyklucza epopeję chrześcijańską (*Wybór różnych gatunków poezji z rymotwórców polskich dla użytku młodzieży*, 1806–1807, wspólna publikacja z Szymonem Bielskim i Franciszkiem Ksawerym Dmochowskim). Podobnie jak Franciszek Ksawery Dmochowski, podaje przykłady Johna Miltona i Torquata Tassa jako wyłamujące się z tej reguły. Zajmując się → odami, polemizuje z kolei z wysoką oceną François de Malherbe'a przez Boileau, jako twórców ód wymienia Francuzów, a potem Niemców i Polaków: Jana Kochanowskiego, Samuela Twardowskiego, Adama Naruszewicza, Macieja Sarbiewskiego. Omówienie jest sukcesywne, podobnie jak u Osińskiego nie ma tu porównania, ale jest już zestawienie. Namiastka porównania pojawia się w *Pochwale Cypriana Godebskiego* (1809, wyd. jako wstęp do *Dzieł* Godebskiego, 1821) Józefa Kalasantego Szaniawskiego, który, by oddać talent satyryczny Godebskiego, zbliża go do Boileau jako twórcy satyr.

Próby ustalenia na podstawie tekstów francuskich zasad tworzenia literatury podejmuje Euzebiusz Słowacki. W swoim dziele o smaku (*Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, anonimowo fragm. „Tygodnik Wileński" 1819, t. 7–8, wyd. cał. 1824) odwołuje się do ilustrujących teorię przykładów, m.in. do Voltaire'a (*Henriada*), Corneille'a, Racine'a. Obok tych autorów na równych prawach pojawiają się inni pisarze – także polscy (np. Jan Kochanowski, Łukasz Górnicki). Pisząc o zasadzie tworzenia postaci fikcyjnych, Słowacki powołuje się na Corneille'a i Molière'a właśnie jako na przykłady – nie wzorce. Dramatem zajmuje się również Wężyk w rozprawie *O stylu w dziełach dramatycznych* (1811; wyd. cał. 1878), inkrustowanej przykładami z literatury francuskiej (Regnarda, Lafontaine'a, Molière'a, Racine'a, Corneille'a). Krytyk opowiada się za wierszem bezrymowym w dramacie – jak u Anglików – nie zaś za obowiązującym w Polsce i we Francji wierszem rymowanym. Na poparcie swej tezy przywołuje prozodię polską – sięga do *Odprawy posłów greckich* Kochanowskiego. Można zatem w rozważaniach Wężyka odnaleźć „antyklasyczny" postulat oderwania dramatu polskiego od francuskiego wzorca.

Zachęta do zerwania z bezkrytycznym traktowaniem wzorów francuskich pojawia się także w wypowiedziach Towarzystwa Iksów. Na przykład w recenzji *Hamleta* autor, rozważając zalety i wady, a przede wszystkim – oryginalność Williama Shakespeare'a, pisze o konieczności przestrzegania prawideł zaczerpniętych z wzorów francuskich, ale też twierdzi, że ich przestrzeganie nie może prowadzić do przesady (X [F. Morawski], *„Hamlet"*, „Gazeta Korespondenta Warszawskiego" 1816, nr 63, dod.). Wskazuje na pewne przyzwyczajenia, nawyki lekturowe, które są efektem dominacji wzorów francuskich. „Symetria Rasynów i Wolterów" sprawia, że to, co się z nią nie zgadza, budzi oburzenie. Autor podkreśla zatem i konwencjonalny, i będący wynikiem narzucenia charakter owych norm związanych z wpływem francuskim na myślenie o literaturze. Odmienność Shakespeare'a i Friedricha Schillera ma dowodzić, że oryginalność, zerwanie z wzorami francuskimi, pozwala tworzyć arcydzieła. Hieronim Kaliński w *Listach o literaturze polskiej* („Astrea" 1821, nr 6) uznaje z kolei „piękność budowy, jaką wznieśli Francuzi na posadzie klasycznej", ale nie potępia nowych dróg geniuszu i przestrzega przed czytaniem każdego dzieła z poetyką Boileau w ręku.

W artykule *O pismach klasycznych i romantycznych* („Dziennik Wileński" 1819, t. 1) Jan Śniadecki uznaje, że „to wszystko jest klasycznym, co jest zgodne z prawidłami poezji, jakie dla Francuzów Boileau, a dla Polaków Dmochowski, a dla wszystkich wypolerowanych narodów przepisał Horacy, romantycznym zaś to, co przeciw tym prawidłom grzeszy i wykracza". Przestrzeganie prawideł Boileau i naśladowanie wzorów (francuskich: Racine'a

i Molière'a) jest właściwą drogą literatury, a romantyczna wybujała → imaginacja i łamanie zasad są szkodliwe. Artykuł Śniadeckiego, stawiający radykalnie kwestię wierności zasadom wypracowanym przez klasycyzm francuski, wywołał polemikę. W *Uwagach nad Jana Śniadeckiego rozprawą „O pismach klasycznych i romantycznych"* („Pamiętnik Warszawski" 1819, t. 14) Wężyk (artykuł niepodpisany) wypowiada się przeciw jedności miejsca i akcji, krytykuje traktowanego jako wzorcowy *Cyda*, w którym przestrzeganie tej reguły prowadzi do zbyt dużego spiętrzenia wydarzeń i złamania zasady prawdopodobieństwa. Przykład Francji jest już dla niego przykładem negatywnym, kurczowe trzymanie się prawideł prowadzi bowiem do wypaczenia gustów publiczności francuskiej, która oglądając dramaty w teatrze, ocenia je wyłącznie z punktu widzenia zgodności z regułami. W rezultacie autorzy piszą sztuki przewidywalne i nudne. Ma to być przestrogą dla polskich twórców i odbiorców dzieł przed nadmierną kodyfikacją gustów. Autor powołuje się na to, co o klasykach francuskich pisze Kazimierz Brodziński.

Brodziński od początku podaje bowiem w wątpliwość rygorystyczne rozróżnienie między klasycyzmem i romantyzmem. W *Listach o literaturze* („Pamiętnik Warszawski" 1822, t. 1, nr 1: *List Sieciecha do Pana Żelisława*) ironicznie opisuje spór między przedstawicielami dwóch obozów: romantykiem – zwolennikiem Shakespeare'a i Schillera, i klasykiem – wielbicielem La Harpe'a i Racine'a. W rozprawie *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* („Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11) przedstawia własne rozumienie obu tytułowych pojęć w odniesieniu do literatury polskiej i pisze o jej stosunku do literatury francuskiej: „Wysoki stopień literatury francuskiej, który nad wszystkie europejskie narody na nas w ostatnich czasach najwięcej miał wpływu, pociąga nas wytworem gustu, łatwością, przyzwoitością i powierzchownymi powabami; ale wolność i serdeczność języka naszego, charakter narodu, skromniejsze obyczaje ich lekkości i dowcipowi nie podołają, a właściwą swoją chlubną cechę stracić by mogły". W imię zachowania narodowego charakteru literatury nawołuje do zerwania z bezwzględnym naśladowaniem Francuzów. W dyskursie krytycznym Brodzińskiego dominuje myślenie historyczne i narodowościowe – specyfika kultury polskiej jest dla niego wartością cenniejszą niż wierność regułom czy naśladowanie najbardziej cenionych dzieł epoki. Traktuje jako zasadne naśladowanie starożytnych w XVII w. przez Francuzów dostosowujących obcą formę do własnego charakteru narodowego, negatywnie ocenia natomiast odwzorowywanie niewolnicze, idące wbrew duchowi literatury narodowej. W rozprawie *O stanie i duchu literatury za Stanisława Augusta, za Księstwa Warszawskiego i w teraźniejszych czasach* (powst. 1830, wyd. 1905) nie krytykuje Boileau, ale gani to, że w imię jego zasad odrzuca się geniuszy, a chwali naśladowczą mierność.

Brodziński nie odrzuca reguł w ogóle, ceni francuskich normatywistów za to, że „kładą tamę zdrożnościom", ale ważniejsza jest dlań wolność geniuszu i niezależność literatury narodowej. „Nie bądźmy echem cudzoziemców!" (*O klasyczności i romantyczności*) – woła, mając na myśli głównie Francuzów. Podkreśla, że nie chodzi mu o całkowite oderwanie twórczości polskiej od literatur zachodnich, ale o wybór tego, co w nich najlepsze, i o dostosowanie do gustu narodowego i do ducha czasu (*Myśli o dążeniu polskiej literatury*, „Pamiętnik Warszawski" 1820, t. 18). Krytykuje narzucanie gustu francuskiego, dowodząc, że kombinacje wzniosłego → stylu ustalonego przez Francuzów w teatrze już się wyczerpały i prowadzą tylko do monotonii. Jako znak obcości francuszczyzny traktuje odbiór sztuk francuskich w polskim teatrze: jedynie Corneille zdołał podbić scenę narodową, bo znalazł dobrego tłumacza w Osińskim. W artykułach poświęconych poszczególnym gatunkom

(→ elegii, → satyrze, → idylli) Brodziński wspomina też o przekładach dzieł francuskich na nasz język, ceniąc najwyżej te przekłady, które mają charakter adaptacji do polskich warunków, obyczajów, najniżej zaś – czerpiące wszystko z Paryża (Tomasz Kajetan Węgierski). Wskazuje również na znaczenie nowej, niewzorowanej na francuskiej subiektywnej krytyki estetycznej.

Lata 20. XIX stulecia: przewartościowania. W pierwszych dziesięcioleciach XIX w. następuje istotna zmiana: francuszczyzna jako synonim klasycyzmu zaczyna być traktowana jako zagrożenie dla literatury narodowej, a silne związki z twórczością francuską są już raczej krytykowane niż postulowane. W przedmowie do *Ballad i romansów* wyznaczających początek → romantyzmu w Polsce Adam Mickiewicz zarysowuje dzieje literatury, przeciwstawiając to, co klasycystyczne, temu, co klasyczne i romantyczne. Dowodzi, że sztukę starożytnej Grecji łączy znacznie więcej z kulturą średniowiecza niż z siedemnastowieczną Francją. To właśnie jej literatura jest poddana przez Mickiewicza najostrzejszej krytyce. W krytycznym tonie Mickiewicz będzie wypowiadał się o literaturze francuskiej także w eseju *Goethe i Bajron* (powst. ok. 1827, „Gazeta Codzienna" 1860, nr 110), w którym przedstawia ją jako zdegenerowaną, wypaczoną przez nauki ścisłe.

Nieco inna jest pozycja Mickiewicza, kiedy pisze szkic *O krytykach i recenzentach warszawskich* (przedmowa do *Poezji*, 1829). Obraz literatury francuskiej nie jest tu już tak jednoznaczny, w optyce pisarza znajdują się współczesne mu zjawiska, których jego oponenci nie zauważają. Na stawiane mu zarzuty o łamanie reguł i zanieczyszczanie języka (zwłaszcza w sonetach) odpowiada, powołując się na analogiczne zabiegi w literaturze europejskiej, także francuskiej. Cytuje recenzję z „Mercure du XIXe siècle" o łamaniu reguł miar wierszowych i gramatycznych przez poetów angielskich oraz przez Alphonse'a de Lamartine'a. W sporze poetów z „retorycznymi alarmistami" stoi oczywiście po stronie poetów. Również i tutaj autor *Ballad i romansów* pisze krytycznie o francuskim klasycyzmie, ale nie jest to jedyny francuski punkt odniesienia jego rozprawki. Zaznacza, że we Francji obowiązuje już inny model teatru niż kalderonowski i szekspirowski. Upadek literatury wynika z zamknięcia się w prawidłach – właśnie takiego wycieńczenia doznała w ubiegłym wieku literatura francuska. Mickiewicz odnosi te uwagi do sytuacji polskiej, dowodząc, że potrzeba języka francuskiego i francuskich wzorców była uzasadniona za Stanisława Konarskiego, ale zmiany są nieuniknione. Podkreśla, że Stanisław Trembecki i Ignacy Krasicki znali dobrze literaturę starożytną i francuską, ale cenili też własną, a już Niemcewicz wyszedł poza naśladownictwo. Szczególnie krytykuje Franciszka Ksawerego Dmochowskiego, nazywając go – w tym przypadku obraźliwie – polskim La Harpe'em, głównie za narzucanie francuszczyzny (także gramatyki francuskiej) literaturze polskiej.

W romantycznej krytyce literackiej. Można stwierdzić, że Mickiewicz radykalizuje jeszcze ostrożne oceny Brodzińskiego. To samo robi zresztą czołowy krytyk romantyzmu, Maurycy Mochnacki. Podejmuje on koncepcję ducha narodowego, broniąc literatury polskiej przed obcymi wpływami. W rozprawie *O duchu i źródłach poezji w Polszcze* („Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2) dokonuje wyraźnej selekcji wzorców, dzieląc inspiracje europejskie na francuskie – petryfikujące, utrzymujące stagnację i niezgodne z duchem narodu, oraz niemieckie i angielskie, otwierające nowe perspektywy, uwzględniające właściwości narodowe i uwarunkowania temporalne literatury. Francuska kultura jawi się tu przede wszystkim jako kultura upadku → liryki i jako wynaturzenie narodowego charakteru poezji, który można było odnaleźć jeszcze w pieśniach trubadurów.

Występując przeciw klasycyzmowi, Mochnacki ujmuje go w kategoriach złego wpływu pism francuskich, głównie La Harpe'a. Dowodzi, że nie da się przeszczepić obcych wzorów bez uwzględniania specyfiki czasu i miejsca, kurczowe trzymanie się ich jest niedorzecznością i kopiowaniem niewiernych kopii. Nie odmawia wartości klasyczności Francuzów: Racine'a, Voltaire'a, Boileau, ale jest to dlań klasyczność obumarła, niezgodna z wyobraźnią współczesną. Literatura w Polsce powinna być według krytyka tworzona w odniesieniu do → wyobraźni i uczucia, nie jak we Francji – lekkości, dowcipu, smaku, jasności.

Te same zarzuty wobec nie tyle literatury francuskiej, ile stawiania jej na piedestale i naśladowania, powracają w polemice Mochnackiego ze Śniadeckim (*Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 2, nr 5 i 7). Postępowanie śladami Francuzów jest przedstawione jako niebezpieczne, bo prowadzące do powtórzenia nadsekwańskich błędów. Jego rezultatem jest niszczenie poezji narodowej, tak jak stało się to we Francji, i poezji będącej efektem nie naśladowania, a → natchnienia. Apologia romantyzmu jest zdecydowanie antyfrancuska. W eseju *O „Sonetach" Adama Mickiewicza* („Gazeta Polska" 1827, nr 80 i 82) Mochnacki dowodzi nowatorstwa Mickiewicza jako tego, który przerwał ciszę w świecie literackim i „wpoił wstręt do naśladownictwa wzorów francuskich".

W *Myślach o literaturze polskiej* („Gazeta Polska" 1828, nr 89–94) Mochnacki podejmuje krytykę czasów stanisławowskich jako okresu kopiowania francuskich rymotwórców. Podaje konkretne przykłady tego złego wpływu, jak tłumaczenia Montesquieu autorstwa Józefa Szymanowskiego. Przejęte od La Harpe'a i Boileau kryteria oceny i zasady tworzenia, kierujące uwagę na kwestie techniczne, uważa za bezsensowne, a ich wdrażanie – za kuglarstwo. Powołuje się na Voltaire'a i Rousseau, by dowieść, że we Francji → forma zapanowała nad wieszczym duchem, i by przestrzec przed tym zjawiskiem polskich pisarzy. Tym razem jednak Mochnacki nie jest już tak napastliwy, usprawiedliwia nawet pisarzy oświecenia, którzy, to nie ulega wątpliwości, mylili się, ale w braku własnych wyobrażeń o sztuce nie mieli innego wyjścia, jak poddać się wpływom francuskim, by rozwijać naszą literaturę: „Poniekąd więc literatura poetycka w epoce Stanisława Augusta musiała być francuskiej obrazem". Podobna „obrona" poddawania się francuszczyźnie w oświeceniu pojawia się w pracy *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* (1830). Ciekawe jest zdanie Mochnackiego na temat Brodzińskiego, którego wiele myśli przejął. W *„Pismach rozmaitych" Kazimierza Brodzińskiego* („Kurier Polski" 1830, nr 145) docenia jego zalety jako myśliciela dostrzegającego szczególną polską perspektywę i podejmującego krytykę francuszczyzny, ale widzi też błędy (jednym z nich jest to, że Brodziński foruje obcy – grecki smak).

Z nieco innej perspektywy spogląda Mochnacki na francuskie poetyki w *Artykule, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego* („Gazeta Polska" 1829, nr 15, 17–20, 22 i 26–29), w dalszym ciągu jednak podkreślając, że czasy poetyk Boileau i Dmochowskiego już przeminęły. Poświęca uwagę krytyce, jej zadaniom i obowiązkom, odróżniając ją od poetyki. Nie chodzi w niej bowiem o prawidła, bo niedefiniowalna jest sama literatura. W tym kontekście Mochnacki zajmuje się Boileau właśnie jako krytykiem, nie zaś jako autorem poetyki normatywnej. Także w tej roli nie ocenia go dobrze: charakteryzuje jako krytyka „kusego, zawziętego i uprzedzonego". Błędy w ocenie dzieł wytyka też Voltaire'owi (chodzi o jego lekturę Shakespeare'a). Te francuskie antyprzykłady są porównane z niesłusznie negatywną oceną takich utworów, jak *Maria* Antoniego Malczewskiego i *Zamek kaniowski* Seweryna Goszczyńskiego. Nawiązanie do Francuzów jest tu wyraźnie sfunkcjonalizowane – Mochnac-

ki pisze o nich, by wyrazić swoją opinię na temat krytyki i zrewidować ocenę współczesnej mu literatury polskiej.

Późniejsze teksty Mochnackiego nie są tak radykalne jak pierwsze, jeśli chodzi o postulat zrywania związków polsko-francuskich (rozumianych jako naśladowanie i dotyczących klasycyzmu). Po powstaniu listopadowym Mochnacki jest krytykiem emigracyjnym, świadomym zanurzenia w kulturze francuskiej. W pracy *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* pojawia się postulat wpisywania historii i kultury narodowej w historię powszechną: „Powinniśmy przyjść do uznania siebie w ogólnym jestestwie rodu ludzkiego". Rozpoznanie odmienności ma prowadzić do zrozumienia tożsamości narodowej. Nawet przejęta od Francuzów walka klasyków z romantykami jest już oceniona pozytywnie, ponieważ pobudziła świadomość estetyczną, zrodziła nową literaturę. Mochnacki ujawnia tu dobrą znajomość romantycznej literatury francuskiej, pomijanej przez niego – ze względów postulatywnych – we wcześniejszych artykułach (pani de Staël, Chateaubriand, Hugo, Charles-Augustin Sainte-Beuve).

Dopełnieniem książki *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* jest rozprawa Seweryna Goszczyńskiego *Nowa epoka poezji polskiej* („Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1–3), której autor definiuje nową, romantyczną literaturę kilkunastu ostatnich lat jako wszystko to, co jest niezgodne ze szkołą francuską. Deklaruje, że będzie zajmował się każdym pisarzem, „skoro się odstrychnął od szkoły starofrancuskiej". Goszczyński podejmuje więc podział na klasyczne – czyli bliskie kulturze francuskiej, dominujące w epoce stanisławowskiej, i romantyczne – zrywające z nią. Jednak także i on zauważa nowe tendencje literackie we Francji, z romantyzmem wiąże literaturę bajroniczną, goetheańską, schillerowską oraz pisarzy „w Lamartynowskie dumania rozwałkowanych". Dostrzega też karygodne spolszczenia „spazmujących kochanków Racyna", sentymentalnych, gładkich wierszy i pisanie tragedii na modłę francuską (Alojzy Feliński), bezwartościowy dla literatury narodowej pseudoklasycyzm, naśladowanie Voltaire'a, Corneille'a, Racine'a, Delille'a.

Wincenty Pol za pisarza związanego ze szkołą francuską uznaje Aleksandra Fredrę. Ceni go jednak wyżej niż ślepych naśladowców Francuzów, jak Feliński i pokrewni mu pisarze pozbawieni własnej myśli, którzy nie mogli pojąć ducha przeszłości polskiej, skoro „byli duszą i ciałem Francuzami" (W.P. [W. Pol], *Teatr i Aleksander Fredro*, „Kwartalnik Naukowy" 1835, t. 1). Fredro – inaczej – z francuszczyzny czyni temat, problematyzuje ją w swych komediach. *Damy i huzary* Pol uznaje za genialny twór w duchu Molière'a (którego, w przeciwieństwie do Mochnackiego, ceni).

W romantycznej krytyce literackiej pojawiają się wypowiedzi poświęcone w całości najnowszej literaturze francuskiej (→ literatura szalona), jak artykuł Michała Grabowskiego (*Literatura francuska*, 1830, w: tegoż, *Literatura i krytyka*, t. 1, 1837). Odniesień do literatury polskiej nie ma tu wiele (przypisowo pojawia się nisko oceniony w porównaniu z Lamartine'em Stefan Witwicki). Jak pisze Grabowski, wpływ Francji na Europę pozostaje niepodważalny, ale już nie z powodu filozofii Voltaire'a i literatury klasycystycznej. Francuzi mają własną szkołę romantyczną i teraz przyczyniają się do jej rozpowszechnienia (François-René de Chateaubriand, który jest dla Grabowskiego jedynym prawdziwym francuskim poetą [!], Alphonse de Lamartine, Jean François Casimir Delavigne, Victor Hugo). Polski krytyk podkreśla przy tym, że nie powstała jeszcze prawdziwa narodowa literatura francuska.

Od końca lat 30. walka klasyków z romantykami jest już przebrzmiała, choć powracają jeszcze toczone już z nieco odmiennej perspektywy spory o Racine'a (Grabowski ata-

kujący *Fedrę* i broniący jej Leszek Dunin Borkowski). Pojawiają się również kpiny z klasyków, np. u Dominika Magnuszewskiego (*Uwagi nad dramatem polskim*, „Ziewonia" 1839, t. 2): „Jak nie krzyczeć, gdy świętokradca zrywa z naszego ołtarza najpiękniejsze wota, aby je przelać w subtelne foremki cacek francuskich?". Przywoływane są coraz częściej romantyczne utwory francuskie. Magnuszewski broni dramatu, odwołując się do tekstów krytycznych i dramatów Hugo. O nową poezję dopomina się Edward Dembowski (D*** [E. Dembowski], *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*, „Rok" 1843, t. 6), który mówi o ślepym, ignorującym idee demokratyczne uwielbieniu dla Napoleona oraz epoce naśladownictwa wzorów francuskich w literaturze. Zauważa też zmiany: we Francji saintsimonizm, w Niemczech nową filozofię, w Polsce – narodowe odrodzenie (Mickiewicz, Goszczyński, Józef Bohdan Zaleski).

Twórcy romantyczni o literaturze francuskiej. Szczególnym połączeniem → historii literatury z krytyką literacką i filozofią są prelekcje paryskie Mickiewicza, przez niego również uznane za kulminacyjny moment relacji polsko-francuskich. Profesor podczas wykładów paryskich i potem – w przedmowach do ich wydań – podkreślał wielokrotnie swoją sytuację Polaka-Słowianina zwracającego się we Francji do Słowian i Francuzów. Mickiewicz twierdzi, że idea mesjanizmu łączy się w jego wykładach z interesami politycznymi Francji, stając się ideą europejską. Paryż jest nazwany stolicą słowa, dzięki której ludy europejskie, zwłaszcza słowiańskie, poznają się nawzajem oraz poznają same siebie. Wymiana literacka ma pozwolić na zawiązanie nowej chrześcijańskiej wspólnoty. Poeta odwołuje się do ocen francuskich historyków i myślicieli (z pisarzy m.in. do Lamartine'a, Hugo, George Sand). Można tutaj znaleźć także bezpośrednie porównania literatury polskiej i francuskiej: dawnej (np. *Pamiętniki* Jana Chryzostoma Paska są zestawione z → pamiętnikarstwem francuskim, które przewyższają swobodą, są też chwalone Morsztynowe tłumaczenia Corneille'a) i nowszej (np. odę Franciszka Dionizego Kniaźnina Mickiewicz porównuje do ód Jean-Baptiste'a Rousseau i Ponce-Denisa Écouchard-Lebruna). Polskie pieśni religijne, które uważa za nieprzekładalne, opisuje francuskim odbiorcom przez zbliżenie ich do jednego z liryków z *Liści jesiennych* Hugo, jak zaznacza, doskonalszego pod względem artystycznym, lecz nie o takie kryteria Mickiewiczowi przecież chodzi. Analizując *Nie-Boską komedię*, stwierdza, że rozumienie przez Krasińskiego katolicyzmu jest pokrewne rozumieniu Chateaubrianda – poetyzującego, upiększającego religię. Takiemu rozumieniu prowadzącemu u naśladowców Chateaubrianda do „fałszywej maniery" jest przeciwstawiony prawdziwy duch chrześcijański.

Najistotniejsze jednak, że idea wykładów jako całości to idea relacji między Francją a → Słowiańszczyzną. Chodzi oczywiście o więź ideową, duchową, nie o naśladownictwo. Opatrznościowa koncepcja dziejów pozwala na uczynienie ze Słowian, głównie z Polaków, następców chrześcijańskiej Francji, którą łączy z Polską nowa, pozainstytucjonalna religijność.

Juliusz Słowacki, wypowiadając się o swoim ojcu Euzebiuszu w projekcie noty biograficznej, a także w listach, zauważa, że „go gust ówczasowy klasyczny, a raczej francuski trochę obłąkał" (list do matki, 30 listopada 1833 r.). Ocenia przy tym klasycyzm w sposób typowo romantyczny, jako wpływ francuszczyzny. O francuskiej poezji, już nie klasycznej, a romantycznej, pisze jeszcze pod koniec lat 20. z Warszawy. Wspominając jej popularność w Polsce, chwali *Cromwella* Hugo oraz jego ody i ballady, stawiając go przed Lamartine'em i Delavigne'em (list do Aleksandry Bécu, 15 kwietnia 1829 r.). Już z Paryża opisuje matce życie w tym mieście i tamtejszą najnowszą literaturę – bez wielkiego zachwytu – sprowadzając ją do romansów w stylu „zardzawiałym". Pisze: „Strasznie zdrobnieli we wszystkim Francuzi"

(list do matki, 20 października 1831 r.). Z lekką kpiną wypowiada się o Hugo, a także o Lamartinie, którego sławę i pozycję uważa za niezasłużoną (co nie przeszkodzi mu w powoływaniu się na niego podczas wschodniej podróży odbywanej niejako jego śladami). Uznaniem Słowackiego cieszy się natomiast George Sand. Poleca matce lekturę jej powieści, odmiennych od ocenianej jako nienaturalna i krwawa współczesnej literatury francuskiej, uważa je za ważne zjawisko literackie, nazywa autorkę „największym francuskim poetą" (list do matki, 19 maja 1838 r.). Ważne są też listy świadczące o chęci zaistnienia Słowackiego w świecie kultury francuskiej – dotyczące tłumaczeń jego powieści poetyckich przez Louisa Lemaître'a i zamiaru ich publikacji z komentarzem Michała Skibickiego (1832). W 1839 r. poeta stara się o druk *Anhellego* w tłumaczeniu na język francuski Konstantego Gaszyńskiego w „Revue de deux mondes", mając nadzieję, że spodoba się George Sand. W kwestii Eloe radzi odesłać czytelnika do poematu Alfreda de Vigny'ego, skąd zaczerpnął pomysł na tę postać. W „mistycznych" latach 40. pisze o nowej poezji przyszłości, przeciwstawianej w 1846 r. w liście do Zygmunta Krasińskiego retoryce Micheletów i Quinetów. Ma ona trafić do polskich duchów, do których literatura francuska (George Sand, Eugène Sue) nie może przemówić jako przestarzała, zawierająca tylko przeczucia prawdy (list z 1845 r. do Wojciecha Stattlera).

Sądy Krasińskiego o literaturze francuskiej nie są pochlebne; w latach 30. (listy do Franciszka Morawskiego i Konstantego Gaszyńskiego) określa on literaturę francuską jako „poezję bankierów i mieszczan", przedmiotem złośliwych wypowiedzi są Chateaubriand, Hugo (nazwany „arcykapłanem zgrzybiałej poezji"), a także Honoré de Balzac, Jules Janin, Eugène Sue, Charles Nodier. Krasiński ceni Lamartine'a, ale nie bez zastrzeżeń. Można te opinie uznać za świadectwo zmian w jego własnej koncepcji poezji. Od lat 40. obiektem ataków romantyka stanie się literatura realistyczna oraz zaangażowana społecznie, utylitarna: Balzac, Hugo, Hugues-Félicité Robert Lamennais, George Sand (listy do Henry'ego Reeve'a i Słowackiego), potem – Gustave Flaubert. Ani Lamartine (klasyczny, naśladujący Racine'a), ani Hugo (romantyczny, naśladujący Shakespeare'a) nie otwierają oryginalnej drogi nowej literaturze. Model bliski Krasińskiemu – synteza pogaństwa i chrześcijaństwa, poezja filozoficzna – realizuje twórczość Victora de Laprade'a (list do Delfiny Potockiej). Swój styl sam określa jako „filozoficzno-polityczno-mistyczno-historyczno-Lapradowo-uniwersalny".

Recepcja realizmu i naturalizmu. Od lat 50. pojawiają się w polskiej krytyce coraz częściej sądy dotyczące powieści, np. Karola Szajnochy *O typie narodowym w powieściach nowszych* („Dziennik Literacki" 1852, nr 39), który polemizuje ze stereotypami dotyczącymi narodowego charakteru literatury, jak choćby ten dotyczący z pozoru tylko polskiej „junackiej maniery", którą można odnaleźć również w rycerskości francuskiej czy włoskiej. Julian Klaczko, pisząc anonimowo o *Krewnych* Józefa Korzeniowskiego („Wiadomości Polskie" 1857, nr 3–4 i odb.), krytykuje oderwanie narratora od rzeczywistości (od cierpień ojczyzny), a „kuchenną moralność" powieści odnosi do komedii Eugène'a Scribe'a.

Krytycy odnoszą się wprost do → realizmu w powieści – w Polsce i we Francji, np. Antoni Nowosielski, właśc. Antoni Marcinkowski (*Kilka myśli o powieści i jej formie*, „Gazeta Warszawska" 1855, nr 168). Druga połowa XIX w. to także zmagania zwolenników sztuki realistycznej z wyznawcami → sztuki dla sztuki. Józef Kremer, Karol Libelt i Lucjan Siemieński przypuszczają atak na naturalizm i realizm, opowiadając się za sztuką autonomiczną. „Młodzi" występują przeciw nim, bronią sztuki realistycznej, odwołując się do Hippolyte'a Taine'a i do literatury francuskiej. Teoria Taine'a jest u nas rozpowszechniana od 1864 r. W 1867 r. wychodzi tłumaczenie fragmentów *Podróży do Włoch* (całość w przekładzie Antoniego Sy-

gietyńskiego, 1908) z niepodpisanym artykułem wstępnym (autorstwa Felicjana Faleńskiego), określającym miejsce Taine'a w ruchu literackim we Francji i przybliżającym jego poglądy na sztukę (*Sztuka dawna w zestawieniu z nowożytną. (Z „Podróży do Włoch" Henryka Taine'a)*, „Pamiętnik Naukowy, Literacki i Artystyczny" 1867, t. 1). Niemal natychmiast pojawiają się także polemiki z koncepcją Taine'a, które są obroną idealizmu przed materializmem. Krytyce poddaje jego metodę Kazimierz Kaszewski (*Krytyka literacko-artystyczna i jej trudności*, „Tygodnik Ilustrowany" 1872, nr 210–216), wytykając Francuzowi niekonsekwencje. W obronie Taine'a staje „Przegląd Tygodniowy" i „Niwa", można stwierdzić, że w latach 70. rozegrała się swoista batalia o Taine'a, jak później o Émile'a Zolę.

Polska krytyka pozytywistyczna jest po części krytyką antyromantyczną, jako że wybór realizmu jest odwrotem od romantyzmu, który zaczyna być kojarzony z chorobą wieku. Jeszcze w 1867 r. Stanisław Tarnowski, recenzując książkę Antoniego Małeckiego o Juliuszu Słowackim, podkreślał „familijne podobieństwo" Słowackiego, Alfreda Musseta i Heinricha Heinego – bajronistów, których cechuje chorobliwość „dzieci wieku" (z której polski romantyk miał się wyzwolić). Potem często jako niegodna naśladowania jest ukazywana linia bajroniczna, jako jej reprezentanci są wymieniani obok siebie Byron, Heine i – w wersji francuskiej – Musset (ten ostatni jako autor *Spowiedzi dziecięcia wieku*).

O niebezpieczeństwach płynących z naśladowania Francuzów pisze Hodi, właśc. Józef Tokarzewicz (*Realizm w powieści naszej*, „Kraj" 1884, nr 12–14 i 20–21), od lat 70. przybliżający literaturę francuską polskim czytelnikom (np. artykuły *Z obcego świata*, publikowane w „Kłosach" 1871–1873). Jego zdaniem wszystko, co powstaje we Francji – realizm czy → naturalizm – przyjmuje się u nas bezkrytycznie. Są w tekście Hodiego elementy analizy konkretnych tekstów polskich w odniesieniu do francuskich. Powieść historyczna Józefa Ignacego Kraszewskiego *Jaszka Orfanem zwanego żywota i spraw pamiętnik* ma podważać założenia Zoli, twierdzącego, że nie może być realizmu w powieści historycznej. Tokarzewicz twierdzi również, że okrzyknięty naturalistą Sygietyński, nie z powodu tej etykiety jest wart uwagi. Zdaniem krytyka powieść *Na skałach Calvados* rzeczywiście została skonstruowana zgodnie z założeniami naturalizmu (także na wzór Flaubertowski i Goncourtowski), ale nie chodzi w niej tylko o zbieranie realiów, ale o talent i pasję, subiektywny punkt widzenia – to właśnie decyduje o jej wartości.

Odmienny aspekt związków polsko-francuskich zajmuje Antoniego Sygietyńskiego jako autora artykułów *Współczesna powieść we Francji*, poświęconych Flaubertowi, Daudetowi, Zoli i braciom Goncourtom („Ateneum" 1881–1883). Zajmuje się on też kwestią tłumaczeń (*Nasz ruch powieściowy*, „Wędrowiec" 1884, nr 37–39). Niepokoi go spadek ich jakości ze względu na powszechne drukowanie powieści w czasopismach i obniżenie honorariów. Tłumacze nie są kompetentni (zajmują się tą pracą dla pieniędzy lub – zwłaszcza kobiety – dla sławy), nie dokonują selekcji, biorą na warsztat, co im wpadnie w ręce, a periodyki drukują wszystko obok siebie, współtworząc wrażenie chaosu. François Coppée, Émile Zola, Adolphe Belot, Jules Claretie, Albert Delpit, Jules Verne, Gustave Flaubert, Victor Hugo – to zestawienie ma oddawać pomieszanie porządków. Za skandal Sygietyński uznaje nagminne streszczanie Zoli, dla którego każdy szczegół jest ważny.

Inne stanowisko wobec naturalizmu zajmuje Henryk Sienkiewicz (*O naturalizmie w powieści. Dwa odczyty*, „Niwa" 1881, t. 20). Zolizm to dla niego „zmodernizowane dziecię realizmu francuskiego", naturalizm nie jest osobną szkołą, a „sektą realizmu", którą wyróżnia przesada w przedstawianiu niemoralności. Pisarz podkreśla, że Zola w przeciwieństwie

do Balzaca nie ma uprzedzeń, nie pisze tendencyjnie, ale nie ma u niego wbrew pozorom zachęty do nieuczciwości czy niemoralności. Można mu jedynie zarzucić zaburzenie proporcji, wysunięcie na plan pierwszy fizjologii i dewiacji, czyli w gruncie rzeczy tego, co marginalne. Jego wypowiedzi teoretyczne cechuje natomiast, zdaniem Sienkiewicza, ograniczenie, zamknięcie się na inne kierunki. Zastosowanie teorii naukowej do powieści nie ma w przypadku autora *Germinala* wpływu na jej kształt artystyczny, jest pewnym dodatkiem, zatem przedmowy Zoli mają się nijak do powieści. Jest to dla Sienkiewicza utalentowany pisarz, ale bardzo zły doktryner. Sienkiewiczowi nie chodzi bezpośrednio o Zolę, ale o jego wpływ na naszą literaturę: „Zola nie może być przewodnikiem ani dla naszych czytelników, ani dla naszych pisarzy". Mówi o pożytkach płynących dla polskich autorów z lektury Zoli – głównie ze względu na możliwość poznania znakomitego warsztatu francuskiego pisarza, ale i o niebezpieczeństwie czyhającym na odbiorców koncentrujących się na treści. Po latach Sienkiewicz wraca do Zoli (*Listy o Zoli („Le docteur Pascal")*, „Słowo" 1893, nr 172–175) i to wraca jeszcze bardziej krytycznie niż w odczytach. Pisze o konieczności istnienia w literaturze „regulatora" z zewnątrz, filtru, który francuscy pisarze utracili (była nim niegdyś dla nich religia), i o fatalnym wpływie Francji, skąd do Europy docierają powieści nieliczące się z odpowiedzialnością wobec ludzi. Cechuje je zuchwałość, brak obiektywizmu, „lubowanie się w zgniliźnie". Zola jest przedstawiony jako pisarz, który wykrzywiony obraz świata podaje jako prawdziwy pod pozorem obiektywizmu.

Popularyzacja literatury francuskiej w drugiej połowie XIX stulecia. W dalszym ciągu krytycy starają się przybliżyć polskiemu odbiorcy najnowsze literackie osiągnięcia Francuzów, stąd artykuły informacyjne (np. Edwarda Przewóskiego, Walerii Marrené-Morzkowskiej, Antoniego Sygietyńskiego). Taki charakter ma np. tekst Marrené-Morzkowskiej poświęcony Alphonse'owi Daudetowi (*Alfons Daudet*, „Tygodnik Ilustrowany" 1879, nr 168––170) jako jednemu z najwybitniejszych powieściopisarzy francuskich. Krytyczka omawia ewolucję twórczą pisarza, chwali go za wszechstronność, sumienność analizy, bystrość, subtelność spostrzeżeń. Omawia sylwetki bohaterów, przy czym interesują ją głównie portrety kobiece.

Dużą rolę w rozpowszechnianiu najnowszych zjawisk kulturalnych zachodzących we Francji odgrywają czasopisma: „Ateneum", „Tygodnik Ilustrowany", „Biblioteka Warszawska", „Przegląd Tygodniowy", „Niwa", „Dziennik Literacki". W „Tygodniku Ilustrowanym" jest prowadzony dział „Kronika paryska" Władysława Chodźkiewicza, donoszący o tym, co dzieje się w Paryżu: kto został przyjęty do Akademii Francuskiej, jacy malarze są aktualnie wystawiani, co nowego wydano, co dzieje się w czasopiśmiennictwie. Kraszewski prowadzi tu w latach 70. dział „Kronika zagraniczna", w którym często odwołuje się do literatury francuskiej. W 1878 r. cykl o literaturze znad Sekwany otwiera – prezentacją François Rabelais'go – w „Kronice literatury zagranicznej" Adolf Pawiński, który francuską kulturę stara się przybliżyć, sytuując ją w kontekście polskim (np. dużo uwagi poświęca Edgarowi Quinetowi i jego relacji z Mickiewiczem).

Setna rocznica urodzin Alphonse'a de Lamartine'a (1890) stała się pretekstem do zainteresowania polskich krytyków tym poetą – a zarazem romantyzmem – już nieco odmiennie postrzeganym – i literaturą francuską. Poświęcili mu artykuły m.in. Cezary Jellenta (*Nad grobem Lamartine'a. W setną rocznicę urodzin*, „Tygodnik Ilustrowany" 1890, nr 42), Marian Zdziechowski (*Lamartine*, „Kraj" 1891, nr 44–49 i 52), a także Zenon Miriam-Przesmycki (*Poezja Lamartine'a niegdyś a dziś*, „Świat" 1890, nr 21–24).

Rozwój → powieści historycznej w Polsce przyciągnął uwagę krytyków, co ważne – będących także autorami takich powieści. Rozpatrywali oni sytuację gatunku w Polsce m.in. w kontekście francuskim. Bolesław Prus („*Ogniem i mieczem*". *Powieść z dawnych lat Henryka Sienkiewicza*, „Kraj" 1884, nr 28–30) porównuje zainteresowanie *Ogniem i mieczem* z sukcesem, jakim cieszył się przekład *Roku 93* Hugo. Polemizując z Sienkiewiczowskim ujęciem historii, powołuje się na Taine'a. Sienkiewicz (*O powieści historycznej*, „Słowo" 1889, nr 98––101 i 103–104), rozważając literackość i faktograficzność powieści historycznej, szuka z kolei egzemplifikacji w literaturze francuskiej. Jako przykład przywołuje *Trzech muszkieterów*, powieść Alexandre'a Dumasa-ojca, w której nieznaczące zjawiska fikcyjne mają poważne skutki w historii Europy, czego nie pochwala. Jego obrona powieści historycznej i odniesienie do utworów francuskich ma znaczenie ze względu na jego własny model gatunku.

Lata 1891–1918: zmiana paradygmatu krytycznego. Istotę polsko-francuskich związków okresu 1891–1918 można określić jako wykorzystywanie literatury francuskiej przez polskich krytyków w debacie o kształt współczesnego pisarstwa. Już idea związków polsko-francuskich stawała się istotnym argumentem: obrońcy „starego porządku" (Stanisław Szczepanowski, Marian Zdziechowski, Teodor Jeske-Choiński) starali się owe związki przedstawiać w kategoriach wpływologicznych jako szkodliwe uleganie zachodnim tendencjom, „młodzi" zaś przeciwnie – w kategoriach inspiracji, jako impuls otwierający na to, co oryginalne. W tekście Stanisława Szczepanowskiego (pseud. Piast) *Dezynfekcja prądów europejskich* („Słowo Polskie" 1898, nr 40) punktem wyjścia ataku na młodą literaturę jest zależność współczesnej literatury polskiej od francuskiej. Tytułowa, postulowana tu „dezynfekcja" ma polegać w dużej mierze na wyzbyciu się owych zależności, selekcji nowości literackich z Zachodu – tu: szczególnie z Francji. W istocie Szczepanowskiemu chodzi o swego rodzaju cenzurę. W imię wartości etycznych atakuje szczególnie Zolę, ale z pogardą mówi i o Flaubercie, i o Charles'u Baudelairze, i o Guy de Maupassancie, odrzuca zarówno hasła → sztuki dla sztuki, spirytualizm, impresjonizm, dekadentyzm, jak i realizm i naturalizm.

Krytycy, tacy jak Szczepanowski czy Zdziechowski, opowiadający się za utrzymaniem wcześniej uznanych za obowiązujące norm, występują przeciw pewnemu typowi literatury – przeciw Zoli i jego naśladowcom (idąc tu w ślady Sienkiewicza). Zresztą naturalizm nie jest bliski także młodopolanom. Zola atakowany jawnie przez reprezentantów starego porządku, przez młodych – choćby przez Zenona Przesmyckiego – jest w zasadzie pomijany, w swoich polemikach wolą oni podejmować inne zupełnie argumenty przeciwników. Jako jeden z nielicznych w obronie naturalizmu występuje Wacław Nałkowski w artykule „*Chimera*" *wobec ewolucji* („Głos" 1901, nr 10), pisanym w odpowiedzi nie na ataki „starych", ale na lekceważenie pisarstwa spod znaku Zoli, nazywanego przez „Chimerę" (którą skądinąd Nałkowski ceni) „płytkim i hałaśliwym". Usiłuje on spojrzeć na literaturę diachronicznie, określając miejsce nurtów „mitycznych" i analitycznych, czyli realistycznych, w procesie jej ewolucji. Obrona autora *Germinala* jako reprezentanta sztuki nietendencyjnej jest więc domyślnie przekładana na literaturę w ogólności, w tym na literaturę polską. Zwolennikiem Zoli jest także Ludwik Krzywicki (*W otchłani*, 1909). Powieść francuska służy mu do wyznaczenia dwóch modeli literatury – z jednej strony aprobowanego przez krytyka modelu realizowanego przez Zolę, z drugiej – krytykowanego pisarstwa Joris-Karla Huysmansa. Ta preferencja wynika z wyraźnej socjologicznej i socjalistycznej orientacji Krzywickiego.

Zmiana paradygmatu krytycznego z pozytywistycznego, Taine'owskiego na paradygmat impresywny, subiektywny dokonała się również w kontekście dyskusji o literaturze fran-

cuskiej. Ignacy Matuszewski, pisząc *Subiektywizm w krytyce* („Biblioteka Warszawska" 1897, t. 2) i podkreślając wagę indywidualizmu w sztuce, powołuje się na przykłady z romantyzmu francuskiego (Hugo, Musset), angielskiego i polskiego. Krytykę traktuje nie jako naukę, ale jako sztukę. Zestawia postulowanie subiektywizmu przez Mickiewicza i Flauberta. Idąc w ślady Ferdinanda Brunetière'a oraz Anatole'a France'a i Lemaître'a, wysuwa projekt krytyki impresjonistycznej (→ impresjonizm).

Rola kobiet-krytyczek literatury. Warto podkreślić rolę krytyczek modernistycznych dobrze znających literaturę francuską, często przez nie tłumaczoną, których teksty są bardzo ciekawe i wyraźnie nastawione komparatystycznie. Malwina Posner-Garfeinowa, pisząc niejako na gorąco o → modernizmie (*Kilka słów o modernizmie*, „Krytyka" 1899, t. 1), ukazuje go jako prąd dziwny, ale stanowiący konieczne ogniwo w ewolucji kulturalnej. Wskazuje na różnice między modernizmem zachodnim – we Francji i w Niemczech – a polskim. Wynikają one według krytyczki stąd, że za granicą zdobywał on sobie z trudem prawo bytu, a w Polsce wchodził już gotowy i bez oporu, bez walk wewnętrznych, pokoleniowych. Jak twierdzi Posner-Garfeinowa, trafił on u nas na chwilę zastoju artystycznego, zmuszając np. teatr do czerpania z produkcji francuskiej (a także z Henrika Ibsena i Gerharta Hauptmanna). Taka teza prowadzi ją do diagnozy związków polsko-francuskich jako wolnych od przesadnych wpływów. Część zabiegów artystycznych w Polsce przejęto z Zachodu, ale bez fanatyzmu, pozostawiając wciąż wiele miejsca dla nowych kierunków. Krytyczka podkreśla zresztą, że moderniści to raczej grupa pokoleniowa niż zwarta organizacja o jednolitym programie, moda na „etykiety" również jest francuska (dekadenci za Charles'em Morice'em czy „arystokraci ducha", magowie za Joséphinem Péladanem).

Ważną rolę odegrała w umacnianiu polsko-francuskich związków Maria Rakowska propagująca literaturę polską we Francji jako tłumaczka (Wacława Sieroszewskiego, Stefana Żeromskiego, Stanisława Wyspiańskiego, Andrzeja Struga) i autorka artykułów w paryskich czasopismach poświęconych kulturze polskiej. Zajmowała się też przybliżaniem pisarstwa francuskiego u nas. W artykule *Kobiety w młodym piśmiennictwie francuskim (Łucja Delarue-Mardus – Gérard d'Houville [pani H. de Régnier] – Hr. M. de Noailles)* („Literatura i Sztuka" 1909, nr 29–30) krytyczka zdradza, że jej motywacją do zajęcia się francuskimi pisarkami jest sytuacja współczesnych jej piszących kobiet, których twórczość – rozmaitej, czasem istotnie niskiej jakości – rodzi uogólniające, często niesprawiedliwe sądy na temat kobiecego pisarstwa, z jednej strony niedocenianego, z drugiej – przecenianego.

Ciekawe są również inne przykłady odwoływania się do francuskich teorii, a zwłaszcza stosowania ich w praktyce krytycznoliterackiej. Za przykład może posłużyć artykuł Czesławy Endelmanowej-Rosenblattowej (pseud. Czesław Halicz) *Intuicjonizm w estetyce i krytyce literackiej* („Literatura i Sztuka" 1912, nr 34–35), będący apologią Bergsonowskiego intuicjonizmu łączącego filozofię i estetykę, ujmującego twórczość artystyczną w jej dynamice. Julia Dicksteinówna, opisując wystąpienie Ignacego Chrzanowskiego (*O literaturze polskiej uwag kilka. (Z powodu odczytu prof. I. Chrzanowskiego)*, 1913), dowodzi z kolei, że krytyk realizuje metodę Brunetière'a, wedle której można jednym pojęciem określić cechy danej literatury: literatura francuska jest społeczna, niemiecka – filozoficzna, angielska – indywidualistyczna, włoska – artystyczna, polska zaś – według Chrzanowskiego – jest patriotyczna. Dalej autorka rozpatruje rozmaite aspekty, przez które można przeciwstawić sobie różne literatury. Konieczność zwiększenia udziału krytyki w kształtowaniu polskiej kultury i czerpania z wzorców francuskich podnoszono zresztą niejednokrotnie. W 1913 r. czyniła to np. Anna

Zahorska (pseud. Savitri), ubolewając nad małym w stosunku do francuskiego – zainteresowaniem u nas teorią literatury i krytyką (*Zagadnienie formy w twórczości literackiej*, „Literatura i Sztuka" 1913, nr 13).

Wokół dekadentyzmu, impresjonizmu, symbolizmu. Z powodów bardziej etycznych niż estetycznych polscy krytycy wypowiadali się przeciw → dekadentyzmowi reprezentowanemu m.in. przez Huysmansa i Paula Verlaine'a, a przeszczepianego przez polskich poetów na grunt naszej literatury. Dotyczy to zarówno „starych", jak i „młodych". W tym tonie pisze Artur Górski (*Młoda Polska. Felieton nieposłany na konkurs „Słowa Polskiego"*, „Życie" 1898, nr 15–16, 18–19 i 24–25) zarzucający owym dekadentom bezideowość i nawołujący do selekcji wzorców zachodnich i śledzenia prawdziwie polskiego – Mickiewiczowskiego ducha. Pozytywista, Aleksander Świętochowski (*Liberum veto. Młoda starość*, „Prawda" 1899, nr 3), doceniając pewne aspekty współczesnej liryki, zarzuca jej przede wszystkim pretensjonalność związaną z uleganiem wpływom francuskiej tendencji „grzebania się we własnej duszy". Podobne stanowisko występujące w imię wartości wspólnotowych przeciw rozhukanemu indywidualizmowi reprezentują Piotr Chmielowski (*Najnowsze prądy w poezji naszej*, 1901) i Wilhelm Feldman (*Sztuka a życie*, „Krytyka" 1901, t. 1). Ten ostatni krytyk zwraca uwagę na to, że rewolucja francuska odcisnęła swoje piętno także na rozumieniu sztuki, które uległo swoistej demokratyzacji. Pisze, że twórczość mająca nazbyt wyraziste cele dydaktyczne, i – bardziej jeszcze – ta oderwana od życia, twórczość d'Aurevillych i Huysmansów, to „sztuka ludzi nieuleczalnie chorych", brak ideałów zastępująca pustą formą.

Zdecydowanym propagatorem nowej poezji nastrojowej jest Ignacy Matuszewski. W artykule *Istota i rola nastroju* (w: tegoż, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902) dowodzi, że estetyka modernistyczna jest opozycyjna wobec estetyki naturalistycznej i oparta, w jego rozumieniu, właśnie na nastrojowości. Podaje francuskie przykłady epiki nieosobistej (Flaubert i Stendhal) oraz polskiej i francuskiej sztuki nastrojowej (Auguste Rodin, Jacek Malczewski) i poezji muzycznej (Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Stanisław Przybyszewski). Orędownikiem → symbolizmu jest Edward Porębowicz, który zarzuca „Życiu" brak orientacji w nowoczesnej poezji francuskiej i wynikające stąd przekłamania (*Poezja polska nowego stulecia*, „Pamiętnik Literacki" 1902, z. 1). Powołuje się na Charles'a Morice'a jako krytyka, któremu Verlaine poświęca dramat, streszcza jego poglądy na sztukę (piękno jako absolut, geniusz, → nieskończoność) po to, by zestawić je z manifestem Przybyszewskiego (*Confiteor*, „Życie" 1899, nr 1), zawierającym te same idee, ale pozbawionym systematyczności, przejrzystości, cechujących Francuza. Feldman natomiast podkreśla specyfikę polskiego symbolizmu, wskazując jego odmienność od francuskiego (*Piśmiennictwo polskie ostatnich lat dwudziestu*, 1902), we Francji symbolizm ograniczał się bowiem do poezji, w Polsce realizuje się w dramacie i powieści.

Sytuowanie polskich zjawisk literackich na tle tego, co dzieje się we Francji, proponuje też Maria Krzymuska-Iwanowska w swoim szkicu o Przybyszewskim (*S. Przybyszewski, jego poezja i filozofia*, „Tygodnik Ilustrowany" 1901, nr 15–17). Jego twórczość odczytuje w najbliższym mu kontekście symbolizmu i dekadentyzmu niemieckiego, ale wariant francuski tych nurtów jest tu również istotny jako opozycyjny wobec wariantu niemieckiego, z którym Przybyszewski się identyfikuje. Baudelaire, Verlaine oraz Huysmans tworzą według krytyczki wzorzec dekadentyzmu, ale właściwe temu nurtowi uginanie się pod ciężarem cywilizacji odnoszą wyłącznie do kwestii estetycznych, podczas gdy Niemcy z Friedrichem

Nietzschem, a z nimi Przybyszewski, przenoszą to doświadczenie na płaszczyznę egzystencjalną. Francuzi i Niemcy wyznaczają zatem dwie drogi, wobec których określa się literatura polska: z jednej strony sublimacja i apatia, z drugiej – inklinacje destrukcyjne i odrodzeniowe zarazem (krytyczka posługuje się osobliwą metaforą, porównując *Kwiaty zła* z kwiatem niemieckim wyrosłym na krwi).

O wychodzeniu z mody pisarstwa dekadenckiego postrzeganego wyraźnie jako mające swe źródło w naśladowaniu Francuzów świadczą artykuły z pierwszych lat XX w., jak np. Leopolda Staffa *Rekonwalescencja końca wieku* („Teka" 1900, t. 1), gdzie poeta ogłasza przesilenie owej choroby wieku, zwanej pesymizmem, i koniec pewnej postawy, której figurami stali się Jules Laforgue udrapowany w płaszcz Hamleta i Bourgetowski sybaryta. Stanisław Pieńkowski w *Pierwszej odwilży* („Strumień" 1900, nr 3) mówi wprost o nowym duchu rdzennej poezji jako o wydobyciu się spod powierzchownego wpływu Zachodu.

Krytyka komparatystyczna. Prób zestawień literatury polskiej i francuskiej, zarysowujących związki między nimi, można dopatrzyć się w tekstach krytycznych o rozmaitej orientacji. Zestawienie polskiej i francuskiej powieści pojawia się m.in. w artykule Stefana Żeromskiego *Literatura a życie polskie* (powst. 1915, wyd. „Kurier Lwowski" 1916, nr 99–138). O różnicy między nimi decyduje według pisarza brak w Polsce tak popularnej we Francji powieści tworzonej wyłącznie dla celów artystycznych. Postawienie pytania o wartość literatury polskiej wobec literatur obcych prowadzi Żeromskiego do zerwania z → wartościowaniem, dowodzeniem wyższości którejś literatury i do eksponowania osobności, oryginalności, a także nieprzekładalności dzieł. Maria Komornicka (pseud. Piotr Właст), analizując *Popioły* Żeromskiego (w rubryce *Powieść*, „Chimera" 1905, z. 26), porównuje jego twórczość – a jest to porównanie dość odważne i odległe – do pisarstwa Rimbaudowskiego ze względu na łączące autorów opętanie „alchemią słowa", a także do erudycji Huysmansa, równie jak Żeromski oczytanego. O Żeromskim (*O „czującym wiedzeniu" Żeromskiego*, „Biblioteka Warszawska" 1900, t. 1) pisze także Antoni Potocki, który w szczegółowej analizie *Ludzi bezdomnych*, podkreślając nowatorstwo powieści, wskazuje na analogię jego pisarstwa do stylu powieści Goncourtów.

Elementy porównawcze znajdują się także w książce Julii Kisielewskiej (J. Okszy) *Z literatury współczesnej* (1912). W rozdziale poświęconym *Dziejom grzechu* porównuje ona strategię Żeromskiego do zastosowanej przez Guy de Maupassanta w *Une Vie*, z którym łączy go temat rozkładu pokoleniowego, wylew okrucieństwa, rozpacz bezsilności, zwątpienie w człowieka. W rozdziale o poezji Stanisława i Wincentego Korab-Brzozowskich Kisielewska podkreśla znaczenie wpływów francuskich na tę twórczość, także rolę dokonywanych przez poetów przekładów z francuskiego (nazwanych „obcowaniem duchów bratnich") i ich wierszy pisanych w tym języku. Z kolei Krzywicki (*Z wrażeń profana*, „Głos" 1901, nr 18–19) zestawia Przesmyckiego z Villiersem de L'Isle-Adamem, których druk w „Chimerze" ma świadczyć przeciw tezie o inkwizycyjnym charakterze pisma. Natomiast zbliżenie przez Karola Irzykowskiego (*Szaniec „Pałuby"*, 1903) Verlaine'a i Wyspiańskiego jest oparte na swoistej deklaracji negacji poezji obu poetów. Punktem wyjścia jest tu Verlaine'owski aforyzm „Precz z poezją", odniesiony do *Wyzwolenia*, co prowadzi do krótkiej komparatystycznej analizy wydobywającej „pałubiczność" dramatu, czyli rozbrat z poezją Wyspiańskiego.

Rola Miriama. Bastionem nowych, przybyłych do nas z Francji nurtów w poezji stały się „Życie" i „Chimera", nie tylko ze względu na teksty krytyczne, ale także na ukazujące się w nich przekłady z języka francuskiego, w dużej części autorstwa Miriama (np. Arthura

Rimbauda, Verlaine'a, Charles'a Leconte'a de Lisle, Théodore'a de Banville'a, Mallarmégo, Henriego de Régniera, Péladana, André Gide'a, Vigny'ego). Frankofilia Miriama jest wyraźna już w jego pierwszych artykułach. W programowych *Naszych zamiarach* („Życie" 1887, nr 1) postuluje on „otwarcie okna na Europę" i przybliżenie nieznanych u nas tendencji tam zrodzonych – jako jeden z celów przedstawia zaznajomienie polskiego czytelnika z najnowszymi kierunkami rozwoju sztuki, które mogą odmienić charakter naszej literatury. Kiedy Przesmycki recenzuje książkę Jaroslava Vrchlicky'ego (*Jarosław Vrchlicki o naszych poetach*, „Kraj" 1883, nr 41), ważne jest dla niego, że czeski autor omawia poetów europejskich – w dużej mierze francuskich (George Sand, Leconte de Lisle, Théodore de Banville, Théophile Gautier, Victor Hugo) obok polskich (Mickiewicz, Słowacki, Krasiński), że w ten sposób zestawia ich ze sobą. W *Profilach poetów francuskich* („Życie" 1888, nr 1–40, z przerw.) Przesmycki pisze: „Wziąwszy sobie za jedno z zadań zaznajamianie ogółu naszego ze stanem współczesnym literatur obcych, chcemy obecnie dać czytelnikom swym ogólne pojęcie o przodujących w danej chwili na Parnasie francuskim poetach". Stara się przy tym omówić najważniejsze zjawiska w literaturze francuskiej, począwszy od André Chéniera, by zapełnić pewną lukę jej recepcji w Polsce, gdzie docierają informacje tylko o tym, co nad Sekwaną modne, nie o tym, co istotnie wartościowe.

W *Walce ze sztuką* („Chimera" 1901, t. 1, z. 2) Miriam pisze o niesłusznych i niesprawiedliwych atakach na wielkich twórców – m.in. na parnas francuski (→ parnasizm), na Baudelaire'a oraz „widma dekadentyzmu i modernizmu". Propagując znajomość literatury francuskiej, wydobywa dość nieoczekiwany argument historyczny, dowodząc, że za czasów Mickiewicza były dobrze znane – przynajmniej przez krytyków, w porównaniu z którymi dzisiejsi krytycy wydają się niewykształceni – kursy literatury francuskiej oraz dzieła Corneille'a, Racine'a, Voltaire'a. Wyprowadza też analogię między atakami na najnowsze osiągnięcia francuskie a atakami na Hugo w czasie premier *Hernaniego* i *Cromwella* – atakami dziś ocenianymi jako niesłuszne.

Jednocześnie Miriam odrzuca pewne sfery kultury francuskiej. Występuje przeciw pozytywizmowi Auguste'a Comte'a (opiera się na antydemokratycznych poglądach Gustave'a Le Bona, Herberta Spencera, Péledana), prowadzącemu do demokratyzacji sztuki i filozofii, a w rezultacie – aprobaty dla lenistwa myślowego, przeciętności, nisko ceni Flauberta i Zolę. Owa demokratyzacja jest zresztą dla niego efektem także francuskich, a promieniujących na całą Europę zmian: wielkiej rewolucji i czasów napoleońskich, które zniszczyły podziały klasowe i spowodowały upadek kultury wysokiej.

Na szczególną uwagę zasługuje artykuł Miriama *Jan Artur Rimbaud* („Chimera" 1901, t. 2, nr 4–5), w którym autor buduje legendę poety. Filologiczne zacięcie Przesmyckiego, które widać przy jego pracy nad Cyprianem Norwidem, ujawnia się też i tutaj – w próbie wprowadzenia propozycji chronologicznego uporządkowania poezji Rimbauda oraz w tłumaczeniu i analizie *Statku pijanego* i poematów prozą. Jedna z części artykułu dotyczy spuścizny i wpływów Arthura Rimbauda na literaturę. Przesmycki polemizuje z Mallarmém, który neguje oddziaływanie Rimbauda, sam widzi w nim prekursora Nietzschego, Ibsena, Verlaine'a i rozciąga jego wpływ na całą współczesną poezję francuską. Nazywając go „słupem granicznym między dawnymi i nowymi laty", wyznacza pośrednio nowy kierunek rozwoju literatury w ogóle – także literatury polskiej, dla której odkrywa Rimbauda – buduje model poezji o nieograniczonych aspiracjach, dążącej do ogarnięcia całości, jedni, absolutu.

W myśli Stanisława Brzozowskiego. Osobne miejsce należy się niezwykle bogatej, zmieniającej się na przestrzeni lat krytyce Stanisława Brzozowskiego, w której obok innych zagadnień pojawia się kwestia związków polsko-francuskich. Jest ona elementem koncepcji tożsamości narodowej i znaczenia dla niej relacji międzykulturowych. W jednym z pierwszych wystąpień – w *Liście otwartym do „Posła Prawdy"* („Głos" 1903, nr 44) – będącym odpowiedzą na atak Świętochowskiego na „młodych", Brzozowski sytuuje się wraz z całą nową falą polskich twórców kultury w kontekście europejskim, pisząc: „[…] my najbardziej osamotnieni i smutni spośród całej tej tworzącej i szamocącej się w walce duchowej Europy". Brzozowski stoi na stanowisku pod wieloma względami opozycyjnym wobec tego, które reprezentuje Miriam, nie oznacza to jednak, że jest antyfrancuski. Potrafi bowiem przez odwrócenie perspektywy pokazać inne obszary kultury francuskiej, bądź te same, ale w innym świetle. Toteż arystokratyzmowi sztuki, głoszonemu przez „Chimerę", przeciwstawia tezę o lepszym jej rozumieniu przez warstwy niewykształcone ze względu na mniejsze uprzedzenia i przesądy wobec niej. Jako przykład podaje – dość przewrotnie – eksperymenty z zaznajamianiem „ludu" z tak drogim Przesmyckiemu symbolizmem francuskim czy wierszem wolnym (*O nowej sztuce*, „Głos" 1903, nr 50). Zresztą o Miriamie Brzozowski wypowiada się niejednokrotnie i są to zazwyczaj wypowiedzi, które można uznać za komentarz do związków polsko-francuskich. Frankofilia Przesmyckiego staje się nawet podstawą znakomitego pamfletu – *Scherz, Ironie und tiefere Bedeutung* („Głos" 1904, nr 27). Pojawiają się tu francuskie „rekwizyty" bliskie redaktorowi „Chimery" oraz odwołania do Rimbauda, Rémy'ego de Gourmonta, Paula Claudela. Brzozowski pisze też (*W odpowiedzi na protest*, „Głos" 1904, nr 34), że Miriam uważa się za jednego z *poètes maudits*, ale nim w istocie nie jest – widzi swoje związki z Francuzami tam, gdzie ich nie ma. W artykule *„Miriam" – zagadnienie kultury* („Głos" 1904, nr 45–52, z przerw.) krytyk diagnozuje znudzenie Przesmyckiego polską rzeczywistością i duże zrozumienie dla tego, co obce (→ obcość/ inność). Daje to, według Brzozowskiego, dobre efekty krytyczne, ale nie zmienia tego, że Miriamowi chodzi przede wszystkim o (niemożliwą) ucieczkę od samego siebie. Francuskie fascynacje Przesmyckiego Mallarmém, Rimbaudem, Villiersem de L'Isle-Adam jawią się jako wyraz myślenia naiwnego. Problem ten powraca w *Legendzie Młodej Polski*, gdzie jest podkreślone ukształtowanie poglądów Miriama na literaturze francuskiej, determinujące całkowicie charakter jego dzieła.

Odniesienia do literatury francuskiej Brzozowski wyzyskuje jako kontrapunkt również w swej krytyce Sienkiewicza (*Henryk Sienkiewicz i jego stanowisko*, „Głos" 1903, nr 14–15 i 17–18). Opisy bitew autora *Trylogii* w zestawieniu z opisami Lwa Tołstoja i Zoli tracą na wartości – są bowiem lepiej skomponowane, ale mniej ludzkie, brak w nich prawdy psychologicznej. Zabawę światem Sienkiewicza porównuje krytyk do tej zabawy, którą uprawia Anatole France, przy czym u France'a jest to działanie wypływające z rozpoznania natury rzeczywistości, u Sienkiewicza miałoby być ono nieświadome, pozbawione głębszej refleksji. Także artykuł *Cogitationes morosae* („Głos" 1903, nr 47), stanowiący analizę *Pałuby*, zawiera elementy komparatystyczne. Punkt odniesienia dla laboratoryjnego stosunku Irzykowskiego do wykreowanych przez niego w powieści postaci stanowi *Madame Bovary*. Brzozowski podkreśla wyraźną więź Flauberta z jego bohaterami, więź bliską utożsamieniu, której efektem jest – paradoksalnie – dystans. Flaubertowskie postaci jawią się jako wyraz → ironii autora wobec pewnych zjawisk współczesnych. Ów szczególny sposób konstrukcji bohaterów jest, według krytyka, właściwy również Irzykowskiemu. Obu pisarzy charakteryzuje wyzwalanie się od sentymentalizmu na rzecz analizy. W toku dalszych rozważań pojawia się jeszcze jeden kon-

tekst francuski. Chodzi o dwa rodzaje zachowań wobec podstawowego dla nowoczesności doświadczenia rozczarowania: pierwszy to samookłamywanie – usilne zachowywanie wiary w ideał, które cechuje Lemaître'a, Maurice'a Barrèsa i Péladana, drugi – uświadomienie sobie determinującej roli procesu kulturalnego, jak w *Pałubie*. Elementy porównania pojawiają się też w artykule o Leopoldzie Staffie (*Leopold Staff*, „Krytyka" 1905, z. 4–6), w którym Brzozowski wskazuje na pokrewieństwo między tym polskim poetą a Baudelaire'em i France'em.

Szerzej zakrojony charakter komparatystyczny ma dokonana przez Brzozowskiego analiza powieści Prusa ze stałym odniesieniem do Balzaca we *Współczesnej powieści polskiej* (1906). Według krytyka Prus ma balzakowski „zmysł środowisk społecznych" pozwalający nie ograniczać się do tworzenia pojedynczych bohaterów, a sytuować ich w widzianej całościowo piramidzie społecznej, nadawać każdej postaci piętno jej warstwy. Różnicę w realizacji tego samego typu twórczości u obu pisarzy Brzozowski widzi w stosunku do człowieka: Balzac nie kocha go, jest nim tylko zaciekawiony, zresztą – bardziej sferą intelektualną niż uczuciową, postaci Prusa odsłaniają swe wnętrze prawdziwie. W rezultacie psychologia Prusa – niedoceniana, zwłaszcza w sferze erotyki – jest powierzchowniejsza niż Balzaca, ale za to bardziej ludzka. W rozdziale o Elizie Orzeszkowej Brzozowski podkreśla z kolei różnicę między ujęciem tematyki chłopskiej u niej i u Władysława Reymonta. Ten ostatni autor „posługuje się chłopem", jak Flaubert posługuje się Salambo i panią Bovary. Kontekst francuski jest ważny dla Brzozowskiego także wtedy, gdy pisze o krytyce, kiedy sam określa się jako krytyk literacki. We *Współczesnej krytyce literackiej w Polsce* (1907) porównuje swoje strategie do stosowanych przez Charles-Augustina Sainte-Beuve'a, Ernesta Renana i Taine'a.

Nazywana „procesem likwidacyjnym epoki" książka Brzozowskiego *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej* (1910) zawiera wiele odniesień francuskich – szczególnie bliscy Brzozowskiemu są tu myśliciele, tacy jak George Sorel, i pisarze, jak Anatole France. Kultura francuska jest dla krytyka szczególnie interesującym punktem badań ujawniających pewne procesy, jako że większość haseł kultury współczesnej powstała właśnie we Francji. Jednak Brzozowskiego bardziej niż literatura francuska interesują interakcje, związki z nią kultury polskiej. Pisząc o stosunku Młodej Polski do Europy Zachodniej, dowodzi, że ta ostatnia stanowiła repertuar form, w jakich Młoda Polska – złudnie – mogła wyrazić swe pozahistoryczne trwanie.

Punktem wyjścia tych rozważań jest rozrachunek z romantyzmem we Francji (z dyskusją współtworzoną przez Pierre'a Lasserre'a, Ernest-Antoine'a Seillère'a, Jules'a de Gaultiera, Louisa Maigrona, Gustave'a Lansona), pozwalający Brzozowskiemu mówić o – odmiennym przecież niż we Francji – miejscu romantyzmu w Polsce, tej współczesnej, już dwudziestowiecznej. Brzozowski krytykuje zatem romantyzm jako błędne nadawanie znaczenia bezwzględnego wytworom psychiczno-dziejowym związanym z określonymi warunkami, uznając za złudne marzenie o uniezależnieniu się od historii i od naszego uwikłania w europejskość – żyjemy tu i teraz i jesteśmy Europejczykami: „Rzeka historii europejskiej przecieka przez nasze wnętrze". Związki polsko-francuskie są tu zatem jednym z wymiarów skomplikowanych relacji między tym, co polskie, a tym, co europejskie, łącznikiem staje się specyficzna → podmiotowość, świadomość „ja" będąca wytworem nowoczesnej historii europejskiej. Krytykom romantyzmu francuskiego wytyka, że nie zauważają, że cała dzisiejsza literatura jest romantyczna i nie można tego po prostu zignorować, bo tak chcą teoretycy. Argumentu dostarcza mu twórczość Barrèsa, u którego wyzbycie się romantyzmu jest ironiczne i jawi się jako w gruncie rzeczy niemożliwe.

Osobny rozdział *Legendy Młodej Polski* autor poświęca nurtom zrodzonym we Francji: naturalizmowi, dekadentyzmowi i symbolizmowi, wprowadzając – wbrew powszechnie przyjętym klasyfikacjom – ich własne definicje, znajdując punkty wspólne i torując własną koncepcję rozwoju literatury. Zaznacza, że chodzi mu właśnie o wychwycenie „typowych stosunków między społecznie i historycznie uwarunkowaną psychiką a wartościami i kierunkami artystycznymi". Biorąc pod uwagę ową „psychikę społeczną", poddaje rewizji klasyfikacje literackie. Analizuje charakter pisarstwa Flauberta, Zoli, Baudelaire'a, Laforgue'a. U pierwszego autora znajduje wszystkie postawy właściwe XIX w. i rozróżnia typy – zawsze złudnego – obiektywizmu sztuki, jej oddzielenia od życia. Stosunek Zoli do rzeczywistości jako procesu zewnętrznego wobec jednostki jawi mu się z kolei jako dwoisty – z jednej strony francuski pisarz poetycko postrzega bowiem nielojalność społeczeństwa wobec wytwarzanych przez nie form, z drugiej – ideologicznie ignoruje własne spostrzeżenia, wierzy w obiektywizm i w możliwość poznania bytu, co pozwala uznać myślenie Zoli za optymistyczne. Szczególnie interesuje Brzozowskiego przypadek Baudelaire'a jako wyłamujący się ze stereotypów, także tych, które wytworzyła krytyka zajmująca się tym poetą. Jawi się on jako pisarz o heroicznej prawości i uczciwości, katolicki, czyli tu: opierający się na przekonaniu, że życie ludzkie jest walką o prawdę, świadomy siebie (w odróżnieniu od symbolistów), któremu obce jest nieodpowiedzialne przenoszenie centrum myśli poza siebie.

W *Głosach wśród nocy. Studiach nad przesileniem romantycznym kultury europejskiej* (1912) powraca i romantyzm, i kwestia współistnienia kultur, nieuchronnych przesunięć znaczeń, dokonujących się podczas wymiany między środowiskami różnych narodów. Krytyka zajmuje także kwestia imigracji pewnych stereotypów narodowych czy raczej fantazmatów innych narodów. Podaje przykład fałszywego obrazu Polski, na którym opierają się sympatie propolskie Jeana Jaurèsa, od których woli – jak deklaruje – niechęć Pierre-Josepha Proudhona. Brzozowski odwołuje się m.in. do odradzającej swe idee patriotyczne w sposób dialektyczny Francji, próbując dać diagnozę polskiej „samoistności narodowej". Ponownie podkreśla negatywny wpływ francuskiej kultury, która stała się dla Europy źródłem gorączki, nie zdrowia. Reprezentantem negatywnie i pozaepokowo definiowanego romantyzmu i zarazem kultury francuskiej w stanie rozkładu jest dla niego Jules Amédée Barbey d'Aurevilly. W *Głosach wśród nocy* pojawiają się zestawienia komparatystyczne – Laforgue'a krytyk zbliża do Przybyszewskiego ze względu na wspólną obu intensywność przeżycia buntu. Związki polsko-francuskie stają się także i w tej książce w pewnym sensie potwierdzeniem tezy o niewłaściwym wykorzystywaniu zasobów Zachodu – tu jako rezerwuaru frazesów służących (pozornemu) samopotwierdzeniu, prowadzących do stagnacji zamiast do zrozumienia, kim w istocie jesteśmy wobec Europy. Francja dostarcza również przykładów przewartościowania pewnych zjawisk historycznych, które jest konieczne również u nas, aby było możliwe zrozumienie polskiej organizacji dziejowo-kulturowej.

W *Głosach wśród nocy* znajdują się rozdziały poświęcone Henriemu Amielowi, Mauriceowi Barrèsowi i Henriemu de Saint-Simonowi. Dzienniki tego pierwszego twórcy zajmują Brzozowskiego jako typowe, reprezentatywne dla współczesności, stanowiące zarazem przykład mistrzowskiej obserwacji samego siebie, „braminizacji". Barrès interesuje go jako przykład ilustrujący pokusy i błędy współczesności, także odkrywający uwięzienie Francji we frazesie i w pozie. Powracają tu rozważania nad niebezpieczeństwem lektury literatury francuskiej z okresu drugiego cesarstwa, prowadzącej do wytworzenia swoistego stanowiska wobec świata i życia. O bardzo złym wpływie tego, co francuskie, na Polaków świadczy

przypadek Napoleona nazwanego „pustoszycielem polskich mózgów". Brzozowski zapisuje tu też refleksję natury ogólnej dotyczącą związków polsko-francuskich: „W Polsce mało zna się Francję; widzi się tylko Paryż, o nim pojmuje się, że siły Francji, jej dusza, są czymś zupełnie innym, niż się to ukazuje w tej perspektywie". Punktem wyjścia rozdziału o Saint-Simonie jest refleksja nad historią Francji jako wielkim eksperymentem okiełznania natury, przetworzenia instynktów w dzieło sztuki, przezwyciężania „ja", by odbić się w zbiorowym „ja" kultury. Cofnięcie się do osiemnastowiecznego utopisty prowadzi Brzozowskiego do problemów świata nowoczesnego stwarzającego siebie mocą wiar, w które nie wierzy.

W stronę dwudziestolecia międzywojennego. Warto wspomnieć również o odwołaniach do kultury francuskiej Karola Irzykowskiego, którego ważniejsze teksty powstały jednak po 1918 r. Jednak już *W kształt linii spiralnej* („Prawda" 1911, nr 3–4) zasadę swoistej parafrazy, dialektycznego powrotu ilustruje przykładem → russoizmu (dziś powrót do natury pozostaje w mocy, tyle że natura jest już inna). W *Wychowaniu woli* („Nowa Reforma" 1910, nr 394) krytykuje z kolei pseudospirytualistyczne ruchy oparte na hipnozie i przywołuje Amiela jako przykład zaszczuwania w sobie woli.

Pisząc o związkach polsko-francuskich, nie sposób pominąć działalność Tadeusza Żeleńskiego-Boya, najpłodniejszego bodaj tłumacza literatury francuskiej. Do swoich przekładów Boy dołączał przedmowy popularyzujące w Polsce literaturę francuską, zebrane potem w zbiorach *Studia i szkice z literatury francuskiej* (1920) i *Nowe studia z literatury francuskiej* (1922). Żeleński podkreśla znaczenie kultury francuskiej dla Polaków, we wprowadzeniu do *Rozprawy o metodzie Kartezjusza* (1918) pisze o „symbiozie duchowej" Francji i Polski, ale też o wybiórczej znajomości u nas tekstów znad Sekwany (mówi np. o pokoleniu znającym tylko Baudelaire'a i Rimbauda). Jego praca ma się przyczynić do zapełnienia braków i poszerzenia znajomości literatury francuskiej u nas – także przez wskazanie aktualności nie tylko współczesnych, nowych, ale i dawnych utworów.

Wymienione tu teksty krytyczne odnoszące się do kultury francuskiej wpisywały się w dyskusję na temat stanu, zadań i możliwości rozwoju literatury polskiej. Określały wartość utworów rodzimych przez porównanie ich z analogicznymi dziełami znad Sekwany, traktowanymi bądź jako wzorce (lub antywzorce), bądź jako teksty równorzędne, współtworzące określony – w każdej epoce odmienny – paradygmat.

Magdalena Siwiec

Źródła: [A.K. Czartoryski], *Kalendarz teatrowy dla powszechnej narodu polskiego przysługi, dany na rok przestępny 1780*, 1779; [A.K. Czartoryski], *Przedmowa*, w: tegoż, *Kawa*, 1779; I. Krasicki, *O rymotwórstwie i rymotwórcach* [1793–1799], w: tegoż, *Dzieła*, t. 3, 1803; I. Krasicki, *Rozmowy zmarłych* [1798–1799], w: tegoż, *Pisma*, t. 4, 1804; L. Kropiński, *Sztuka rymotwórcza* [1803–1828], w: tegoż, *Rozmaite pisma*, 1844; J.K. Szaniawski, *Pochwała Cypriana Godebskiego* [1809], w: C. Godebski, *Dzieła*, 1821; S.K. Potocki, *Rozprawa o zasadach krytyki i o potrzebie wprowadzenia jej u nas* [1811], „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1816, t. 9; F. Wężyk, *O stylu w dziełach dramatycznych* [1811], „Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce" 1878, t. 1; J.U. Niemcewicz, *Rozprawa o bajce* [wygł. 1814], „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1817, t. 10; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; E. Słowacki, *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, fragm. „Tygodnik Wileński" 1819, t. 7–8, w: *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. 1, 1824; J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, „Dziennik Wileński" 1819, t. 1; [F. Wężyk], *Uwagi nad Jana Śniadeckiego rozprawą „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Pamiętnik Warszawski" 1819, t. 14; H. Kaliński, *Li-*

sty o literaturze polskiej, „Astrea" 1821, nr 6; [K. Brodziński], *Listy o literaturze*, „Pamiętnik Warszawski" 1822, t. 1, nr 1; A. Mickiewicz, *Przemowa*, w: tegoż, *Poezje*, 1822; [M. Mochnacki], *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2; [M. Mochnacki], *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 2, nr 5 i 7; [M. Mochnacki], *Myśli o literaturze polskiej*, „Gazeta Polska" 1828, nr 89–94; A. Mickiewicz, *O krytykach i recenzentach warszawskich*, w: tegoż, *Poezje*, 1829; [M. Mochnacki], *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska" 1829, nr 15, 17–20, 22 i 26–29; M. Grabowski, *Literatura francuska* [1830], w: tegoż, *Literatura i krytyka*, t. 1, 1837; S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1–3; W.P. [W. Pol], *Teatr i Aleksander Fredro*, „Kwartalnik Naukowy" 1835, t. 1; A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska* [1840–1844], przeł. L. Płoszewski, w: tegoż, *Dzieła*, t. 8–10, 1955; K. Szajnocha, *O typie narodowym w powieściach nowszych*, „Dziennik Literacki" 1852, nr 39; A. Nowosielski [A. Marcinkowski], *Kilka myśli o powieści i jej formie*, „Gazeta Warszawska" 1855, nr 168, przedruk w: tegoż, *Pisma krytyczno-filozoficzne*, t. 2, 1857; [F. Faleński], *Sztuka dawna w zestawieniu z nowożytną. (Z „Podróży do Włoch" Henryka Taine'a)*, „Pamiętnik Naukowy, Literacki i Artystyczny" 1867, t. 1; W. Marrené-Morzkowska, *Alfons Daudet*, „Tygodnik Ilustrowany" 1879, nr 168–170; H. Sienkiewicz, *O naturalizmie w powieści*, „Niwa" 1881, t. 20; A. Sygietyński, *Współczesna powieść we Francji. I. Gustaw Flaubert*, „Ateneum" 1881, t. 2; A. Sygietyński, *Współczesna powieść we Francji. II. Alfons Daudet*, „Ateneum" 1881, t. 3; A. Sygietyński, *Współczesna powieść we Francji. III. Emil Zola*, „Ateneum" 1882, t. 4; A. Sygietyński, *Współczesna powieść we Francji. IV. Bracia Goncourt*, „Ateneum" 1883, t. 2; Miriam [Z. Przesmycki], *Profile poetów francuskich*, „Życie" 1888, nr 1–40, z przerw.; C. Jellenta, *Nad grobem Lamartine'a. W setną rocznicę urodzin*, „Tygodnik Ilustrowany" 1890, nr 42; Miriam [Z. Przesmycki], *Poezja Lamartine'a niegdyś a dziś*, „Świat" 1890, nr 21–24; M. Zdziechowski, *Lamartine*, „Kraj" 1891, nr 44–49 i 52; W. Marrené-Morzkowska, *Współczesny mistycyzm*, „Przegląd Tygodniowy" 1892, nr 1–5; H. Sienkiewicz, *Listy o Zoli („Le docteur Pascal")*, „Słowo" 1893, nr 172–175; M. Krzymuska, *Rodin. Objawy chrześcijańskiego odrodzenia w najnowszej literaturze francuskiej*, „Biblioteka Warszawska" 1896, t. 3, przedruk w: tejże, *Studia literackie*, 1903; A. Lange, *Studia z literatury francuskiej*, 1897; Quasimodo [A. Górski], *Młoda Polska. Felieton nieposłany na konkurs „Słowa Polskiego"*, „Życie" 1898, nr 15–16, 18–19 i 24–25; Piast [S. Szczepanowski], *Dezynfekcja prądów europejskich*, „Słowo Polskie" 1898, nr 40; M. Posner-Garfeinowa, *Kilka słów o modernizmie*, „Krytyka" 1899, t. 1; E. Przewóski, *Krytyka literacka we Francji*, 1899; A. Potocki, *O „czującym wiedzeniu" Żeromskiego*, „Biblioteka Warszawska" 1900, t. 1, przedruk w: tegoż, *Szkice i wrażenia literackie*, 1903; M. Krzymuska-Iwanowska, *S. Przybyszewski, jego poezja i filozofia*, „Tygodnik Ilustrowany" 1901, nr 15–17, przedruk w: tejże, *Studia literackie*, 1903; Miriam [Z. Przesmycki], *Jan Artur Rimbaud*, „Chimera" 1901, t. 2, nr 4–5; K.R. Żywicki [L. Krzywicki], *Z wrażeń profana*, „Głos" 1901, nr 18–19; P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, 1902; I. Matuszewski, *Istota i rola nastroju*, w: tegoż, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902; E. Porębowicz, *Poezja polska nowego stulecia*, „Pamiętnik Literacki" 1902, z. 1; S. Brzozowski, *„Miriam" – zagadnienie kultury*, „Głos" 1904, nr 45–52, z przerw.; T. Grabowski, *Anatol France. Studium literackie*, 1904; M. Porębowicz, *Romantyzm francuski. Z powodu książki Pierre'a Lasserre'a*, „Ateneum Polskie" 1908, t. 1; M. Rakowska, *Kobiety w młodym piśmiennictwie francuskim (Łucja Delarue-Mardus – Gérard d'Houville [pani H. de Régnier] – Hr. M. de Noailles)*, „Literatura i Sztuka" 1909, nr 29–30, przedruk w: *Zapomniane głosy. Krytyka literacka kobiet 1894–1918. Wybór tekstów*, oprac. A. Wydrycka, 2006; S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910; K. Irzykowski, *W kształt linii spiralnej*, „Prawda" 1911, nr 3–4, przedruk w: tegoż, *Czyn i słowo. Glossy sceptyka*, 1913; J. Lorentowicz, *Nowa Francja literacka. Portrety i wrażenia*, 1911; S. Brzozowski, *Głosy wśród nocy. Studia nad przesileniem romantycznym kultury europejskiej*, 1912; Cz. Halicz [Cz. Endelmanowa-Rosenblattowa], *Intuicjonizm w estetyce i krytyce literackiej*, „Literatura i Sztuka" 1912, nr 34–35; J. Oksza [J. Kisielewska], *Z literatury współczesnej. Wrażenia i sądy*, 1912; T. Żeleński [Boy], *Studia i szkice z literatury francuskiej*, 1920.

Opracowania: T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce pseudoklasycyzmu*, 1918; W. Folkierski, *Fredro a Francja*, 1925; T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce romantyzmu (1831–1863)*, 1931; W. Folkierski, *Od Chateaubrianda do Anhellego*, 1934; T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce realizmu i modernizmu (1863–1933)*, 1934; J. Fabre, *Stanislas-Auguste Poniatowski et l'Europe de Lumierès*, 1952; E. Rzadkowska, *Encyklopedia i Diderot w polskim Oświeceniu*, 1955; *Z literatury lat 1863–1918: studia i szkice*, cz. 1, red. J. Baculewski i S. Sandler, 1957 (tu zwłaszcza H. Markiewicz, *Pozytywizm a realizm krytyczny* i J. Kulczycka-Saloni, *Krytyka literacka lat 1863–1881*); J.W. Gomulicki, *Norwid – poeta europejski*, „Nowa Kultura" 1958, nr 21

i 22; W. Lednicki, *Mickiewicz w zwierciadle poezji Alfreda de Vigny*, 1959; S. Kawyn, *Wstęp*, w: *Walka romantyków z klasykami*, oprac. S. Kawyn, 1960; M. Brahmer, *Niektóre perspektywy porównawczych studiów literackich w Polsce*, „Przegląd Humanistyczny" 1961, nr 5; M. Żurowski, *Norwid i Gautier*, w: *Nowe studia o Norwidzie*, red. J.W. Gomulicki i J.Z. Jakubowski, 1961; M. Janion, *Zygmunt Krasiński. Debiut i dojrzałość*, 1962; J. Fabre, *Lumières et romantisme : energie et nostalgie de Rousseau à Mickiewicz*, 1963; M. Żurowski, *Norwid i symboliści*, „Przegląd Humanistyczny" 1964, nr 4; L. Kołodziej, *Adam Mickiewicz. Au carrefour des romantismes européennes*, 1966; Z. Bieńkowski, *Baudelaire et Norwid*, w: *Journées Baudelaire. Actes du Colloque*, 1967; A. Lisiecka, *O baudelairyzmie „Vade-mecum"*, „Twórczość" 1968, nr 3; *Europejskie związki literatury polskiej*, red. J.Z. Jakubowski, J. Kulczycka-Saloni i Z. Libera, 1969; Z. Libera, *Problemy polskiego oświecenia: kultura i styl*, 1969; A. Bartoszewicz, *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku*, 1971; M. Piwińska, *Legenda romantyczna i szydercy*, 1972; J. Kulczycka-Saloni, *Literatura polska lat 1876–1902 a inspiracja Emila Zoli*, 1974; Z. Markiewicz, *Spotkania polsko-francuskie*, 1975; W. Weintraub, *Profecja i profesura, Mickiewicz, Michelet i Quinet*, 1975; H. Barycz, *Na przełomie dwóch stuleci. Z dziejów polskiej humanistyki w dobie Młodej Polski*, 1977; H. Markiewicz, *W kręgu Żeromskiego: rozprawy i szkice historycznoliterackie*, 1977; M. Podraza-Kwiatkowska, *Wstęp*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, wyd. 2 rozszerz., 1977; J. Sokołowska, *Literatura staropolska a literatura francuska do połowy XVIII wieku. Perspektywy nieco innej syntezy: propozycje i sugestie*, w: *Literatura staropolska w kontekście europejskim (związki i analogie): materiały konferencji naukowej poświęconej zagadnieniom komparatystyki (27–29 X 1975)*, red. T. Michałowska i J. Ślaski, 1977; J. Starnawski, *W kręgu zainteresowań literaturą polską we Francji w XIX wieku*, 1978; P. Villaneix, *Michelet, Mickiewicz i mesjanizm romantyczny*, „Pamiętnik Literacki" 1978, z. 1; T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego oświecenia*, 1979; J. Ziętarska, *O metodzie krytyki literackiej w dobie Oświecenia*, 1981; *Le Symbolisme en France et en Pologne*, éd. J. Heisten, 1982; P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski: doktryna estetyczno-literacka*, 1984; J. Kulczycka-Saloni, *Wstęp*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, oprac. J. Kulczycka-Saloni, 1985; H.R. Jauss, *Przedmowa do pierwszego niemieckiego wydania „Vade-mecum" Cypriana Norwida*, przeł. M. Kaczmarski, „Studia Norwidiana" 1985–1986, nr 3–4; Z. Markiewicz, *Polsko-francuskie związki literackie*, 1986; Z. Libera, *Refleksja historycznoliteracka w polskim oświeceniu*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie" 1987, z. 63; M. Tomicka, *Symbolizm francuski w polskiej krytyce literackiej (1886–1918)*, 1987; W. Weintraub, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, 1988 (zwłaszcza rozdz. *Saint-Martin i poetyka profetyzmu* i *Rosyjski martynizm i Oleszkiewicz*); M. Żurowski, *„Larwa" na tle porównawczym*, „Przegląd Humanistyczny" 1963, nr 6; M. Żurowski, *Hopkins, Mallarmé i Norwid*, „Poezja" 1988, nr 4–5; *Le Symbolisme en France et en Pologne : (médiateurs et résistances) : (actes du Colloque franco-polonais organisé par l'Institut d'Etudes Romanes et le Centre d'Etudes Françaises de l'Université de Varsovie) : (Varsovie, octobre 1985)*, éd. J. Żurowska i M. Żurowski, 1989; M. Cieśla-Korytowska, *Romantyczna poezja mistyczna. Ballanche – Novalis – Słowacki*, 1989; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1989; E. Rzadkowska, *Francuskie wzorce polskich Oświeconych. Studium o recepcji J.F. Marmontela w XVIII w.*, 1989; A. Grześkowiak-Krwawicz, *Publicystyka stanisławowska o modelu rządów monarchii francuskiej*, 1990; E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce Oświecenia*, 1990; J. Kulczycka-Saloni, D. Knysz-Rudzka, E. Paczoska, *Naturalizm i naturaliści w Polsce: poszukiwania, doświadczenia, kreacje*, 1992; *Révolution et littérature : la Révolution française de 1789 dans les littératures allemande, française et polonaise : (actes du Colloque organisé par l'Institut de Romanistique de l'Université de la Sarre dans le cadre de la Coopération avec l'Université de Varsovie sous la direction de Jochen Schlobach et Maciej Żurowski (Sarrebruck, 23–25 avril 1987)*, éd. J. Żurowska, 1992; A. Kowalczykowa, *Francusko-polskie związki literackie*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1994; Z. Libera, *Rozważania o wieku tolerancji, rozumu i gustu: szkice o XVIII stuleciu*, 1994; *Symbolizm francuski i Młoda Polska: studia i materiały*, red. H. Chudak, 1994; *Romantyzm, Janion, fantazmaty: prace ofiarowane profesor Marii Janion na jej siedemdziesięciolecie*, red. D. Siwicka i M. Bieńczyk, 1996; M. Cieśla-Korytowska, *O romantycznym poznaniu*, 1997; H. Markiewicz, *Polskie teorie powieści: od początków do schyłku XX wieku*, 1998; M. Stanisz, *Wczesnoromantyczne spory o poezje*, 1998; Z. Stefanowska, *Historia i profecja. Studium o „Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego" Adama Mickiewicza*, 1998; *Adam Mickiewicz w oczach Francuzów*, wybór, oprac. i wstęp Z. Mitosek, przeł. R. Forycki, 1999; *Juliusz Słowacki: poeta europejski*, red. M. Cieśla-Korytowska, W. Szturc i A. Ziołowicz, 2000; M. Dębowski, *Francuskie konteksty teatru polskiego w dobie oświecenia*, 2001; G. Matuszek, *Naturalistyczne dramaty*, 2001; M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, 2001; O. Płaszczewska, *Błazen i błazeństwo w dramacie romantycznym. Studium komparatystyczne,* 2002; M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i egzystencja*, 2005; M. Piwińska, *Złe*

wychowanie, 2005; A. Walicki, *Mesjanizm Adama Mickiewicza w perspektywie porównawczej* (zwłaszcza rozdz. *Francja w prelekcjach paryskich Mickiewicza*), 2006; M. Delapierrière, *Norwid i Baudelaire: zbliżenie przez sztukę*, w: *Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem*, red. T. Mizerkiewicz i A. Stankowska, 2007; P. Śniedziewski, *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, 2008.

Zob. też: Dekadentyzm, Impresjonizm, Klasycyzm/ Klasyczność, Komparatystyka, Literatura szalona, Naturalizm, Parnasizm, Przekład, Russoizm, Symbol/ Symbolizm, Taine'izm

LITERATURA I MUZYKA

Generalia. W osiemnastowiecznej refleksji o poezji, podobnie jak w dziewiętnastowiecznej krytyce literackiej, wielokrotnie posługiwano się odniesieniami do muzyki i na wiele sposobów korzystano z jej instrumentarium estetycznego i pojęciowego. Służyło to opisowi i analizie procesu twórczego, odnosiło się do dzieł oraz ich odbioru. W efekcie krytyka literacka tamtego czasu jednym krańcem stykała się z niezwykle bogatym i złożonym polem idei, nie tylko estetycznych, formułowanych na temat muzyki w historii jej rozwoju, drugim dotykała zaś literatury jako sztuki słowa, odrębnej wobec muzyki, ale powiązanej z nią na wiele różnych sposobów. Dziewiętnastowieczna refleksja o literaturze była więc w znaczącym stopniu nasycona swego rodzaju „muzykologią", zróżnicowaną w zależności od czasu powstania danej wypowiedzi, jej przedmiotu (autor, → gatunek, postać literacka) oraz krytyka, jego upodobań i dyspozycji twórczych. Ten ostatni czynnik nabiera specjalnego znaczenia wówczas, gdy piszący o literaturze uprawiał także, z równym zaangażowaniem, krytykę muzyczną lub był muzykiem (np. Maurycy Mochnacki, Antoni Sygietyński).

Tradycja wspólnoty. Usytuowanie muzyki i literatury w jednym szeregu, w obrębie refleksji estetycznej i aksjologicznej, oraz objaśnianie właściwości każdej z nich za pomocą pojęć przypisanych drugiej ze sztuk wyrastało ze starej, antycznej tradycji filozoficzno-religijnej, w której prym wiodły koncepcje orfickie, platońskie i neoplatońskie.

W oświeceniowej refleksji o poezji nawiązywano zarówno do skonwencjonalizowanego już toposu → poety, który „śpiewa" wielkie sprawy i bohaterów (przede wszystkim w → epopei, ale też w → hymnach i → odach), przywoływano motyw Orfeusza i Tyrteusza (→ tyrteizm) jako poetów-śpiewaków, jak i podkreślano wspólną genezę poezji i muzyki jako ugruntowanego w naturze ludzkiej wyrazu – najpierw chwały Bożej, a później także poruszeń serca i tkliwych uczuć – oraz ich nierozdzielne współistnienie. Joachim Litawor Chreptowicz w artykule *Poezja* ze *Zbioru potrzebniejszych wiadomości* Ignacego Krasickiego (1781––1783) twierdził, że człowiek ma „skłonność przyrodzoną" „w poruszeniu serca do śpiewania" (o czym świadczą „pieśni ludu prostego"), które lepiej ukazuje stan emocjonalny poety: „[…] spadki głosów malują uszom chwiejącą się namiętność, wszystko, cokolwiek wyraźniej pokazać może jego tkliwość, wolne mu jest". O wspólnocie genezy i funkcji śpiewu i poezji pisali też Filip Nereusz Golański (*O wymowie i poezji*, 1786) oraz Ignacy Krasicki w rozprawie *O rymotwórstwie i rymotwórcach* (powst. 1793–1799, wyd. 1803). W początku XIX w. rozważania o relacjach między muzyką a poezją nasiliły się – m.in. w związku z potrzebami przekładów → librett zyskującej coraz większą popularność → opery – wraz z zainteresowaniem swoistościami prozodyjnymi języka polskiego i jego przydatnością do tworzenia wypowiedzi poetyckich nadających się do wykonania muzycznego. Twórczość o charakterze śpiewnym zyskiwała coraz większą rangę estetyczną wobec modelu poezji zretoryzowanej.

Duże znaczenie miały tu liczne pisma muzykologa i pedagoga muzycznego Józefa Elsnera, który badał prozodyjne właściwości polszczyzny i usiłował wskazywać organizację wiersza gwarantującą możliwość harmonijnego współistnienia słowa i muzyki. W *Rozprawie o metryczności i rytmiczności języka polskiego, szczególniej o wierszach polskich we względzie muzycznym* (1818) próbował stworzyć (w kontekście metrycznego wiersza antycznego) podstawy polskiego wiersza (sylabotonicznego), opartego na „skandowaniu według akcentu", które „koniecznie użytym być powinno, aby rodzajowi lirycznemu więcej wzniesienia, pieśni zaś lub dumce więcej nadać wyrazu". Koncepcje Elsnera wywołały w ówczesnej prasie dyskusje i polemiki. Zabrał w nich głos m.in. Józef Franciszek Królikowski artykułem *Uwagi nad dziełem „Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego* […] *przez J. Elsnera*" (1818), dopełnionym praktycznymi przykładami harmonizacji słowa i muzyki w wierszach specjalnie ułożonych na tę okazję przez Kazimierza Brodzińskiego. W rozprawie *O niektórych wyrazach do sztuki rymotwórczej należących* („Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 11) Królikowski dowodził, że cała terminologia służąca opisowi poezji ma źródła muzyczne, ponieważ „Poezja w początkach swoich była muzykalna i śpiewana", w dziele *Prozodia polska, czyli o śpiewności i miarach języka polskiego z przykładami w nutach muzycznych* (1821) analizował zaś właściwości polszczyzny umożliwiające tworzenie „wierszy muzykalnych" jako najbardziej poruszających. Domagał się od twórców muzyki zachowania do tekstów poetyckich „mocy i melodii języka", zasadzającego się na ścisłym respektowaniu akcentu, ale też na zharmonizowaniu muzyki z „duchem poezji" i dzieleniu z poetą „uczucia i namiętności", uzgodnieniu ducha muzyki z myślą i uczuciami poety, zachowania tego samego charakteru w całym utworze. Tak kształtował się model poezji śpiewnej, wspartej na estetyce uzgodnień i jednolitości, bliski autentycznej twórczości ludowej, a w okresie międzypowstaniowym zaowocował on nurtem stylizowanej na folklor liryki prostej i śpiewnej (→ literatura ludowa). Zarazem prowadziło to do istotnych przekształceń wersyfikacji, ukształtowania się systemu sylabotonicznego, ale również spopularyzowania wiersza nieregularnego, w swej budowie rytmicznej oddającego zróżnicowanie tonów i charakteru muzyki, o czym pisał Królikowski.

Romantyczna konkretyzacja tej tradycji, obecna w poezji, a także w filozofii i krytyce, akcentowała przede wszystkim jedność sztuki, opartą na wspólnocie → wyobraźni. Taka wizja współistnienia różnych sztuk w pierwszych dziesięcioleciach XIX w. była motywowana intensywnie rozwijaną koncepcją twórcy-geniusza, wyzwolonego z reguł i zdolnego dostrzegać niedostępne innym aspekty życia i twórczości. Poczuciu bliskości poezji i muzyki towarzyszyły też romantyczne idee niepochwytności, niewyrażalności i → nieskończoności. Otwierały one perspektywę podwójną: doświadczenia braku i niespełnienia artystycznego w obrębie jednej tylko dziedziny oraz, przeciwnie – nieograniczonych perspektyw poznania i ekspresji, gdy dochodzi do połączenia możliwości właściwych obu sztukom. Poczuciu związku literatury i muzyki u progu XIX w. towarzyszyła również filozoficzna i estetyczna utopia pierwotnej, archaicznej całości (Giambattista Vico), która miała objawiać się m.in. w melosie słowa, zagubionym, lecz możliwym do odzyskania za sprawą poezji. Świadomość wspólnego źródła stanowiła najważniejszą przyczynę zapożyczeń dokonywanych przez krytykę poszczególnych sztuk na terenie przynależnym do sztuki „siostrzanej". Poszukiwania archaicznej, rozbitej wspólnoty kulturowej w dziesięcioleciach bezpośrednio poprzedzających i przygotowujących europejski romantyzm przyjmowały też postać dociekań nad genezą języka (Jean-Jacques Rousseau) lub form literackich (Johann Gottfried Herder), wykorzystujących przekonanie o pierwotnej jedności słowa i dźwięku, poezji i muzyki. Efektem

poszukiwań wymienionych myślicieli były tezy o muzycznym kształcie pierwotnego języka, nastawionego przede wszystkim na → ekspresję, a dopiero wtórnie na komunikację.

Przykładem mogą być spostrzeżenia, jakie formułował w odniesieniu do źródeł poezji Kazimierz Brodziński. Rozprawa *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* („Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11) przypomina dość powszechne wówczas przekonanie o pierwotnej jedności słowa i muzyki, ich późniejszym rozdzieleniu oraz o aktualnie postulowanym, możliwym powtórnym zjednoczeniu. Krytyk kreśli wizję genezy poezji lirycznej (→ liryka) i jej odnowienia we współczesności, gdy zostanie przywrócone połączenie muzyki i słowa: „W początkach zawsze ten boski język poezji towarzyszył. Poeci późniejsi oddzielili się od muzyki. Obiedwie te siostry rozdzielone doskonaliły się osobno i rosły w wdzięki, i teraz w serdecznym znowu ściśnieniu łączyć się zdają, aby jedna drugą nową pięknością obdarzając, uroczym głosem razem do czucia i myśli słuchacza przemówić mogły. W początkach pobudzała muzyka do wesołości i tańca, dzisiejsza więcej unosi duszę, więcej przyjemny smutek w nas budzi". Krytyk twierdził też, że wspólnym rysem współczesnych mu poezji i muzyki jest dążenie do nieskończoności, i choć tę ostatnią definiuje raczej jako „odsłonienie pola dla wyobrażeń dla duszy" niż, jak wkrótce uczynią to romantycy, immanentną cechę bytu, to nieskończoność jako płaszczyzna spotkania muzyki i poezji okazała się stałym tropem romantycznej i poromantycznej krytyki literackiej. Brodziński przypominał również zaktualizowaną jeszcze w XVIII w. i na przełomie stuleci (m.in. Giambattista Vico, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Wilhelm Heinrich Wackenroder) teorię muzyki jako języka nadrzędnego („języka bogów", „najwyższej mowy"), co pośrednio tworzyło matrycę pojęciową i aksjologiczną dla opisu i oceny literatury.

W romantycznej antropologii oraz estetyce muzyka i literatura istniały więc nie tylko jako „sztuki siostrzane", zdolne wpływać na siebie i nawzajem się objaśniać, ale jako zwornik elementarnych, ludzkich pragnień wyrażenia postawy wobec świata, żywiołów, emocji, i ta okoliczność pozostała nie bez wpływu na krytykę literacką, jej zainteresowania oraz język, szczególnie w kilku pierwszych dziesięcioleciach XIX w.

Powszechnie uznawane pokrewieństwo muzyki i literatury podawał w wątpliwość Michał Grabowski (*O poezji narodowej*, „Tygodnik Petersburski" 1834, nr 39–41): „Pokrewieństwo także sztuk pięknych za daleko podobno posuwają. Są one siostrzyce, ale dopiero wtedy, kiedy się jednym ogniem poezji zapłodniły; pierwej i w zarodzie nie można im, bez nadużyć, zaznaczyć jednego początku. […] Muzyka jest najfantastyczniejszą ze sztuk pięknych; jej definicja zaledwie da się zrobić". Dziesięciolecia następne przyniosły wyeksponowanie innych aspektów tych związków, najbardziej wyraziście sformułowane w idei dzieła totalnego Richarda Wagnera, wzmocnione również wywodami na temat muzyki jako jedynego medium poznania i przekazu treści nieprzekazywalnych w słowie (Søren Kierkegaard, Arthur Schopenhauer).

U progu XX w. Edward Porębowicz (*Poezja polska nowego stulecia*, „Pamiętnik Literacki" 1902, z. 1) wywodził, że zadaniem współczesnej sztuki jest powrót „do pierwszej syntezy, ponowne zsynchronizowanie poezji, muzyki oraz malarstwa, rzeźby i architektury". I choć, jak wskazywał autor, jest to idea o romantycznej jeszcze proweniencji, to romantyczny zwrot *ad fontes* i modernistyczne wołanie o powrót do syntezy nie są tożsame, gdyż moderniści, wprowadzając do swoich opisów i manifestów kategorię nastroju, „treści muzycznej dzieła", fenomenu wyraźnie powiązanego z muzyką, a odznaczającego się m.in. prymatem „sugestii" nad „ekspresją", przesuwali kwestię bliskości muzyki i literatury w sferę ich oddziaływania na

odbiorcę. W języku krytyki tymczasem rozrastały się i utrwalały rozliczne formuły, z których wyobraźnia synestezyjna mogła czerpać do woli, swobodnie przekraczając granice nie tylko muzyki i słowa, ale także słowa i obrazu (stwierdzenie Charles'a Baudelaire'a, że „kolor jest niemą melodią", porównanie przez Ferenca Liszta drugiego koncertu Fryderyka Chopina do obrazu). Porównania i metafory, zbudowane na podstawie dźwięku i obrazu, wprowadzały muzykę w krytycznoliteracki dyskurs (→ komparatystyka).

Muzyczność poezji. Krytyka literacka początku XIX w., poszukując metody i własnego języka, wielokrotnie odwoływała się do wyobrażeń malarskich, łącząc je z wyobrażeniami muzycznymi. Kazimierz Brodziński pisał w tym duchu o poetach stanisławowskich, którzy „śpiewają", „malując z natury", a Maurycy Mochnacki dowodził, że Mickiewicz „wszędzie jest wielkim poetą, a tu i ówdzie malarzem niepospolitym" (*O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830). Mochnacki uczynił z malarskich i muzycznych właściwości literatury kryterium postrzegania swoistości pisarstwa poszczególnych autorów i odmienności form poezji. Plastyczność poezji krytyk łączył z jej realizmem („obiektowością"), natomiast muzyczność z idealizmem („subiektowością") i ekspozycją podmiotu. Rozpoznanie pierwiastków plastycznego i muzycznego w poezji wywołało też refleksję krytyka nad stosunkiem mimetyzmu i swobodnej gry → fantazji poetów: „Muzyka służy ich FANTAZJI, tak jak FIGURY marmurowe poetyckiemu służą realizmowi. Muzykalne jest misterstwo poetów filozofujących, dumających. Krytyka filozoficzna powinna oznaczyć, jaki zachodzi stosunek w systemie poetyckiej literatury między tym REALIZMEM i IDEALIZMEM, między MUZYKALNOŚCIĄ a SNYCERSTWEM, między ŚPIEWEM i foremną POSTACIĄ, KSZTAŁTEM – tymi ostatecznymi kończynami poetyckiego świata". Muzyka rozważana w jej stosunku do literatury dawała też krytyce narzędzia opisu poszczególnych stylów i poetyk, a także pomagała skrystalizować metody pracy krytyka – w tym duchu pisał Zygmunt Krasiński o poezji Juliusza Słowackiego: „Zdaje się nam, jakobyśmy czuli, gdy czytamy dzieła Słowackiego, że w nich objawia się ta druga [w porównaniu z Mickiewiczem] kosmiczna odśrodkowa siła, siła odwcieleń i zaprzeczeń, której pęd […] stara się, jak muzyka, ciągłym drganiem cząstek i roztapianiem kształtów wyrazić westchnienia wszystkich ciał natury i rwania się wszystkich myśli ducha ku niewidzialnemu światu nieskończoności" (*Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, „Tygodnik Literacki" 1841, nr 21–23).

Również późniejsza krytyka literacka używała argumentów z dziedziny muzyki do wskazania właściwości konkretnego utworu lub jakiejś ogólniejszej tendencji w literaturze. Symptomatyczne pod tym względem są rozważania Cezarego Jellenty na temat realizmu (*Zakapturzony idealizm*, „Prawda" 1888, nr 35–36), gdzie wypowiada się on przeciwko „potrzebie naśladowania" jako koncepcji źródła sztuki (→ mimesis), stawiając w miejsce mimetyzmu potrzebę przyjemności. Muzyka zostaje przywołana w kontekście estetyk, stylów i prądów literackich (→ „realizm") oraz źródeł sztuki („przyjemność"), jest też najsilniejszym argumentem na rzecz niemimetycznej koncepcji literatury. Jellenta manifestował daleko posunięty sceptycyzm co do możliwości zdefiniowania muzyki: „[…] ta wprost wyślizguje się nagabywaniom realistów. Żaden wagneryzm nie uczyni melodii wiernym odbiciem motywów przez nią śpiewanych, a gwałtowna chęć złamania tej fatalności za wszelką cenę rodzi dziwolągi, barbarzyńskie huki i grzmoty *Parsifala*, które, gdyby ich nie ilustrowała scena i akcja, równie łatwo mogłyby być wzięte przez słuchaczów za kantatę na temat wielkiej histerii lub walki byków. Każdy dźwięk jest wieloznaczny – wyrzućcie libretto z *Don Juana*, a łatwo weźmie ktoś arcytwór Mozarta za parafrazę *Szalonego Orlanda*, *Dekamerona* lub bajronowskiego *Beppa*. Gdzież tu więc mówić o ścisłej paraleli między sztuką a rzeczywistością?". Zaszczepio-

ny polskiej krytyce przez Mochnackiego podział na poezję podmiotową i przedmiotową zdawał się odżywać w konstatacjach Ignacego Matuszewskiego, który inaczej jednak problematyzował te dwa rodzaje poezji: dominantę → podmiotowości i → przedmiotowości upatrywał przede wszystkim w dyspozycjach twórczych artystów, w mniejszym zaś stopniu w ich dziełach, a ponadto wywodził, że dla zdefiniowania muzyczności i plastyczności poezji nie tyle jest ważna „czysto optyczna i akustyczna strona kwestii", co wspólna dla wszystkich twórców zasada, w myśl której „każdy artysta odtwarza nie rzeczy, lecz wrażenia" (*Istota i rola nastroju*, w: *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902). Twórczość ściśle podmiotowa, w typie muzyczno-lirycznym, nie ma wzorów zmysłowych, wziętych bezpośrednio z obserwacji świata zewnętrznego, lecz układa się w ciąg nastrojowych sugestii na temat przeżycia, jakiego doświadczył artysta, spotykając się ze światem. Nastrój był bowiem właściwością całej formacji estetycznej i duchowej, objawiał się poprzez różne style i gatunki, dlatego też „plastyczny" epos może mieścić się w ramach opisu za pomocą kategorii muzycznych: „Kto wie, czy poezja epiczna nie przybierze charakteru nastrojowej symfonii, zlewającej rozmaite nastroje w jedną organiczną całość". To, co dla poezji okaże się niewysławialne, pozostanie domeną muzycznego dźwięku. Wskazywanie przez krytyków paralel między muzyką a poezją prowadziło w pewnych przypadkach do wyznaczania i definiowania założeń oraz metod pracy krytyka literatury. W opinii Mochnackiego (*O „Sonetach" Adama Mickiewicza*, „Gazeta Polska" 1827, nr 80 i 82) analiza zabija zarówno muzykę, jak i poezję: „Natchniona poezja nie cierpi analizy. […] Wtenczas to, na kształt napowietrznej harmonii dźwięku, znika sprzed oczu natchnionych recenzentów". Krytyka literacka przełomu XIX i XX w. respektowała, podobnie jak czyniła to stulecie wcześniej, pogląd upatrujący w muzyce wartości absolutne, najwyższe i, wychodząc z tych samych co jej romantyczna poprzedniczka przesłanek, silniej niż tamta eksponowała „oczarowanie" odbiorcy, stan, w który wprawia go poezja na równi z muzyką.

Muzyka i słowa. Odniesienia do muzyki pojawiały się w oczywisty sposób wówczas, gdy krytyka literacka kierowała uwagę w stronę form złożonych, słowno-muzycznych, rozpatrywanych jednak z perspektywy rozważań prowadzonych nad literaturą. Przekonanie o ukrytych głęboko powinowactwach muzyki i słowa towarzyszyło refleksji nad oddalonymi od siebie formami: → literaturą ludową i → operą. Spostrzeżenia nad wzajemnymi odniesieniami słowa i muzyki objawiały się w krytyce poezji ludowej w kilku wymiarach, m.in. w dociekaniach nad pochodzeniem języka i poezji oraz w dyskusjach nad partykularnym/ uniwersalnym charakterem tej twórczości. Krytycy zdawali sobie sprawę z zależności między autentyzmem poezji ludowej a siłą muzyki. W tym duchu pisał Stefan Witwicki we wstępie do *Piosnek sielskich* (1830): „Melodia nasza, zawarta w śpiewach ludu, nosi na sobie cechę wyraźną i oryginalną, jest zawsze pełna uczucia bądź wesołego, bądź tkliwego, i nie można słusznie nazwać ją jednostajną, gdy w różnych prowincjach jest tak rozmaita. Korzystali z niej chętnie niektórzy ze znakomitych zagranicznych muzyków, którzy kraj nasz zwiedzili: korzystali więcej jak polscy kompozytorowie. Zdaje się, żeśmy tego domowego a bogatego skarbu jeszcze, jak należy, nie ocenili, ubiegając się wyłącznie prawie za harmonią Włochów, Francuzów lub Niemców". W odniesieniu do opery stawiano natomiast pytania o jej status wśród gatunków literackich, rozważano zasady konstruowania → libretta, kwestie przekładu librett obcojęzycznych oraz sprawę tzw. opery narodowej.

Poszukując zasad tworzenia optymalnego tekstu, zgodnego z muzyką, krytyka pierwszych trzech dziesięcioleci XIX w. postulowała m.in. utworzenie swoistego wokabularza,

nazywanego „słownikiem zaklętych słów do muzyki". Słownik taki (anonimowi recenzenci „Kuriera Warszawskiego" oraz „Gazety Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego" zwracali się z prośbą o utworzenie go do Karola Kurpińskiego i Ludwika Osińskiego), choć ostatecznie nie powstał, miał w założeniach pomysłodawców wyznaczyć pomocne dla autorów tekstów operowych pola semantyczne, przez dobór odpowiednich słów likwidować niezgodności prozodyjne i akcentowe między słowem a muzyką, miał też ułatwiać tłumaczenie przeznaczonych do śpiewu tekstów obcych na język polski. Pojawiały się zarówno koncepcje wrodzonej polszczyźnie „słodyczy", wynikającej z wpisanej w nasz język dyspozycji muzycznej – pisał Józef Franciszek Królikowski: „[…] a cóż bardziej udowodni słodycz języka, jeżeli nie ścisła jego zgodność z muzyką?" (*Prozodia polska, czyli o śpiewności i miarach języka polskiego*) – jak i przekonania o zupełnej nieistotności słowa, tekstu postawionego wobec muzyki. Mochnacki pisał prowokacyjnie, że „o słowach przy operze rozprawiać byłoby to oznaką niemowlęctwa sztuki" (*Premiera opery Rossiniego „Hrabia Ory"*, „Kurier Polski" 1830, nr 115). Zagadnienia te dyskutowano i rozwijano w rozprawach i tekstach krytycznych Karola Kurpińskiego, Józefa Franciszka Królikowskiego, Euzebiusza Słowackiego, Józefa Dionizego Minasowicza, Kazimierza Brodzińskiego, Jana Kruszyńskiego, Jana Kazimierza Ordyńca i innych autorów. Refleksja nad operą, artykułowana także w recenzjach z wystawień ówcześnie sławnych dzieł (Kurpińskiego, Carla Marii von Webera, Wolfganga Amadeusza Mozarta, Gioacchina Rossiniego), przynosiła tematy, które wyznaczały drogi myślenia o literaturze, a niekiedy odkrywały przed krytyką literacką nowe obszary myśli – wśród nich na plan pierwszy wybijały się zagadnienia naśladowania, naturalności, → cudowności, sztuczności i → narodowości. Opera w pierwszych dziesięcioleciach XIX w. była więc rozpatrywana z punktu widzenia literatury, jej form i estetyki. Ten sposób pisania o sztuce operowej odznaczał się dużą trwałością, z krytyki literackiej przeszedł do krytyki poświęconej muzyce, przejmującej metody zakotwiczone w rekwizytorni ówczesnej myśli o literaturze. W drugiej połowie wieku krytykę opery, choć dotyczyła również strony literackiej poszczególnych dzieł, w tym przekładów librett, lokowano zasadniczo w obrębie krytyki muzycznej (Józef Sikorski, Jan Kleczyński, Władysław Żeleński).

W stronę genologii. Odwołania do muzyki w polskiej krytyce literackiej XIX w. pojawiały się także wraz z ujęciami genologicznymi i strukturalnymi. Ich największą ekspansywność można zauważyć w odniesieniu do form lirycznych, wywodzonych z pierwotnej bliskości wiersza i muzyki. → Dramat jako gatunek lub rodzaj przywodził na myśl konotacje muzyczne z reguły wtedy, gdy dyskutowano jego źródła – przykładem może być rozwijana za Herderem koncepcja pieśni lirycznej jako zawiązku greckiej → tragedii.

W pismach połowy XIX w. dramat pojawiał się też w polu skojarzeń świadomie niemuzycznych, jako forma zaczynająca nową epokę w dziejach europejskiej kultury, różniąca się od liryki i epiki. „Epopeja i lira minęły w poezji" (J. Szujski, *Przemowa autora do wydania dramatów z r. 1867*, 1887). Dramat jest ulokowany ponad nimi, wyzwolony nie tylko z konwencjonalnej „liry", ale oddzielony od muzycznej niejasności i uczuciowości.

Friedrich Nietzsche w głośnej rozprawie *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872, przekł. pol. L. Staffa, 1907) przedstawił żywioł muzyczny jako nieodzowny komponent antycznej tragedii, a ponadto widział w nim szansę na przywrócenie współczesnemu dramatowi dostojeństwa i zdolności ewokowania mitu. Ostap Ortwin (*Utopie o dramacie*, „Krytyka" 1901, z. 2) przedstawił tę ideę radykalnie: „Co nie jest zdolne być tekstem do śpiewu, podkładem nieskończonych melodyj,

jest niegodne umieszczenia w dramacie". W czasie, w którym tragedia oddaliła się od muzyki, utrzymanie muzycznego waloru spektaklu przenosi się na publiczność: „Publiczność obejmuje wtedy akompaniament muzyczny akcji rozgrywającej się na scenie, a dramaturg staje się niewidzialnym jej dyrygentem".

Krytyka szukała też pomocy muzyki dla opisania podmiotowych aspektów dramatu, w szczególności dawnego: Wacław Aleksander Maciejowski nazywał dawne formy dramatyczne „uosobistnieniem śpiewu", sugerując, że śpiew wcielony w osobę nadawał dramatowi silne piętno → podmiotowości, ta była zaś atrybutem formy młodej, jeszcze nieodłączonej od jednolitej bryły sztuki (*Piśmiennictwo polskie od czasów najdawniejszych aż do roku 1830*, 1852). Szczególny przypadek muzyczności dramatu stanowiła – w oczach krytyki – twórczość Stanisława Wyspiańskiego. Pisząc o *Wyzwoleniu*, Ortwin sięgał wprost po kategorie służące opisowi dzieła muzycznego (*O „Wyzwoleniu" Wyspiańskiego*, „Krytyka" 1903, z. 2): „[…] melodia się zmąca w dziwne modulacje akordów. […] Diapazon się podnosi, *rondo capriccio* przechodzi w *largo pathétique*". Dwie dekady później, pisząc o *Warszawiance* (*Wizjonerstwo w dramatach Wyspiańskiego*, „Wiadomości Teatralne" 1927, nr 48), potwierdził myśl o muzyce jako warunku odrodzenia dramatu, choć w późniejszych utworach Wyspiańskiego dostrzegał przewagę elementu plastycznego (*Konstrukcja teatru Wyspiańskiego*, „Krytyka" 1906, z. 1): „Niemniej prawdą jest, że *Warszawianka*, jak i bezpośrednio poprzedzający ją […] *Daniel* urodziły się bezpośrednio z ducha muzyki, podczas gdy dramaty późniejszego okresu powstawały raczej z ducha ożywionej ruchem plastyki". Krytyka podkreślała też zgodnie wagę rytmu i dźwiękowy walor słów dramatów Wyspiańskiego.

Najbardziej interesujących przykładów paralel muzyczno-literackich dostarczała krytyka → powieści. Maria Konopnicka, pisząc o *Panu Wołodyjowskim* Henryka Sienkiewicza (*„Pan Wołodyjowski"*, „Gazeta Polska" 1887, nr 283), nie skupia się na postaciach ani fabule, lecz stara się uchwycić dominantę nastroju i kompozycji: „Taka to jest potęga dziejowego tonu. […] ale nawet mistrz, gdy go raz poruszył, musi go słuchać, aż przegrzmi nad nim i nad ziemią, a cokolwiek by poczynał sobie wbrew tej potężnej, wstrząsającej i gminem, i nim samym wibracji – albo przejmie się drżeniem poruszonych kręgów powietrznych i w ów ton wszechmocny wpadnie, albo zagłuszona będzie i zaniemieje sama".

Kompozycja muzyczna jako model struktury powieści i płaszczyzna odniesienia dla jej odbioru w pełni objawiła się w pisarstwie krytycznym Stanisława Brzozowskiego dotyczącym twórczości Stefana Żeromskiego. Krytyk analizuje mechanizm działania i wzajemnego oddziaływania na siebie postaci w *Róży* (*Skarga to straszna. (Rzecz o „Róży" Józefa Katerli)*, 1910): „Dla Krystyny jest jedyne ocalenie znaleźć moc. Znaleźć ma ją ona, stworzyć, zaimprowizować. W tej kompozycji Dan to tylko wyzwalający akord muzyczny". Przekonania krytyka najwyraźniej objawiły się na kartach poświęconych *Popiołom*: „Czujemy, że obcujemy w tej tajemniczej muzyce z tym, czym było tu słowo, zanim stało się dźwiękiem. […] Ta muzyka wewnętrzna uzupełnia działanie wszystkich innych środków artystycznych poety, pogłębia obrazy, tworzy wymaganą przez nie perspektywę psychiczną, nastraja duszę naszą na odpowiedni ton, rozbudza w niej i zestraja te same struny, które twórczą duszę poety w momencie natchnienia uzbrajały. Doświadcza się niejednokrotnie przy czytaniu dzieł Żeromskiego, że słowo i muzyka w nim urzeczywistnione są dla niego tylko środkiem służącym tej głębszej muzyce podziemnej, wywołującym swoim brzmieniem te lub inne MILCZĄCE akordy psychiczne" (S. Brzozowski, *Stefan Żeromski*, „Głos" 1904, nr 11–13, 15–17 i 19–20). Struktura powieści Żeromskiego jest muzyczna w tym sensie, że współistnieją w niej,

na wzór akordu, wertykalnie ukształtowane warstwy znaczeniowe, wespół z horyzontalną linearnością narracji. Także rozległość planów historycznych i psychologicznych *Popiołów* pozostaje w oczach krytyka całością zorganizowaną według zasad → kompozycji muzycznej: „Powieści Żeromskiego są pewnego rodzaju SYMFONIAMI PSYCHICZNYMI i na tym to zasadza się ich tajemnica kompozycyjna". Ich czytelnik powinien natomiast rozpoznać w materii słowa symfoniczną strukturę prowadzenia wątków i tematów.

Sięgająca do zasobów muzyki refleksja nad powieścią otwierała nowe spojrzenie na ten gatunek i stanowiła dopełnienie działań krytyki na przestrzeni całego stulecia: rola muzyki jako podstawy odwołań, nawiązań, → metafor, stosowanych w krytyce literackiej zmieniała się nie tylko w miarę ewolucji poglądów na muzykę; tę zmianę uzasadniał też rozwój literatury i jej nowych form. Krytyka, która na początku wieku powoływała się na „pieśń", „melodię" czy „śpiew", po dziesięcioleciach dotarła do „symfonii". Ta zaś była nie tylko szczególnie uprzywilejowaną w modernistycznej sztuce formą muzyczną, ale okazała się narzędziem objaśniania zawiłości nowej powieści.

Muzyka a język krytyki. Bogate imaginarium muzyczne, odnoszące się do instrumentów, akordów, form muzycznych, wykonawstwa itp., występuje w krytyce literackiej stulecia z wyraźną częstotliwością, stanowi jej zauważalną tkankę znaczeniową i operacyjną, a często też funkcjonuje na zasadzie stylistycznej i pojęciowej oczywistości. Zatem poeta to „muzyk" lub „śpiewak", najczęściej obdarzony tradycyjną lirą lub lutnią (Kazimierz Brodziński, zob. też: E. Orzeszkowa, *Listy o literaturze*, „Niwa" 1873, t. 4; K.R. Żywicki [L. Krzywicki], *O sztuce i nie-sztuce. Luźne uwagi profana*, „Prawda" 1899, nr 11–12), rzadziej harfą lub innym instrumentem (to np. bardon, o którym Mochnacki wspomina w artykule *Woronicz*, „Kurier Polski" 1830, nr 42; fletnia Pana jako narzędzie szyderstwa u Orzeszkowej), często śpiewak ukryty za ptasią metaforyką, wedle której np. Józef Bohdan Zaleski (zdaniem Adama Mickiewicza) to „słowiczek", a Władysław Syrokomla w rozpowszechnionej opinii to „litewski słowik".

Według archaicznej, sięgającej mitu orfickiego topiki instrumentem bywa także poeta. Wyobrażenie tak pojmowanego ciała artysty znalazło liczne realizacje w poezji (*Fortepian Szopena* Cypriana Norwida, *Lilla Weneda* Juliusza Słowackiego). Krytyka, pomna orfickiej genezy toposu, przestrajała go na własne potrzeby, przekształcała w struktury metonimiczne i mówiła w ten sposób o muzycznej, a więc przeddyskursywnej więzi między poetą a bytem: struny zostały rozpięte między duchem poety a światem zjawisk, „tworząc w ten sposób jedną z najsubtelniejszych, jedną z najpsychiczniejszych cytar, jakie za dni naszych rozdźwiękły" – pisała Konopnicka o Adamie Asnyku (*O Adamie Asnyku słów kilka*, „Biblioteka Warszawska" 1897, t. 3). W metaforze instrumentu objawiało się wszelako życie poety („lira życia"), udoskonalane, w miarę upływu lat, przez rozbudowę instrumentu-egzystencji, dodawanie do niej nowych strun; dojrzałość życia znajduje odpowiednik w metaforze organów i oratorium, gdy młodość była oznaczana przez pieśń i harfę. Muzyka, poezja i życie nie tylko przekazują sobie nawzajem twórczą energię, lecz oznaczają całość o granicach trudnych do zakreślenia.

Również poezję nazywano instrumentem dla jej skomplikowania i delikatności (Brodziński pisał o poezji starożytnej: „Poezja takowa jest to ten najdelikatniejszy instrument, którego jeden ton fałszywy całe omamienie zniweczy"). Wyjaśniając fenomen oddziaływania *Farysa* Mickiewicza na czytelnika, Bolesław Prus przywoływał urządzenie zwane arystonem, będące rodzajem pozytywki, które dzięki nałożeniu innego urządzenia („patrona") może wygrywać różne melodie („*Farys*", „Kraj" 1885, nr 46). Krytyka interesował proces odbioru poezji, wywoływania przez nią obrazów, sięgał więc po mało znany instrument, żeby

oddać efekt nałożenia na substrat ludzkiej wrażliwości, → wyobraźni, duszy, elementu wyzwalającego i modyfikującego. „Takim arystonem […] jest duch ludzki, a kartka drukowanej poezji – patronem. Jeżeli zaczniesz je czytać […], każdy wyraz stanie się palcem, który uderza nie w jeden, lecz w dziesięć klawiszów i rozbudza olbrzymią w duszy melodią". Poemat, czyli „patron", może być filologicznie badany; dusza-aryston reaguje uczuciem opisywalnym jedynie za sprawą metafory muzycznej.

Odwołanie do techniki komponowania pomogło Orzeszkowej w formułowaniu sądów na temat poezji współczesnej, wtórnej i banalnej, podobnej w tym do muzyki tworzonej w jednej i tej samej tonacji, której ani kompozytor, ani słuchacze już nie rozumieją, a która przypomina nutę Jeremiasza, brzmiącą niczym „tonika podana poetom, którzy, czując popęd do śpiewania, nie wiedzieli, o czym śpiewać mają. A tonika ta stała się całą poezją, a poezja stała się jednym wielkim… komunałem" (*Wiek XIX i tegocześni poeci*). Tymczasem pisarka, podobnie jak inni krytycy drugiej połowy wieku, domagała się od poezji adekwatności idei i myśli względem czasu, stosując znane utożsamienie poety ze śpiewakiem: „[…] przestańcie śpiewać dla gwiazd i archaniołów, a śpiewajcie dla NASZYCH serc i umysłów, niech pieśni wasze brzmią tonami z duchów NASZYCH wyjętymi […]" (tamże).

Poczucie odrębności własnego czasu podobnie podkreślali również inni autorzy, uznający, jak Antoni Pilecki (*Społeczne znaczenie poezji i współczesne jej stanowisko*, 1874), że współczesność dopiero czeka na swoje „pieśni", a jej poezja jedynie „w słabszej wylewa się nucie". Muzyka była przywoływana też jako teren porównawczy, gruntujący przeświadczenia krytyka dotyczące literatury – w diatrybie skierowanej przeciwko nowej poezji Aleksander Świętochowski odwołuje się m.in. do struktury muzyki, której naturą jest harmonia i porządek: „[…] ani muzyka nie składa się z samych zgrzytów, ani rzeźba z samych potworów, ani malarstwo z samych brzydot, więc i poezja nie może być pasmem samych złorzeczeń" (*Młoda starość*, „Prawda" 1899, nr 3). Notując rozmowę przeprowadzoną z Teofilem Lenartowiczem u schyłku życia poety, Konopnicka nie taiła, że brzmiały w niej różne „tony": „Trąciliśmy w tych rozmowach strun wiele, a struny wydały wiele harmonii, ale i wiele zgrzytu" (*Teofil Lenartowicz*, 1897). Ta rozmowa, niczym gra dwóch instrumentów, koncert w jego pierwotnym, konwersacyjnym rozumieniu, dotykała wielu spraw i tematów, prowadziła do konkluzji, którą stary poeta sformułował językiem zanurzonym nie tylko w muzycznym pojmowaniu literatury, ale i w muzycznym doświadczaniu świata. „No i doszedłem dużo i umiem teraz na pamięć różne muzyki i słowa pisarzy naszych i nie naszych, wiem, kto ma skromny i piękny ton świętej Teresy, kto wzniosły ton Pawła… Muzyka słowa zdradza mi ludzi; […] ton wpierw mnie, niźli pieśń, uderza. Mój ton był kiedyś tonem aniołów pańskich o zachodniej zorzy… teraz się zmącił, za wiele westchnień przejadło me spiże…" (tamże). Życie przypomina więc i poezję, i instrument muzyczny, dopełnia się, doskonali dodawaniem nowych strun.

Pojęcia oraz idee estetyczne dotyczące muzyki na przestrzeni stulecia ulegały oczywistym zmianom w zakresie nazewnictwa, teorii na temat powstania sztuki dźwięków, preferencji dla pewnych form muzycznych, struktury dzieła muzycznego, teorii odbioru, a także aksjologii, wyznaczania miejsca muzyki w obrębie innych sztuk – i ta okoliczność nie pozostawała bez wpływu na krytykę literacką, na sposoby wykorzystywania przez nią, mówiąc najogólniej, inspiracji muzycznych. Dokonywane przez krytyków literatury zapożyczenia z dziedziny muzyki były związane z ustalaniem języka właściwego krytyce literackiej, a odwołania do innych sztuk pozwalały precyzować i rozpoznawać zjawiska, wobec których krytyka literacka czuła się chwilowo bezradna. Muzyka jako płaszczyzna nawiązań i skojarzeń

podlegała też oczywistej stereotypizacji, prowokowała opisy i stwierdzenia banalne, używane wielokrotnie i pozbawione, mogłoby się wydawać, głębszych znaczeń. W każdym jednak przypadku, nawet w tych niezbyt udanych, z punktu widzenia innowacyjności warsztatu krytyka, realizacjach, odsłaniała głębokie pokłady refleksji nad sztuką i człowiekiem.

Elżbieta Nowicka

Źródła: [J.L. Chreptowicz], *Poezja*, w: [I. Krasicki], *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych*, t. 2, 1781; F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; I. Krasicki, *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 3, 1803; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; J. Elsner, *Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego, szczególniej o wierszach polskich we względzie muzycznym*, 1818; J.F. Królikowski, *O niektórych wyrazach do sztuki rymotwórczej należących*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 11; J.F. Królikowski, *Uwagi nad dziełem „Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego* […] *przez J. Elsnera"*, 1818; J.F. Królikowski, *Prozodia polska, czyli o śpiewności i miarach języka polskiego z przykładami w nutach muzycznych*, 1821; M.M. [M. Mochnacki], *O „Sonetach" Adama Mickiewicza*, „Gazeta Polska" 1827, nr 80 i 82; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; S. Witwicki, *Przemowa*, w: tegoż, *Piosnki sielskie*, 1830; M. Grabowski, *O poezji narodowej*, „Tygodnik Petersburski" 1834, nr 39–41; Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, „Tygodnik Literacki" 1841, nr 21–23; W.A. Maciejowski, *Piśmiennictwo polskie od czasów najdawniejszych aż do roku 1830*, t. 2, 1852; E. Orzeszkowa, *Listy o literaturze. List I. Wiek XIX i tegocześni poeci*, „Niwa" 1873, t. 4; A. Pilecki, *Społeczne znaczenie poezji i współczesne jej stanowisko*, 1874; B. Prus, *„Farys"*, „Kraj" 1885, nr 46; M. Konopnicka, *„Pan Wołodyjowski"*, „Gazeta Polska" 1887, nr 283; J. Szujski, *Przemowa autora do wydania dramatów z r. 1867*, w: tegoż, *Dzieła. Dramata*, t. 3, 1887; C. Jellenta, *Zakapturzony idealizm*, „Prawda" 1888, nr 35–36; M. Konopnicka, *O Adamie Asnyku słów kilka*, „Biblioteka Warszawska" 1897, t. 3; M. Konopnicka, *Teofil Lenartowicz*, w: tejże, *Ludzie i rzeczy. Szkice i obrazki*, 1898; O. Ortwin, *Utopie o dramacie*, „Krytyka" 1901, z. 2; I. Matuszewski, *Istota i rola nastroju*, w: tegoż, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902; E. Porębowicz, *Poezja polska nowego stulecia*, „Pamiętnik Literacki" 1902, z. 1; O. Ortwin, *O „Wyzwoleniu" Wyspiańskiego*, „Krytyka" 1903, z. 2; S. Brzozowski, *Stefan Żeromski*, „Głos" 1904, nr 11–13, 15–17 i 19–20; S. Brzozowski, *Skarga to straszna. (Rzecz o „Róży" J. Katerli)*, 1910; O. Ortwin, *Wizjonerstwo w dramatach Wyspiańskiego*, „Wiadomości Teatralne" 1927, nr 48; *Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX i XX wieku (do roku 1939)*, oprac. S. Jarociński, 1955.

Opracowania: E. Miodońska-Brookes, *Studia o kompozycji dramatów Wyspiańskiego*, 1972; W. Głowala, *Młodopolska wyobraźnia metakrytyczna*, 1985; C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. A. Buchner, 1988; M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, 1997; M. Podraza-Kwiatkowska, *Wstęp*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, wstęp i oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, 2000; M. Strzyżewski, *Mickiewicz wśród krytyków. Studia o przemianach i formach romantycznej krytyki w Polsce*, 2001; M. Dziadek, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914. Koncepcje i zagadnienia*, 2002; *Intersemiotyczność: literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej i J. Niedźwiedź, 2004; E. Nowicka, *Opera w Polsce na początku XIX wieku – wyobrażenia, poglądy, teorie*, w: *Teorie opery*, red. M. Jabłoński, 2004; K. Lipka, *Słyszalny krajobraz: szkice o powiązaniach muzyki i literatury*, 2005; R. Okulicz-Kozaryn, *Litwin wśród spadkobierców Króla-Ducha: twórczość Ciurlionisa wobec Młodej Polski*, 2007; A. Hejmej, *Muzyka w literaturze: perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, 2008; B. Pociej, *Romantyzm bez granic*, 2008; M. Strzyżewski, *Romantyczne sfery muzykalne. Literackie konteksty idei „musica instrumentalis"*, 2010; A. Borkowska-Rychlewska, *Przemiany w estetycznej refleksji nad operą w krytyce literackiej i teatralnej XIX wieku*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 2, red. M. Strzyżewski, 2012; E. Nowicka, *Muzyka i literatura. (O muzyce w krytyce literackiej XIX wieku)*, w: *Eklektyzmy, synkretyzmy, uniwersa. Z estetyki dzieła epoki oświecenia i romantyzmu*, red. A. Ziołowicz i R. Dąbrowski, 2014; T. Sobieraj, *Polska krytyka i myśl teatralna w drugiej połowie XIX wieku: studia i szkice*, 2014.

Zob. też: Komparatystyka, Libretto, Liryka, Literatura ludowa, Nieskończoność, Opera, Pieśń ludowa, Poeta/ / Poezja

LITERATURA LITEWSKA W POLSKIEJ KRYTYCE LITERACKIEJ

Uwarunkowania historyczne. Zagadnienie obecności literatury litewskiej w polskiej krytyce literackiej zostanie tu przedstawione na szerszym tle wzajemnych relacji kulturowych i historycznych w XIX w., pozwalających lepiej zrozumieć i ocenić jego specyfikę, która nie doczekała się opracowań typu słownikowego w odróżnieniu od problematyki krytycznej recepcji literatur zachodnich oraz literatury rosyjskiej. Wielowiekowa tradycja wspólnego państwa, znajomość języka polskiego na Litwie oraz pozycja Wilna jako ważnego ośrodka kultury polskiej zadecydowały o silnym wpływie literatury polskiej na litewską, stwarzając tym samym skomplikowaną sieć różnokierunkowych zależności, wśród których najistotniejsze dla polskiej krytyki okazały się tendencje, z jednej strony traktujące kulturę litewską jako składnik wielonarodowej i wielojęzycznej wspólnoty kulturowej Pierwszej Rzeczypospolitej, a z drugiej – zmierzające do uznania jej odrębności.

Na związki literackie litewsko-polskie miały wpływ ważne wydarzenia historyczne: przyjęcie przez Litwę chrześcijaństwa z Polski (1387) oraz podpisanie unii lubelskiej (1569), która powołała do życia wspólne państwo – Rzeczpospolitą Obojga Narodów. Chociaż społeczeństwo państwa unijnego było zróżnicowane etnicznie, kultura przez dłuższy czas dominowała, również na terenie Wielkiego Księstwa Litewskiego. Promieniowała ona daleko na wschód i na południe, wraz ze wzrostem popularności polskiej poezji i prozy religijnej. Do powstania piśmiennictwa w języku litewskim przyczyniła się w znacznym stopniu reformacja. Pierwszą drukowaną książką litewską był *Catechismusa prasty szadei* (*Katechizm*, 1547) Martynasa Mažvydasa. Odtąd aż do XVIII w. piśmiennictwo litewskie było związane prawie wyłącznie z potrzebami Kościoła.

W XVI–XVII w. ośrodki naukowe na Litwie stanowiły szkoły protestanckie pod protektoratem Radziwiłłów (np. szkoła w Kiejdanach), później także jezuickie. Ważną rolę w rozwoju literatury litewskiej odegrały → przekłady polskich utworów religijnych (np. postylli Jakuba Wujka i Mikołaja Reja, kazań Piotra Skargi, psalmów Jana Kochanowskiego) oraz teksty inspirowane literaturą → antyczną (np. wierszowana → kronika Macieja Stryjkowskiego *O początkach, wywodach, dzielnościach, sprawach rycerskich i domowych sławnego narodu litewskiego*, 1575–1578, gromadząca legendy o rzymskim rodowodzie Litwinów). Kolejny etap stanowiła działalność pisarzy dwujęzycznych, wśród których wyróżnił się przede wszystkim Dionizy Paszkiewicz (Dionizas Poška) – poeta, historyk, filolog. Od drugiej połowy XVII w. wśród stanu panującego Litwy historycznej zaczęła kształtować się dwuskładnikowa tożsamość → narodowa. Zaczęto odróżniać ojczyznę-Litwę od szerszej zakresowo – Rzeczypospolitej. W 1696 r. język polski stał się językiem urzędowym Wielkiego Księstwa Litewskiego. Nazwa „Litwin" w tych czasach odnosiła się do wszystkich mieszkańców, niezależnie od języka i religii. Tak był rozumiany niemal do lat 80. XIX w., czyli do czasu litewskiego odrodzenia narodowego.

Trwająca cztery wieki UNIA POLSKO-LITEWSKA faktycznie przestała istnieć po rozbiorach, gdy zarówno Litwa, jak też znaczna część Polski znalazły się w granicach Imperium Rosyjskiego. Mimo to ideały unijne, wyrażające się poczuciem wspólnoty i patriotyzmem polsko-litewskim, przetrwały w świadomości społecznej jeszcze przez ponad sto lat. Jednym z przejawów tego poczucia wspólnoty był udział Polaków i Litwinów w powstaniach narodowych 1831 oraz 1863 r., co znalazło odzwierciedlenie w literaturze (np. w opowiadaniu Marii Konopnickiej *Jak Suzin zginął*, 1907, czy w noweli Henryka Sienkiewicza *Dzwonnik*, 1907).

W drugiej połowie XIX w. w społeczeństwie Litwy uzewnętrzniły się i nabrały znaczenia dwa przeciwstawne zjawiska: przejmowanie języka polskiego przez wieś (z wyjątkiem wsi żmudzkiej) i wzrost litewskiej świadomości narodowej.

Nazwa „Litwa" była używana w dwóch znaczeniach. Pojęcie „Litwa historyczna" obejmowało tereny należące niegdyś do Wielkiego Księstwa Litewskiego, a następnie, po rozbiorach, przekształcone w sześć guberni tzw. Kraju Północno-Zachodniego. Pojęcie „Litwa etnograficzna" oznaczało natomiast tereny etnicznie litewskie, znajdujące się na zachód od Wilna i Kowna, niekiedy konkretnie – Żmudź. „Litwa" w XIX w. wyznaczała więc nie tylko kraj i ojczyznę Litwinów, lecz również pojęcie geograficzne, historyczne, polityczno-administracyjne, a także ojczyznę różnych nacji: Litwinów, Polaków, Białorusinów, Żydów, Tatarów i innych. W tym sensie „Litwinami" byli nie tylko Adam Mickiewicz, Władysław Syrokomla, ale też urodzona na Grodzieńszczyźnie Eliza Orzeszkowa oraz pochodząca z Suwałk Maria Konopnicka. Orzeszkowa w swojej → epistolografii stosowała określenia: „my, Litwini", „u nas na Litwie" itd., wybrała dla siebie – używany w młodości – pseudonim „Gabriela Litwinka". Podkreślała swój regionalny rodowód, ale jej bohaterowie, Litwini i Koroniarze, mimo różnic wynikających z ich pochodzenia (temperament, wykształcenie, cechy językowe itd.), mieli poczucie przynależności do tej samej wspólnoty kulturowej, wspólnej ojczyzny. Podobnie Konopnicka w swoim *Śpiewniku historycznym 1767–1863* (1905) przedstawiła formułę braterstwa: „Lachy i Litwiny jednej matki syny". „Litwin" oznaczał więc człowieka utożsamiającego się z kulturą polską, posługującego się językiem polskim, odrębnego od rodaka z Mazur, Pomorza itd. W dworach ziemiańskich na zachodzie Litwy (np. w powiecie telszewskim, częściowo w rosieńskim, szawelskim) używano również języka litewskiego.

Oprócz wspomnianych tendencji zaczęły pojawiać się wśród pisarzy i historyków głosy krytyczne wobec chrześcijaństwa jako religii narzuconej przez obcych – Krzyżaków i Polaków, a także wobec unii polsko-litewskiej (lubelskiej). Religia katolicka miała rzekomo zniszczyć dawne litewskie zabytki piśmiennictwa i sztuki pogańskiej. Taką opinię głosił m.in. Józef Ignacy Kraszewski (trylogia *Anafielas*, 1840–1846). Simonas Daukantas (Szymon Dowkont) oskarżał Polaków i Niemców o wprowadzenie pańszczyzny i „innych złych rzeczy", na początku XX w. powtórzył ten zarzut nestor litewskiego odrodzenia narodowego – Jonas Basanavičius – na łamach prasy litewskiej wydawanej w Wilnie.

Dyskusję o znaczeniu unii zapoczątkował Adam Naruszewicz w *Historii narodu polskiego* (1780–1786), napisanej z inspiracji króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. Ocena tego wydarzenia historycznego stała się jedną z kwestii, która zaczęła różnić Polaków i Litwinów w końcu XIX w. Unia lubelska była oceniana przez Polaków jako wydarzenie doniosłe, „najpiękniejsze dzieło naszych królów i myśli politycznej naszego narodu" (odezwa krakowskiego Komitetu Litewskiego, 1917), jej rocznice obchodzono uroczyście (np. w 1917 r. w Zakopanem powstał Komitet Obchodu 350. rocznicy unii lubelskiej). Pamiętano także o unii horodelskiej zawartej w 1413 r. (powieść Józefa Weyssenhoffa *Unia*, 1910).

Kolejna rzecz różnie oceniana przez Polaków i Litwinów to KWESTIA WILNA i jego przynależności do państwa polskiego lub litewskiego. Litwini traktowali Wilno jako odwieczną stolicę Litwy, gród Giedymina lub Jagiellonów. Tymczasem dla Polaków, którzy stanowili większość mieszkańców (w tym elit) ówczesnego Wilna, było to miasto Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Szymona Konarskiego, Zygmunta Sierakowskiego

(odezwa *Zakopane dla głodnych Wilna*, 1917). Takie stanowisko popierali pisarze polscy: Stefan Żeromski, Kazimierz Przerwa-Tetmajer i inni.

Wzajemne uprzedzenia, a nawet przejawy nacjonalizmu, nasiliły się w czasie pierwszej wojny światowej, kiedy to niemieckie władze okupacyjne zaczęły stosować odmienne kryteria w stosunku do ludności lokalnej reprezentującej różne narodowości (np. w Wilnie Litwini cieszyli się specjalnymi względami kosztem Polaków czy Żydów). Z chwilą uzyskania przez Litwę niepodległości po pierwszej wojnie światowej nastąpiło przesunięcie granicy języka litewskiego na południowy wschód, ze Żmudzi ku Litwie właściwej. Dalszy etap przesuwania się granicy językowej nastąpił po 1939 r.

W kręgu klasycyzmu i romantyzmu. Na ten okres przypada działalność takich prekursorów litewskiego ruchu narodowego, jakim był Dionizy Paszkiewicz (Dionizas Poška, ok. 1765–1830), który przez czterdzieści lat mieszkał i tworzył w miejscowości Bordzie-Bijaty (lit. Bardžiai-Bijotai) koło Kroż na Żmudzi. Autor ten upowszechniał literaturę polską i język polski na gruncie żmudzkim. Swoje zbiory Paszkiewicz, „niezwykły dla swojej epoki szlachcic żmudzki i pisarz narodowy litewski" – jak go określił Michał Brensztejn w monografii *Dionizy Paszkiewicz. Pisarz polsko-litewski na Żmudzi w pierwszej połowie XIX w.* (1934) – umieścił w dębie o nazwie Baublis, który został później uwieczniony w *Panu Tadeuszu*. Paszkiewicz jest autorem poematu *Mužikas Žemaičių ir Lietuvos* (*Chłop żmudzki i litewski*), wzorowanego na utworze *Chłop polski*, wydanym w Wilnie w końcu XVIII w. Pisał również po polsku, współpracował z „Dziennikiem Warszawskim" i „Tygodnikiem Wileńskim" (red. J. Lelewel), w których zamieszczał artykuły o tematyce litewskiej. Pisarzami polsko-litewskimi byli też: Antanas Strazdas (autor m.in. wiersza polskiego *Kant na pochwałę miasta Rygi*), Antanas Klementas, Silvestras Valiūnas, Simonas Stanevičius.

W 1801 r. Joachim Lelewel zajął się zbieraniem → pieśni ludowych. W grudniu 1806 r. na posiedzeniu członków Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk Ludwik Osiński przedstawił przekład kilku pieśni litewskich, do jednej z nich, nazwanej później *Piosnką litewską*, muzykę skomponował Fryderyk Chopin. W 1806 r. ks. Franciszek Ksawery Bohusz na posiedzeniu warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk odczytał rozprawę *O początkach narodu i języka litewskiego* („Roczniki Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1810, t. 6). Znalazły się w niej cytaty z kilku dajn przetłumaczonych przez Osińskiego. W środowisku warszawskim tematy litewskie poruszał też Kazimierz Brodziński, który w „Pamiętniku Warszawskim" (1822, t. 3) zamieścił rozprawkę *O poezji ludu litewskiego*. Wcześniej, bo jeszcze w 1819 r., Samuel Bogumił Linde na posiedzeniu Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Warszawie omówił starolitewską literaturę religijną oraz pierwszy poemat litewski *Metai* (*Pory roku*) Kristijonasa Donelaitisa, wydany w Królewcu w 1818 r. Uznał on to dzieło za „wzór litewskiej poezji i wymowy czystej bez przemieszanej cudzoziemszczyzny", a jego → gatunek określił jako pośredni między idyllą (→ sielanka) a → eposem (*Zdanie sprawy o dwóch dziełkach ks. Rhesy z Królewca*, „Roczniki Królewskiego Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk" 1820, t. 13).

Badania nad folklorem litewskim zostały zapoczątkowane w drugiej połowie XVIII w. Jednym z pierwszych kolekcjonerów litewskich pieśni ludowych był Liudvikas Rėza (Ludwik Rheza), profesor uniwersytetu w Królewcu, który w 1818 r. ogłosił – wraz z przekładem niemieckim – poemat *Metai*. Pieśni litewskie (dajny) zbierali również Simonas Daukantas, bracia Antanas Juška oraz Jonas Juška (Juszkiewiczowie) i inni. Przekłady dajn zamieszczały w latach 1817–1822 takie pisma, jak np. „Tygodnik Wileński"

(np. *Śpiewy ludu litewskiego* Emeryka Staniewicza, 1820) i „Dziennik Wileński". Oprócz przekładów autentycznych pieśni (tłumaczyli je m.in. Syrokomla i Kraszewski) publikowano też liczne naśladownictwa autorstwa Teodora Narbutta, Krystyna Lacha Szyrmy, Ludwika Rogalskiego, Emeryka Staniewicza. Ksiądz Ludwik Adam Jucewicz (Ludvikas Jucevičius) jako pierwszy wydał zbiór zebranych przez siebie pieśni ludowych, a także dokonał ich klasyfikacji (*Pieśni litewskie, przekładania Ludwika z Pokiewia*, 1844).

Inspiracją dla wielu autorów były postaci znane z dziejów Litwy, tak np. w czasopiśmie „Kolumb" (1828, nr 4) została ogłoszona anonimowa litewska pieśń *Biruta* (inc. *Ant kraszta mares Palangos miesteley*). Prawdopodobnie na podstawie tej pieśni (przetłumaczonej być może przez Antoniego Edwarda Odyńca lub braci Olędzkich) Stefan Witwicki napisał balladę *Biruta*, uwieczniając tym samym postać wajdelotki, poślubionej później przez księcia Kiejstuta, matki wielkiego księcia litewskiego Witolda (Vytautasa). Witwicki pracował w 1830 r. nad przygotowaniem do druku *Ballad, romansów i powiastek ludu*, ale praca ta pozostała w wersji rękopiśmiennej. Wspomniana pieśń znalazła się w tomie *Litwa* w *Dziełach wszystkich* (t. 53, 1966) Oskara Kolberga pod nazwą *Dajna Biruta*, ale w dziale *Podania i legendy* (→ podanie ludowe). Później okazało się, że była to spopularyzowana pieśń autorstwa poety Silvestrasa Valiūnasa (ok. 1789–1831). Polski przekład tego utworu, wydanego w 1828 r., Jucewicz zamieścił w *Pieśniach litewskich*.

Ważną rolę kulturotwórczą w latach 1803–1832 odgrywał na Litwie Uniwersytet Wileński. Wykłady prowadził tu m.in. Lelewel, który w ramach zajęć z historii powszechnej sporo uwagi poświęcał Litwie. Jest on m.in. autorem pracy *Rzut oka na dawność litewskich narodów i związki ich z Herulami* (1808). Książę Adam Jerzy Czartoryski, kurator wileńskiego okręgu szkolnego, był zwolennikiem wprowadzenia na uczelni zajęć z języka litewskiego, uważał, że jest to „ciekawostka mogąca ułatwić prowadzenie badań historycznych i jako dialekt mówiony jeszcze przez liczną ludność" (raport z 1824 r.). Ówczesny student Uniwersytetu Wileńskiego, Żmudzin z pochodzenia, Kajetonas Nezabitauskis (Kajetan Niezabitowski), opublikował rozprawę *Wiadomość o literaturze litewsko-żmudzkiej, czyli zbiór dzieł litewsko-żmudzkich i prusko-litewskich od najdawniejszych czasów aż dotąd* („Dziennik Wileński" 1824, t. 1), w której dokonał analizy literatury starolitewskiej od Mažvydasa do Donelaitisa.

Poetycki obraz Litwy został utrwalony w dziełach romantyków polskich. Kraj ten był postrzegany w kategoriach historycznych m.in. jako miejsce starć wojennych z Krzyżakami (*Grażyna* i *Konrad Wallenrod* Mickiewicza, *Hugo* i *Mindowe* Słowackiego, *Margier* Syrokomli, *Kunigas* Kraszewskiego), a także krajobrazowych (→ pejzaże litewskie w *Balladach i romansach* itd.). Osobną grupę stanowiły → opisy krajoznawcze (→ podróże).

W polskiej krytyce → romantycznej mówiło się o szkole litewskiej w poezji polskiej, impuls dał tutaj Aleksander Tyszyński w rozprawce *O szkołach poezji polskiej*, która stanowi rozdział jego powieści *Amerykanka w Polsce* (1837). „Szkołę litewską" (na tle szkoły „ukraińskiej", „puławskiej", „krakowskiej") miały wyróżniać „słodycz uczucia" oraz poetycka prostota, a jej przedstawicielami byli Adam Mickiewicz, Antoni Edward Odyniec, Aleksander Chodźko, Julian Korsak, Józef Korzeniowski i Stefan Witwicki. Józef Ignacy Kraszewski w artykule *Ukrainomania* („Tygodnik Petersburski" 1839, nr 17–18) występował jako obrońca „szkoły litewskiej", wdając się w polemikę z promotorem „szkoły ukraińskiej", Michałem Grabowskim. „Szkoła litewska" w poezji polskiej nie miała nic wspólnego z recepcją literatury etnicznej Litwy, ale stanowiła istotny etap w polskiej kryty-

ce literackiej, która dowartościowywała regionalizm, wieloskładnikową tożsamość pisarzy polskich oraz heterogeniczny charakter polskiej literatury (→ inny/ inność, obcy/ obcość). **W okresie międzypowstaniowym.** W tym czasie ważną rolę odgrywali twórcy litewscy, piszący zarówno w swoim języku ojczystym, jak też po polsku. Do tej grupy pisarzy (uznanych z czasem za prekursorów litewskiego odrodzenia kulturalnego) należeli: Dionizas Paszkiewicz, Silvestras Valiūnas, Kajetonas Nezabitauskis, Valerijonas Užukalnis, Antanas Strazdas, Simonas Stanevičius. W swojej twórczości (→ liryka, gatunki → dydaktyczne) sięgali oni m.in. do historycznej przeszłości kraju. Pisarze litewscy pierwszej połowy XIX w. nie przeciwstawiali się otaczającej ich polskości. Do rzadkości należały wówczas negatywne oceny wspólnej przeszłości polsko-litewskiej czy potępianie unii. O pisarzach tego pokolenia Michał Römer pisał, że „niezależnie od swego pochodzenia szlacheckiego czy ludowego, zdołali nadać wielki impuls kulturze narodowej i wyprowadzić ją ze szczupłych ram tzw. kultury ludowej na szersze pole twórczości ludowej" (*Litwa. Studium o odrodzeniu narodu litewskiego*, 1908). Jednak literatura tego okresu nie zapoczątkowała jeszcze litewskiego odrodzenia narodowego. Pewnym krokiem ku temu było wydanie w 1832 r. w Wilnie *Gramatyki języka żmudzkiego* Kaliksta Kossakowskiego.

W tym okresie duży wpływ na związki litewsko-polskie miała twórczość Mickiewicza, jego utwory tłumaczono, naśladowano itp. W prelekcjach paryskich poeta poświęcił sporo uwagi Litwie, m.in. → mitologii litewskiej, uznając, że jej znajomość jest kluczem do badania mitologii słowiańskiej (*Literatura słowiańska*, kurs trzeci, wykład piętnasty). Twierdził, że w tej mitologii można dostrzec wpływy indyjskiego bramizmu (np. istnienie podobnych kast), tradycji greckiej i rzymskiej oraz „wszystkich zabobonów i wszystkich obrządków dawnych wiar bałwochwalczych Europy". Mickiewicz sądził, że kraj leżący między Morzem Bałtyckim a rzekami: Wisłą, Niemnem i Dźwiną, choć jest „sojusznikiem Polski", zachował swoją odrębność kulturowo-językową (ale nie narodową!). Powtórzył też za uczonymi, że język litewski jest najstarszym językiem europejskim, „u Litwinów odnajdujemy myśl pierwotną, duszę wszelkiej tradycji", ale z uwagi na to, że zachowało się w tym języku niewiele zabytków piśmienniczych, do zrozumienia tej → tradycji „dochodzimy za pomocą języka słowiańskiego". W prelekcjach paryskich Mickiewicz zaakcentował, że plemię Litwinów uważa siebie nie za lud tubylczy, lecz za przybyszy z dawnego kraju położonego „ku wschodowi", dlatego też jest narażony na niechęć czy wrogość ze strony innych ludów. Według niego Litwini to lud wierzący i waleczny, wywodzący się od Brutenesa (arcykapłana) i Wejdawutisa (prawodza), stąd jego cechy to „żądza przygód", zadufanie w sobie, okrucieństwo, ale również uległość wobec innych kultur: „Podobni do wodzów normandzkich na Zachodzie, wszędzie, gdziekolwiek osiadają, czują się jak w domu; gdziekolwiek zatkną chorągiew, rozpoczynają dynastię i dzieje. Miast narzucać własną narodowość, chętnie sami przyjmują narodowość ruską lub polską, ale wszędzie zaszczepiają swoje wyobrażenia potęgi i zdobywczości". Litwa jest połączona z Polską zewnętrznie (przez religię katolicką) i wewnętrznie – „jakąś wielką tajemnicą", jeszcze nieodkrytą. Do poglądów Mickiewicza odwołał się m.in. Teodor Narbutt (*Dzieje starożytne narodu litewskiego*, 1835–1841).

Wielką rolę odegrały przekłady dzieł Mickiewicza, zwłaszcza te późniejsze, z przełomu wieków: Petrasa Arminasa-Trupinėlisa (*Trzech Budrysów*), Vincasa Kudirki (*Pani Twardowska*) czy Jonasa Žiliusa-Jonily (*Grażyna*). Ogromną popularnością cieszyła się też *Żywila*, wydrukowana anonimowo w „Tygodniku Wileńskim" w 1819 r., która natych-

miast weszła w obieg litewskiej literatury krytycznej i filozoficznej (*Czyny dawnych Litwinów i Żmudzinów* Daukantasa, 1822).

Kraszewski znał język litewski (tłumaczył dajny), a wiele jego utworów dotyczy Wilna i Litwy (np. prace: *Litwa. Starożytne dzieje, ustawy, język, wiara, obyczaje, pieśni, przysłowia, podania itp.*, 1847; *Litwa za Witolda*, 1850; powieść *Kunigas*, 1882). W wileńskim noworoczniku „Biruta" (1837) zamieścił pierwodruk własnej ballady *Biruta 1331–1416*, która została przetłumaczona na języki czeski i węgierski. W latach 1840–1846 Kraszewski wydał trzyczęściowe dzieło *Anafielas. Pieśni z podań Litwy* (*Pieśń I. Witolorauda*, *Pieśń II. Mindows*, *Pieśń III. Witoldowe boje*), uznane później za → „epos litewski" (fragmenty *Witoloraudy* stały się podstawą → librett do kantat Stanisława Moniuszki: *Milda*, *Nijola* i *Krumine*). Porównanie litewskiej i polskiej recepcji *Witoloraudy* stanowi symptomatyczny wątek w polskiej krytyce literackiej, świadczący o jej nierozstrzygniętych dylematach tożsamościowych i nierozwiązanym pytaniu, co zrobić z „Litwą" w nas i Litwą obok nas. Józef Emanuel Przecławski na łamach „Tygodnika Petersburskiego" pisał o pierwszych recenzjach *Witoloraudy*: „[…] oczom prawie swoim się nie wierzy, czytając artykuł w »Bibliotece« [„Bibliotece Warszawskiej"], gdzie to dzieło, stanowiące epokę w literaturze powszechnej, rozwiązujące zadanie, które miano za niepodobne do rozwiązania, oceniane jest ze stanowiska średniówek i końcówek!!!" (*Od wydawcy*, „Tygodnik Petersburski" 1841, nr 19). Pewnym paradoksem jest, że autorem tej recenzji w „Bibliotece Warszawskiej" był Aleksander Tyszyński, twórca pojęcia „szkoła litewska", co pokazuje, jak niejednoznacznie → wartościowano w tych czasach literackie przejawy regionalizmu.

Ważną rolę odegrały też → podróże etnograficzne po Litwie. W 1858 r. taką podróż odbył Oskar Kolberg. Pojawiały się również liczne korespondencje oraz wydania książkowe relacji z podróży, np. *Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy* (1840) Kraszewskiego, *Wspomnienia Żmudzi* (1842) Jucewicza, *Dziennik podróży po Litwie i Żmudzi* (1858) Teodora Tripplina, *Notatki z różnoczasowych podróży po kraju (Inflanty, Żmudź, Litwa, Pobereże)* (1863) Edwarda Chłopickiego. Prace te nie tylko zawierały informacje historyczno-statystyczne i osobiste spostrzeżenia, ale i przedstawiały w zarysie dzieje literatury litewskiej.

W drugiej połowie XIX w. Po stłumieniu powstania styczniowego w zaborze rosyjskim Litwinów i Polaków spotkały bardzo dotkliwe represje, m.in. zakaz druku czcionkami łacińskimi i wprowadzenie alfabetu rosyjskiego. W tak trudnych warunkach powstawała TWÓRCZOŚĆ PISARZY DWUJĘZYCZNYCH. Do najciekawszych postaci należy klasyk literatury litewskiej – poeta i biskup diecezji sejneńskiej – Antanas Baranauskas (1835–1902), który prowadził badania z zakresu litewskiej dialektologii i gramatyki historycznej, tłumaczył na język litewski Biblię, pisał pieśni religijne. Swój pierwszy zbiorek wierszy *Ułamki moich uczuć* (1855) napisał po polsku. Znał na pamięć całego *Pana Tadeusza* i *Konrada Wallenroda*. Przetłumaczył na język litewski pieśń Alojzego Felińskiego *Boże, coś Polskę* oraz inwokację do *Pana Tadeusza* (1885). W latach 1858–1859 napisał poemat *Anykščių šilelis* (*Borek onikszty ński*), wzorowany częściowo na *Panu Tadeuszu* (przetłumaczony na języki: polski, angielski, rosyjski, niemiecki, łotewski, japoński i włoski). Utwór ten został uznany za pierwszy litewski poemat romantyczny. Baranauskas zasłynął również jako autor pierwszego w poezji litewskiej utworu o charakterze antycarskim, tj. poematu *Kelionė Petaburkan* (*Podróż do Petersburga*, 1858–1859). Nakładem krakowskiej Akademii Umiejętności ukazał się artykuł naukowy Baranauskasa z dziedziny matematyki (*O wzorach służących do obliczania liczby liczb pierwszych nieprzekraczających danej granicy*, 1895). W Warszawie uka-

zało się jego studium matematyczno-filozoficzne *O progresji transcendentalnej oraz o skali i siłach umysłu ludzkiego* (1897).

Pierwsze utwory w języku polskim tworzyli też tacy inni klasycy literatury litewskiej, jak: Maironis (właśc. Jonas Mačiulis), Vincas Krėvė-Mickevičius, Jonas Biliūnas, Žemaitė (Julija Beniuševičiūtė-Žymantienė), Šatrijos Ragana (Marija Pečkauskaitė), Lazdynų Pelėda (siostry Sofija i Marija Ivanauskaitės-Iwanowskie). Wielu z nich zajmowało się przekładami literatury pięknej z języka polskiego (dzieł romantyków, a także utworów Marii Konopnickiej, Elizy Orzeszkowej, Henryka Sienkiewicza i Bolesława Prusa). Pierwszym przełożonym na język litewski utworem Sienkiewicza była nowela *Za chlebem*, przetłumaczona w 1886 r. przez Pranasa Milčiauskasa. W recenzji z powieści *Quo vadis?* (przeróbka litewska, 1908) napisano, według niektórych historyków, zbyt pochopnie, że Litwini nie potrafią jeszcze czytać powieści (*Nauji raštai, Henryk Sienkiewicz „Quo vadis". Nerono laikų apysaka*, „Vienybė Lietuvninkų" 1905, nr 10). W 1900 r. w USA wyszedł przekład *Potopu*, co odnotowała życzliwie prasa litewska (*Nauji raštai. Tvanas H. Senkevičiaus*, „Vienybė Lietuvninkų" 1900, nr 20). Ogromną popularnością cieszyły się również powieści chłopskie Orzeszkowej, przede wszystkim *Niziny*.

Kolejny etap rozwoju literatury litewskiej to działalność młodych inteligentów litewskich, pochodzących z ludu. Większość z nich przeciwstawiała się wpływom polskim. Wysunęli oni hasło Litwy różnej od Litwy „spolonizowanych panów", dumnej ze swej przeszłości przedunijnej (głównie Witoldowej), która miała być wyłącznie litewska i litewskojęzyczna. Jedną z form działania była walka o wprowadzenie języka litewskiego do liturgii kościelnej, co spotkało się ze znacznym oporem ze strony duchowieństwa.

Klasą społeczną, która zachowała język litewski, tradycje oraz pamięć przeszłości, było chłopstwo. Z tego środowiska wywodził się patriarcha litewskiego odrodzenia narodowego – Jonas Basanavičius (1851–1927) – lekarz, zbieracz pieśni ludowych, działacz społeczny. Był on inicjatorem wydawania w Prusach Wschodnich prasy litewskiej – gazety „Aušra" („Zorza" 1883–1886). Na jej łamach znalazła się bardzo wysoka ocena trylogii Kraszewskiego (jej przekład autorstwa Andriusa Vištelisa ukazał się na początku lat 80. XIX w.): „Czym dla Greków *Odyseja* i *Iliada*, czym dla Rzymian *Eneida*, dla Żydów Stary Testament, dla chrześcijan Nowy Testament, tym dla nas, jako Litwinów, ta pieśń *Witolorauda*, pierwsza część wielkiej epopei pod nazwą *Anafielas*" – pisał Jurgis Mikšas („Aušra" 1883, nr 1). Przeciw tej wypowiedzi wydawców „Aušry" ostro zaprotestował biskup Antanas Baranauskas. Drogi Baranauskasa i Basanavičiusa rozeszły się pod koniec XIX w. W 1892 r. Basanavičius w artykule *Przyczynek do kwestii litewskiej* („Varpas" 1892, nr 1) opowiedział się jednoznacznie za „samodzielną Litwą", opartą na pryncypium narodowym.

Ważnym ośrodkiem promującym kulturę Litwy historycznej w końcu XIX w. była Warszawa. Dużym zainteresowaniem cieszyły się ukazujące się w prasie korespondencje i → reportaże, np. *Znad Niemna* Orzeszkowej („Niwa" 1874, t. 6), *Wilno i Werki* Konopnickiej (pod pseudonimem „Humanus", „Kurier Warszawski" 1887, nr 230), *Dolinami rzek. Opisy podróży wzdłuż Niemna, Wisły, Bugu i Biebrzy* (1903) Zygmunta Glogera. Warszawskie pismo „Wędrowiec" (1882, nr 992–997 i 1007–1008) zamieściło pracę Juliusza Jana Ossowskiego *Szkice etnograficzne z pruskiej Litwy w ostatnich trzech wiekach*, w którym znalazł się również rozdział *Początki litewskiej literatury*. W 1885 r. zarys dziejów literatury litewskiej przedstawił Mečislovas Davainis-Silvestraitis (*Literatura litewska*, „Przegląd Powszechny" 1885, t. 5). Artykuły o podobnej tematyce zamieszczał też petersburski „Kraj", z którym

współpracował m.in. litewski publicysta i działacz społeczny – Juozas Adomaitis-Šernas – podpisujący się pseudonimem Budrys (np. *Obecny stan oświaty i literatury litewskiej*, „Przegląd Literacki", dod. „Kraju" 1886, nr 19).

Od 1888 r. w Warszawie działało litewskie → towarzystwo kulturalne „Lietuva" („Litwa"), zrzeszające studentów narodowości litewskiej. Jego członkiem był m.in. student medycyny Uniwersytetu Warszawskiego (w latach 1881–1889), poeta i publicysta – Vincas Kudirka. Współpracował on z prasą warszawską również po powrocie do kraju (w latach 1892–1893) oraz w 1896 r. zamieszczał na łamach „Głosu" korespondencje z Litwy pod pseudonimem „Szeszupski" lub „Nemunas". Pod własnym nazwiskiem, ale w spolszczonej wersji (Wincenty Kudyrko), zamieszczał też szkice w „Kurierze Codziennym". Jest on autorem obecnego litewskiego hymnu narodowego, zaczynającego się od słów: „Lietuva, Tėvyne mūsų" (*Litwo, ojczyzno nasza*), powstałego w 1898 r. Tłumaczył także literaturę polską (trzecią część *Dziadów* Mickiewicza, *Mindowe* Słowackiego, poezje Adama Asnyka i Marii Konopnickiej). W Warszawie Aleksander Brückner wydał zbiór studiów *Starożytna Litwa. Ludy i bogi. Szkice historyczne i mitologiczne* (1904), w którym przedstawił dzieje kultu Perkuna, również ognia i wężów, tym samym akcentując odrębność wierzeń litewskich w porównaniu z wierzeniami słowiańskimi, germańskimi czy skandynawskimi.

Litewska literatura kobieca i jej związki z kulturą polską. W XIX w. pojawiły się pierwsze autorki litewskie, które znajdowały zainteresowanie i oparcie w literaturze polskiej, m.in. Karolina Anna Praniauskaitė (Proniewska, 1828–1859), która wprawdzie pisała po polsku, ale została włączona do historii litewskiej literatury. Jej wiersze publikowały m.in. „Dziennik Warszawski", „Gazeta Warszawska", „Teka Wileńska". Wzajemnie z Syrokomlą dedykowali sobie własne utwory – on jej poemat *Królewscy lutniści* (1857), ona jemu – wiersz *Cel pieśni* („Teka Wileńska" 1858, nr 3). Była autorką przekładów na język litewski, m.in. przetłumaczyła fragment *Witoloraudy* Kraszewskiego (*Žalčio motė* [*Matka węży*], kalendarz Laurinasa Ivinskisa na 1859 r.). Kraszewski nie bez pewnego paternalizmu zachwycał się prostotą i „szczerotą" poemaciku Proniewskiej *Festyna Wielkiej Kalwarii na Żmudzi*: „[…] przecież ten obrazek, jak jedna z tych rzeźb, co je chłopek kozikiem z lipiny wystruże, uczuciem swym stanie obok mistrzowskiego dzieła" (*Listy I.J* [!] *Kraszewskiego do redakcji „Gazety Warszawskiej"*, „Gazeta Warszawska" 1856, nr 283). Poetka była obdarzona wielkim talentem → improwizatorskim (T. Tripplin, *Dziennik podróży po Litwie i Żmudzi, odbytej w 1856 roku*, 1858), wzorując się na Deotymie.

Julija Beniuševičiūtė-Žymantientė, zwana Žemaitė (Żmudzinka, 1845–1921), szlachcianka z urodzenia, chłopka z wyboru, doskonale znała polską literaturę, zwłaszcza twórczość Józefy Sawickiej (Ostoi). Gabrielė Petkevičaitė-Bitė (1861–1943) była nie tylko pisarką, ale i krytykiem literackim, polemizowała z modernistami. W 1933 r. opublikowała powieść autobiograficzną *Ad astra*, inspirowaną dziełem Orzeszkowej. Šatrijos Ragana (1877–1930) znała doskonale literaturę polską, przełożyła na język litewski m.in. *W pustyni i w puszczy* oraz *Placówkę*. Stawiała pytanie o własną tożsamość, zastanawiając się, czy jest Polką, czy Litwinką. Pod pseudonimem literackim Lazdynų Pelėda (Sowa z Leszczyniaka) występują dwie siostry Iwanowskie: Sofija Pšibiliauskienė (1867–1926) oraz Marija Lastauskienė (1872––1957) – oprócz innych dzieł pisały nowele w języku polskim drukowane m.in. w „Biesiadzie Literackiej" oraz w „Strzesze Rodzinnej".

W początkach XX w. Pierwsze lata XX stulecia przyniosły ważne zmiany w życiu politycznym i społecznym na Litwie, co miało wpływ na stosunki polsko-litewskie i związki literackie

między dwoma narodami. W grudniu 1904 r. rząd carski cofnął zakaz używania czcionek łacińskich, dzięki czemu w tym samym miesiącu zaczął ukazywać się w Wilnie pierwszy dziennik litewski „Vilniaus Žinios" („Wiadomości Wileńskie"), redagowany przez Petrasa Vileišisa. Wydarzenie to zostało powitane z radością również przez polskich literatów (np. E. Orzeszkowa, *Do redakcji gazety litewskiej „Wilniaus Žinios"*, „Kurier Codzienny" 1905, nr 171). „Kurier Litewski" (red. H. Korwin-Milewski, a następnie Cz. Jankowski) zaczął ukazywać się w Wilnie dziewięć miesięcy później, we wrześniu 1905 r. Oba dzienniki prowadziły ze sobą → polemiki. Tak np. gazeta „Vilniaus Žinios" zamieściła krytyczny komentarz do listu Orzeszkowej, skierowanego do redaktora pisma rosyjskiego „Ruś" (*Do Pana Redaktora gazety „Ruś"*, „Ruś" 1905, nr 136; toż, „Kurier Codzienny" 1905, nr 171), w którym pisarka upominała się o równouprawnienie języka polskiego przy nadawaniu depesz na terenie Litwy i Białorusi.

Wilno stało się ważnym ośrodkiem życia kulturalnego Litwinów, którzy chociaż stanowili wtedy mniejszość, to starali się zamanifestować – zgodnie z uchwałą Sejmu Wileńskiego (grudzień 1905 r.) – swoją obecność. Wkrótce powstały litewskie organizacje społeczne i kulturalne: towarzystwo artystyczne „Vilniaus Kanklės" (odpowiednik polskiej „Lutni", 1906), „Lietuvių Mokslo Draugija" (Litewskie Towarzystwo Naukowe, 1907), „Lietuvių Meno Draugija" (Litewskie Towarzystwo Artystyczne, 1907). W 1906 r. została wystawiona pierwsza litewska → opera *Birutė*.

Najpopularniejszym poetą litewskim młodszego pokolenia okresu LITEWSKIEGO ODRODZENIA NARODOWEGO był Liudas Gira (1884–1946), który swój debiutancki tomik wydał w Wilnie w 1909 r. Mając korzenie polskie (ze strony matki), poeta ten nie tylko tłumaczył literaturę polską na język litewski, ale też początkowo pisał po polsku. W 1912 r. zaczął wydawać pierwsze litewskie pismo literackie „Vaivorykštė" („Tęcza").

Oprócz prasy litewskojęzycznej (w latach 1905–1915 było to ponad trzydzieści tytułów) w Wilnie ukazywało się pismo „Litwa" (1908–1914) – najpierw miesięcznik, a później dwutygodnik „ilustrowany litewski w języku polskim". Redaktorem i wydawcą był pochodzący ze Żmudzi Davainis-Silvestraitis. Wydawane przez niego pismo, przeznaczone dla rzekomo „spolonizowanych Litwinów", było bojkotowane przez prasę polską ukazującą się nie tylko w Wilnie, ale też w Warszawie i Petersburgu, gdyż deklarowało ono jawnie lojalność wobec Rosji, a to potwierdzają współcześni historycy literatury.

We wspomnianym okresie wzrosło zainteresowanie społeczności polskiej sprawami litewskimi, w tym kulturą i literaturą. Prasa w Kongresówce, Galicji i w Poznańskiem chętnie publikowała korespondencje z Litwy oraz artykuły znawców spraw litewskich. Brensztejn ogłosił szkic *Druki litewskie* („Biblioteka Warszawska" 1905, t. 1), w którym jako pierwszy dokonał periodyzacji literatury litewskiej. Ważnym wydarzeniem było ukazanie się w tym samym roku we Lwowie książki prawnika i publicysty Michała Römera *Litwa. Studium o odrodzeniu narodu litewskiego*. Autor sporo miejsca poświęcił sprawom literatury litewskiej, m.in. jako pierwszy uznał wielkość Donelaitisa, stwierdził, że ukazanie się jego poematu *Metai* zapoczątkowało zwrot „od literatury religijnej do świeckiej i narodowej".

Popularyzatorem kultury litewskiej w Krakowie był Juozapas Albinas Herbačiauskas (Józef Albin Herbaczewski), rzecznik pojednania polsko-litewskiego. W latach 1901–1908 uczęszczał on jako wolny słuchacz na wykłady na Uniwersytecie Jagiellońskim. Dzięki kontaktom z Marianem Zdziechowskim i Janem Rozwadowskim został wprowadzony do Klubu Słowiańskiego (od 1902 r.), a następnie od 1911 do 1924 r. pracował na uczelni jako pierwszy w historii Uniwersytetu Jagiellońskiego lektor języka litewskiego. Dla miesięcznika „Świat

Słowiański" redagował rubrykę *Przegląd prasy litewskiej*, publikował tu również własne teksty, m.in. na temat literatury litewskiej. Wprowadził on rozróżnienie między pisarzami litewskimi zrośniętymi z kulturą polską (Strazdas, Daukantas, Baranauskas, Kudirka i inni) a tymi, którzy czuli się złączeni z kulturą niemiecką (Donelaitis, Vidūnas i inni). Tłumaczył też niektórych poetów litewskich. W szkicu Herbačiauskasa znalazł się jego przekład czterech zwrotek wiersza Maironisa *Wieczór nad Jeziorem Czterech Kantonów* (*Współczesna literatura litewska*, „Świat Słowiański" 1911, t. 1). Był on także założycielem i pierwszym prezesem stowarzyszenia Rūta (1904–1913), zrzeszającego Litwinów – studentów UJ oraz osoby poczuwające się do więzi z Litwą (bez konieczności znajomości języka litewskiego). Celem stowarzyszenia było „jednoczenie wszystkich Litwinów i miłośników Litwy etnograficznej" z myślą o pielęgnowaniu języka, literatury i kultury ojczystej. Informacje na temat działalności stowarzyszenia zamieszczano na łamach krakowskiego „Czasu". Herbačiauskas był w Krakowie postacią znaną również z racji udziału w latach 1905–1906 w kabarecie artystycznym „Zielony Balonik". Przylgnął do niego pseudonim „Sukur-mukur" (w litewskiej pieśni ludowej był to rodzaj zaklęcia wypowiadanego przez wiedźmę). Sylwetkę Herbačiauskasa uwiecznił Tadeusz Boy-Żeleński w swojej książce *Znasz-li ten kraj* (1932), a Tadeusz Miciński sparodiował go w powieści *Xiądz Faust* (1913; Herbačiauskas występuje tam jako Litwin Albin Hebetko). Herbačiauskas odpowiedział na zaczepki Micińskiego (*Amen. Ironiczna nauka dla umysłowo dojrzałych dzieci*, 1914). Z inicjatywy pisarza w 1907 r. w Krakowie ukazał się pierwszy litewski almanach literacki „Gabija", wydany z okazji piątej rocznicy śmierci Baranauskasa. W 1905 r. Herbačiauskas opublikował książkę *Odrodzenie Litwy wobec idei polskiej*, a w 1911 r. *Głos bólu. Sprawy odrodzenia narodowego Litwy w związku ze sprawą wyzwolenia Polski*.

Wywodząca się z romantyzmu tradycja interpretowania wątków litewskich w kulturze polskiej jako z nią integralnych staje się z czasem coraz bardziej anachroniczna i jeszcze przed wybuchem pierwszej wojny światowej wielu krytykom i pisarzom przyjdzie pożegnać Litwę jako element polskiego imaginarium. W 1912 r. Czesław Jankowski pisał o „Litwie" wcielającego „ideę jagiellońską" Władysława Syrokomli: „Ta »Litwa«, w nieszerokim zresztą zakresie, którą Kondratowicz oglądał z okiem Załucza i Borejkowszczyzny, którą znał, którą kochał nad wszystko – nie istnieje już" (*„Litwa" Syrokomli*, „Tygodnik Ilustrowany" 1912, nr 37). Krytyk tak pojętą „Litwę" umiejscowił w sferze fantazmatów: „Nie słysząc dokoła siebie prawie, że dźwięku mowy litewskiej […], obcując ciągle z jednolitym ludem białoruskim […], wyobrażał jednak sobie wciąż Syrokomla, że mieszka – pod Palemońskim lasem" (tamże). W dwudziestoleciu międzywojennym do tego wątku powróci Marian Zdziechowski w szkicu *Władysław Syrokomla. Pierwiastek litewsko-białoruski w twórczości polskiej* (1924), traktując motywy „swojszczyzny", która w ciągu całego XIX stulecia stała się „obczyzną", jako wzbogacające polską literaturę, która traci tym samym swoje – związane z duchem i pejzażem Korony – centrum. Jednocześnie rodzi się tendencja do odczytywania literatury litewskiej jako „obcej" i należy tu podkreślić bogactwo stanowisk i języków, które reprezentowała polska krytyka literacka, pisząc – zwłaszcza po 1905 r. – o sprawach litewskich zarówno z perspektywy „tutejszej", „krajowej", jak i etnicznie osobnej.

Przed wybuchem wielkiej wojny zaczęły ukazywać się pierwsze POLSKIE PRZEKŁADY współczesnych twórców litewskich. Zbiór *Młoda Litwa. Nowele autorów litewskich* w tłumaczeniu Bolesława Szczęsnego Herbaczewskiego (brata Juozapasa Albinasa Herbačiauskasa) został wydany w 1907 r. w Warszawie. Drugi zbiorek (*Czerwony kogut. Antologia nowel litewskich*) – zawierający przekłady ośmiu nowel litewskich, w którym znalazły się m.in. utwory

Jonasa Biliūnasa, Šatrijos Ragany, Lazdynų Pelėdy oraz dwa utwory tłumacza, Kazysa Puidy (Kazimierza Pujdy) – został wydany w 1913 r. w Krakowie z → przedmową Józefa Weyssenhoffa, który zauważa: „Pomijając już tutaj nawoływanie, że Polacy na Litwie powinni lepiej niż dotychczas posiąść język litewski, pomóc nawet do naprawy tego szacownego narzędzia mowy ludzkiej, srodze jeszcze zardzewiałego – OGÓŁ POLSKI NIE ZECHCE DZISIAJ TRAKTOWAĆ NOWĄ LITERATURĘ LITEWSKĄ JAK BYLE JAKĄ OBCĄ; jest to przyrost krajowy, co najmniej zaciekawiający. Poznawać się nawzajem, do głębi swych uczuć, zaczynów twórczych i dążeń – to dla Polaków i Litwinów najpilniejsze zadanie, najdzielniejszy też balsam na złagodzenie zgubnej i bodaj efemerycznej waśni, pochodzącej w znacznej części z braku wymiany myśli między inteligencją polską i litewską" (wyróżnienie – I.F.). W recenzji tej antologii Adam Grzymała-Siedlecki wskazuje znamienną tendencję nowel litewskich, którą nazywa „socjalizmem literackim", zwracając uwagę na ich → realizm i zaangażowanie społeczne przypominające postulaty rosyjskiego ruchu narodnickiego (*Z kresów polszczyzny*, „Literatura i Sztuka. Dodatek do »Dziennika Poznańskiego«" 1913, nr 52). Taki styl odbioru współczesnej literatury litewskiej w polskiej krytyce wydaje się reprezentatywny, zwraca uwagę wyraźne oddzielenie polskiego mitu „Litwy" od jej realnych kulturowych reprezentacji. Sprawozdawca „Krytyki", pisząc o antologii *Czerwony kogut*, zauważa: „Ze zbiorku obecnego przemówiła do nas Litwa – jakaś odmienna od litewsko-polskich zaścianków Mickiewicza, od Dewajtisów, Rodziewiczówien, a nawet nadniemeńskich postaci Orzeszkowej. Przemówiła taka, jaką ją widzą współcześni, żyjący jej życiem Litwini; przemówiła jako jedna wielka rana i jedna wielka krzywda społeczna". Recenzent zwraca również uwagę na „skrajny realizm" nowel litewskich oraz „tchnienie skrajnego demokratyzmu, jakim owiana jest literatura litewska" (B. Zahorski, [rec.] *Czerwony kogut. Nowele litewskie*, „Krytyka" 1914, t. 41). W 1911 r. w Sejnach ukazała się pierwsza antologia współczesnej liryki litewskiej *W pięćsetną rocznicę Grunwaldzką. Poezja odradzającej się Litwy* w przekładzie Stefanii Jabłońskiej. Przed 1918 r. literatura litewska wśród → czytelników polskich była znana wciąż stosunkowo słabo.

Irena Fedorowicz

Źródła: J. Lelewel, *Rzut oka na dawność litewskich narodów i związki ich z Herulami*, 1808; F.K. Bohusz, *O początkach narodu i języka litewskiego*, „Roczniki Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1810, t. 6; S.B. Linde, *Zdanie sprawy o dwóch dziełkach ks. Rhesy z Królewca*, „Roczniki Królewskiego Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk" 1820, t. 13; K. Brodziński, *O poezji ludu litewskiego*, „Pamiętnik Warszawski" 1822, t. 3; K. Niezabitowski, *Wiadomość o literaturze litewsko-żmudzkiej, czyli zbiór dzieł litewsko-żmudzkich i prusko-litewskich od najdawniejszych czasów aż dotąd*, „Dziennik Wileński" 1824, t. 1; T. Narbutt, *Dzieje starożytne narodu litewskiego*, t. 1: *Mitologia litewska*, 1835; A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska* [1840–1844], przeł. L. Płoszewski, w: tegoż, *Dzieła*, t. 10, 1998; J.I. Kraszewski, *Wstęp*, w: tegoż, *Litwa. Starożytne dzieje, ustawy, język, wiara, obyczaje, pieśni, przysłowia, podania itp.*, t. 1, 1847; J.J. Ossowski, *Szkice etnograficzne z pruskiej Litwy w ostatnich trzech wiekach*, „Wędrowiec" 1882, nr 992–997 i 1007–1008; M. Dowojno-Sylwestrowicz, *Literatura litewska*, „Przegląd Powszechny" 1885, t. 5; M. Brensztejn, *Druki litewskie*, „Biblioteka Warszawska" 1905, t. 1; E. Orzeszkowa, *Do redakcji gazety litewskiej „Wilniaus Žinios"*, „Kurier Codzienny" 1905, nr 171; M. Römer, *Litwa. Studium o odrodzeniu narodu litewskiego*, 1908; Cz. Jankowski, *„Litwa" Syrokomli*, „Tygodnik Ilustrowany" 1912, nr 37; A. Grzymała-Siedlecki, *Z kresów polszczyzny*, „Literatura i Sztuka. Dodatek do »Dziennika Poznańskiego«" 1913, nr 52.

Opracowania: M. Zdziechowski, *Władysław Syrokomla. Pierwiastek litewsko-białoruski w twórczości polskiej*, 1924; M. Brensztejn, *Dionizy Paszkiewicz. Pisarz polsko-litewski na Żmudzi w pierwszej połowie XIX wieku*, 1934; Z. Stoberski, *Historia literatury litewskiej. Zarys*, 1974; M. Jackiewicz, *Literatura polska na Litwie XVI–*

–*XX wieku*, 1993; W.J. Podgórski, *Litwa i Polska XIX i XX wieku. Inspiracje literackie, kulturalne, oświatowe. Wybór esejów*, 1994; V. Kubilius, *XX amžiaus lietuvių literatūra*, 1996; *Historia i współczesność języka polskiego na Kresach północno-wschodnich w tekstach XIX w.*, red. J. Grek-Pabisowa, 1997; *Biskup Antoni Baranowski (Antanas Baranauskas), 1835–1902. Orędownik pojednania litewsko-polskiego* [praca zbiorowa], 1998; M. Jackiewicz, *Literatura litewska w Polsce w XIX i XX wieku*, 1999; I. Fedorowicz, *Literatki litewskie z przełomu XIX i XX w. Rekonesans*, w: *Krytyka feministyczna, siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska i L. Sikorska, 2000; M. Jackiewicz, *Dzieje literatury litewskiej do 1917 r.*, t. 1, 2003; W. Panas, *Literatura polska w perspektywie Rzeczypospolitej wielu narodów*, w: *Chrześcijaństwo w dialogu kultur na ziemiach Rzeczypospolitej*, red. ks. S. Wilk, 2003; A. Romanowski, *Pozytywizm na Litwie. Polskie życie kulturalne na ziemiach litewsko-białorusko-inflanckich w latach 1864–1904*, 2003; *W kręgu sporów polsko-litewskich na przełomie XIX i XX wieku. Wybór materiałów*, t. 1, wyb. i oprac. M. Zaczyński i B. Kalęba, 2004; A. Kalėda, *Od M do M. Szkice o literaturze polskiej i litewskiej*, 2005; M. Niemojewski, *Zwierciadła i drogowskazy. Litewskie almanachy literackie w I połowie XX wieku*, 2005; M. Kvietkauskas, *Vilniaus literatūrų kontrapunktai. Ankstyvasis modernizmas (1904–1915)*, 2007 (tož po polsku: *Polifonia literatury w Wilnie okresu wczesnego modernizmu 1904–1915*, 2012); V. Narušienė, *Józef Albin Herbaczewski. Pisarz polsko-litewski*, 2007; E. Vaitkevičiūtė, *Žinomas ir nežinomas Juozapas Albinas Herbačiauskas*, 2007; P. Bukowiec, *Dwujęzyczne początki nowoczesnej literatury litewskiej. Rzecz z pogranicza polonistyki*, 2008; T. Bujnicki, *W Wielkim Księstwie Litewskim i w Wilnie*, 2010; A. Grigaravičius, *Jonas Basanavičius, senoji lietuvių kultūra ir krikščionybė*, „Naujoji Romūva" 2011, nr 3; I. Fedorowicz, *Głos Polki w kwestii konfliktów polsko-litewskich na początku XX wieku. Listy Stefanii Jabłońskiej do Liudasa Giry*, w: *Tożsamość na styku kultur*, t. 2: *Zbiór studiów*, red. I. Masojć i H. Sokołowska, 2011; A. Kalėda, *Mitų ir poezijos žemė. Lietuva lenkų literatūroje*, 2011; I. Szulska, *Litwa Józefa Ignacego Kraszewskiego*, 2011; I. Fedorowicz, *Sekrety popularności „Nizin" Elizy Orzeszkowej na Litwie*, w: *Sekrety Orzeszkowej*, red. G. Borkowska, M. Rudkowska i I. Wiśniewska, 2012; A. Baranow, *Dziewiętnastowieczność w litewsko-polskich związkach literackich (wybrane aspekty)*, w: *Pogranicza, kresy, Wschód a idee Europy*, idea i wstęp J. Ławski, red. A. Janicka, G. Kowalski i Ł. Zabielski, 2013.

Zob. też: Mit/ Mitografia, Obcość/ Inność, Pieśń ludowa, Podanie ludowe

LITERATURA LUDOWA

Termin. Literatura ludowa to termin odnoszący się do twórczości oralnej, stanowiącej istotną część kultury chłopskiej, a także, w XX w., proletariackiej. Swoim zakresem obejmuje różne typy wypowiedzi, m.in. → pieśni, ballady, przyśpiewki, → bajki, → podania, legendy, humoreski, przysłowia, wyliczanki, zamawiania, klątwy. W przeszłości tego typu przekazy krążyły w sposób bezpośredni, drogą ustną, w wyniku czego utrwaliły się rozwiązania formalne ułatwiające ich zapamiętywanie i odtwarzanie (formuliczność, wariantywność, powtarzalność). Literatura ludowa jest przekazem anonimowym, co wynika z jej ustnego funkcjonowania; sytuacja ta sprzyja odrywaniu się poszczególnych fabuł od macierzystego kontekstu i przenoszenia ich w nowe środowiska.

Do XIX w. nie posługiwano się żadnym wspólnym terminem na określenie szeroko rozumianej twórczości ludowej, raczej stosowano mało precyzyjne nazwy odnoszące się do poszczególnych form wypowiedzi, pisząc np. „o pieśniach wesołych, pasterskich, żałobnych, historycznych i tych które dzieciom przy kolebkach śpiewają, o bajkach i historiach" (H. Kołłątaj, „Pamiętnik Warszawski" 1810, R. 7, t. 2, nr 4) oraz stosując pojęcia „słowa, przysłowia, podania, pamiątki starożytne" (K. Bohusz, *O początkach narodu i języka litewskiego*, 1806). Z czasem zaczęto wykorzystywać bardziej ogólne określenia obejmujące swym zakresem większe grupy przekazów, jak „starożytności słowiańskie", „rzeczy ludowe", „poezja gminu", „powieści gminne", „twórczość ludu", „literatura ludowa", które w XIX w. na dobre zagościły w polskiej refleksji krytycznoliterackiej oraz naukowej. Ostatnia z wymienionych nazw

przetrwała aż do XX w., z czasem ustępując miejsca nomenklaturze zachodniej, zwłaszcza terminowi „folklor". Nowe słowo odnoszące się do ustnej części tradycji chłopskiej stworzył brytyjski antykwariusz i pisarz William John Thoms, dokonując połączenia angielskich wyrazów: *folk* – lud, *lore* – wiedza, i zdefiniował jako „pradawne zwyczaje, obyczaje, obrzędy, zabobony, ballady, przysłowia etc." (*Folklor*, 1846). Do rodzimej refleksji nad literaturą ludu nazwę wprowadził Jan Karłowicz ponad czterdzieści lat później, w zredagowanej przez siebie nocie *Folklore* opublikowanej w czasopiśmie „Wisła" (1888, t. 2, z. 1). W półstronicowej krytycznej wypowiedzi etnograf zaprezentował definicję terminu i scharakteryzował zakres jego występowania: „Folklorem przeto Francuzi, Niemcy, Włosi, Hiszpanie itd. nazywają same pieśni, podania, zagadki, zabobony, przysłowia itd., a także i naukę, mającą za przedmiot zbieranie, porównywanie i wyjaśnianie rzeczy ludowych; osoby, zajmujące się ich gromadzeniem i badaniem, nazywają folklorystami" (tamże). Notatka Karłowicza wywołała trwającą przez wiele lat burzliwą dyskusję nad nieporęcznością zachodniej nomenklatury, toczoną głównie na łamach „Wisły", gdzie wypowiadali się znani pisarze i językoznawcy, m.in. Erazm Majewski oraz Gabriel Korbut. Zarzut braku związku z rodzimą tradycją przyczynił się do opóźnionego rozpowszechnienia się terminu „folklor" na ziemiach polskich w stosunku do kultury zachodniej. Wśród krajowych pisarzy, krytyków i etnografów zdecydowanie preferowano bardziej swojskie nazwy, jak „poezja gminu" oraz „literatura gminu", z czasem synonimiczne wobec „poezji/ literatury ludowej", niekiedy określanej jako wieśniacza, gminna, tworzonej przez pospólstwo bądź lud. Rodzime terminy, a zwłaszcza jeden z nich – „literatura ludowa", który w drugiej połowie XIX w. zaczął stopniowo wypierać pozostałe, prawdopodobnie lepiej oddawały istotę społecznych oczekiwań i romantycznych konotacji. W Polsce chłopskie pieśni i podania kojarzono z kwintesencją kultury narodowej oraz słowiańskiej, traktowano jako zabytki kultury niepiśmiennej, mającej rangę materiału historycznego (do dyskusji terminologicznej wrócimy w podrozdziale poświęconym okresowi drugiej połowy XIX w.).

Twórczość gminu w okresie klasycznym i preromantycznym. W XVIII w. twórczość oralna, zwana częściej poezją gminną, nie należała do głównego nurtu zainteresowań krytyków i publicystów. W większym stopniu koncentrowano się na trudnej sytuacji prawnej i ekonomicznej polskiego ludu, którym to kwestiom poświęcano wiele miejsca w różnego typu publikacjach, np. w *Uwagach o chłopach* (1788) Tadeusza Morskiego. Jednak już od początku XVIII w. datuje się zbieractwo ludowych pieśni satyryczno-miłosnych oraz przyśpiewek, prowadzone z różnych pobudek, przede wszystkim przez poetów, czasem naśladujących technikę tych wierszy. Do najciekawszych należy śpiewnik Tomaszczyka, sporządzony w 1798 r.

Zainteresowanie literaturą wieśniaczą w dużej mierze ograniczało się do pieśni, co przejawiało się też wprowadzaniem na karty literatury pięknej postaci pasterzy przedstawianych zazwyczaj w idyllicznych scenach śpiewu i tańca, czasem stylizowanych na pieśń ludową. Niekiedy szukano w tradycyjnych pieśniach różnego rodzaju inspiracji literackich (Franciszek Dionizy Kniaźnin, Franciszek Karpiński), w nieznacznym stopniu zajmując się twórczością ludu. Za pierwszy utwór, który czyni z chłopstwa, jego języka i poezji odrębny temat dzieła, uznaje się dramat Wojciecha Bogusławskiego *Cud, czyli Krakowiacy i Górale* (w późniejszych edycjach *Cud mniemany*) z 1794 r. Pod koniec XVIII stulecia nieco więcej miejsca w rozważaniach poświęca się specyfice i roli społecznej poezji gminu, przy okazji charakteryzowania innych kwestii literackich, ale z reguły bez głębszego wnikania w istotę zjawiska. Na przykład Ignacy Krasicki w rozprawie *O rymotwórstwie i rymotwórcach*

(powst. 1793–1799, wyd. 1803), wymieniając jedynie pieśni ludu, podkreśla ich powszechność w kulturach różnych narodów i wskazuje na znaczny potencjał poznawczy odnoszący się do wiedzy o przeszłości, której ślady zostały przechowane w ludowych tekstach: „[…] gdyby te dumy ściśle roztrząsione były, może by stąd dziejopisowie, osobliwie w wydobyciu kraju każdego pierwiastków, wiele korzystać mogli". Nie rozwija jednak powyższego wątku, prawdopodobnie uznając, że mieści się w kompetencjach historyków, a nie krytyków czy pisarzy. Rzeczywisty zwrot nastąpił na początku XIX w., m.in. za sprawą prac Tadeusza Czackiego, zwłaszcza listu Hugona Kołłątaja do Jana Maja z 1802 r. (*List H.K. do T.M. z Ołomuńca dnia 15 lipca 1802 r. pisany*, „Pamiętnik Warszawski" 1802, R. 7, t. 2, nr 4), w którym zawarto apel o stworzenie dzieła *Corpus scriptorum rerum polonicarum*, opisującego dzieje kultury polskiej, w tym kultury gminu. Kołłątaj nie postulował jednak utrwalania odrębnie pojmowanej literatury ludowej, podobnie jak jego poprzednicy nie nazywał jej osobnym terminem, lecz radził, by zainteresować się poszczególnymi przekazami o istotnym znaczeniu dla rodzimej tradycji. Domagał się, aby przy opracowywaniu materiału uwzględniano informacje dotyczące zabaw, obrzędów i towarzyszących im pieśni, bajek oraz historii, nie definiując bliżej żadnej z wymienionych konwencji. Głosił tezę o konieczności przeprowadzania sumiennych badań ankietowych we wszystkich prowincjach, z uwypukleniem różnic regionalnych. W opinii Kołłątaja materiał ludowy nie miał przedstawiać sam w sobie jakiejś odrębnej wartości, lecz stanowił cenne źródło historyczne i kulturowo-geograficzne. Przed Kołłątajem już Piramowicz zbierał i drukował *Piosenki dla pociechy ludu* (1774), podstawą wydania czyniąc odpowiednio przerobione pieśni chłopskie.

Omówione podejście Kołłątaja było dość powszechne dla pionierskich badań folklorystycznych pierwszej połowy XIX w., czego dowodem są również postulaty innych krytyków i badaczy, m.in. wspomnianego Czackiego, przedstawione w jego dziełach *O litewskich i polskich prawach, o ich duchu, źródłach, związku, i o rzeczach zawartych w pierwszym Statucie dla Litwy 1529 roku wydanym*, t. 1–2 (1800–1801) oraz *Rozbiór dziejów narodu polskiego* (1801), czy Jana Pawła Woronicza zawarte w pracy *O pieśniach narodowych* („Rocznik Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1803, t. 2, 1810, t. 6). W podobnym tonie są utrzymane wypowiedzi Franciszka Ksawerego Bohusza w rozprawie *O początkach narodu i języka litewskiego* i nieco późniejsze Zoriana Dołęgi Chodakowskiego (właśc. Adam Czarnocki) w szkicu *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem* („Ćwiczenia Naukowe" 1818, t. 2). Tym samym postulaty z początku XIX w. sprowadzały się do powszechnego apelu o gromadzenie i wydawanie wszelkich „starożytności", w tym pieśni, baśni oraz podań ludu wiejskiego, służących rekonstrukcji ginących praw, obyczajów, obrzędów oraz narodowej historii i → mitologii. Wierzono, że ciągłość tradycji zapewniały zachowane i utrwalone formy twórczości chłopskiej, wywodzone jeszcze z zamierzchłych czasów, a zwłaszcza język wieśniaków, będący „językiem, którym bardy lub skaldy śpiewali bogów i bohaterów chwałę" (T. Czacki, *O litewskich i polskich prawach o ich duchu*). W wypowiedziach krytyków niekiedy pojawiały się ogólnikowe określenia wskazujące na artyzm bądź prymitywizm wiejskich przekazów głównie w odniesieniu do pozostających w centrum zainteresowań śpiewów wieśniaczych, które miały stanowić źródło narodowej poezji, wypływające z naturalnej potrzeby człowieka: „W grubych pieśniach pospólstwa śpiewane były pierwsze chwały bogom, pamiątki ludziom znakomitym, żale, kochania, tęsknoty, gniewy i inne dotkliwości poruszonego serca" ([b.a.], *O poezji w ogólności*, „Nowy Pamiętnik Warszawski" 1802, t. 5); „[…] trudno opisać pieśni i przypowiastek, czasem uczciwość i niewinność obrażających, którymi starostowie obu

stron zabawiają gości, i tu prawdziwie okazuje się rodzaj języka i prostoty najgrubszej" (I. Lubicz Czerwiński, *Swactwa, wesela i urodziny u ludu ruskiego na Rusi Czerwonej, przez obywatela tamtego kraju opisane*, „Nowy Pamiętnik Warszawski" 1805, t. 18, nr 54). W latach późniejszych zaczęto zwracać uwagę także na melodyjność i muzykalność wierszy ludowych, zalecając nawet ich naśladownictwo w rodzimym pisarstwie (m.in. J.F. Królikowski, *Rozprawa o śpiewach z muzyką i zastosowanie poezji do muzyki*, „Pamiętnik Warszawski" 1817, t. 9; K.L. Szyrma, *Dumki ze śpiewów ludu wiejskiego Czerwonej Rusi*, „Dziennik Wileński" 1818, t. 5, nr 1). Symptomatyczne dla omawianego okresu wydają się wypowiedzi Kazimierza Brodzińskiego, który w rozprawie *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* („Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11) uznał pieśni za kwintesencję twórczości chłopskiej, bowiem w jego przekonaniu teksty tego rodzaju kumulują wszystkie cechy i tematy twórczości gminnej: „Pieśni ludu początkiem były poezji. Czucie, przesądy, zabobony, podania historyczne się w nich zawarły, z nich zastanowienie, rozsądek i dobry smak utworzyły sztukę. Po udoskonaleniu sztuki poznajemy oświecenie narodu; z pieśni ludu sądzimy o jego obyczajach i namiętnościach. […] pokolenia podają sobie pamięć tyranów swoich lub ojców ludu, wystawiają obrządki weselne lub pogrzebowe, przesądy i zabobony, powieść o duchach, czarodziejstwach, przyjemne lub przerażające pieśni wojenne lub rolnicze, przysłowia i podobieństwa, i w tym malują dowcip, imaginację, stan, w jakim się znajdują, i panujący charakter. […] świętszym nierównie jest jego obowiązkiem [poety] czerpać z pieśni ludu, jako z natury, charakter i obyczaje narodu".

Stanowisko klasyczne, wedle którego literatura ludowa nie wchodzi w zakres dziejów literatury, nie spełniając kryteriów sztuki, reprezentowali w omawianym okresie m.in. Tomasz Szumski (*Krótki rys historii i literatury polskiej od najpóźniejszych do teraźniejszych czasów*, 1807) czy Feliks Bentkowski (*Historia literatury polskiej wystawiona w spisie dzieł drukiem ogłoszonych*, t. 1–2, 1814), chociaż i w latach późniejszych nie brakowało zwolenników tego rodzaju podejścia, czego dowodzą m.in. poglądy Zygmunta Bartoszewicza (*Historia literatury polskiej*, 1828).

Powyższe stanowisko znajduje szersze odbicie również w działaniach redakcyjno-edytorskich omawianego okresu. W czasopismach coraz chętniej udostępniano czytelnikom różnorodne materiały ludowe w formie odrębnych działów, w których zamieszczano rozprawy na temat rodzimej kultury chłopskiej, tym samym wskazując na odmienność takiej literatury w stosunku do autorskich dzieł literackich. Na przykład w „Tygodniku Wileńskim" z 1819 r. zaproponowano dla tego typu materiałów nowy dział – „Etologia", co można uznać za jedną z pierwszych prób klarowania się podstaw późniejszej etnologii, określanej też jako etnografia, której częścią stało się ludoznawstwo, zwane w kolejnych okresach folklorystyką. W siódmym tomie „Tygodnika Wileńskiego" znalazły się w wydzielonej części m.in. prace *Obrzędy weselne ludu wiejskiego itd., z niektórymi piosenkami i ich zwyczajną nutą*, *O zabawach i śpiewach nowożytnych Greków przez J. Sękowskiego*, a z kolei w tomie ósmym – *Piosenka pospólstwa litewskiego przełożona po polsku przez Leona Rogalskiego* oraz *Śpiewy ludu litewskiego na wiersz polski przełożone przez S. Staniewicza*. W przywołanym czasopiśmie drukowano teksty różnych narodów – nierzadko pełne wersje oryginalne i ich przekłady, np. pieśni litewskie („Tygodnik Wileński" 1819, t. 8, nr 153), niekiedy dodatkowo zamieszczając charakterystykę obrzędów i fragmenty towarzyszących im utworów, np. pieśni weselnych („Tygodnik Wileński" 1819, t. 7, nr 152), co wskazuje na rosnące zainteresowanie twórczością gminną oraz jej kontekstami wykonawczymi. Żaden z badaczy ani krytyków tego czasu nie podjął się ca-

łościowego spojrzenia na szeroko rozumianą literaturę ludową, dla której na tym etapie nie stworzono odrębnej nazwy, nie licząc „starożytności" czy „rzeczy ludowych".

Romantyczne podejście do poezji gminnej. W kolejnym okresie można zauważyć wzrost znaczenia przekazów ludowych, które na szerszą skalę zaczęto rozpatrywać w kategoriach historycznych, kulturowych i artystycznych. Wspominają o tym niektórzy autorzy rozpraw o stanie włościańskim (m.in. Joachim Lelewel), jak i Maurycy Mochnacki, który w rozprawie *O duchu i źródłach poezji w Polszcze* („Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2) wskazał na kulturotwórczą rolę literatury ludowej, stwierdzając: „Jeżeli Poezja, jako skutek natchnień religii i zwyczajów uważana, jest niezaprzeczoną własnością narodową, dlaczegóż by naszych przodków tradycje i pamiątki nie miały być obfitym źródłem tej części Poezji romantycznej, którą powszechnie Poezją gminu nazywamy?". Z kolei w pracy *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* (1830) docenił wagę ustnych i spisanych „podań, wieści i powiastek" przy rekonstrukcji historii narodu, chociaż polemizował z tezą, że zachowały się słowiańskie pieśni historyczne. Podobnie wyważone stanowisko reprezentował Ludwik Nabielak w publikacji *Zabytki starożytnej poezji słowiańskiej* („Haliczanin" 1830, t. 1–2). W związku ze stopniową zmianą podejścia krytyków i czytelników do źródeł pochodzenia wiejskiego coraz liczniej wydawano tomy ludowych pieśni oraz podań, najbardziej uprzywilejowanych przez pisarzy i zbieraczy form wieśniaczej ekspresji, poprzedzając wybory tekstów stosownymi autorskimi bądź redakcyjnymi wstępami. W tego rodzaju komentarzach brakuje jednak głębszej refleksji nad istotą twórczości ludu, czego dowodzą wprowadzenia do popularnych zbiorów, jak: *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego z muzyką instrumentalną przez K. Lipińskiego* (1833) Wacława Zaleskiego (Wacława z Oleska), *Pieśni ludu Białochrobatów, Mazurów i Rusi znad Bugu z dołączeniem odpowiednich pieśni ruskich, serbskich, czeskich i słowiańskich* (1836–1837) oraz *Klechdy, starożytne podania i pieśni ludu polskiego i Rusi* (1837) Kazimierza Władysława Wójcickiego, *Pieśni ludu polskiego w Galicji* (1838) i *Pieśni ludu ruskiego w Galicji* (1839–1840) Żegoty Paulego. Wszystkie z wymienionych zawierają ogólne informacje odnoszące się do zawartości antologii, podkreśla się w nich dawność prezentowanych przykładów, będących świadectwem minionych epok i kultur, ale nie znajdziemy rzetelnej oceny artyzmu prezentowanego wyboru sztuki oralnej. Nie brakuje w nich, podobnie jak w wypowiedziach recenzentów tego czasu, głosów gloryfikujących twórczość chłopską oraz apeli o zbieranie i wydawanie „gotowej w ustach ludu poezji", którą nazywa się górnolotnie „starożytną literaturą polską" (K.W. Wójcicki, *O pieśniach ludu polskiego*, „Ziewonia" 1834). Pojawiające się bardzo rzadko w prasie krytyczne opinie na temat poezji gminnej, np. „[w pieśniach] wszystko oddane jest w mowie właściwej gminowi, która przekąsem i satyrą, a niekiedy błazeństwem trąci" (W.A. Maciejowski, *Wzgląd historyczny na klechdy i gminne polskie piosenki najdawniejsze*, „Orędownik Naukowy" 1840, nr 10), czy w odniesieniu do prac przesadnie wychwalających poezję gminną, jak czyni to recenzent tomu Michała Grabowskiego *Literatura i krytyka* (A.K., *„Literatura i krytyka". Pisma M. Gr.*, „Pamiętnik Naukowy" 1837, t. 3, z. 9) – mają na celu nie tyle umniejszenie roli tego typu twórczości, co wyrażenie obawy o jej dominację w rodzimej literaturze: „Jednakże tego, cośmy o tej poezji gminnej powiedzieli, niech nikt nie uważa za jej stanowcze potępienie. Nie. – Tego nie chcemy czynić, pieśń gminną w zupełności tolerujemy, jako istotny, niezaprzeczony żywioł narodowej poezji; – życzylibyśmy tylko, ażeby ona wyłącznie tej ostatniej nie ogarniała" (tamże). Tym samym na płaszczyźnie edytorsko-wydawniczej widać przyrost publikacji poświęconych twórczości ludu, ale nadal realizowano założenia z okresu wcześniejszego, nie wprowadzając nowej jakości w dys-

kursie folklorystycznym, poprzestając na lakonicznych informacjach o konkretnych pieśniach czy podaniach. Sprzyjały publikacji materiałów wieśniaczych rozmaite zbierackie inicjatywy, czego wyrazem jest m.in. działalność Cyganerii Warszawskiej (Ludwik i Cyprian Norwidowie, Roman Zmorski, Józef Bohdan Dziekoński, Aleksander Niewiarowski). Jej przedstawiciele, wzorując się na Dołędze Chodakowskim, wędrowali po wsiach, zbierali słyszane tam pieśni i podania, publikowali na łamach czasopisma – „Nadwiślanin. Pamiętnik literaturze poświęcony" (1841–1842), a nawet tworzyli własne utwory w stylu ludowym. Żaden z reprezentantów cyganerii nie pokusił się jednak o wierny zapis i analizę materiału ludowego, selektywnie podchodząc do wybranych form czy tematów i głosząc peany na cześć samorodnej literatury chłopskiej, której przypisywano typowe dla epoki znaczenia naddane.

Za interesujący wyraz poglądów omawianego okresu można uznać rozprawkę z 1846 r. *O kmiotku polskim* Andrzeja Edwarda Koźmiana, w której oprócz sytuacji ekonomicznej chłopstwa sporo miejsca poświęcono poezji gminu, dokonując jej ogólnej charakterystyki. W przekonaniu autora: „[…] wyobraźnia kmiotka naszego jest żywa, łagodna i rzewna. Czucie jego szczere, głębokie i tkliwe. Poezja więc nasza wiejska, gminna, musi być taką, jakiem jest czucie i wyobraźnia gminu". Wśród wielu innych cech twórczości wieśniaczej Koźmian wymienia prostotę myśli, dowcipność, trafność wypowiedzi, przystojność treści, a także odporność na obce wpływy, w czym widać skłonność do idealizacji stanu chłopskiego.

Adam Mickiewicz w *Przemowie* poprzedzającej *Poezje* z 1822 r. (w kolejnych wydaniach publikowanej pod tytułem *O poezji romantycznej*) posługiwał się formami opisowymi na określenie twórczości ludowej, np. „krążyły między ludem powieści i śpiewy", lub znanym w owym czasie terminem „poezja gminna", wliczając do niej m.in. ballady i piosenki. Mickiewicz wykazał się jednak większą świadomością niż jego współcześni, dostrzegł bowiem aspekt ewolucyjny twórczości chłopskiej na przestrzeni dziejów, zarówno w zakresie formy, jak i języka, docenił jej wpływ na kształtowanie się literatury pięknej, a nade wszystko wspólnotowy charakter wyobrażeń mitologicznych wielu narodów, co – jak zauważył – nie przeszkodziło w kształtowaniu się odrębnych kultur słowa, nazwanego przezeń „poezją gminną narodową". Szerzej problematykę twórczości ludowej, nie tylko pieśni, omówił w swoich prelekcjach z lat 1840–1843 przy okazji charakteryzowania szeroko pojętej literatury słowiańskiej, zwłaszcza w lekcjach od trzeciej do ósmej. Posługując się terminem „literatura gminna" (stawiając go w opozycji do „literatury ukształtowanej", *Wykłady o literaturach słowiańskich*, lekcja piąta z 12 stycznia 1841 r.), głosił podobnie jak jego poprzednicy tezę o jej starożytności, o zachowanych w ustnych tekstach śladach dawnej religii („literatura niby kopalna", lekcja ósma z 22 stycznia 1841 r.), a jednocześnie przekonanie o jej silnym związku z naturą: „Podania ludu, jego pieśni, równie jak arcydzieła sztuki nowożytnej, pełne są opisów, porównań, napomknień, których nie podobna czuć i rozumieć, nie mając ciągle względu na miejscowość naszą, tak różną od miejscowości stron innych, nie znając właściwych jej obrazów i zjawisk natury" (lekcja piąta z 12 stycznia 1841 r.). Mickiewicz wiele miejsca w swych wykładach poświęcił zarówno pieśniom, jak i podaniom oraz bajkom („powieści gminne"), np. w lekcji piątej zwracając uwagę na sposób traktowania ustnej tradycji przez chłopstwo: „Bajka, powieść słowiańska, różni się od wschodnich i zachodnich. Na Wschodzie, kształcona ciągle, stała się przedmiotem sztuki – na Zachodzie, zagłuszona przez sztukę, znikła zupełnie. U Słowian, przeciwnie, trwa ona w swoim stanie pierwotnym: nie jest ani rodzajem literatury, ani zabawką dziecinną. Opowiada się tam dziś podania dawne tak poważnie, jak niegdyś śpiewano epopeje u Greków". Dokonana przez Mickiewicza charakterystyka gatun-

ków, np. pieśni i bajki, nazywanej również podaniem, ogranicza się do prezentacji podstawowych tematów, motywów, które są z kolei rozpatrywane w kategoriach śladów dawności.

Twórczość ludowa a stanowisko historyków literatury. Stopniowo rozbudzonemu zainteresowaniu kwestiami artystycznymi poezji gminnej zaczęły towarzyszyć dyskusje nad jej miejscem w → historii literatury, tym samym zajęto się podejmowanym już wcześniej problemem jej literackości. Wyraźnie wyodrębniły się dwie sprzeczne postawy, z których pierwsza miała korzenie w epoce przedromantycznej, odznaczała się sporą dozą krytycyzmu wobec poezji ludowej (przywołani Tomasz Szumski, Feliks Bentkowski, Zygmunt Bartoszewicz), druga była natomiast mocno związana z nowymi prądami ideowymi, które z założenia gloryfikowały twórczość ustną i przypisywały jej cechy literackie. Drugie stanowisko, ukształtowane pod wpływem nurtów romantycznych, zyskujące coraz większe rzesze zwolenników, zakładało istnienie tzw. okresu starosłowiańskiego lub polsko-słowiańskiego, czyli oralnego, poprzedzającego czasy piśmienne, poświadczonego przez zachowane ruiny, pieśni, klechdy, podania i przysłowia. Zwolennikami powyższego stanowiska byli m.in. Michał Wiszniewski (*Historia literatury polskiej*, 1840), Lesław Łukaszewicz (*Rys dziejów literatury polskiej*, 1859), Kazimierz Władysław Wójcicki (*Historia literatury polskiej w zarysach dla młodzieży*, 1845) i Edward Dembowski (*Piśmiennictwo polskie w zarysie*, 1845). Wiszniewski we wstępie do pierwszego tomu swego dzieła wyodrębnia okres przedchrześcijański (w dalszych partiach tekstu mowa o okresie polsko-słowiańskim i o literaturze tego czasu), o czym mają świadczyć: „Mogiły Krakusa i Wandy, na które dziś patrzymy; sobótki, które dziś jeszcze lud obchodzi; pieśni, mianowicie weselne, które teraz jeszcze śpiewają się po siołach; owe w herbach szlacheckich tury i leliwy; podania o Leszkach, Ziemiomysłach, Ziemiowitach i Piaście, a szczególniej język którym mówimy, jest owych zapadłych wieków zabytkiem i świadkiem" (*Historia literatury polskiej*, t. 1, 1840). Łukaszewicz pisał z kolei o okresie starosławiańskim, który wobec braku zachowanych zabytków piśmiennych można rekonstruować m.in. na podstawie ludowych wytworów słownych: „[…] wpatrywać się mamy w pieśni, klechdy, podania i przysłowia między ludem krążące, a do których spisywania dopiero w nowych wzięto się czasach, aby przeczuć, odgadnąć, wyśledzić te, które z tego starosławiańskiego okresu pochodzą". Wójcicki w swym *Zarysie historii literatury*, przychylając się do obowiązujących idei, jako jeden z nielicznych wprost mówił o literaturze ludowej, chociaż jak poprzednicy utożsamiał ją głównie z poezją: „Do XVI wieku o literaturze polskiej w ojczystym języku mowy być nie może. Była tylko ludowa tradycyjnie pamięcią przechowywana: poezja jej zasilała się coraz nową improwizacją, którą sam lud w chwilach szczęśliwego natchnienia ujmował w słowo harmonijne". Ostatni z wymienionych autorów i krytyków, w przeciwieństwie do dominujących trendów, zachowuje z kolei pewien dystans wobec twórczości chłopskiej i za reprezentatywne dla epoki przedchrześcijańskiej uznaje jedynie ruiny. O obowiązującej nadal idealizacji chłopskiej twórczości w wypowiedziach tego czasu świadczy m.in. wstęp napisany przez Antoniego Glińskiego do opracowanej przez niego antologii baśni *Bajarz polski* (1852): „Ustna literatura ludowa naszej ziemi, z pieśni, baśni, powieści, gawęd, podań, przysłowiów i zagadek składająca się; piękna i bogata, przed secinami, przed tysiącami nawet lat wylęgła, przez cały ten potok czasu przenosząc się z miejsca na miejsce, przechodząc z pokolenia do pokolenia, naszych praojców, nasze prababki i nas samych u kolebek i u łona piastunek bawiąc, dzięki żywej pamięci pracowitych, a gaworzyć lubiących kmiotków, przez ich usta doszła do naszych czasów, w zupełnej swej świeżości i mocy, straciwszy tylko nieco z pierwiastkowej swej barwy, gdyż w nieodmienne brzmienia głosek dotychczas nieujęta, jak

strumień płynącej wody, musiała i musi zawsze odbijać w sobie te kwiaty i okolice, przez jakie płynie obecnie". Godne podkreślenia wydaje się zwrócenie przez Glińskiego uwagi na pewne typowe cechy chłopskiej twórczości, jak oralność, związek z tradycją i regionem, wielość gatunków. Jednocześnie, co wydaje się interesujące, pisarz podjął się próby typologii opowieści, wyodrębniając wedle mało precyzyjnych kryteriów podstawowe gatunki prozy ludowej – baśnie (zmyślenie wychodzące od prawdy, elementy cudowne, fantastyczne), gawędy (krótkie opowiastki o duchach, upiorach, a niekiedy o zdarzeniach prawdziwych) i powieści (ich cechą – prawdopodobieństwo i dowcip, celem – popisanie się rozumnością). Jednocześnie apelował do innych twórców o literackie opracowywanie materiału źródłowego, by przybliżyć go czytelnikom.

Przełom: studia Ryszarda Berwińskiego. Przełomowa dla badań ludoznawczych omawianego okresu okazała się praca Ryszarda Berwińskiego *Studia o literaturze ludowej ze stanowiska historycznej i naukowej krytyki* (1854; wydane pod nowym tytułem w 1862 r.), której powstanie niektórzy badacze wiążą z wydarzeniami 1846 r. Autor jako jeden z pierwszych zawarł już w tytule swej rozprawy określenie „literatura ludowa" i podjął się próby całościowego opisu różnych form ustnych wypowiedzi chłopstwa. Za rewolucyjne można uznać stanowisko badacza przeciwstawiającego się romantycznemu gloryfikowaniu wieśniaczych pień i bajań, powstających w natchnieniu czy uniesieniu. Wskazując na różnorodne źródła tego typu twórczości (m.in. szlacheckie, kościelne, szkolne), zakwestionował ich oryginalność, możliwość rozpatrywania jako autentycznych „starożytności", podważając przy tym powszechną tezę o ich samorodności wypływającej z naturalnych potrzeb człowieka. Negatywne reakcje niektórych publicystów na poglądy Berwińskiego – m.in. Kazimierza Władysława Wójcickiego, zawarte w recenzji („Biblioteka Warszawska" 1863, t. 1) – wskazują, jak mocno było zakorzenione społeczne przekonanie o ciągłości i jednolitości chłopskiej tradycji odsyłającej aż do zamierzchłych czasów.

Pozytywizm i Młoda Polska wobec literatury ludowej. W pozytywizmie na nowo rozgorzała dyskusja nad literaturą ludową, ale nie tyle z powodu zmiany podejścia do materii pozostającej w centrum rozważań etnografów, pisarzy i krytyków, przykładających coraz większą wagę do naukowości, co do odnoszącej się do niej terminologii i określenia jej miejsca w badaniach historycznoliterackich. Zanim rozpoczęto dyskusję nad terminem „folklor", o dotychczas obowiązującej praktyce nazewniczej i przesadnej pozytywnej waloryzacji chłopskiej twórczości negatywnie wypowiedział się Piotr Chmielowski, który wygłosił w 1884 r. (na Zjeździe Literacko-Historycznym im. J. Kochanowskiego w Krakowie) referat *Jak należy traktować utwory poezji ludowej w historii literatury polskiej?* (wyd. 1886). Już na wstępie sprzeciwił się dotychczasowej nomenklaturze, stwierdzając: „Unikam wyrażenia: literatura ludowa, jako sprzecznego z samym pojęciem literatury, zupełnie równoważnym pod względem etymologicznym z wyrazem piśmiennictwo. Poezja ludowa, jako niepisana, nie może być – ściśle mówiąc – nazywana literaturą". Stosował bardziej neutralny termin – „twórczość ludowa". Rekonstruując dotychczasowe praktyki w tym zakresie i stan badań dotyczący miejsca poezji gminu w historii literatury, nakreślił dwa stanowiska z tym związane, a więc uznające folklor za część literatury bądź przeczące tej tezie, zdecydowanie przychylnie ustosunkowując się do drugiej z wymienionych. Tym samym podjął się kontynuacji rozważań nad miejscem twórczości ludu w badaniach nad literaturą. Dyskusje z początku i połowy XIX w. – jak wskazuje Chmielowski – trwały jeszcze w czasach późniejszych, czego świadectwem są wypowiedzi Aleksandra Zdanowicza, opracowane przez Leonarda Sowińskiego

(*Rys dziejów literatury polskiej*, t. 1, 1874), oraz Adama Kuliczkowskiego (*Zarys dziejów literatury polskiej: na podstawie badań najnowszych pracowników dla użytku szkolnego i podręcznego nakreślił…*, t. 1, 1872). Pierwszy z wymienionych opowiadał się za istnieniem literatury ludowej, „z istoty swej mało zmiennej, a przeto nie dającej się dzielić na historyczne okresy", z kolei drugi był sceptyczny wobec tego rodzaju zjawiska. I chociaż nie kwestionował istnienia twórczości ludu, za literaturę uznawał jedynie „utwory piśmienne", wyróżniające się artyzmem. Innego zdania był Zdanowicz i w związku z tym dokonał charakterystyki podstawowych gatunków ludowych, takich jak pieśni, podania, klechdy i przysłowia. Z kolei Kuliczkowski nie podjął się opisu twórczości chłopskiej, stwierdzając: „Wiele z tych pieśni żyje do dziś dnia między ludem; miłośnicy zajęli się na początku i w pierwszej połowie obecnego stulecia zebraniem i wydaniem tej rodzimej, ludowej literatury. Jednakowoż pieśni tych, bajek i podań, za pomniki literackie owych wieków w ścisłym tego słowa znaczeniu przyjąć nie można; choć są w nich niewątpliwe ślady czasów jeszcze pogańskich, to z drugiej strony przechodząc przez tyle wieków niespisane, drogą tradycji, z pokolenia na pokolenie, doznać musiały w żywych ustach ludu tylu przeobrażeń, że pierwotne ich cechy dziś już tylko w niewielu śladach odgadnąć się dadzą". Chmielowski, włączając się w powyższą dyskusję, trwającą od kilkudziesięciu lat na łamach prasy i nie tylko, przyjął racjonalne stanowisko, zakładające, że nie można literaturą nazywać czegoś, co budzi wątpliwości odnośnie do genezy. W swym referacie stwierdził: „[…] czasu powstania utworów ludowych oznaczyć zgoła niepodobna. Zbierać je poczęto dopiero w wieku bieżącym; nie ma zatem żadnego punktu porównania pomiędzy tym, czym dziś są, a tym, czym były (o ile były) przed 9 wiekami. Że pojęcia, zawarte w wielu pieśniach i klechdach, pochodzą z czasów przedchrześcijańskich, o tym nikt nie wątpi; pojęcia te atoli w biegu wieków pod wpływem cywilizacji chrześcijańskiej ulegały zmianom, a dziejów zmian tych opowiedzieć niepodobna właśnie dlatego, że nie spisywano tych utworów w różnych czasach. Mamy je tylko w tej formie, jaką w naszych czasach przybrały". Ponadto słusznie zauważył, że język pieśni ludowych odbiega od tego utrwalonego w zachowanych zabytkach staropolskich i w większym stopniu jest zbliżony do języka współczesnego, podobnie jak → styl oraz forma oralnych przekazów, co wskazuje na jego znaczne zmiany. Tym samym założył, że nie można uznać wytworów słownych ludu za zabytki epoki przedpiśmiennej. Wartość w literaturze gminnej widział więc nie w warstwie artystycznej, lecz semantycznej, dostrzegając w zapisach świadectwo dawnych poglądów, przekonań, religii, obyczajów, uczuć i fantazji.

Początki folklorystyki (ludoznawstwa). W inną stronę poszła natomiast dyskusja toczona w ostatnich latach XIX w. nad terminem „folklor", który miał zastąpić niefortunną, jak wykazały przywołane dyskusje, nazwę „literatura ludowa", a nawet „ludoznawstwo". Niewinna z pozoru notka Karłowicza z 1888 r., przybliżająca zachodnie propozycje badawcze i terminologiczne z zakresu folklorystyki, wywołała burzliwą debatę nad niezręcznością terminu, co dobitnie wyraził Erazm Majewski: „Wszystkich nas razi nazwa nowej gałęzi etnografii, wprowadzona przez Anglików i w braku lepszej swojskiej dość powszechnie przyjęta w innych krajach. Dobrze ona określa charakter nauki, ale ma tę ujemną stronę, że jest wyrazem zupełnie niezrozumiałym i obcym" („Wisła" 1896, z. 3). Majewski postulował więc, aby pozostać w sferze polskich tradycji językoznawczych i zachęcał do stosowania terminu „prawiedza ludowa" (tamże). Gabriel Korbut, równie krytycznie nastawiony do językowych nowinek zachodnich, nie tylko apelował, aby zastąpić słowo „folklor" rodzimym zestawieniem „rzeczy ludowe", ale jednocześnie zwrócił uwagę na zamieszanie terminologiczne związane z wpro-

wadzeniem do obiegu nowego słowa, sprowadzającym kłopotliwą nazwę raz do obiektu badań, raz do nauki, którą proponował nazywać „ludoznawstwem". Karłowicz, który nie był bezkrytyczny w odniesieniu do wyrazu wprowadzonego przez siebie do polskiego słownika, starał się wszelkie wątpliwości wyjaśnić na łamach prasy, co dodatkowo wywoływało kolejne zarzuty pojawiające się w listach do redakcji „Wisły" („Wisła" 1896, z. 4). Tocząca się na jej łamach interesująca dyskusja z jednej strony ujawniła silną pozycję dotychczasowych terminów, takich jak „poezja gminu" czy „literatura ludowa"/ „twórczość ludowa", ale z drugiej uświadomiła konieczność wyodrębnienia nowego obiektu badań naukowych, za jaki uznano „folklor", i wydzielenie się z etnografii nowej dyscypliny badawczej skupionej na twórczości chłopstwa, którą proponowano nazwać „folklorystyką". Alternatywne terminy na określenie tej ostatniej, jak „prawiedza ludowa", „demotyka" czy „ludowiectwo", „ludogadactwo" (propozycje Oskara Kolberga, zgłoszone w liście do Jana Karłowicza z 2 września 1888 r.; O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 66), nie spotkały się z akceptacją środowiska, zwłaszcza Karłowicza. W nagłówkach różnego typu publikacji bądź działów czasopism pojawiały się niekiedy dawne i nowe propozycje terminologiczne, np. „Ludoznawstwo, rzeczy ludowe" („Wisła" 1893, t. 7), coraz częściej jednak ustępując miejsca słowu „folklor", którego pewną przydatność uznał nawet Karłowicz w 1896 r. i proponował stosować do czasu znalezienia lepszego rodzimego odpowiednika, do czego zresztą nigdy nie doszło („Wisła" 1896, z. 3). Spór rozciągnął się na kolejne lata, o czym przekonują wypowiedzi Witolda Klingera (*Do sporu o folklor*, „Wisła" 1904, t. 18) oraz Maksymiliana Kawczyńskiego – ten ostatni podąża za głosem Berwińskiego sprzed lat i wskazuje na pozaludowe źródła twórczości ludowej, folkloryzmem nazywa zaś przypisywanie ludowi jakichś nieprzeciętnych zdolności artystycznych, których z braku wykształcenia pospólstwo – w jego opinii – mieć nie mogło (*Folklor a historia literatury. Pismo polemiczne*, 1903). Co ciekawe, w wydanej w 1904 r. pracy poświęconej zmarłemu Karłowiczowi wśród wyróżnionych i omówionych działów jego zainteresowań nie znajdziemy folklorystyki, lecz ludoznawstwo, chociaż w tekście prezentującym dokonania etnografa niekiedy występują słowa: „folklor", „folklorystyka" i „folklorysta", co wskazuje na powolne wkraczanie nowej terminologii związanej z literaturą chłopską do obiegu naukowego (*Życie i praca Jana Karłowicza 1836–1903*, książka zbiorowa wydana staraniem i nakładem redakcji „Wisły", 1903).

Powyższe dyskusje nie przeszkodziły jednak w traktowaniu w dalszym ciągu nazwy własnej „literatura/ twórczość ludowa" jako najlepiej oddającej istotę rzeczy, co odzwierciedlają tytuły prac z końca XIX w., np. *Bajka o Midasowych uszach. Studium z literatury ludowej* (1899) Stanisława Ciszewskiego i *Próbka twórczości ludowej* Kazimierza Króla („Wisła" 1893, t. 7, z. 3). Nie zmodyfikowano również podejścia do literatury oralnej jako cennego dobra narodowego. O trwałości tego rodzaju postawy wobec spuścizny chłopskiej świadczy chociażby opinia Samuela Adalberga, który tak wypowiadał się na temat tzw. małych form folkloru: „Przysłowia, te najświetniejsze po pieśniach pomniki obserwacji i życiowego doświadczenia ludu, nazwać można zarazem skarbcem, do którego każda chwila dziejowa narodu, każdy fakt, który w pewnej epoce zajmował umysły zarówno wielkich i maluczkich, zarówno stojących na czele narodu, jak i pracujących w ciszy swej zagrody, na ojczystym zagonie, dorzucał pewną pamiątkę, obleczoną trafnie i treściwie w formę językową" („Wisła" 1888, t. 2, z. 2).

Folklorystyka a studia porównawcze. Mimo zawirowań terminologicznych zainteresowanie ludową spuścizną nie słabło z końcem XIX w. W większym stopniu niż w epokach poprzednich zwraca się uwagę na walory artystyczne tekstów, na rzeczywiste źródła przekazów

ludowych i na ich naturę. Prowadzone są badania terenowe, na miarę czasów powstają profesjonalne publikacje – jak wielotomowy zbiór Oskara Kolberga *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce* (serię właściwą rozpoczął w 1865 r. tomem *Sandomierskie*, wcześniej, w 1857 r. – wydał tom *Pieśni ludu polskiego*) – oraz profesjonalne czasopisma i poradniki dla osób zajmujących się twórczością ludu, np. „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej" (1873–1894), „Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne" (1896–1913), „Wisła" (1887–1918), „Lud" (od 1895 r.) i Jana Karłowicza *Poradnik dla zbierających rzeczy ludowe* (1871). Zaczynają się również konstytuować nomenklatura folklorystyczna i szeroko zakrojone komparatystyczne interpretacje ludowych opowieści. Ciszewski we wspomnianym studium o Midasowych uszach konsekwentnie stosuje termin „bajka ludowa", ponadto wskazuje na indyjskie źródło badanej opowieści o Midasie, mówi o istnieniu różnych jej wariantów („odmianek"), analizuje obecność wywodzonych z niej motywów w dziełach Owidiusza, a także dostrzega ingerencję starożytnych pisarzy w surowy materiał ustny: „[…] podlegała ona już obrobieniu literackiemu, które mogło zetrzeć z niej ten i ów szczegół archaiczny, nie odpowiadający smakowi poety" (*Bajka o Midasowych uszach*). Tym samym coraz więcej głosów podkreśla związek literatury ludowej z twórczością innych narodów, niekoniecznie słowiańskich, różnorodność formalną przekazów, co sprzyja budowaniu typologii czy klasyfikacji genologicznych, a jednocześnie – nawiązując pośrednio do koncepcji Berwińskiego – podkreśla wieloźródłowość spuścizny ludu. Co ważne, zaczyna się prowadzić badania porównawcze, analizując wątki różnych narodów i poświadczając ponadnarodowy charakter niektórych pieśni i opowieści ludowych. Rozszerzeniu ulega też zakres badań, poszukuje się bowiem w zachowanych ustnych tekstach śladów dawnych obrzędów i wierzeń wywodzonych z kultur tradycyjnych, nie przypisując ich tylko Słowiańszczyźnie. Na przykład wspomniany Ciszewski proponuje analizowaną bajkę odczytywać jako pogłos znanej w wielu kulturach świata ceremonii odnoszącej się do symbolicznego zagrzebywania w ziemi tajemnicy (słowa o szczególnym znaczeniu kieruje się w stronę ziemi, przykładając do niej usta, a potem dane miejsce się zasypuje, by uchronić wyszeptane deklaracje przed dotarciem do niepowołanych uszu).

Podobna tendencja w podejściu do źródeł ludowych uwidacznia się na początku XX w. Coraz częściej głos zabierają krytycy i badacze literatury, publikując studia porównawcze, w których twórczość chłopstwa bywa postrzegana jako źródło inspiracji pisarzy: *Pierwsze ślady zajęcia się twórczością ludową w literaturze polskiej XIX wieku (1800–1818)* (1900) Władysława Dropiowskiego, *Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX wieku* (1901) Stanisława Zdziarskiego, *Pierwiastek ludowy w poezji F.D. Kniaźnina* Władysława Jankowskiego, *Ballady Mickiewicza wśród ludu* Heleny Windakiewiczowej („Lud" 1902, t. 8), *Pieśni i erotyki popularne w XVII wieku* Stanisława Windakiewicza („Lud" 1904, t. 10), *Ludowość w „Sobótce" Kochanowskiego* Stanisława Dobrzyckiego („Lud" 1905, t. 11) czy *Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XV i XVI w.* Władysława Szyszkowskiego („Lud" 1913, t. 19). Nie brakowało również rozbudowanych wypowiedzi teoretycznych, m.in. Heleny Windakiewiczowej *Studia nad wierszem i zwrotką poezji polskiej ludowej* (1913).

Zarówno literaturoznawcy, jak i recenzenci omawianego okresu, posługując się nomenklaturą z poprzednich epok, z przewagą „literatury/ poezji ludowej", z coraz większym namysłem i ostrożnością podchodzą do peanów głoszonych na cześć ludu i jego wytworów, nie umniejszając jednak rangi tej części polskiej tradycji oraz jej inspirującej roli. Symptomatyczne wydaje się stosowanie w wyrażanych opiniach nie tylko pochwał, ale i bardziej kry-

tycznych, a co najmniej ambiwalentnych stwierdzeń odnoszących się do ludu i jego utworów, np. „niezdarna, nieokrzesana masa", „chodząca nieudolność myślenia", „wcielenie czarnego zabobonu" (M. Kawczyński, *Folklor a historia literatury. Pismo polemiczne*), „brać siermiężna" (H. Ułaszyn w recenzji pracy Dropiowskiego, „Pamiętnik Literacki" 1902, z. 1), „płody twórczości ludu prostego" (S. Zdziarski, *Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX wieku. Studia porównawczo-literackie*, 1901) i „każda prawie powiastka jego jest wypaczona" (Kawczyński). Budzi się jednak refleksja nad historią badań ludoznawczych, która nie ogranicza się jedynie do przywołania dokonań Kołłątaja, Czackiego czy Stanisława Staszica. Odkrywa się mniej znane fakty i pionierskie zbiory czy prace folklorystyczne, które zostają skrzętnie odnotowane.

Folklorystyka zachodnia. W omawianym okresie zaczynają powstawać też prace w pełni poświęcone folklorystyce jako nauce, które są tłumaczone na język polski i opatrzone krytycznym komentarzem, jak George'a Laurence'a Gomme'a *Folklor. Podręcznik dla zajmujących się ludoznawstwem* (1901) wydany przez Polskie Towarzystwo Ludoznawcze. Tłumacz angielskiej pracy – Wojciech Szukiewicz, dostosował materiał oryginalny do polskich warunków, a autor wstępu – Stanisław Eliasz Radzikowski, po raz pierwszy podjął się zdefiniowania, czym jest folklor (jako dział nauki) i jak się ma do takich pojęć, jak etnografia oraz literatura ludowa, uznając folklor za część etnografii, a jednocześnie za dziedzinę odrębną: „Obszar folkloru jest bardzo znaczny, nic też dziwnego, że styka się […] z wieloma naukami; jest to bowiem wiedza ludu, a więc tak wielka, jak wiedza w ogóle. Wejdzie tu cała literatura ludowa, o ile jej autorem jest sam lud, tedy poezja ludowa, pieśni, utwory dramatyczne ludu jak jasełka, poezja dydaktyczna, jak bajki, przysłowia, zagadki, wejdzie powieść ludowa, baśni, powiastki, wejdzie wymowa ludowa, w ogóle wszystko, co lud utworzył w umyśle swym i czego nie spisał lub co spisał nawet, a więc listy ludowe, listy miłosne, rękopisy ludowe" (*Przedmowa*, 1901). Tym samym zostały wytyczone nowe ścieżki folklorystyczne, którymi powędrowali wybitni badacze i krytycy tego czasu, m.in. Adam Fischer oraz Jan Stanisław Bystroń.

Violetta Wróblewska

Źródła: T. Morski, *Uwagi o chłopach*, 1788; T. Czacki, *O litewskich i polskich prawach o ich duchu, źródłach, związku i o rzeczach zawartych w pierwszym Statucie dla Litwy 1529 r. wydanym*, t. 1–2 [1800–1801], 1861; T. Czacki, *Rozbiór dziejów narodu polskiego…*, 1801; [b.a.], *O poezji w ogólności*, „Nowy Pamiętnik Warszawski" 1802, t. 5; I. Krasicki, *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 3, 1803; J.P. Woronicz, *O pieśniach narodowych*, „Rocznik Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1803, t. 2; 1810, t. 6; K. Bohusz, *O początkach narodu i języka litewskiego. Rozprawa* [1806], 1810; T. Szumski, *Krótki rys historii i literatury polskiej od najpóźniejszych do teraźniejszych czasów…*, 1807; [H. Kołłątaj], *List H.K. do T.M. z Ołomuńca dnia 15 lipca 1802 r. pisany*, „Pamiętnik Warszawski" 1810, R. 7, t. 2, nr 4; F. Bentkowski, *Historia literatury polskiej wystawiona w spisie dzieł drukiem ogłoszonych*, t. 1–2, 1814; J.F. Królikowski, *Rozprawa o śpiewach polskich z muzyką i zastosowanie poezji do muzyki*, „Pamiętnik Warszawski" 1817, t. 9; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; Z. Dołęga Chodakowski, *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*, „Ćwiczenia Naukowe" 1818, t. 2; K.L. Szyrma, *Dumki ze śpiewów ludu wiejskiego Czerwonej Rusi*, „Dziennik Wileński" 1818, t. 5, nr 1; A. Mickiewicz, *Przemowa*, w: tegoż, *Poezje*, t. 1, 1822; [M. Mochnacki], *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2; Z. Bartoszewicz, *Historia literatury polskiej*, 1828; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; L. Nabielak, *Zabytki starożytnej poezji słowiańskiej*, „Haliczanin" 1830, t. 1–2; J.L. Żukowski, *O pańszczyźnie, z dołączeniem uwag nad moralnym i fizycznym stanem ludu naszego*, 1830; Wacław z Oleska [W. Zaleski], *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego z muzyką instrumentalną przez K. Lipińskiego zebrał i wydał…*, 1833; Wacław z Oleska

[W. Zaleski], *Pieśni ludu Białochrobatów, Mazurów i Rusi znad Bugu z dołączeniem odpowiednich pieśni ruskich, serbskich, czeskich i słowiańskich…*, t. 1–2, 1836–1837; A.K., *Literatura i krytyka. Pisma M. Gr[abowskiego]*, „Pamiętnik Naukowy" 1837, t. 3, z. 7 i 9; K.W. Wójcicki, *Klechdy, starożytne podania i pieśni ludu polskiego i Rusi*, 1837; Ż. Pauli, *Pieśni ludu polskiego w Galicji*, 1838; Ż. Pauli, *Pieśni ludu ruskiego w Galicji*, t. 1–2, 1839–1840; W.A. Maciejowski, *Wzgląd historyczny na klechdy i gminne polskie piosenki najdawniejsze*, „Orędownik Naukowy" 1840, nr 10; M. Wiszniewski, *Historia literatury polskiej*, t. 1, 1840; A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska* [1840–1844], w: tegoż, *Dzieła*, t. 9–10, 1955; E. Dembowski, *Notatki z podróży*, „Tygodnik Literacki" 1843, nr 52; J. Moraczewski, *Włościanin polski ze względu historycznego, statystycznego i politycznego*, 1844; E.D. [E. Dembowski], *Piśmiennictwo polskie w zarysie*, 1845; K.W. Wójcicki, *Historia literatury polskiej dla młodzieży w zarysach*, 1845; A.E. Koźmian, *O kmiotku polskim*, 1846; J. Lelewel, *Stracone obywatelstwo stanu kmiecego w Polsce*, 1846; A. Gliński, *Bajarz polski*, 1852; R. Zmorski, *Kilka słów wstępu*, w: tegoż, *Podania i baśnie ludu w Mazowszu*, 1852; R. Berwiński, *Studia o literaturze ludowej ze stanowiska historycznej i naukowej krytyki*, 1854; L. Łukaszewicz, *Rys dziejów literatury polskiej*, 1859; H.M. Nakwaski, *Sprawa włościańska na sejmie 1831 roku: pismo, którego umieszczenie w dzienniku „Wiadomości Polskie" w Paryżu wychodzącym, odmówionym zostało*, 1859; J. Karłowicz, *Poradnik dla zbierających rzeczy ludowe*, 1871; A. Kuliczkowski, *Zarys dziejów literatury polskiej: na podstawie badań najnowszych pracowników dla użytku szkolnego i podręcznego nakreślił…*, t. 1, 1872; A. Zdanowicz, *Rys dziejów literatury polskiej podług notat… opracował L.S.*, t. 1, 1874; W. Wisłocki, *Poczet chronologiczny prac drukowanych i rękopiśmiennych Grzegorza Piramowicza*, „Rozprawy i Sprawozdania Wydziału Filologicznego Akademii Umiejętności" 1877, t. 5; P. Chmielowski, *Jak należy traktować utwory poezji ludowej w historii literatury polskiej?* [1884], „Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce" 1886, t. 5; S. Adalberg, *Przysłowia*, „Wisła" 1888, t. 2, z. 2; J. Karłowicz, *Folklore*, „Wisła" 1888, t. 2, z. 2; I. Franko, *Najnowsze prądy w ludoznawstwie*, „Lud" 1895, t. 1; J. Karłowicz, *Folklor czy prawiedza?*, „Wisła" 1896, z. 3; E. Majewski, *Folklor czy prawiedza?*, „Wisła" 1896, z. 3; J. Karłowicz, *Z powodu wyrazu „folklor"*, „Wisła" 1896, z. 4; G. Korbut, *Z powodu wyrazu „folklor"*, „Wisła" 1896, z. 4; S. Ciszewski, *Bajka o Midasowych uszach. Studium z literatury ludowej*, 1899; W. Dropiowski, *Pierwsze ślady zajęcia się twórczością ludową w literaturze polskiej XIX wieku (1800–1818)*, 1900; S.E. Radzikowski, *Przedmowa*, w: G.L. Gomme, *Folklor. Podręcznik dla zajmujących się ludoznawstwem*, 1901; S. Zdziarski, *Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX wieku. Studia porównawczo-literackie*, 1901; W. Jankowski, *Pierwiastek ludowy w poezji F.D. Kniaźnina*, 1902; H. Ułaszyn, [rec.] *Pierwsze ślady zajęcia się twórczością ludową w literaturze polskiej XIX wieku (1800–1818)*, „Pamiętnik Literacki" 1902, z. 1; H. Windakiewiczowa, *Ballady Mickiewicza wśród ludu*, „Lud" 1902, t. 8; M. Kawczyński, *Folklor a historia literatury. Pismo polemiczne*, 1903; *Życie i praca Jana Karłowicza 1836–1903*, książka zbiorowa wydana staraniem i nakładem redakcji „Wisły", 1903; W. Klinger, *Do sporu o folklor*, „Wisła" 1904, t. 18; S. Windakiewicz, *Pieśni i erotyki popularne w XVII wieku*, „Lud" 1904, t. 10; S. Dobrzycki, *Ludowość w Sobótce Kochanowskiego*, „Lud" 1905, t. 11; H. Windakiewiczowa, *Studia nad wierszem i zwrotką poezji polskiej ludowej*, 1913.

Opracowania: *Ludowość u Mickiewicza*, red. J. Krzyżanowski i R. Wojciechowski, 1958; Cz. Hernas, *W kalinowym lesie*, t. 1: *U źródeł folklorystyki polskiej*, t. 2: *Antologia polskiej pieśni ludowej ze zbiorków polskich XVIII w.*, 1965; J. Krzyżanowski, *Folklor*; *Folklorystyka*; *Folklorystyka polska*, w: *Słownik folkloru polskiego*, red. J. Krzyżanowski, 1965; *Dzieje folklorystki polskiej (1800–1868). Epoka przedkolbergowska*, red. H. Kapełuś i J. Krzyżanowski, 1970; G. Cocchiara, *Dzieje folklorystyki w Europie*, przeł. W. Jekiel, 1971; A. Woźniak, *Źródła zainteresowań ludoznawczych w ideologii polskiego oświecenia*, „Etnografia Polska" 1971, t. 15, z. 2; J. Burszta, *Oświecenie i romantyzm a słowiańska etnografia i folklorystyka*, „Lud" 1973, t. 57; W. Thoms, *Folklor* [1846], przeł. V. Krawczyk, w: *Teoria kultury. Folklor a kultura*, oprac. i wyb. M. Waliński, 1978; *Dzieje folklorystki polskiej (1864–1918)*, red. H. Kapełuś i J. Krzyżanowski, 1982; J. Maślanka, *Polska folklorystyka romantyczna*, 1984; W. Paprocka, *Kultura i tradycja ludowa w polskiej myśli humanistycznej XIX i XX wieku*, 1986; R. Górski, *Folklor a literatura*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; V. Krawczyk-Wasilewska, *O folklorystyce polskiej w stulecie „Ludu"*, „Lud" 1995, t. 78; M. Wróblewski, *Proza niefikcjonalna w edukacji polonistycznej ucznia szkoły średniej (1855–1939)*, 2003; Z. Jasiewicz, *Początki polskiej etnologii i antropologii kulturowej (od końca XVIII wieku do roku 1918)*, 2011; T. Jędrzejewski, *Miejsce i znaczenie literatury w prasie wileńskiej lat 1815–1830. Zarys zagadnienia*, „nieZapisane" 2011, t. 1; U. Sobczyk, *Dzieje pojęcia „folklor" w polskim dyskursie humanistycznym*, „Ogrody Nauk i Sztuk" 2014, nr 4.

Zob. też: Pieśń ludowa, Podanie ludowe, Słowiańszczyzna

LITERATURA NIEMIECKA W POLSKIEJ KRYTYCE LITERACKIEJ

Generalia. O reakcjach krytyki literackiej na to, co działo się w kulturach niemieckojęzycznych od okresu oświecenia po początek XX w., decydowała w głównej mierze sytuacja polityczna. Problem ochrony → narodowości był często artykułowany w relacji do wpływów tych kultur. Budziły one żywe zainteresowanie opinii publicznej w Polsce, niekiedy nawet fascynację, podszytą wszakże lękiem przed ekspansją żywiołu germańskiego. Ambiwalentny stosunek do kultury niemieckiej (szeroko rozumianej) był trwałym rysem wypowiedzi krytycznoliterackich w XIX w., stanowił często kontekst dla kryteriów, według których ją oceniano, oraz formułowanych w odniesieniu do niej projektów literatury narodowej.

W krytyce literackiej funkcjonowała często nazwa „Niemcy", określająca kraje obszaru niemieckojęzycznego i ich kulturę (Prusy, Austria, Niemcy, Szwajcaria). Nie miała ona jednak poświadczenia w rzeczywistości, gdyż żadna z form państwowości niemieckiej: Rzesza Niemiecka (rozwiązana w 1806 r.), Związek Reński (1806–1813) i Związek Niemiecki (od 1815 r.), nie stanowiła jednolitego organizmu państwowego – utworzyło go dopiero w latach 1870–1871 Cesarstwo Niemieckie. Mówiąc „Niemcy", „niemiecki", zachowujemy pewien uzus językowy, stosowany dla uproszczenia wbrew okolicznościom historycznym.

Kontakty oświeceniowe. W okresie oświecenia związki polsko-niemieckie obejmowały głównie naukę. Sprzyjały im zagraniczne studia przedstawicieli szlachty i mieszczaństwa, odbywane coraz częściej w niemieckich uniwersytetach: w Wiedniu, Halle, Lipsku, Getyndze. Dzięki zagranicznym podróżom i studiom polscy uczeni (m.in. Grzegorz Piramowicz, Hugo Kołłątaj, Jan Śniadecki, Jan Michał Hube, Samuel Bogumił Linde, Jerzy Samuel Bandtkie) nawiązywali kontakty z niemieckimi środowiskami naukowymi, a wielu uczonych przybywających z krajów niemieckich brało aktywny udział w życiu kulturalnym w Polsce. Wawrzyniec Mitzler de Kolof, Christian Gottlieb Friese czy Tobias Bauch przyczynili się w szczególności do rozwoju prasy za sprawą wydawanych przez nich czasopism. Dużą rolę w popularyzowaniu nauki i piśmiennictwa niemieckojęzycznego odgrywały elity intelektualne Gdańska i Torunia.

Naukowy charakter polsko-niemieckich kontaktów w dobie oświecenia spowodował, że nośna stała się na gruncie polskim opinia, jakoby kraje niemieckie słynęły przede wszystkim z osiągnięć naukowych oraz wybitnych myślicieli szerzących idee racjonalizmu (Józef Epifani Minasowicz, Józef Aleksander Jabłonowski, Adam Kazimierz Czartoryski, Ignacy Krasicki). Podkreślano przy tym wolnomyślicielstwo uczonych niemieckich, sprzyjające wykorzenianiu scholastycznych idei, czego znamienne przykłady dostrzegano w filozofii Gottfrieda Wilhelma Leibniza, a także eklektycznej myśli jego ucznia, Christiana Wolffa, której wpływy na początku XVIII w. osłabiły pozostałości scholastyki (I. Krasicki, [*Przeciw scholastyce w nauczaniu i filozofii*], „Monitor" 1766, nr 18). Istotny udział w walce z reliktami filozofii scholastycznej miał Mitzler de Kolof, głosząc na łamach „Monitora" w latach 1773–1777 idee tolerancji wyznaniowej, a zarazem popularyzując niemiecką naukę i filozofię. Ponadto podnoszone przez niego postulaty sprowadzenia do Polski – dla zrealizowania reform państwowych – fachowców z krajów europejskich, zwłaszcza z państw niemieckich, były podejmowane i rozpowszechniane przez grono współpracowników Stanisława Augusta („Monitor" 1765–1766). We wczesnym oświeceniu dużą popularnością cieszyły się w szczególności pisma filozoficzne i estetyczne Johanna Christopha Gottscheda, postrzeganego jako przedstawiciela tendencji → klasycystycznych w literatu-

rze niemieckiej. Warto też odnotować pojawienie się w czasopismach omówień współczesnych niemieckich dzieł literackich; np. zamieszczona w „Annonces et avis divers de Varsovie" (1781, nr 3) recenzja francuskiej publikacji *Nouveau théâtre allemand* prezentowała po raz pierwszy na gruncie polskim twórczość dramatyczną Gottholda Ephraima Lessinga; z kolei „Journal littéraire de Varsovie " (1778, t. 1) ocenił francuski przekład *Cierpień młodego Wertera*.

W kręgu opozycji „Północ–Południe": Francja–Niemcy. Krytycy oświeceniowi, pozytywnie waloryzujący kategorię „Niemiec", podważali zasadność odnoszenia do kultury państw niemieckich określenia „gotycki", które zwłaszcza na początku XVIII w. było kojarzone z dzikością plemion germańskich, barbarzyństwem, ciemnotą wieków średnich i ogólnym regresem cywilizacyjnym w czasach saskich (np. w 1770 r. Jan Chrzciciel Albertrandi w przedmowie do „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych" nadmienił o przezwyciężonej już „gotyckiej dzikości" w literaturze polskiej). Również pokrewne temu wyrazowi słowo *deutsch*, określające pozbawione wdzięku francuskich utworów piśmiennictwo niemieckie, jak stwierdzał w 1792 r. znany germanofil, Piotr Świtkowski, straciło swoją aktualność, gdyż teraz czasy „sławne i chlubne nastały dla Niemców". Coraz częściej więc pod koniec XVIII w. literaturę niemiecką sytuowano w opozycji do literatury → francuskiej, wskazując zarazem na wyższość tych pierwszych utworów. Panujące w tym okresie tendencje sentymentalizmu dookreślały wizerunek Niemiec jako krainy północnej, ostoi poezji natury i serca. Taki obraz rozpowszechniały niezwykle popularne wówczas → sielanki Salomona Gessnera, → pieśni osjańskie czy rozprawy Johanna Gottfrieda Herdera. W *Przedmowie bibliopoli* do edycji *Sielanek polskich z różnych autorów zebranych* (1778) Michał Gröll charakteryzował Gessnera jako „pierwszego z sielskich poetów niemieckich", w którego utworach „swobodny pasterek rodzaj u Niemców przybrał się razem w sposoby poważnego nauczania". Uczony przywoływał też utwory Albrechta Hallera, Ewalda Christiana Kleista, Johanna Georga Jacobiego, Friedricha Wilhelma Zachariego i innych współczesnych poetów niemieckich, które odbiegały, jego zdaniem, od zabawowego, swobodnego modelu sielanki francuskiej. Uwaga i sympatia polskiej krytyki literackiej zwracała się ku „północnej", niemieckiej kulturze również dzięki rozważaniom Herdera, pomieszczonym w słynnym rozdziale *Slawische Völker* z pracy *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784–1791), w którym myśliciel wskazywał na wrodzoną łagodność i pokojowość Słowian jako przyczynę niewoli politycznej Polaków.

Antytetyczność literatury niemieckiej względem literatury francuskiej (klasycystycznej) zarysowywała się wyraźnie także w polskim teatrze drugiej połowy XVIII w. „Sztuki germaniczne" – jak określano utwory dramatopisarzy niemieckich (Augusta Kotzebuego, Johanna Heinricha Zschokkego, Augusta Wilhelma Ifflanda), prezentowane przez wędrowne trupy teatralne z państw niemieckich, ale również na scenie narodowej w okresie dyrekcji Wojciecha Bogusławskiego – czyli dramy i inne formy dramatu mieszczańskiego, nie respektowały klasycystycznych → prawideł dramatycznych, ukazując zarazem sztafaż postrzegany jako „romantyczny" (np. zjawiska → fantastyczne uchylające zasadę prawdopodobieństwa, operowanie poetyką grozy). Ponadto rozprawa Mitzlera de Kolofa, omawiająca teorię dramatu mieszczańskiego w *Brief[e] eines Gelehrten aus Wilna an einen bekannten Schriftsteller in Warschau die polnischen Schaubühnen betreffend* (1775–1776), jako jedyna szersza wypowiedź na temat → dramatu w tym okresie, napisana przy tym w języku niemieckim, utrwaliła w powszechnej świadomości związki opozycyjnych względem klasycyzmu zjawisk estetyczno-literackich z kulturą germańską.

Na początku XIX w. przeciwstawienie klasycyzmu i literatury niemieckiej upowszechniło się w dużej mierze za sprawą kategorii „Północ–Południe", która w tym okresie funkcjonowała w polskiej krytyce literackiej. Ten dychotomiczny model kulturowy spopularyzowała pani de Staël (Anne-Louise Germaine de Staël-Holstein) w cieszących się wielką poczytnością w Polsce lat 20. publikacjach *O literaturze* (1800) i *O Niemczech* (1810). Autorka opisywała w nich Północ, utożsamioną m.in. z kulturą niemiecką, jako obszar romantyczności, a zatem i właściwej jej swobody, natury, refleksyjności, skłonności do snucia abstrakcyjnych rozważań, i przeciwstawiała ją sferze Południa, kojarzonej z francuskim klasycyzmem, skoncentrowanej na kunszcie formy, przepisach literackich, co miało odzwierciedlać praktycyzm ludów południowych. Ustalony na podstawie tego rozróżnienia wizerunek niemieckiej kultury, upowszechniany w licznych przedrukach prasowych z pism zagranicznych (np. [b.a.], *O niektórych przyczynach opóźniających wzrost literatury niemieckiej*, „Gazeta Warszawska" 1803, nr 92 – z berlińskiej gazety „Der Freimüthige"; [b.a.], *Rzut oka na stan niniejszy literatury niemieckiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1817, t. 7 – przekład z genewskiej „Bibliothèque universelle"), spełniał w krytyce literackiej romantyzmu funkcje typologiczne, wartościujące oraz opisowe.

Myśl estetyczna Kazimierza Brodzińskiego. Na podstawie tej obiegowej charakterystyki literatury Północy i Południa Kazimierz Brodziński stworzył swoją prekursorską pod względem recepcji niemieckich idei rozprawę *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* („Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11), przeszczepiającą na grunt polski terminologię i ustalenia niemieckiej krytyki i filozofii (przy czym pisma niemieckich romantyków znalazły w niej jedynie słaby oddźwięk). Szukając drogi, którą powinna kroczyć twórczość polskich autorów, krytyk potraktował wymienione w tytule pojęcia i typy literatury jako skrajności, jakich należy unikać, ponieważ z jednej strony prowadzą one do niewolniczego przestrzegania prawideł klasycystycznych, z drugiej zaś prezentują romantyczne „płody głów zapalonych, samych siebie nierozumiejących". Autor proponował natomiast przyswajanie pozytywnych elementów „francuszczyzny" i „niemczyzny", wyselekcjonowanych zgodnie z duchem narodowym. W związku z tym za korzystne w niemieckiej poezji uznał pierwiastki wynikające z „ducha badania filozoficznego" i rozsądku Niemców, a także z ich poetyczności, m.in.: poezje ludowe, lirykę ideałów, romantyczne odczuwanie Boga, muzyczny charakter poezji. Stanowczo odrzucił twórczość z okresu *Sturm und Drang* oraz dramy, jako dzieła będące wytworem → imaginacji, która uległa wynaturzeniu z powodu odrzucenia praw racjonalnych. Utwory ukazujące stany → egzaltacji stanowiły dla krytyka świadectwo regresu cywilizacyjnego, toteż opisywał je za pomocą oświeceniowego, ujemnie wartościowanego pojęcia gotycyzmu. Brodziński jako pierwszy na gruncie polskim powiązał określony obraz kultury niemieckiej z kategorią narodowości, czyniąc go częścią swojej koncepcji literatury narodowej. Przyświecał mu w tym duch krytyki niemieckiej (np. Herderowskie hasło „poezja jest zwierciadłem każdego wieku i narodu"), jednak w swoich rozważaniach pominął wątek → postępu, tak istotny m.in. w dziełach pani de Staël i w definicji romantyczności według Augusta Wilhelma Schlegla (*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, 1809––1811), a także Schillerowskie rozróżnienie poezji naiwnej i sentymentalnej (*Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1795). W ten sposób stworzył wizję ahistoryczną, w której romantyczność i klasyczność ukazano jako dwa odwieczne pierwiastki poezji, harmonijnie jednoczące się w ponadczasowym ideale. Szczególnie dogodną formę tego zespolenia miała stanowić sielanka, definiowana zgodnie z ustaleniami Jean-Paula Richtera (*Vorschule der Ästhetik*,

1804) i przedstawiająca *kleine Bücherschau*, tj. fantazję łagodną, rozjaśniającą świat, nie zaś fantazję bajronowską, pełną grozy i przerażenia.

Inspiracje niemieckie u progu romantyzmu. Koncepcja Brodzińskiego była charakterystyczna dla przedstawicieli umiarkowanych poglądów w krytyce przedlistopadowej, którzy proponowali połączenie elementów romantyczności i norm klasycystycznych (m.in. Franciszek Salezy Dmochowski, Franciszek Wężyk, Józef Franciszek Królikowski). Traktowali oni jednak oba nadrzędne typy literatur jako oderwane od podłoża historycznego abstrakcyjne pojęcia i w rezultacie znosili swoistość → romantyzmu oraz jego estetyczną odrębność.

Klasycy (Jan Śniadecki, Ludwik Osiński, Kajetan Koźmian) przypisywali negatywnie nacechowane pojęcie gotyckości całej kulturze Północy, w szczególności literaturze niemieckiej, i przez tak jej zredukowany obraz postrzegali romantyzm *en bloc*. Na podstawie kryterium zgodności z prawidłami pisarskimi klarownie rozgraniczali literaturę klasycystyczną od literatury romantycznej – i analogicznie, dzieła oświeconych narodów od „czarów, guseł i upiorów", znamionujących nową literaturę. Twierdząc, że romantyzm wyrasta z negacji praw rozumu, przekonywali o jego nieuczonym charakterze. Obserwacje te poświadczała także, ich zdaniem, „pseudofilozofia", czyli niemiecki idealizm stanowiący światopoglądowy fundament romantyczności. W toczonych w pierwszej dekadzie XIX w. sporach o kantyzm klasycy zarzucali filozofii Immanuela Kanta nienaukowość objawiającą się w zagmatwanym, „ciemnym" języku, który wynikał z porzucenia praw racjonalizmu i uległości wobec tendencji → metafizycznych. Panujący w pojęciach filozofii idealistycznej → mistycyzm był nie do zaakceptowania również ze względów narodowych. W trosce o stan polszczyzny w dobie porozbiorowej głoszono z ducha herderowskie hasło: „narodowość stoi na języku", przekonując, że rozwój rodzimej literatury zależy od stanu ojczystej mowy. Jej wzór klasycy upatrywali we francuskim klasycyzmie, słynącym z „wypolerowanego" języka i dzieł doskonale realizujących przepisy literackie.

Napływ nowinek (estetyczno-)literackich od końca XVIII w. powodował jednak rozluźnienie gorsetu norm klasycystycznych. W niemałym stopniu przyczyniły się do tego pisma estetyczne niemieckojęzycznego teoretyka z Zurychu – Johanna Georga Sulzera. Jego *Ogólna teoria sztuk pięknych* (1771–1774) oraz *Rozważania nad sztukami plastycznymi pod względem ich genezy, prawdziwej natury i zastosowania* (1772) i inne publikacje (tłumaczone w dużych partiach w polskich czasopismach) zawierały postulat odrzucenia reguł i wzorów → antycznych, dążenia do naturalności, nawiązań do średniowiecznej tradycji rycerskiej, wprowadzania elementów lirycznych w epice oraz podnosiły rolę talentu i → wyobraźni jako głównych źródeł twórczości. Poglądy Sulzera wywarły wpływ m.in. na teorię dramatu Franciszka Wężyka, pisma krytyczne Euzebiusza Słowackiego, pojmowanie poezji przez Józefa Franciszka Królikowskiego; nawiązywali doń także młodzi romantycy, wśród nich Adam Mickiewicz.

Inspiracje niemieckie polskich romantyków. Romantycy całkowicie zaakceptowali niemiecką literaturę romantyczną, odrzucili zaś francuski klasycyzm. Patronowała im preromantyczna twórczość i filozofia niemiecka epoki „burzy i naporu" (1767–1769, 1769–1786). Wskazywano na analogię między teraźniejszym stanem piśmiennictwa polskiego i literatury niemieckiej z okresu „przed Lessingiem i Herderem", kiedy odrzucono klasycystyczne wzorce i zaczęto tworzyć dzieła oryginalne. Polacy mieli kroczyć tą samą drogą, by nadać swojej literaturze kształt narodowy. Dzieła Johanna Gottfrieda Herdera, Friedricha Schillera, Gottfrieda Augusta Bürgera, filozofów niemieckiego idealizmu: Immanuela Kanta, Johanna Got-

tlieba Fichtego, Friedricha Wilhelma Schellinga, Georga Wilhelma Hegla, a także teoretyków zaliczanych do szkoły romantycznej, m.in.: Augusta Wilhelma i Friedricha Schleglów, Novalisa, Christiana Friedricha Schubarta, Wilhelma Heinricha Wackenrodera, stanowiły zatem dla przedlistopadowych romantyków wspólny obszar inspiracji. Nawiązania do niemieckich teorii były jednak twórcze, określone przez nadrzędną ideę narodowości, wedle której dokonywano selekcji treści i przystosowania wątków na gruncie rodzimym.

Podejmując zawartą w pismach niemieckich teoretyków ideę postępu, mówiącą o nieprzekraczalnej granicy, jaka oddziela nowożytność od czasów antycznych (Friedrich Schiller, August Wilhelm Schlegel), romantycy wykazywali błędność przekonania klasycystów o możliwości naśladowania dzieł starożytnych. Przy tym, na potrzeby toczonej walki z klasykami, podkreślali silniejszy niż np. w *Kursie literatury dramatycznej* (1808) Augusta Wilhelma Schlegla antagonizm między antykiem a nowożytnością, a z rozprawy Friedricha Schillera *O poezji naiwnej i sentymentalnej* wydobywali treści wskazujące na konflikt między tymi epokami, nie zaś – jak np. umiarkowani krytycy – refleksje mówiące o powrocie do totalności przez harmonizowanie przeciwieństw w ponadczasowym ideale. W ten sposób dawali wyraz swojej z gruntu kantowskiej postawie objawiającej się sprzeciwem wobec zastanej rzeczywistości i twórczym do niej stosunkiem. Przyjmując, że tylko literatura, która odpowiada duchowi swojej epoki, pozostaje w kontakcie z całym narodem, jest narodowa (Adam Mickiewicz, Maurycy Mochnacki, Michał Grabowski, Michał Podczaszyński, Jan Ludwik Żukowski), negowali francuską literaturę klasycystyczną, swoimi dziełami potwierdzającą ich zdaniem jałowość prób tworzenia literatury w nawiązaniu do kryteriów literackich starożytności.

Odrzucenie francuskiego klasycyzmu, tj. współczesnej literatury Południa, uwarunkowało zatem zwrot romantyków ku Północy, która miała stanowić źródło narodowej twórczości. Włączeniu polskiej literatury do tej sfery kulturowej służyło wskazywanie w dziejach ojczystych związków z narodami północnymi (np. teza Maurycego Mochnackiego o wspólnych źródłach poezji Polski i Północy wyrażona w rozprawie *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2), cechy „północne", romantyczne – a więc także znamiona literatury niemieckiej: oryginalność, narodowość, filozoficzność, idealizm, wyobraźnia, → natchnienie, → duchowość – stały się zaś wyznacznikami określającymi narodowy charakter literatury polskiej.

Literaturze klasycystycznej – wtórnej i trywialnej, gdyż tworzonej, zdaniem romantyków, na potrzeby salonowej rozrywki – przeciwstawiano ideał Niemców, ich naukowość i filozoficzną głębię. Przełomowym osiągnięciem przedlistopadowej krytyki literackiej było odrzucenie klasycystycznej zasady naśladowania natury (→ mimesis) w nawiązaniu do idei Friedricha Wilhelma Schellinga (*Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, 1807). Na ich podstawie krytyka romantyczna głosiła, że sztuka nie naśladuje natury stworzonej (*natura naturata*), lecz jest czynnością twórczą (tak jak natura tworząca, *natura naturans*) i jako działalność kreacyjna wciela nadzmysłowe wyobrażenia, dokonując tego w akcie natchnienia ([M. Mochnacki], *Myśli o literaturze polskiej*, „Gazeta Polska" 1828, nr 89–94). Dzieła romantyczne, realizujące ideę progresywnej poezji uniwersalnej, którą sformułował Friedrich Schlegel w sto szesnastym fragmencie „Athenaeum" (1798), obejmujące swym zasięgiem wszelkie zjawiska estetyczne i filozoficzne, wymykały się klasycystycznej krytyce, która w drobiazgowych rozbiorach poddawała utwory sprawdzianowi ze znajomości reguł pisarskich i zasad „dobrego smaku". Przeciw niej wysuwano model kry-

tyki filozoficznej wywodzonej za Alexandrem Gottliebem Baumgartenem ze źródeł filozoficznych, nie filologicznych, ukazującej dzieła w szerokim kontekście procesu kulturowego.

Wysoko ceniona filozofia, identyfikowana z *Naturphilosophie*, miała według romantyków wyznaczać właściwy kierunek także współczesnej nauce. Hermetyczny, spekulatywny język dzieł filozofów idealistycznych potwierdzał jedynie ich walory intelektualne i choć były one trudne w odbiorze, to oceniano je jako bardziej wartościowe, bo wymagały od czytelnika aktywnej, krytycznej lektury. Podążając za koncepcją *Normalvolk* Fichtego, mówiącą o przewodniej roli niemieckiej kultury, która toruje drogę do cywilizacji innym narodom (*Reden an die deutsche Nation*, 1807–1808), polscy romantycy twierdzili, że przyswajanie literatury i filozofii niemieckiej jest swoistą twórczością, gdyż zmusza do kreatywności, by zrozumieć i przełożyć treść dzieła (J.L. Żukowski, [*Obrona literatury i filozofii niemieckiej*], „Gazeta Polska" 1828, nr 350). Kluczowe znaczenie filozofii ukazał Mochnacki (pod wpływem idei Hegla, podejmowanych w publicystyce romantycznej już w 1830 r. w „Dzienniku Powszechnym Krajowym" i w „Haliczaninie") w rozprawie *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* (1830), gdzie stwierdził, że warunkiem „uznania się narodu w swoim jestestwie" jest istnienie narodowej filozofii potwierdzającej umiejętność autorefleksji. Wzorem pozostawał nadal niemiecki transcendentalizm uczący samodzielnego myślenia.

W zmienionej sytuacji politycznej po 1830 r. cechy kultury niemieckiej, określane za pomocą kategorii „Północy", zostały jednak stanowczo ujemnie ocenione przez krytykę romantyczną, co wiązało się z powszechną negacją spekulatywizmu niemieckiego. Znamiennym przykładem tej diametralnej zmiany opinii był artykuł Mochnackiego *O rewolucji w Niemczech* („Pamiętnik Emigracji Polskiej" 1833, czerwiec). Krytyk wystąpił w nim jako przeciwnik „literatury filozoficzno-poetyckiej", sprzecznej z dążeniami rewolucyjnymi, włączając do niej niemiecki idealizm będący kierunkiem czysto intelektualnym, a więc i oderwanym od realiów. „Natchnienie czczości", jakie Mochnacki dostrzegał zwłaszcza w niemieckiej literaturze i filozofii romantycznej, wynikało z oderwania sfery ducha od sfery rozumu, gdy w okresie reformacji naród niemiecki wyswobodził myśl, lecz jednocześnie uległ dezintegracji duchowej, występując przeciw wierze religijnej, która go dotąd jednoczyła. Z tego względu potężny myślowy wysiłek Niemców, poświęcony na badanie rozumem tego, co należy do kwestii wiary, pozostawał całkowicie bezowocny dla rewolucyjnego wrzenia w ówczesnej Europie. Ten obiegowy sąd krytyki romantycznej (np. Maurycy Mochnacki, Adam Mickiewicz, Karol Libelt, Edward Dembowski) sygnalizował upadek apolitycznej niemieckiej krainy idealizmu w dobie powszechnie podnoszonej potrzeby „czynu".

W latach 40. XIX stulecia. Ciesząca się ogromną popularnością w Polsce lat 40. XIX w. filozofia Hegla została uznana za reprezentatywne wcielenie filozofii idealistycznych. Zarzuty kierowane pod jej adresem (negowanie tezy o końcu historii, filozofii, obrona Boga osobowego, krytyka panlogizmu, podnoszenie roli czynnika irracjonalnego, postulat aktywizmu, obrona indywidualności jednostki) przypisywano całej nowożytnej kulturze niemieckiej, upatrując w niej nadmierne zaufanie prawom rozumu kosztem stłumienia pierwiastków irracjonalnych. W rezultacie krytyki systemu Hegla określająca niemiecką filozofię i literaturę kategoria idealizmu (wyraźnie wartościowana pozytywnie w okresie przedlistopadowym) została teraz obarczona również negatywnym sensem, wskazującym na oderwanie od sfery praktyki z powodu panlogizmu.

Mimo negacji niemieckiego idealizmu stosunek krytyki romantycznej do Niemców pozostawał niejednoznaczny. Z jednej strony zwalczane „samowładztwo rozumu", uważane za cechę znamiennie germańską, traktowano jako skrajnie różne od polskiej kultury, która miała skłaniać się właśnie ku obszarom nadzmysłowym, opierając się na wierze katolickiej, uczuciowości, egzaltacji itp. Dlatego też wszelkie przejawy wyraźnego zwrotu ku racjonalizmowi w rodzimej literaturze i nauce postrzegano jako nienarodowe (Adam Mickiewicz, Michał Grabowski, Julian Klaczko, Karol Libelt, Edward Dembowski, Józef Kremer). Jednak z drugiej strony słowo „idealizm" w krytyce literackiej tego okresu zachowało pewne pozytywne konotacje, wskazujące przede wszystkim na właściwe Niemcom uduchowienie, pociąg do metafizyki i refleksji, zorientowanie na sfery idealne, pozaziemskie. Niemiecki idealizm nie został bowiem całkowicie odrzucony. Nadrzędna idea stworzenia narodowej filozofii – w nawiązaniu do koncepcji Brodzińskiego – przez syntezę pierwiastka niemieckiego spirytualizmu i francuskiego praktycyzmu zakładała zniwelowanie wynaturzeń niemieckiej filozofii, wynikających z jej jednostronności, tj. zapatrzenia się w rozum. Jednak, podobnie jak w teorii przedromantycznej, ten cel prowadził do kompromisowych rozwiązań. Racjonalny element germański okazywał się konieczny w literaturze i filozofii narodowej zarówno u Mickiewicza, który budował w wykładach paryskich paralele kulturowe między Zachodem i Słowiańszczyzną, traktując np. Czechy i Rosję jako „Germanię w innej postaci", jak i u krytyków idealistycznych dążących jedynie do zharmonizowania rozumu z innymi władzami człowieka, nie zaś do jego radykalnego wyeliminowania (Libelt, Kremer, Dembowski). Właściwa tylko Słowianom trzecia władza („um" Karola Libelta, „mysł" Bronisława Trentowskiego) była rezultatem tego właśnie zespolenia.

Ambiwalentny stosunek romantyków do idealizmu niemieckiego, zwalczających panlogizm i akceptujących jednocześnie formy niemieckiej duchowości, był przyczyną sprzeczności zawartych w koncepcjach krytyków idealistycznych. Zmierzali oni bowiem do rehabilitacji formy i materii, postulując ideał sztuki jako zestrojenia wszelkich antynomii, a zatem przyjmując konieczną obecność w nim pierwiastka materialnego. Zarazem jednak głosili oni także autonomię literatury, akcentowali jej koneksje ze sferą idealną (np. postulowana „wzniosłość ideału", boskie proweniencje idei wcielonej w utwór), a tym samym odcinali ją od prozaicznej rzeczywistości. Niekonsekwencje zawarte w tych teoriach były również skutkami swoistej recepcji filozofii Hegla, która w toku krytyki nie została odrzucona, lecz poddana modyfikacjom i zaadaptowana do rodzimych koncepcji. Z tych względów wiele tez berlińskiego mędrca akceptowano (np. odrzucenie → dydaktycznych funkcji sztuki), traktując je jako podstawę do rozwijania własnych projektów estetyczno-literackich.

Bardziej zdecydowane stanowisko wobec niemieckiej filozofii idealistycznej zajmowali krytycy konserwatywni, w czym pomagały im argumenty klasyków z okresu walki z kantyzmem. Odrzucano zatem niemiecki idealizm, określany jako „czczość rozumu", widząc w nim wytwór obcej narodowo cywilizacji i religii (Ignacy Hołowiński, Eleonora Ziemięcka), który przyczynia się do regresu kulturowego (idea „człowieka dzikiego" Henryka Rzewuskiego, *Mieszaniny obyczajowe przez Jarosza Bejłę*, t. 1, 1841), a ze względu na brak powiązania z rzeczywistością stanowi raczej metafizykę niż filozofię (Michał Grabowski). Głośny sprzeciw krytyki budził też niemiecki spirytualizm, jaki dostrzeżono we współczesnej → „literaturze szalonej", pełnej „zwyrodnień" epoki romantycznej: bajronizmu, osjanizmu, egzaltacji. Szkodliwe oddziaływanie filozofii niemieckiej, zbyt wcześnie przeszczepio-

nej do Polski, odzwierciedliło się ponadto w fali bezkrytycznego naśladownictwa, dlatego wzywano, by najpierw rozwijać nauki szczegółowe i przyrodnicze, a dopiero potem podjąć próby budowania idealistycznych systemów filozoficznych na wzór niemieckich (Hołowiński).

Walka ze spekulatywizmem niemieckim opanowała refleksję krytycznoliteracką lat 40. XIX w. zarówno pod względem treści, jak i formy. Wzniecane za sprawą filozofii Hegla spory przyczyniły się do rozwoju filozofującej krytyki (Karol Libelt, Józef Kremer, Aleksander Tyszyński, Edward Dembowski), którą zapoczątkowali publicyści z okresu przedlistopadowego pozostający pod wpływem niemieckiego transcendentalizmu. Krytycy z tego nurtu zmierzali do holistycznego ujęcia rzeczywistości i jej filozoficznego wykładu, w takiej perspektywie omawiali zjawiska (estetyczno-)literackie. Refleksyjny, spekulatywny tok ich wywodów sprzyjał powstawaniu językowych nowotworów, dzięki którym wzbogacano terminologię polskiej filozofii XIX w.

W krytyce pozytywistycznej i okołopozytywistycznej. Pozytywiści i akolici przejęli od romantyków pejoratywne opinie na temat niemieckiego idealizmu. W toku ofensywy „młodych" w latach 70. epoka romantyczna została utożsamiona ze znanymi, ujemnie wartościowanymi cechami niemieckiej filozofii transcendentalnej: z poetyckością pojmowaną jako estetyzm oderwany od realiów codzienności, irrealizmem i irracjonalizmem, mistycyzmem i metafizycznością. Krytycy pozytywistyczni i ich sympatycy zdyskredytowali w ten sposób przede wszystkim romantyczną poezję, charakteryzując ją – znów przy użyciu argumentów krytyki klasycystycznej wysuwanych przeciwko niemieckiej filozofii (np. „aberracje umysłowe", „apologia choroby umysłowej", egzaltacja, „obłąkanie umysłów") – jako niedotyczącą spraw powszednich twórczość marzycielską, fantazyjną, będącą efektem „nadwyrężenia struny uczuciowej" – pisał Franciszek Krupiński (*Romantyzm i jego skutki*, „Ateneum" 1876, t. 2). Trzeba jednak zaznaczyć, że zwalczali oni głównie utwory epigonów romantycznych i pomniejszych twórców, bezsprzecznie doceniali natomiast dzieła wybitnych romantyków, szczególnie polskich.

Postrzeganie poezji przez pryzmat negatywnie nacechowanej kategorii idealizmu stawiało krytykę pozytywistyczną wobec problemu obecności we współczesnej literaturze czynnika poetyckiego. Antoni Pilecki uznał poezję romantyczną za wytwór epoki już minionej; współczesna liryka miała poruszać istotne zagadnienia teraźniejszości, zwłaszcza społeczne i polityczne, stać się „dzielną dźwignią społecznego rozwoju" (*Społeczne znaczenie poezji i współczesne jej stanowisko*, 1874). Podobnie Julian Ochorowicz naznaczoną mistycyzmem twórczość romantyczną traktował jako już zamknięty rozdział w dziejach literatury, twierdził jednak, że poezja „musi być idealną, polityka praktyczną, a filozofia pozytywną" (*O twórczości poetyckiej ze stanowiska psychologii*, „Tydzień Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny" 1877, nr 35–45 i odb.). Uważał bowiem idealizm za naturalną domenę poezji, mając na myśli sfery imaginacji, wysokich idei, wzniosłość uczuć. Przywoływał tym samym pozytywne, funkcjonujące zwłaszcza w świadomości przedlistopadowych romantyków, znaczenie idealizmu, jednak w odróżnieniu od nich nie wiązał go *expressis verbis* z kulturą niemiecką. Kategoria idealizmu stawała się więc bardziej ogólna, nieidentyfikowana jednoznacznie z problemem niemieckiego transcendentalizmu, który – jak można sądzić – ze schyłkiem epoki romantycznej stracił aktualność. Również kategoria „Północy" została zapomniana w związku z dającą się zauważyć tendencją do wypierania syntetycznych zarysów literatury powszechnej przez prace szczegółowe.

Temat Niemiec był jednak stale obecny na łamach prasy pozytywistycznej, wzbudzając – podobnie jak we wcześniejszych okresach – zarówno kontrowersje, jak i głosy aprobatywne. Nadal funkcjonowało bowiem wśród krytyków tej epoki (Aleksander Świętochowski, Eliza Orzeszkowa, Bolesław Prus, Piotr Chmielowski) pozytywne wyobrażenie narodu niemieckiego, związane z jego bogatą kulturą, która wydała dzieła Johanna Wolfganga Goethego, Friedricha Schillera, Johanna Gottfrieda Herdera. W tym kontekście mówiono najczęściej o romantycznych dziełach stanowiących już ponadnarodowy dorobek cywilizacji europejskiej. Doceniano ponadto niemiecką naukę. Świadczy o tym recepcja idei niemieckich materialistów w latach 70. (Ludwig Büchner, Karl Vogt), obok dominujących w epoce wpływów angielskich (prace Johna Stuarta Milla, Henry'ego Buckle'a, Herberta Spencera) i francuskich (Hippolyte Taine, Ernest Renan). Znajomość niemieckich badań potwierdzają teksty pozytywistów, zawierające liczne ślady lektur dzieł uczonych, takich jak m.in.: Wilhelm Wundt, Ernst Haeckel, Friedrich Albert Lange, Georg Gottfried Gervinus, Heinrich Julian Schmidt, Hermann Theodor Hettner, Ludwig Börne, Friedrich Spielhagen, Friedrich Fröbel, Ernst Adolf Willkomm.

Tej wizji kraju wybitnych poetów i naukowców towarzyszył w krytyce literackiej pozytywistów negatywny obraz Niemiec jako państwa militarnego prowadzącego politykę germanizacyjną. W imię obiektywizmu starano się, tak jak np. Bolesław Prus w swoich *Kronikach*, rzetelnie informować zarówno o wydarzeniach artystycznych w państwach niemieckich, jak i o kolejnych aktach tępienia narodowości polskiej w zaborze pruskim, starając się przy tym unikać eskalacji nacjonalnych antagonizmów (np. *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski" 1879, nr 290; „Kurier Warszawski" 1880, nr 12; „Kurier Codzienny" 1898, nr 321). Dla Świętochowskiego wynaradawiająca polityka Ottona von Bismarcka była dowodem wrodzonej agresji Prus i jednocześnie jej jałowej kultury. Pisał: „Właściwa ojczyzna Krzyżaków i junkrów rodzi synów bardzo hardych i napastniczych, ale przeważnie ograniczonych" (Poseł Prawdy [A. Świętochowski], *Liberum veto*, „Prawda" 1897, nr 50). Mimo to krytyk wysoko cenił niemiecką naukę i literaturę, które pochodziły z innych obszarów niemieckojęzycznych niż tereny pruskie. W rezultacie rozszczepiał więc obraz Niemiec na nieudolne artystycznie militarne Prusy oraz pozostałe kraje niemieckie, twierdząc, że wszyscy wybitni badacze przebywający w państwie pruskim to tylko przyjezdni, przedstawiciele „innych plemion germańskich". Pozytywiści ponadto zwalczali antyniemieckie i często zarazem antysemickie wystąpienia (np. Jana Jeleńskiego), wykorzystujące negatywne stereotypy narodowe, które upowszechniały przekonanie o Niemcach i Żydach zawłaszczających polski przemysł i handel drogą podstępu (np. J. Jeleński, *Żydzi, Niemcy i my*, 1876). Krytycy wskazywali wówczas na prawdziwe przyczyny słabego rozwoju rodzimej gospodarki, tkwiące nie tylko w rozbiciu kraju na zabory, ale również w konkretnych wadach polskiego charakteru narodowego, które należało wykorzeniać bądź niwelować, choćby przez przyswajanie przydatnych cech narodowych, np. niemieckich (Prus, Orzeszkowa, Świętochowski).

Projektowanie cech polityki pruskiej na kulturę niemiecką wzmogło się zwłaszcza w latach 80. i 90. XIX w., gdy w okresie nasilonej akcji germanizacyjnej Bismarcka (*Kulturkampf*, rugi pruskie, Hakata) do kraju napływały nowe prądy z krajów niemieckich: neokantyzm oraz idee Arthura Schopenhauera i Friedricha Nietzschego. Przeciwnicy tych koncepcji filozoficznych widzieli w nich teoretyczny wykład pruskiej strategii tępienia polskości, do czego prowokowały obficie występujące w literaturze neokantowskiej militaria („obozy", „hasła", „armie", „sztandary"), świadczące o stylistycznym choćby związku z II Rzeszą, oraz

„polakożercze" artykuły Eduarda Hartmanna, postrzeganego jako ucznia Schopenhauera (Eugeniusz Lipnicki, Cezary Jellenta, Henryk Struve, Teodor Jeske-Choiński).

Młodopolskie fascynacje: Arthur Schopenhauer i Friedrich Nietzsche. W okresie Młodej Polski wśród docierających do kraju nowych zjawisk kulturowych, obok dominujących wpływów francuskich, nie mniej istotną rolę odegrały oddziaływania niemieckie. O ich szerokim rozpowszechnieniu zadecydowała geografia literacka epoki. Centra życia kulturalnego skupiały się wówczas przede wszystkim w miastach zaboru galicyjskiego (Kraków, Lwów, Zakopane), gdzie kontakt z oryginalną literaturą niemiecką był szczególnie ułatwiony, gdyż znajomość tych utworów oraz języka niemieckiego wynoszono już ze szkół. Mniejsza popularność języka niemieckiego wśród ludności zaboru rosyjskiego powodowała z kolei, że ukazywały się tam liczne tłumaczenia z literatury niemieckiej. Ponadto kontakty polsko-niemieckie w tym okresie umacniały studia podejmowane w cieszących się wciąż dobrą sławą uniwersytetach niemieckich. Przyciągały one studentów z wszystkich trzech zaborów – dość wskazać, że wychowankami niemieckich wszechnic byli wybitni młodopolscy krytycy, m.in. Stanisław Przybyszewski, Zenon Przesmycki, Edward Porębowicz, Cezary Jellenta, Wacław Nałkowski, Ludwik Krzywicki, Wilhelm Feldman.

Patronami wpływów niemieckich w okresie modernizmu byli przede wszystkim Schopenhauer i Nietzsche (→ nietzscheanizm). Słaby oddźwięk myśli Schopenhauera uwarunkowała aura polityczna, jaka towarzyszyła pierwszym głosom o jego twórczości pojawiającym się w Polsce w latach przełomu antypozytywistycznego. Polityczna postawa Hartmanna, poplecznika Bismarcka, a jednocześnie popularyzatora dzieł swojego mistrza, kładła cień na filozofię autora *Świata jako woli i przedstawienia* (1818). Jednak to skrajnie pesymistyczny wydźwięk Schopenhauerowskich poglądów stanowił w ocenie polskich krytyków główny czynnik odstręczający. Co prawda w latach 90. XIX w. młode pokolenie koncentrowało się na pesymizmie jako swoistej postawie wobec życia, ale najczęściej miał on charakter katartyczny. W takim też kierunku zmierzały nieliczne interpretacje filozofii Schopenhauera w tym okresie (np. W. Feldman, *Analiza charakteru i filozofii Schopenhauera*, „Przegląd Tygodniowy" 1895, nr 9). Na początku XX w., kiedy w światopoglądzie epoki wybrzmiewały akcenty witalistyczne i aktywistyczne, ta filozofia również nie cieszyła się większym zainteresowaniem. W poświęconych jej nielicznych tekstach autorzy podejmowali próby przezwyciężenia rezygnacji i rozpaczy przez aktywistyczne ujęcia pesymizmu (C. Jellenta, *Schopenhauer i nakaz życia*, „Literatura i Sztuka" 1911, nr 4; M. Zdziechowski, *Pesymizm, romantyzm a podstawy chrześcijaństwa*, t. 1–2, 1914–1915).

Filozofia Nietzschego, prezentująca pozytywnie zabarwiony kult woli mocy w przeciwstawieniu do ujemnie wartościowanej Schopenhauerowskiej woli życia, rychło przyćmiła refleksję „filozofa z Gdańska", stając się jednocześnie głównym punktem odniesienia zarówno dla zwolenników, jak i przeciwników autora *Poza dobrem i złem* (1886; przekł. S. Wyrzykowskiego, 1905). Ataki na filozofię Nietzschego, przeprowadzane często przez reprezentantów starszego pokolenia, były skierowane przede wszystkim przeciwko kwestionowaniu przez filozofa etycznych zasad społecznych i religijnych. Podkreślano właśnie pesymistyczną wymowę tych rozważań, próbując przedstawić ich autora jako typowego → dekadenta, który przy tym nie jest oryginalnym myślicielem, zapożycza on bowiem, jak wskazywał np. Władysław Mieczysław Kozłowski, wątki z dzieł Arthura Schopenhauera, Stendhala, Fiodora Dostojewskiego, Paula Bourgeta, Charlesa Darwina, Ernesta Renana (W.M. Kozłowski, *Dekadentyzm współczesny, jego geneza i filozofia (Fryderyk Nietzsche)*,

1904). Ponadto przeciwnicy Nietzschego – w nawiązaniu do głośnej książki Maksa Nordau *Entartung* (1892–1893), atakującej różne prądy współczesnej kultury, postrzegane jako przejawy zwyrodnienia – traktowali wpływy nowej sztuki i filozofii jako „chore" i – jak np. Stanisław Szczepanowski – nawoływali do stosowania moralnej kwarantanny wobec tych prądów europejskich (*Dezynfekcja prądów europejskich*, „Słowo Polskie" 1898, nr 40). Pierwiastki irracjonalne, metafizyczne, zawarte w filozofii Nietzschego, ale także Schopenhauera, wskazywały bowiem na powrót niemieckiego idealizmu, tym razem jednak w gorszym, „pesymistycznym" wcieleniu. Potępiając „szarlatańswo metafizyczne u Prusaków", zestawiano literaturę premodernistyczną z wielkimi dziełami → wieszczów romantycznych, by wykazać, że zasadzające się na podobnej idealistycznej podstawie utwory młodego pokolenia są mierne pod względem wartości artystycznych (C. Jellenta, *Epidemia pesymizmu*, „Prawda" 1887, nr 3–4; B. Prus, *Poezja i poeci*, „Tygodnik Ilustrowany" 1909, nr 50). Pozytywiści i konserwatywni krytycy młodopolscy odrzucali nową literaturę również za jej eskapizm, wyrażający się w nihilizmie i pesymizmie, a także w charakterystycznej nastrojowości, będącej znamiennym efektem odwrotu od zagadnień społecznie i politycznie istotnych.

Krytycy pozytywizmu, np. Henryk Struve czy Teodor Jeske-Choiński, uważali z kolei, że źródłem, z którego wyłoniły się nowe prądy estetyczno-literackie i filozoficzne, był właśnie światopogląd pozytywistyczny. Ich zdaniem uprzywilejowanie przez pozytywistów racjonalizmu i marginalizowanie irracjonalnych pierwiastków zaszczepiło probabilizm i agnostycyzm, doprowadzając do wynaturzeń obserwowanych w najnowszej niemieckiej literaturze i filozofii, swoistej „anarchii ducha" (H. Struve, *Anarchizm ducha u obcych i u nas. Studium krytyczne*, „Biblioteka Warszawska" 1899, t. 2). Remedium na ten stan Struve upatrywał w koncepcji ideorealizmu, zakładającej harmonijne połączenie sfery *ratio* i *psyche*.

Zwolennicy Nietzschego widzieli w nim natomiast przede wszystkim twórcę doktryny optymistycznej. Charakterystyczne jest eksponowanie przez nich ideału nadczłowieka. Stanisław Przybyszewski w tekście *Zur Psychologie des Individuums* (1892) wskazywał na Friedricha Nietzschego i Fryderyka Chopina jako jednostki wybitne, których szczególna organizacja psychiczna czyni ich osobami bardziej wrażliwymi od przeciętnych ludzi. Z tej racji geniusze silniej cierpią, są skazani na samotność w tłumie „beznerwowców", ale zarazem okazują się liderami kulturalnej ewolucji, przynosząc nowe idee. W rezultacie odgrywają rolę nie tylko tragiczną, ale i konstruktywną, a stwierdzony kryzys cywilizacji nie jest początkiem końca, lecz zapowiedzią odnowy, toteż nie należy mu przeciwdziałać (W. Nałkowski, *Forpoczty ewolucji psychicznej i troglodyci*, 1895). Podobnie też przyjmowano warstwę krytyczną dzieł Nietzschego, objawiającą się w młodopolskiej krytyce odrzuceniem filisterskiej etyki, obnażaniem obłudy moralnej i obyczajowej, czemu jednocześnie towarzyszyło głoszenie nowych wartości, m.in. autonomii sztuki (np. S. Przybyszewski, *Confiteor*, „Życie" 1899, nr 1), haseł bezwzględnej → szczerości jako podstawy, dzięki której „młodzi" odzyskają wiarę w swoją „dodatniość", uczynią życie „głębokim i dostojnym" (S. Brzozowski, *My, młodzi*, „Głos" 1902, nr 50). Ponadto żywe zainteresowanie ideą nadczłowieka rzuciło nowe światło na cieszącą się dużą popularnością w Młodej Polsce poezję Juliusza Słowackiego. W szczególności zwrócono uwagę na pisma z okresu genezyjskiego, w tym na koncepcję Króla-Ducha, odczytywaną przez młodopolan przez pryzmat nietzscheańskiej filozofii – postępował tak np. Ignacy Matuszewski (*Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902).

W interpretacjach filozofii Nietzschego z początku XX w. akcentowano przede wszystkim wątki aktywistyczne. Witalizm i siła miały stanowić domenę zwolenników nowej sztuki, którzy stawiali wymóg surowej pracy i heroizmu: „Od sztuki żądamy mocy i podniosłości, od artysty – sił i odwagi", podczas gdy twórczość „starych" odznaczała się, w przekonaniu ich antagonistów, schyłkowością i dekadentyzmem – pisał Stanisław Pieńkowski (*Pierwsza odwilż*, „Strumień" 1900, nr 3). Te elementy aktywistyczne odegrały szczególną rolę w rozwoju refleksji krytycznoliterackiej Stanisława Brzozowskiego. Przejmował on za Nietzschem zdanie o kryzysie kultury współczesnej, wywołanym nadmiernym rozwojem świadomości historycznej. Ów zmysł historyczny, według niemieckiego filozofa, osłabia instynkty służące życiu, czyni ludzi biernymi i retrospektywnymi, a jego rozkładowemu działaniu na osobowość towarzyszy dezintegracja kultury, stan dekadencji. Brzozowski podejmował tę krytykę kultury modernistycznej, dostrzegając wyrafinowaną formę nihilizmu zwłaszcza w działalności Zenona Przesmyckiego (Miriama) i propagowanej przez niego koncepcji sztuki na łamach „Chimery" (S. Brzozowski, *Współczesne kierunki w literaturze polskiej wobec życia*, „Głos" 1903, nr 19–22). Krytyk postulował dążenie do przezwyciężenia dezintegracji kultury przez „czyn" stanowiący jedyną miarę wartości i samoistności jednostki. Zarazem jednak odrzucił on nietzscheańską autonomię jednostki wobec historii i społeczeństwa oraz bezwzględny indywidualizm jako postawy relatywizujące wszelkie wartości (*Filozofia czynu*, 1903). W szczytowym okresie swojej twórczości (1905–1909) Brzozowski koncentrował się na koncepcji filozofii pracy, przekształcającej się w filozofię „nowoczesnego narodowego realizmu". Jedynie praca, jak twierdził, daje człowiekowi władzę nad światem pozaludzkim, pozwala podporządkować sobie przyrodę, ale zarazem i stwarzać siebie, zmieniać i ulepszać świat. W tej perspektywie refleksja twórcy *Woli mocy* była już nieprzydatna. Nadczłowiek okazywał się zależny od cudzej niewoli, relatywizm poznawczy określający poznanie jako złudzenie danego momentu przekonywał zaś Brzozowskiego, że ta koncepcja to mistyka, nie filozofia. Myśl Nietzschego, choć została przezwyciężona w krytyce autora *Legendy Młodej Polski. Studiów o strukturze duszy kulturalnej* (1910), stała się dla niego ważnym pomostem prowadzącym do własnych, oryginalnych ustaleń.

Wraz z wybuchem pierwszej wojny światowej wygasa większość młodopolskich dyskusji dotyczących kryzysu kultury współczesnej. Narastający po 1914 r. antagonizm polsko-niemiecki osłabił kontakty kulturowe obu państw, czego wyraźnym sygnałem był znaczący spadek liczby tłumaczeń z literatury niemieckiej.

Justyna Zyśk

Źródła: I. Krasicki, [*Przeciw scholastyce w nauczaniu i filozofii*], „Monitor" 1766, nr 18; W. Mitzler de Kolof, *Brief[e] eines Gelehrten aus Wilna an einen bekannten Schriftsteller in Warschau die polnischen Schaubühnen betreffend*, 1775–1776; M. Gröll, *Przedmowa bibliopoli*, w: *Sielanki polskie z różnych autorów zebrane*, 1778; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; [M. Mochnacki], *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2; J.L. Żukowski, *Kilka słów o nadużyciu tłumaczeń*, „Gazeta Polska" 1827, nr 277 i 278; [M. Mochnacki], *Myśli o literaturze polskiej*, „Gazeta Polska" 1828, nr 89–94; J.L. Żukowski, [*Obrona literatury i filozofii niemieckiej*], „Gazeta Polska" 1828, nr 350; M.M. [M. Mochnacki], *O rewolucji w Niemczech*, „Pamiętnik Emigracji wydawany przez Michała Podczaszyńskiego" 1833, cz. 3, z. 10; J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 1, 1843; K. Libelt, *O posłannictwie dziejowym narodów*, w: tegoż, *Pisma pomniejsze*, t. 2, 1850; K. Libelt, *Kurs historii literatury niemieckiej*, w: tegoż, *Pisma pomniejsze*, t. 3, 1850; K. Libelt, *Jak się przedstawia dzisiejsza masa literatury niemieckiej?*, w: te-

goż, *Humor i prawda w kilku obrazkach*, 1852; A. Tyszyński, *Pierwsze zasady krytyki powszechnej*, t. 1, 1870; J. Jeleński, *Żydzi, Niemcy i my*, 1876; B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski" 1879, nr 290; T. Jeske-Choiński, *Dramat niemiecki XIX wieku. Studium historycznoliterackie*, 1883; T. Jeske-Choiński, *Epopea rycerska Niemców. Studium historycznoliterackie*, 1884; C. Jellenta, *Epidemia pesymizmu*, „Prawda" 1887, nr 3–4, przedruk pt. *Epidemia rozpaczy*, w: tegoż, *Studia i szkice filozoficzne*, 1891; W. Feldman, *Analiza charakteru i filozofii Schopenhauera*, „Przegląd Tygodniowy" 1895, nr 9; W. Nałkowski, *Forpoczty ewolucji psychicznej i troglodyci*, w: W. Nałkowski, M. Komornicka, C. Jellenta, *Forpoczty*, 1895; Poseł Prawdy [A. Świętochowski], *Liberum veto*, „Prawda" 1897, nr 50; Piast [S. Szczepanowski], *Dezynfekcja prądów europejskich*, „Słowo Polskie" 1898, nr 40; H. Struve, *Anarchizm ducha u obcych i u nas. Studium krytyczne*, „Biblioteka Warszawska" 1899, t. 2; W.M. Kozłowski, *Dekadentyzm współczesny, jego geneza i filozofia (Fryderyk Nietzsche)*, 1904; C. Jellenta, *Schopenhauer i nakaz życia*, „Literatura i Sztuka" 1911, nr 4; M. Zdziechowski, *Pesymizm, romantyzm a podstawy chrześcijaństwa*, t. 1–2, 1914–1915.

Opracowania: P.K. Wojciechowski, *Werter w Polsce*, 1904; E. Kołodziejczyk, *Goethe w Polsce: rzecz literacko-bibliograficzna*, 1913; M. Szyjkowski, *Schiller w Polsce: studium historyczno-porównawcze*, 1915; S. Harassek, *Kant w Polsce przed rokiem 1830*, 1916; C. Pęcherski, *Brodziński a Herder*, 1916; J. Berger, *Literatura niemiecka w przekładach Marii Konopnickiej*, 1956; T. Weiss, *Fryderyk Nietzsche w piśmiennictwie polskim lat 1890––1914*, 1961; Z. Łempicki, *Renesans, oświecenie, romantyzm i inne studia z historii kultury*, oprac. B. Suchodolski, 1966; *Polskie spory o Hegla: 1830–1860*, 1966; K. Dedecius, *Polacy i Niemcy: posłannictwo książek*, 1973; M. Kabata, *Czasopisma warszawskie II połowy XIX wieku jako propagator literatur obcych*, „Przegląd Humanistyczny" 1974, z. 3; H. Floryńska, *Spadkobiercy Króla Ducha. O recepcji filozofii Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu*, 1976; J. Garewicz, *Schopenhauer w Polsce*, „Archiwum Filozofii i Myśli Społecznej" 1977, t. 23; M. Adamiak, *Recepcja literatury niemieckiej u Kazimierza Brodzińskiego*, 1979; *Między Oświeceniem i Romantyzmem: kultura polska około 1800 roku: IV Polsko-Niemiecka Konferencja Polonistyczna*, red. J.Z. Lichański, przy współudziale B. Schultze i H. Rothego, 1979; J. Jarzęcka, *Życie umysłowe Rzeczypospolitej w latach 1729–1762 w świetle listów z Polski do Gottscheda i poloników występujących na łamach jego czasopisma*, 1980; P. Obrączka, *Literatura niemiecka w czasopismach polskich końca XIX w. (1887–1900)*, 1983; J. Jarzęcka, *Obraz życia umysłowego Rzeczypospolitej doby saskiej w świetle wybranych lipskich czasopism naukowych*, 1987; W. Molik, *Z dziejów kształcenia polskiej inteligencji na obczyźnie. Polscy studenci w uniwersytetach niemieckich w latach 1871––1914*, w: *Inteligencja polska XIX i XX wieku: studia*, red. R. Czepulis-Rastenis, 1987; J. Tuczyński, *Schopenhauer a Młoda Polska*, 1987; P. Obrączka, *Literatura niemiecka w czasopismach polskich początku XX w. (1901–1914)*, 1990; E. Połczyńska, C. Załubska, *Niemieckojęzyczne literatury w Polsce*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska i E. Szary-Matywiecka, 1993; S. Salmonowicz, *Polacy i Niemcy wobec siebie: postawy, opinie, stereotypy (1697–1815). Próba zarysu*, 1993; J.R. Błachnio, *Idealizm niemiecki i filozofia narodowa w polskiej myśli chrześcijańskiej lat 1831–1863*, 1994; M. Klimowicz, *Polsko-niemieckie pogranicza literackie w XVIII wieku: problemy uczestnictwa w dwu kulturach*, 1998; A. Walicki, *Nietzsche in Poland (before 1918)*, 1998; J. Tuczyński, *Herder i herderyzm w Polsce*, 1999; *Państwo a społeczeństwo: wizje wspólnot niemieckich od oświecenia do okresu restauracji*, oprac. T. Namowicz, 2000; M. Strzyżewski, *Mickiewicz wśród krytyków. Studia o przemianach i formach romantycznej krytyki w Polsce*, 2001; Z. Sinko, *Kontakty literackie z zagranicą*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, 2006; G. Koziełek, *Niemiecko-polskie związki literackie*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 2009; J. Krasuski, *Polska – Niemcy: stosunki polityczne od zarania po czasy najnowsze*, 2009; E. Zarych, *Romantycy, myśliciele, inspiratorzy. Badania nad wpływem filozofii niemieckiej od Kanta do Hegla – na literaturę polskiego romantyzmu*, 2010; E. Drzazgowska, *Znaczenie filozofii Kanta dla romantycznego przełomu w teorii języka*, „Kwartalnik Filozoficzny" 2012, t. 40, z. 2.

Zob. też: Egzaltacja, Hoffmanizm, Metafizyka, Narodowość/ Swojskość, Podróż/ Podróżopisarstwo, Werteryzm

LITERATURA ROSYJSKA W POLSKIEJ KRYTYCE LITERACKIEJ

Generalia. Recepcja literatury rosyjskiej w Polsce w XIX w. była procesem ściśle związanym z tragicznymi wydarzeniami historycznymi, które stawiały ją najczęściej na pozycjach straconych. W literaturze tej widziano przede wszystkim, zwłaszcza po 1830 r., narzędzie rusyfikacji, dzieło opresora, wrogiego Polsce mocarstwa, dlatego też interpretowano ją zwykle w kategoriach politycznych, historiozoficznych, rzadziej estetyczno-literackich, podporządkowywano przekonaniom ukształtowanym przez dalekie od obiektywizmu emocje, wykorzystywano jako materiał ilustrujący słuszność określonych poglądów, ideologii, → programów politycznych.

Lata 1764–1830. Pierwsze dekady XIX w. to początek zainteresowania literaturą rosyjską na terenach byłej Rzeczypospolitej, XVIII w. – zdominowany przez kontakty z → francuską i → niemiecką myślą filozoficzną, literaturą, → nauką – był bowiem pod tym względem raczej ubogi. Kontakty z kulturą Rosji tego okresu ograniczały się do kilku → przekładów (→ dramat Michaiła Chieraskowa w 1778 r., tragedia Aleksandra Sumarokowa i dwie → komedie Katarzyny II w latach 80.), opatrzonych niekiedy → przedmową, posłowiem czy dedykacją (były to pierwsze formy wystąpień informacyjno-krytycznych), ponadto zaś do nielicznych, ogólnikowych wzmianek o inscenizacji utworów dramatycznych (w programach teatralnych, w relacjach wspomnieniowych).

Zainteresowanie piśmiennictwem rosyjskim na początku XIX w., potrzeba poznania i łączności z rosyjskim Wschodem były uwarunkowane sytuacją polityczną obu krajów, wpłynął na nie zwłaszcza, będący swoistą odpowiedzią na germanizm, rozwój słowianofilstwa i wzrost związanego z nim poczucia słowiańskiego pokrewieństwa obu narodów (→ Słowiańszczyzna). W pierwszym trzydziestoleciu XIX w. polsko-rosyjskie stosunki kulturalne okazały się wyjątkowe, nigdy już potem, na przestrzeni dziejów porozbiorowych, nie były nacechowane taką trzeźwością i tonem pokojowym, a nawet przyjacielskim; antyrosyjskie fobie nie zdominowały jeszcze recepcji literatury sąsiada, a słowianofilskich czy po prostu rusycystycznych zamiłowań nie kojarzono z zagrożeniem imperialistycznym panslawizmem czy zdradą narodowościowych ideałów.

Do najwcześniejszych tekstów informujących na początku XIX w. o poszczególnych zjawiskach literatury rosyjskiej należą, opublikowane w pięciu tomikach „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych" z lat 1803–1806, rubryki zatytułowane „Literatury zagraniczne", gdzie pojawiały się krótkie, ilustrowane przekładami omówienia literatury rosyjskiej, rozkwitającej „pod berłem światłego, ludzkiego Aleksandra". To tu właśnie pojawiła się pierwsza wzmianka o najsławniejszym zabytku literatury staroruskiej, *Słowie o wyprawie Igora* (1804, t. 3), i pierwszy, dość bezbarwny i zbyt sentymentalny, odchodzący daleko od oryginału, przekład jego fragmentów (*Żal Eufrozyny Jarosławny po mężu swoim Igorze*, 1806, t. 5) autorstwa Cypriana Godebskiego (publikacja anonimowa). Do najwcześniejszych tekstów o literaturze Rosji należy także artykuł Józefa Ignacego Kossakowskiego, zestawiający krótkie, ale treściwe informacje biograficzne o pisarzach rosyjskich, m.in. o Bojanie, Nestorze, Nikonie, Symeonie Połockim, Feofanie (Teofanie) Prokopowiczu, Michaile Łomonosowie, Wasiliju Triediakowskim, Antiochu Kantemirze (*Literatura rosyjska*, „Dziennik Wileński" 1806, t. 2, nr 5). Tekst ten był omówieniem wydawanego w Moskwie w latach 1801–1802 „Panteonu Autorów Rosyjskich", periodyku drukującego → portrety opatrzone krótkimi biografiami autorstwa Nikołaja Karamzina.

Liczba wzmianek o literaturze rosyjskiej znacząco wzrosła po 1815 r., co było związane z nową sytuacją polityczną (klęska kampanii napoleońskiej, nowy układ sił w Europie, kongres wiedeński). Czasopisma polskie, zwłaszcza wileńskie i warszawskie, podjęły wówczas swego rodzaju kampanię popularyzowania literatury Rosji. „Dziennik Wileński" ogłosił kilka, wprawdzie mało oryginalnych, dziś już mało zajmujących, artykułów o literaturze i czasopiśmiennictwie rosyjskim (m.in. *Z literatury rosyjskiej*, 1817; *O stanie literatury rosyjskiej w r. 1817*, 1818; *Pisma periodyczne rosyjskie*, 1818). Znacznie ciekawszymi tekstami mógł poszczycić się „Pamiętnik Warszawski". Samuel Bogumił Linde opublikował tam dwa cenne teksty: obszerne omówienie trzech pierwszych tomów *Rysu rosyjskiej bibliografii* Wasilija Sopikowa, uzupełnione własnymi uwagami i danymi o dziejach czasopism rosyjskich i drukarń w Rosji (*O literaturze słowiańsko-rosyjskiej podług dzieła bibliograficznego Sopikowa*, „Pamiętnik Warszawski" 1815, t. 2, sierpień; oraz sygnowany literą B. przegląd treści *Obrazu… pióra H. Storcha*: *Obraz systematyczny literatury w Rosji w przeciągu lat 5 od 1801 do 1805 z dołączeniem uwag nad „Bibliografią polską"*, „Pamiętnik Warszawski" 1816, t. 6, wrzesień). Zamierzeniem tych artykułów było rozbudzenie w polskich → czytelnikach zaciekawienia „historią cywilizacji tego teraz najpotężniejszego narodu", zwłaszcza jego literaturą, która „węzłem bratnim najściślej jest z nami związaną", jako że zawiera „wiele rzeczy dla nas nawet co do naszej własnej literatury ciekawych" („Pamiętnik Warszawski" 1815). Kolejnym przedsięwzięciom Lindego patronowała jeszcze bardziej niż owa powinność (której towarzyszył trochę zazdrosny podziw) poinformowania Polaków o → postępie i „zadziwiającym stopniu" rozwoju, jaki cywilizacja „pobratymców" osiągnęła, stając się „jednym z najpotężniejszych dzisiejszych narodów", chęć wykazania ścisłej łączności historycznej i kulturalnej → narodów polskiego i rosyjskiego, a nawet więcej – marzenie o rozsławieniu rodzimej kultury przez dowiedzenie jej siły pociągającej, inspirujących wpływów, jakie wywierała na kulturę innych narodów. Taki cel przyświecał przekładowi *Rysu historycznego literatury rosyjskiej* (1823) Nikołaja Griecza, który wpływ języka i literatury polskiej dostrzegał oraz wysławiał, nazywając trzeci okres historii języka i literatury w Rosji – po okresie greckim i tatarskim – okresem polskim. Toteż Linde w przedmowie podkreślał: „Na pierwszy rzut oka spostrzec się daje, ile dzieło to zawiera materiałów do historii naszej własnej literatury, jak rzetelnie wystawia wpływ naszej na ruską". Praca Griecza była prawdziwą kopalnią wiedzy o Rosji, nie tylko o dawnych i najnowszych osiągnięciach jej literatury, o języku czy gramatyce, ale i o początkach dziejów narodu rosyjskiego, o historii polityki, oświaty, handlu, przemysłu, wojska, początkach drukarń. *Rysowi* Griecza towarzyszyły – obszerna i szczegółowa przedmowa z informacjami o autorze i dziele oraz uwagami o tłumaczeniu z rosyjskiego na polski, ponadto spora liczba przypisów Lindego z ciekawymi przemyśleniami własnymi i danymi bibliograficznymi zaczerpniętymi z innych źródeł, a także bardzo cenne „Dodatki" zawierające tłumaczenia jedenastu artykułów z czasopism i almanachów rosyjskich, m.in. pióra Nikołaja Karamzina (o *Wyprawie Igora*), Michaiła Kaczenowskiego i Konstantina Batiuszkowa (o Michaile Łomonosowie), Piotra Wiaziemskiego (o Gawrile Dierżawinie), Jana Tadeusza Bułharyna (o literaturze w 1822 r.), Aleksandra Biestużewa (o dziejach literatury rosyjskiej). Do pracy Griecza wracano później niejednokrotnie, streszczając właściwie jej fragmenty, jak to się stało np. w artykule nieznanego autora *Rys historyczny literatury rosyjskiej* („Gazeta Polska" 1827, nr 121–122) czy w obszernej przedmowie tłumacza Adama Rogalskiego do wydanego w Wilnie w 1826 r. przekładu *Fontanny w Bakczyseraju* Aleksandra Puszkina.

Jednak zasługi Lindego nie kończą się na rozpowszechnieniu Griecza. Za jego namową Ignacy Benedykt Rakowiecki przetłumaczył i opracował *Prawdę ruską*, zbiór dawnych dokumentów ruskich. Dzieło to, uzupełnione bogatymi przypisami i poprzedzone *Rysem historycznym zwyczajów, obyczajów, religii, praw i języka dawnych słowiańskich i słowiańsko-ruskich narodów* (1820), stało się kolejną encyklopedią wiedzy o Rosji, m.in. o jej kulturze i literaturze od czasów najdawniejszych, o jej swoistości, ale i o wspólnych słowiańskich korzeniach języka i piśmiennictwa ruskiego i polskiego.

Do innych cennych wypowiedzi informacyjno-krytycznych lat 20. XIX w. należy zaliczyć tłumaczenia artykułów rosyjskich i francuskich badaczy bądź na temat dziejów literatury rosyjskiej, bądź poszczególnych pisarzy. „Dziennik Wileński" (1825, t. 1, nr 4) wydrukował *Rzut oka na literaturę rosyjską w roku 1824 i w początkach 1825* Aleksandra Bestużewa i w tłumaczeniu Leona Rogalskiego – z ciekawym, pełnym zachwytu ustępem o Puszkinie. Tekst to ważny także jako pierwsze w Polsce entuzjastyczne omówienie, pozostającej jeszcze w rękopisie, komedii Aleksandra Gribojedowa *Gorie ot uma* (tytuł przetłumaczony jako *Nieszczęścia od rozumu*). Na łamach „Rozmaitości Warszawskich" (dodatku do „Gazety Korespondenta Warszawskiego") ogłoszono tłumaczenie francuskiego artykułu z „Bibliothèque universelle", przedstawiającego krytycznie literaturę staroruską, ale i poświęcającego trochę uwagi Nikołajowi Karamzinowi, Wasilijowi Żukowskiemu, Aleksandrowi Puszkinowi (*Rzut oka na literaturę rosyjską. Wyciąg ze wstępu objaśniającego „Atlas etnograficzny kuli ziemskiej", przez Adriana Balbi, w Paryżu, u księgarzy Reya i Graviera 1826*, „Rozmaitości Warszawskie" 1827, nr 21–27); „Biblioteka Polska" przedrukowała za „Petersburskim Dniewnikiem" omówienie poezji Iwana Kozłowa (1826, t. 2) – wstęp do poezji Fiodora Slepuszkina (*Wiadomość o życiu Teodora Slepuszkina*, „Gazeta Polska" 1827, nr 202).

Wśród wartych przypomnienia ówczesnych wypowiedzi o literaturze rosyjskiej należy jeszcze odnotować: ciekawy artykuł Stanisława Jaszowskiego o poematach południowych Puszkina (*Puszkin*, „Rozmaitości" 1824, nr 49), *Rozprawę o elegii* (1822) Kazimierza Brodzińskiego z ustępem zachwycającym się kunsztowną konstrukcją *Słowa o wyprawie Igora*, które zostało tam nazwane „heroiczną elegią" z obrazami „często dzikimi, lecz silnymi", pełną „żałości męskiej", „smętności prawdziwie elegicznej", przyjemniejszej od ballad angielskich i szkockich (→ elegia).

Opinie Adama Mickiewicza i Michała Grabowskiego. Obraz recepcji literatury rosyjskiej w latach 20. XIX w. nie byłby pełny bez wskazania jeszcze dwóch nazwisk, Adama Mickiewicza i Michała Grabowskiego – jako wybitnych znawców literatury „pobratymczego narodu". Skąpe wprawdzie, ale oryginalne wypowiedzi pierwszego z nich to rozsiane w korespondencji oceny twórczości Aleksandra Puszkina, Iwana Dmitrijewa, Piotra Wiaziemskiego, Nikołaja Polewoja, Wasilija Żukowskiego, Iwana Kryłowa, Iwana Kozłowa. Należy dodać do nich jeszcze opublikowany po rosyjsku w „Moskowskim Tielegrafie" (1827, t. 14, nr 7) przyczynek *O polskich przekładach z Dmitriewa i Puszkina*, w którym *Fontanna w Bakczyseraju* została nazwana jednym z dzieł „najpiękniejszych w nowszej rosyjskiej lit[era]turze" ze względu na „moc stylu, bogactwo wyrażeń, harmonię wierszy" oraz projekt czasopisma „Iris" (złożony w 1827 r. w moskiewskim komitecie → cenzury), wiele mówiący o potrzebie propagowania prawdziwych bogactw literatury rosyjskiej, uwydatniania „śladów rzetelnego pokrewieństwa" między literaturami pobratymczych narodów i o roli przekładów jako wspomagających przełamywanie wzajemnej obojętności, skutecznie prowadzących do podania sobie „przyjaznej dłoni". O ile uwagi Mickiewicza, choć wypowiadane w Moskwie, szybko docierały

do opinii polskiej, o tyle oceny formułowane przez Grabowskiego w listach do Józefa Bohdana Zaleskiego z lat 1825–1828 pozostawały raczej mało znane. Do jego najciekawszych wypowiedzi z tego okresu należą passusy o Kondratiju Rylejewie, którego zbiór dum historycznych, „rozumnych, szlachetnych, żywych", porównał krytyk do *Śpiewów historycznych* Juliana Ursyna Niemcewicza, choć „wszystkie są więcej poetyczne lub, sprawiedliwie może będzie powiedzieć, mniej suche jak Niemcewicza", ustępy pełne zachwytu nad Bestużewem, nad poezją Żukowskiego i Puszkina, owymi „wschodnimi różami – ze złota", czy wreszcie uwagi o popularnej wówczas, choć budzącej mieszane uczucia, *Historii państwa rosyjskiego* Karamzina jako dziele „niezmiernie interesującym dla nas nie tylko ze względu na styczność z naszymi dziejami, ale też jako przedstawiające wierny obraz przechowywanych dawnych obyczajów słowiańskich przez jedno z najważniejszych ich plemion".

Lata 1831–1848. Klęska powstania listopadowego oraz następujące po nim zaostrzenie terroru politycznego i nasilenie działań rusyfikacyjnych zaborcy wpłynęły znacząco na recepcję literatury rosyjskiej, słowianofilskie → manifesty jedności „pobratymczych narodów" słowiańskich, jakimi była większość dotychczasowych wypowiedzi krytycznych, stanęły pod znakiem zapytania, nie szermowano już hasłami braterstwa i przyjaźni z taką jak niegdyś lekkością. Nieufność, uprzedzenia, postawa patriotycznej obojętności czy wrogości wobec wszystkiego, co carskie, rosyjskie, a więc także wobec literatury rosyjskiej, utrudniły znacząco nie tylko działalność krytyczno-informacyjną, ale i przekładową, zainteresowanie → poezją Puszkina.

Wśród tekstów publikowanych w tym okresie nie ma już prawie wcale artykułów pochodzących z prasy obcej, przeważają teksty samodzielne, a na czoło wysuwa się oczywiście synteza zaproponowana przez Mickiewicza jako pierwsze w nauce europejskiej, na dużą skalę zakrojone dzieło → komparatystyczne z dziedziny literatur narodów słowiańskich (*Literatura słowiańska*, kurs pierwszy–czwarty, 1840–1844). Krytyka romantyczna tego okresu oprócz wyraźnego celu poznawczego, informacyjnego, stawiała sobie za zadanie odkrycie, mimo rodzącej się niechęci i niepewności, wspólnego „ducha" literatur słowiańskich. Zakładano, że poznawanie przeszłości narodowej utrwalonej w dziełach literackich będzie bezpośrednio wpływać na organizację życia współczesnego i kształtowanie jego przyszłości.

Wśród krytyków, pisarzy, myślicieli zainteresowanych literaturą rosyjską najliczniejszą i najmocniejszą grupę stanowiło środowisko tzw. koterii petersburskiej, z przywołanym już Grabowskim na czele, środowisko najaktywniej działające w Petersburgu, Wilnie i Kijowie. Skupiało ono wokół „Tygodnika Petersburskiego" tłumaczy i propagatorów literatury rosyjskiej, takich jak Ignacy Chodźko, Józef Ignacy Kraszewski, Henryk Rzewuski, Ignacy Hołowiński, Aleksander Przezdziecki, Konstanty Podwysocki, Józef Emanuel Przecławski. To oni wzięli na siebie zadanie walki z ukształtowanymi na podłożu politycznym, a przenoszonymi na grunt literackiej recepcji, uprzedzeniami w stosunku do literatury rosyjskiej. Do najciekawszych, jako że przynoszących wiele niebanalnych, wyjątkowo przenikliwych ocen i osądów, należały wypowiedzi Grabowskiego. W kręgu jego zainteresowań znalazły się przede wszystkim trzy zagadnienia: folklor rosyjski, rola → romantyzmu w jego wersji Puszkinowskiej i miejsce Nikołaja Gogola w rozwoju literatury rosyjskiej. O ludowych → bajkach rosyjskich Grabowski pisał w 1842 r. w swoich → listach, jak niegdyś w latach 20. do Zaleskiego, teraz do Józefa Ignacego Kraszewskiego (*Korespondencja literacka*, 1842–1843). W rozległej sferze rzeczy rosyjskich, których poznania domaga się nasza literatura, są *Skazki narodowe ruskie*. Cała przyszłość poezji słowiańskiej od tej znajomości zależy. *Skazki* jako samorodne

wyroby fantazji ludu rosyjskiego pozwalają poznać „naród, który w odrębności swojej indywidualnej doszedł do wszelkich gatunków bytu i ma o wszystkim domowe pojęcia, domową poezję, nazwy i wyrażenia własne". Ukazująca cechy indywidualne, odrębności narodu rosyjskiego „skazka ruska, jako rodzima Poezja rosyjska, zasługuje [więc] na ciekawość całej Europy". Najważniejsze opinie dotyczące Puszkina Grabowski zebrał w tomie *Literatura i krytyka* (t. 1, 1839), a są to *Nota o Puszkinie* i partie poświęcone temu → poecie w artykule *O szkole ukraińskiej poezji*. Krytyk najsurowiej ocenił w nich *Połtawę*, zarzuty podsumowując uwagą: „Puszkin nie kochał się tak jak nasi niektórzy poeci w ukraińskich widokach", ale już z zachwytem wypowiadał się o *Domku na Kołomnie* i ukrytej tam pod „okazami śmiechu i ironii" nieodstępnej melancholii i → głębi, tak charakterystycznej dla tego poety; oryginalnie ocenił też utwory południowe Puszkina: *Jeńca kaukaskiego* i *Cyganów*, widząc w nich dzieła sztukmistrza postrzegającego „poezję w prostocie, w prawdzie rzeczy", choć zarzucał im ich bajronowski rodowód. Za szczyt doskonałości uznał natomiast *Eugeniusza Oniegina*, którego „każde słowo nosi tu na sobie piętno, że wyszło od człowieka obdarzonego twórczym duchem, wielką imaginacją i większą jeszcze, choć hamowaną czułością". Poemat Grabowski docenił za → psychologiczną przenikliwość, głęboką → szczerość zapisanych → uczuć i za prawdziwą poetyckość. Dzieło Puszkina „w serca wgląda tak głęboko", że krytyk zauważył: „Romans ten jest to życie i jego prawdziwe wypadki, historia nas wszystkich, którzy zewnątrz pokazujemy twarz uśmiechającą się i pogodną, chociaż każdy z nas ma wewnątrz swoje rany i boleści". *Eugeniusz Oniegin* był przy tym dla Grabowskiego szczególnym etapem w rozwoju poetyckim → wieszcza: kwintesencją → narodowości w literaturze rosyjskiej, ujętą w kategoriach artystycznych analizą → ducha i charakteru narodowego. Jako taki wytyczał kierunek przyszłości tej literatury.

Drugim, obok Puszkina, artystą docenionym przez Grabowskiego był Gogol. Twórczość „ukraińskiego słowika" uznał za kolejny, niezmiernie ważki krok w osiąganiu przez literaturę rosyjską świadomości narodowej. W liście do Kraszewskiego (5 lipca 1842 r.) zachwycał się czarodziejskością autora *Wija*, tą „dziwną mieszaniną humoru i czułości", a gorszył „stronniczością przeciw-historyczą" nędznego *Tarasa Bulby*. Jednak zasadnicze swe opinie o Gogolu wyraził w formie listu do Pantelejmona Kulisza (tekst napisany po rosyjsku dla „Sowriemiennika", przekł. pol.: *List o pismach Gogola do P. Kulisza*, „Rubon" 1847, t. 8), gdzie entuzjazmując się „trafnością obserwacji i ścisłą prawdziwością obrazów" w jego → powieściach, napisał: „[…] mało znam równych Gogolowi, a nie znam wyższego odeń w liczbie pisarzy składających w literaturze szkołę odpowiadającą flamandzkiej szkole malarstwa"; „umiał najpospolitszy przedmiot owionąć tchnieniem poezji". Wypowiedzi o Puszkinie i Gogolu, z zachwytem przyjęte w środowisku słowianofilów rosyjskich (oba artykuły zostały wydrukowane z pochlebnym wstępem przez „Sowriemiennik" 1846, t. 41), nad Wisłą, Wilią czy Pełtwią były przyjmowane raczej z przekąsem, jako wysoce kontrowersyjne, bo pochodzące od panslawisty marzącego o kultywowaniu rodzimych → tradycji pod berłem władców imperium rosyjskiego.

Działalność Józefa Ignacego Kraszewskiego. W gronie znawców literatury rosyjskiej, skupionych wokół „Tygodnika Petersburskiego", szczególne miejsce zajął także najpopularniejszy wówczas obok Mickiewicza autor polski w Rosji, Kraszewski. On również, podobnie jak Grabowski, z zachwytem wypowiadał się o rosyjskim folklorze i o Gogolu. Na łamach wydawanego w Wilnie „Athenaeum" w latach 1841–1851 poświęcił literaturze rosyjskiej wiele miejsca. Pisząc jednak, że „literatura rosyjska nie może być dla nas obojętna" (*Kryty-*

ka…, „Tygodnik Petersburski" 1840, nr 2), miał zupełnie co innego na myśli niż Grabowski. Wspólne im były wprawdzie krytycyzm wobec kultury Zachodu i wiara w nadchodzącą „erę Słowian", którzy mają „ręce silne i zdrowe", „piersi gorące", „umysły jasne i silne prostotą swoją" („Tygodnik Petersburski" 1841); popierał go, dowiedziawszy się o projekcie, by wydawać w Kijowie „Przeglądnik (Revue) Literatury Rosyjskiej i Polskiej" (albo „Przeglądnik Literatur Słowiańskich"), podobnie jak w 1845 r. popierał Adama Honorego Kirkora, który chciał założyć w Odessie tygodnik polski, mający zamiast upadającego „Tygodnika Petersburskiego" informować o polskiej i rosyjskiej literaturze. Jednak jego zainteresowanie literaturą rosyjską, wyrastające z żywego w wileńskim środowisku literackim zainteresowania literaturą ogólnosłowiańską, miało odmienne motywacje. Praca nad upowszechnieniem wiadomości o literaturze w Rosji, propagowanie jedności słowiańskich narodów pobratymczych, choć wyrastające ze słowianofilskich fascynacji, było jednak dalekie od panslawizmu. Doskonale poinformowany, dzięki korespondencji i bardzo rozległym kontaktom, Kraszewski często i rzeczowo, świadom, że robi to „w interesie całej Słowiańszczyzny", informował w „Athenaeum" o najciekawszych pracach literatów rosyjskich, o najważniejszych współczesnych wydarzeniach literackich w Rosji. Z Petersburga np. krótkie „przeglądy postępu" w literaturze rosyjskiej nadsyłał mu od 1840 r. Stanisław August Lachowicz (donoszący o Nikołaju Polewoju i Nestorze Kukolniku, o dzienniku „Otieczestwiennyje Zapiski" Aleksandra Krajewskiego), od 1843 r. Dominik Chodźko; z odległych zakątków Rosji słali mu artykuły m.in. z informacjami o czytanej tam, popularnej literaturze Tadeusz Łada-Zabłocki, Henryk Dierżek, Wojciech Potocki. Najciekawsze wypowiedzi Kraszewskiego o Nikołaju Gogolu, Iwanie Turgieniewie, Lwie Tołstoju i poezji rewolucyjnej dekabrystów wychodzą jednak poza te ramy czasowe, zostały bowiem ogłoszone w latach 50. XIX w. na łamach „Gazety Warszawskiej", a przede wszystkim w publicystyce dziesięciolecia popowstaniowego.

Spośród rusycystycznych prac tzw. koterii petersburskiej należałoby wymienić jeszcze słabą, napisaną w formie rozmowy między Aleksandrem Puszkinem, Kazimierzem Brodzińskim a Ignacym Krasickim, rozprawę o poezji rosyjskiej i polskiej autorstwa Placyda Jankowskiego. Jej fragmenty ogłosił „Rocznik Literacki" (1844, t. 2: *Puszkin na polach Elizejskich*).

O literaturze rosyjskiej w trzech zaborach. Recepcja literatury rosyjskiej w latach 30.–40. XIX w. to oczywiście nie tylko „Athenaeum" Kraszewskiego i wypowiedzi krytycznoliterackie Grabowskiego. Na ziemiach byłej Rzeczypospolitej słowianofilskie zainteresowania były żywe, choć w odmiennym nasileniu i nieco innej motywacji, w Warszawie, we Lwowie i w Krakowie, a także w Poznańskiem. Nie przyniosły wprawdzie żadnych dzieł wybitnych, warte są jednak wzmiankowania, choćby z tego względu, że wprowadzały po raz pierwszy do świadomości polskich czytelników takie nazwiska, jak Michaił Lermontow, Żukowski czy Wissarion Bielinski. Warszawa np., ogólnie słabo zainteresowana literaturą rosyjską, może poszczycić się publikacją najwcześniejszych wzmianek o „wielce obiecującym" Lermontowie. Zostały umieszczone w „Bibliotece Warszawskiej" (1841, t. 1 i 4) za sprawą prowadzącego tam kronikę rosyjską Piotra Dubrowskiego. Rusycysta ten, wydający w latach 1842––1843 dość podejrzany i bojkotowany polsko-rosyjski almanach „Jutrzenka", autor artykułów o literaturze polskiej pisanych w latach 30. dla czasopisma „Moskowskij Nabludatiel", od 1840 r. dla „Litieraturnaja Gazieta", w duchu zbliżania literatur słowiańskich, referował sumiennie na łamach „Biblioteki" treść ostatnich numerów rosyjskich czasopism literackich (zwłaszcza „Otieczestwiennyje Zapiski", informował o nowych wydaniach Puszkina, Łomonosowa, Władimira Sołłoguba, Władimira Odojewskiego). To on także, przypadkowo zupeł-

nie, streszczając wydrukowany w „Otieczestwiennych zapiskach" artykuł *Rosyjska literatura w r. 1840*, skomentował jako pierwszy w dziejach polskiej recepcji twórczość Bielinskiego, z uznaniem konstatując: „[…] śmiała myśl, ostry dowcip i surowość sądu", bez wątpienia autor ten „zapala nową jutrzenkę, [jest] przepowiednią prawdziwego życia w literaturze" ([*Kronika literacka*], „Jutrzenka" 1841, t. 2).

Wśród wydawanych w tym okresie artykułów i wzmianek o literaturze rosyjskiej wypada wspomnieć o studium historii tejże literatury Aleksandra Tyszyńskiego *Rys historyczny oświecenia Słowian* („Biblioteka Warszawska" 1841, t. 2), gdzie *Słowo o wyprawie Igora* zostało nazwane „podobno najwięcej poetycznym starej poezji Słowian zabytkiem"; a także o wydanym rok później („Biblioteka Warszawska" 1842, t. 2) przekładzie *Cyganów* Puszkina ze słowianofilskim, napisanym w imię „wspólnej przyjaźni bardów dwóch słowiańskich plemion", wstępem Leona Janiszewskiego (również tłumacza). Puszkin został tam nazwany – jako słowiański ziomek i przyjaciel – wielkim poetą tęsknoty i cierpienia „jak godny jego następca, równie wcześnie wydarty i równie nieodżałowany Lermontow, był poetą gorzkiej, rozpaczliwej rzeczywistości". Garść informacji o literaturze rosyjskiej była też rozsiana w pracach związanego z „Biblioteką Warszawską" wybitnego slawisty – Wacława Aleksandra Maciejowskiego (*Pamiętniki o dziejach, piśmiennictwie i prawodawstwie Słowian*, t. 1–2, 1839; *Historia prawodawstw słowiańskich*, t. 1–4, 1832–1835).

W Galicji zainteresowania slawistyczne, także związane z ruchem słowianofilskim, a stymulowane przede wszystkim oporem wobec niemczyzny, zaowocowały natomiast kilkoma interesującymi, choć dość skromnymi relacjami o literaturze rosyjskiej, drukowanymi przez krakowski „Czas" i „Rozmaitości Lwowskie" (dodatek do „Gazety Lwowskiej"), oraz kilkoma wzmiankami na tematy słowiańskie w → „Ziewonii" i w „Sławianinie" wydawanym przez Stanisława Jaszowskiego. Lata 30. to również tłumaczenie i interpretacja *Słowa o wyprawie Igora* autorstwa Augusta Bielowskiego (1833) i rozprawka, najdawniejsza polska samodzielna praca z dziedziny rusycystyki, choć mało oryginalna, Hieronima Mecherzyńskiego, prowadzącego w latach 1836–1862 wykłady z literatury rosyjskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim, zatytułowana: *Wiadomość o języku i literaturze rosyjskiej. Program Liceum Św. Anny na rok 1838/39* (1838).

W Poznańskiem na fali słowianofilskiej i antygermańskiej literaturą rosyjską był zainteresowany zwłaszcza „Tygodnik Literacki" (ogłoszono tam m.in.: cenny artykuł tłumaczony z czasopisma „Pribawlienija k Russkomu Inwalidu" przez Czecha, Jana Evangelistę Purkyniego, *Nowsza rosyjska nowelistyka*, „Tygodnik Literacki" 1838, nr 36–37; *Odrywek z pism Aleksandra Bestużewa*, „Tygodnik Literacki" 1839, nr 25–26; tłumaczenie przez Lucjana Siemieńskiego szkicu Aleksandra Orłowa *Obraz domowego i publicznego życia Moskali od r. 1584 do 1689*, „Tygodnik Literacki" 1841, nr 17–19). Poznański „Orędownik Naukowy" opublikował korespondencję W.A.M. (W. Maciejowskiego) *Kilka wspomnień pobytu mojego w Moskwie* (1844, nr 30); „Rok" drukował krótkie przeglądy z literatury rosyjskiej (1843, t. 2). W Lesznie ciekawe informacje o rosyjskich pisarzach ogłaszał „Przyjaciel Ludu, czyli Tygodnik Potrzebnych i Pożytecznych Wiadomości" (1847, nr 48–52; 1848, nr 1–17), anonimowy autor w cyklu zatytułowanym *Krótki zarys historii literatury rosyjskiej* pisał m.in. o Żukowskim – „wieszczu grobów i upiorów", „nader wielkiego znaczenia dla poezji i literatury rosyjskiej", bo tym, który obdarzył ją → duszą, życiem wewnętrznym, tj. tym, który „wprowadził romantyczność do poezji rosyjskiej", romantyczność rozumianą jako „wewnętrzny świat duszy ludzkiej, skryte życie serca". W tym pierwszym w historii kontaktów polsko-rosyjskich tak obszernym

studium o Żukowskim autor próbował sprecyzować specyfikę rosyjskiego romantyzmu, poezji Żukowskiego w szczególności, jej związki i zależności z piśmiennictwem okresu karamzinowskiego, ideałami rosyjskiej poezji XVIII w., wreszcie też z niemieckimi i angielskimi poetami (głównie Friedrichem Schillerem). Jako twórca, który „rozum rosyjski i muzę rosyjską spokrewnił" z literaturą niemiecką, Żukowski został nazwany „rzeczywistym romantycznym poetą", prawdziwszym w swej romantyczności niż Puszkin. Były to bez wątpienia pochwały, aczkolwiek ogólny sąd o literaturze rosyjskiej pozostał negatywny, jako o pozbawionej samodzielności roślinie przesadzonej z → obcej ziemi, co to ciągle usiłuje „wydobyć się spod wpływu kunsztownego przeszczepienia, zapuścić korzenie w nową ziemię i zasilać się nowymi jej sokami" („Przyjaciel Ludu" 1848, nr 1 i 3).

Prelekcje paryskie. W latach 1830–1848, owym „wieku klęski", jak nazywano go i w Polsce, i w Rosji, za najbardziej reprezentatywne i najciekawsze omówienie literatury rosyjskiej należy uznać prelekcje paryskie Mickiewicza (kurs pierwszy i drugi, 1840–1842), jest to najpełniejsza i najoryginalniejsza synteza literatury rosyjskiej, jaka powstała w pierwszej połowie XIX w. Paryskie wystąpienia rusycystyczne Mickiewicza były konsekwencją jego wcześniejszych poglądów, wyrażonych zwłaszcza w formie poetyckiej w *Ustępie Dziadów* części trzeciej i wierszu *Do przyjaciół Moskali*, a także w ciekawym → portrecie literackim Puszkina, napisanym na wieść o zgonie poety. Tekst portretu został napisany po francusku i ogłoszony w paryskim „Le Globe, revue des arts, des sciences et des lettres" (1837, nr z 25 maja): *Pouchkine et le mouvement littéraire en Russie* (*Puszkin i ruch literacki w Rosji*). Mickiewicz ujawnił się w nim jako krytyk, dla którego kategoria narodowości oraz kategorie etyczne są czynnikami najsilniej oddziałującymi na kształt zarówno życia autora, jak i jego dzieła. Puszkin Mickiewicza to wytwór historycznych wydarzeń i złożonej sytuacji politycznej w Rosji.

Metoda krytyki historycznej oraz uwzględnianie w → wartościowaniu dzieł, → bohaterów literackich, autora przede wszystkim kategorii moralnych, do perfekcji została doprowadzona w prelekcjach, które znacząco odcinały się od innych wypowiedzi romantyków-słowianoznawców nie tylko ze względu na rozmach, objętość, syntetyczność zaproponowanej wizji literatury rosyjskiej, ale na odmienny sposób widzenia → mitu słowianofilskiego. Mickiewicz nie godził się bowiem na tezę o istnieniu jednego narodu słowiańskiego, widząc w takiej koncepcji ustępstwo na rzecz panslawizmu. „Jedność ta nigdy wśród Słowian nie istniała" – wyznawał; poszczególne narody, które wchodzą w skład „rodu słowiańskiego", były dla niego przede wszystkim samoistnymi indywidualnościami, które tylko jako wolne mogą dążyć do zjednoczenia, obalenia granic międzynarodowych.

Wykłady Mickiewicza to pierwsza poważna próba ogarnięcia całości literatury słowiańskiej, choć były ujęciem opartym przede wszystkim na kategoriach pozaliterackich – kategoriach etycznych, idei narodowości i ducha narodowego, czy inaczej: mentalności narodowej, która wywiera wpływ m.in. także na kształt dzieł literackich. Na planie dyskursu krytycznego prelekcji wysuwały się więc na czoło: historia, życie polityczne narodu, cechy ducha narodowego i charakterystyka pisarzy pod względem moralnym; wartość poszczególnych dzieł była określana w kategoriach narodowych i etycznych, akcent został położony na przymioty moralne bohaterów literackich i ich twórców.

Mickiewicz jako badacz literatury rosyjskiej był zainteresowany bardziej niż dziejami literatury – historią kultury i oświaty w Rosji, przemianami rosyjskiego ducha narodowego. W prelekcjach przedstawiał więc przede wszystkim tło historyczne, polityczne, społeczne rozwoju literatury w Rosji, poszczególne dzieła rozpatrywał w ich relacji do wydarzeń histo-

rycznych oraz w kontekście idei narodowości. W ten sposób dzieje literatury rosyjskiej zostały przedstawione jako dzieje ducha rosyjskiego, w swych początkach kształtowanego przez żądnych władzy i gwałtownych Normandów, okrutnych Finów, później despotów – Iwana Groźnego, Piotra I i Katarzynę II, a więc dzieje odciśniętego na nim barbarzyńskiego okrucieństwa i despotyzmu. Prelekcje z wielkim rozmachem zakreśliły ogromną panoramę literatury rosyjskiej, objęły bowiem czasy najdawniejsze: literaturę staroruską – kroniki Nestora, tego „najdawniejszego pisarza i historyka słowiańskiego", prostodusznego, choć pozbawionego „namiętności, natchnienia", oraz „poważne, smutne i bolesne" *Słowo o wyprawie Igora*, które Mickiewicz uznał za najwyższy wykwit poezji słowiańskiej; wiele uwag poświęcono w nich folklorowi rosyjskiemu, piśmiennictwu okresu niewoli tatarskiej, zagadnieniom kultury staroruskiej XV i XVI w., sprawie przełomu w umysłowości ruskiej w XVII i na początku XVIII w. Piśmiennictwo rosyjskie XVIII stulecia zostało ocenione wyjątkowo negatywnie, Mickiewicz dwukrotnie powtarzał w wykładach, że „od Łomonosowa aż do czasów Aleksandra I literatura rosyjska nie wydała żadnego pisarza, żadnego dzieła, które by zasługiwało na uwagę Europy, które by miało doniosłość powszechną". W prelekcjach po przedstawieniu szerokiego tła społeczno-politycznego Mickiewicz omówił najważniejsze według niego zabytki literackie rosyjskiego → oświecenia: → ody religijne Gawriła Dzierżawina, którego choć uznał za wielkiego → poetę, jednak zdyskredytował, podkreślając racjonalizm jego → poezji, nie przyznając mu miana poety narodowego, jako że nie potrafił wyrazić Boga, cofnął poezję w epokę niedowiarstwa greckiego, istnienie Boga chciał „wywieść z rozumowań, a nie z dziejów swego narodu ani ze zgłębienia własnego jestestwa". Najwięcej jednak rozsierdziły chyba Mickiewicza ody pochwalne, jakie Dierżawin kierował do carycy protektorki Katarzyny II. Uogólniając wnioski na temat literatury osiemnastowiecznej w Rosji, stwierdził, że wszystkie pisane tam wówczas ody religijne są chłodne, pozbawione uczuć, „świadczą jedynie o niedowiarstwie epoki". Za ostatniego przedstawiciela „szkoły wieku Katarzyny", a więc czasu walki „między materialistycznym i biurokratycznym duchem rządu a uczuciem niezależności, które zaczyna się przejawiać w utworach rosyjskich pisarzy" – uznał natomiast Iwana Dmitrijewa, zbywając go jednak wzmianką, że to „pisarz o dużym talencie i dowcipie".

O wiele obszerniej Mickiewicz omówił przewrót umysłowy końca XVIII i początku XIX w., tłumacząc go pojawieniem się nowych talentów, zwróconych wyraźniej ku religijności. To z tego ducha wyrósł Karamzin, którego *Historię państwa rosyjskiego* Mickiewicz omówił w prelekcjach obszernie, broniąc jej przed krytykami, stawiając wyżej od Edwarda Gibbona i Davida Hume'a, bo jej autor „ma […] więcej duszy, jest prawdziwszy". Z uznaniem wypowiedział się także o poezji Konstantina Batiuszkowa, zainteresowany najwidoczniej motywami → mistyczno-religijnymi tego autora; Żukowskiego zbył paroma wzmiankami, pisząc, że jego poezja była „dobrą szkołą" dla nowej literatury, której hasłem stała się narodowość. Prawdziwym inicjatorem „nowej epoki w dziejach Rosji" stał się według Mickiewicza oczywiście Puszkin, w nim właśnie zobaczył najpełniejsze odzwierciedlenie biografii duchowej → pokolenia ukształtowanego około 1820 r., pokolenia, w którym pojawiła się jasna świadomość własnej odrębności, godności narodowej, doszły również do głosu nastroje opozycyjne, „powszechna nienawiść ku dynastii Romanowów". „Imię Puszkina – mówił – staje się hasłem dla wszystkich żywiołów niezadowolonych w Rosji". Zobaczył w nim jednak zarówno symptomy najwyższego lotu, jak i upadku literatury współczesnej Rosji. Kreśląc obraz drogi twórczej rosyjskiego wieszcza – od młodzieńczych poszukiwań związanych z poezją George'a Gordona Byrona do przyswojenia sobie i artystycznej realizacji idei narodowości, tj. wrażli-

wości wobec najżywotniejszych problemów epoki i narodu – najwięcej uwagi poświęcił *Eugeniuszowi Onieginowi*, jako poematowi najoryginalniejszemu, „który będzie czytany z przyjemnością we wszystkich krajach słowiańskich i pozostanie na zawsze pomnikiem tej epoki". Uwagi o Puszkinie Mickiewicz zamknął skrajnie pesymistycznym stwierdzeniem, że literatura rosyjska zakończyła się, nie ma już nic „prawdziwie nowego, uderzającego w poetach i prozaikach, którzy przeżyli Puszkina", tryumf samowładztwa w Rosji przekreślił misję dziejową narodu rosyjskiego i stał się kresem rozwoju jego literatury. Po ostrym sprzeciwie wobec takiej oceny dalszych losów literatury rosyjskiej Mickiewicz zmodyfikował nieznacznie swe opinie, pobieżnie i marginesowo wzmiankując, że jakiś cień szansy na odrodzenie niosą poezje Aleksieja Chomiakowa, zawierające pierwiastki religijne.

Zaproponowany w prelekcjach kontrowersyjny obraz dawnej oraz współczesnej kultury i literatury rosyjskiej, całościowa wizja dziejów życia duchowego narodu rosyjskiego zostały podporządkowane przekonaniu o ścisłym związku przyczynowym między losem politycznym i społecznym narodu a jego literaturą; koncepcjom historiozoficznym poety, jego rozumieniu dróg rozwoju narodów w walce o swoją duszę, nadrzędnej idei wolności. Stąd sporo w nich było sprzeczności, sporo miejsc pustych i pomyłek. Sceptyczny racjonalizm uczonego zmieszał się z silnymi emocjami polityka i poety, krytyczna analiza faktów splotła z fantazjami pseudonaukowymi, a całość została przepojona elementami mistycyzmu-mesjanizmu. Nowatorstwo i odwaga koncepcji jest jednak bezsprzeczna, propozycja Mickiewicza ogromem perspektyw przerosła wszystkie inne ówczesne syntezy. Świadectwa zainteresowania literaturą rosyjską pojawiają się też w twórczości Juliusza Słowackiego, w tym w poemacie dygresyjnym *Beniowski*, gdzie został wspomniany Lermontow.

Lata 1848–1863. Okres przed powstaniem styczniowym to trudny czas w historii literackich stosunków polsko-rosyjskich. W Królestwie Kongresowym trwała zmowa milczenia, a ponieważ było niemożliwe wypowiedzenie swych urazów otwarcie i szczerze, ograniczano się do podawania skąpych, suchych informacji o literaturze sąsiada. „Biblioteka Warszawska", do niedawna przodująca w swych zainteresowaniach rusycystycznych, zamieściła na swych łamach dość ciekawy artykuł Franciszka Maksymiliana Sobieszczańskiego *Stan piśmiennictwa rosyjskiego w roku 1848* („Biblioteka Warszawska" 1850, t. 1 i 3), po czym zamilkła. „Gazeta Warszawska" (1852, nr 168 i 172) ogłosiła *Listy J.I. Kraszewskiego do redakcji*, gdzie padły słynne słowa o Gogolu, który zapoczątkował nową epokę w literaturze rosyjskiej, epokę „poznania się [Rosji] na sobie i rozmiłowania się w sobie": „Dickens w Anglii, Balzac we Francji, Gogol w Rosji nową otworzyli szkołę powieści, opartej na obrazowaniu rzeczywistości". Warszawska „Księga Świata" zamieściła krótkie notatki biograficzne o Nikołaju Niekrasowie, Iwanie Turgieniewie, Lwie Tołstoju, Władimirze Sołłogubie, Dmitriju Grigorowiczu (1858, R. 7, cz. 2: *Współcześni literaci rosyjscy*), Nikołaju Gogolu (1860, cz. 1: *Krótka wiadomość o życiu i pismach Mikołaja Gogola*) autorstwa Jana Sawinicza, profesora warszawskiej Szkoły Głównej. Słowa, jakimi scharakteryzował on twórczość Gogola, zapewne służyły jednocześnie i temu, aby zapłakać nad niedolą własnego narodu: „[…] żaden z poetów rosyjskich nie okazał tyle miłości dla ludu, nie uronił tyle gorzkich łez nad jego niedolą i błędami […]. Satyra jego jest strasznym dramatem: widać w niej przez śmiech konwulsyjny krwawe łzy".

W Galicji o literaturze rosyjskiej wypowiadał się wówczas przede wszystkim krakowski „Czas". Na jego łamach ukazały się teksty o Lermontowie (artykuł *„Bojar Orsza" – poemat Lermontowa*, 1855, nr 97; *Puszkin – Lermontow*, 1855, nr 64), o Gogolu (1852, nr 97; 1850, nr 285) i o Żukowskim (1852, nr 125). Ten ostatni autor został oceniony wyjątkowo pochleb-

nie, jego balladę *Swietłana*, znaną u nas w przekładzie Antoniego Edwarda Odyńca, zaliczono do „najszczęśliwszych płodów jego poetycznych", „za najdoskonalszy wzór prozy rosyjskiej, którą po Karamzinie nikt nie umiał tak dzielnie władać jak on", uznano natomiast jego drobną rozprawkę estetyczną-krytyczną o *Madonnie Sykstyńskiej*. Mimo że → styl Żukowskiego zestawiono tam ze stylem Goethego: „[…] raz dla ujmującej naturalności i prostoty, po drugie z arystokratycznych skłonności", nazwano go, z ową szczególną ironią, jaka po 1848 r. zwykle wiązała się z określeniami wskazującymi na panslawistyczne zapędy, tym, który „wzdychał za wielkością i sławą Rosji i wszelkimi sposoby usiłował rozszerzać ducha słowiańskiego".

„Czas" w 1855 r. przedrukował z paryskich „Wiadomości Polskich" wyjątkowo kąśliwy artykuł redakcyjny *Literatura jako wyraz społeczeństwa Rosji* (1855, nr 59), w którym posądzono społeczeństwo rosyjskie o brak „wspólnego historycznego korzenia" i ostro skrytykowano jego głęboką demoralizację dokonaną za sprawą systemu carskiego, pisząc: „Z tego wyrodziła się w całym rosyjskim charakterze narodowym owa dwulicowość, owo mistrzostwo w sztuce udawania […]. Z obawy wyśledzenia swych myśli każdy Rosjanin stał się wirtuozem w sztuce udawania", wszyscy współcześni bohaterowie literatury rosyjskiej zostali nazwani kopiami Oniegina.

W Poznańskiem kilka tekstów o Lermontowie ogłosił Gustaw Czernicki. Były to pierwsze komparatystyczne uwagi o powiązaniach Lermontowa i Mickiewicza. W 1851 r. na łamach „Przeglądu Poznańskiego" (G.C. [G. Czernicki], *Kilka słów o Lermontowie*, t. 13) napisał m.in., jak to „Lermontow zaprawiał się na czytaniu Mickiewicza, jak tego w jego poezjach liczne spotykamy ślady", i sąd swój udokumentował zestawieniem odpowiednich cytatów z *Bojara Orszy* i *Konrada Wallenroda*. Nieco rozszerzona wersja owych wniosków została ogłoszona trzy lata później w lwowskim „Dzienniku Literackim" (*Kilka słów o literaturze rosyjskiej, a mianowicie o poezji i o Lermontowie*, 1854, nr 27). W poznańskim „Gońcu Polskim" pojawiła się też ostra → polemika Juliana Klaczki z Aleksandrem Hercenem (*Listy z Paryża*, „Goniec Polski" 1851, nr 215), w którym polski pisarz odmówił literaturze rosyjskiej cech jakiejkolwiek oryginalności, kategorycznie stwierdzając, że jest „niewolnicza i urzędowa, bez korzeni w narodzie i ze sztucznymi kwiatami u góry". Negatywny osąd rosyjskości był motywowany apologetycznymi dążnościami autora w stosunku do literatury ojczystej, albowiem „żaden naród słowiański, prócz polskiego, nie ma jeszcze literatury prawdziwej, tj. takiej, która by była wyrazem myśli narodu, objawem jego ducha, odbiciem przemian historycznych", „Ducha i historię ma tylko polska poezja". Nie obyło się też bez artykułów kąśliwych, jak ten opublikowany w „Przeglądzie Poznańskim" (1854, t. 19: *Krótki przegląd literatury rosyjskiej naszych czasów 1825–1853*), gdzie w przypisie redakcyjnym zarzucono literaturze rosyjskiej, jej głośnym nowym autorom „brak wyższego ideału, brak poczciwego dążenia, naśladownictwo chorobliwych europejskich kierunków".

Lata 1863–1895. Opór wobec literatury rosyjskiej jako literatury opresora, narzędzia rusyfikacji, najbardziej zacięty po 1848 r., nie zmniejszył się ani trochę w latach 60. i 70., wciąż jeszcze, jeśli nie można było wypowiedzieć się o niej kąśliwie i krytycznie, jak to działo się w Królestwie Kongresowym, w przeciwieństwie do Galicji i Poznańskiego, wybierano zawzięte, ale wiele mówiące milczenie. Bardzo typowym jak na owe czasy przykładem takiej właśnie, dyktowanej sytuacją polityczną, postawy wrogości, świadomego, celowego umniejszania wartości literatury rosyjskiej i wypierania się wszystkiego, co mogłoby być wzięte za przejaw przychylnego zainteresowania nią, upodobania, czy jeszcze gorzej, fascynacji, są choćby takie oto

słowa anonimowego recenzenta tragedii Aleksieja Tołstoja *Śmierć Iwana Groźnego*, wyrażone na łamach „Czasu" (1870, nr 53): „Jeżeli u nas nigdy nie było ani sympatycznego pociągu, ani interesu do zajmowania się płodami literatury rosyjskiej, co tłumaczyło się już niższym jej stanem na skali pojęć i sztuki – już waśnią polityczną – to ostatni system tego rządu, wymierzony na zupełne wytracenie polskiego żywiołu, doprowadził do zupełnego zobojętnienia dla płodów umysłowych tego ogromnego ludu zalegającego północ Europy i Azji". Aleksander Brückner z perspektywy czasowo oddalonej o lat kilkadziesiąt, aczkolwiek nie mniej radykalnie, podsumowywał to zwięźlej: po przegranym powstaniu 1863 r. „stanęły przeciwko sobie dwa społeczeństwa, dwie literatury" (*O literaturze rosyjskiej i naszym do niej stosunku dziś i lat temu trzysta. Szkic literacki*, 1906). Owa konfrontacja w latach 60. oznaczała przede wszystkim pełne chłodu udawanie, że literatury rosyjskiej, tak jak i carskiego wojska, rosyjskich urzędników, prawosławnych cerkwi na terenie Królestwa Kongresowego, w ogóle nie ma.

Po 1870 r. nastąpiły jednak pewne zmiany, jak gdyby mały przełom w stosunkach polsko-rosyjskich, o literaturze rosyjskiej zaczęto bowiem mówić więcej, pojawiło się więcej tłumaczeń (to czas np. pierwszego przekładu z Aleksieja Tołstoja – 1870 r., z Michaiła Sałtykowa-Szczedrina – 1872 r., Lwa Tołstoja – 1876 r.). Jak to w historii recepcji literatury rosyjskiej w Polsce powtarzało się już kilkakrotnie, przełom ten także tym razem był dyktowany zmianami politycznymi. Rewizja niechętnego stosunku Polaków do literatury rosyjskiej dokonała się pod znakiem rozwianych złudzeń co do tego, że istnieją jakieś szanse na doczekanie się militarnego wsparcia Francji w walce przeciwko Rosji. Patrząc na umacniającą swe wpływy na Bałkanach (w wyniku sukcesów w wojnie z Turcją w latach 1877–1878) Rosję, na rosnącą w świecie popularność jej literatury, zaniepokojono się, czy postawa dumnej ignorancji rzeczywiście wychodzi Polakom na dobre, a bojkot wszystkiego, co rosyjskie, na coś w ogóle się zdaje, czy rzeczywiście odwracać się od wroga, nie wiedzieć o nim nic lub mało, jest postawą roztropną. To dlatego coraz częściej zaczęły odzywać się głosy, jak ten z warszawskiego „Przeglądu Tygodniowego", wzywające do wsłuchiwania się w to, co o narodzie rosyjskim mówi jego literatura: „Rosję bardzo niedokładnie znamy. […] O rozwoju myśli rosyjskiej, losach i kierunkach, którym ona ulega […], nic nie wiemy. […] na nieznajomości tej my sami najgorzej wychodziliśmy" (*Z życia umysłowego i społecznego Cesarstwa*, „Przegląd Tygodniowy" 1877, nr 26). Oczywiście obok głosów, pochodzących głównie ze środowiska warszawskich → pozytywistów, by umysłowość rosyjską i naród rosyjski, odbity w płodach literackich, najdokładniej poznawać i studiować, były i głosy, które wciąż o literaturze rosyjskiej wypowiadały się tylko negatywnie, dość przypomnieć choćby → paszkwile drukowane w krakowskim „Czasie": *Nad kolebką dziecięcia. Kniaźnin – Mickiewicz – Niekrasow* (1870, nr 58) czy artykuł *Pogląd na dzieje literatury rosyjskiej* (1876, nr 145 i 147), streszczający pracę Juliusa Eckhardta *Russische und baltische Charakterbilder*, ostro oskarżający literaturę rosyjską o brak samodzielności, a jej popularność (w osobie Puszkina) przypisujący wyłącznie „byronistycznej rozpaczy i zniechęceniu do świata, a właściwie nie do świata, lecz do tego, co się w Rosji działo", bądź (w przypadku generacji pisarzy z lat 60.) wyśpiewywaniu hymnów „na cześć bóstwa brzydoty"; ci ostatni, tj. Fiodor Dostojewski, Aleksandr Hercen, Aleksandr Ostrowski, „zrobili sobie – pisano – jakby rzemiosło z tego, żeby przedstawiać same rzeczy wstrętne i trywialnie brzydkie", sztuka według nich powinna bowiem „odgrywać rolę wyższej policji i te nieczystości, jakie nagromadziły się w różnych zakątkach i dziurach imperium, ściśle kontrolować, i tych, co nie starają się tego gnoju uprzątnąć, powoływać przed swój trybunał".

Owocem jednak jakiegoś przewartościowania i przełomu były pierwsze, samotne głosy pozytywne. Felicjan Kozłowski czy Piotr Chmielowski ośmielili się np. pochwalić Turgieniewa. Kozłowski podkreślił jego nieobłudność i prawość: „[…] przemawia tak, jak mu rozum i sumienie dyktują, ale nigdy tak, jak podmuchy okolicznościowe eksploatatorom łatwowierności publicznej doradzają" (*Jan Turgieniew*, „Opiekun Domowy" 1870, nr 45). Chmielowski docenił jego powieściopisarski talent, → powieść *Ojcowie i dzieci* określając jako „narysowaną z całą prawdą rzeczywistości", a *Dym* jako „nadzwyczaj ważną pod względem charakterystyki Rosji" (*Piśmiennictwo krajowe i zagraniczne*, „Biblioteka Warszawska" 1871, t. 3). W 1878 r. wiele polskich czasopism ogłosiło, w związku ze śmiercią Niekrasowa, obszerne i wyjątkowo życzliwe wspomnienia o nim. Warszawski „Przegląd Tygodniowy" Wiślickiego, bardzo zasłużony w popularyzacji literatury rosyjskiej, opublikował np. ciekawy szkic-nekrolog o Niekrasowie (*Mikołaj Niekrasow*, „Przegląd Tygodniowy" 1878, nr 4), w którym zdradzał to, co podobało się ówczesnym czytelnikom najbardziej: wyjątkowy szacunek poety dla swej matki (podkreślano jednocześnie jej polskie pochodzenie) i tak cenne w oczach pozytywisty zatroskanie o społeczne oddziaływanie sztuki: „[…] był w poezji bardziej socjalnym reformatorem niż artystą. Mimo całej żywotności i obrazowości słowa, mimo niezaprzeczenie poetycznej natury, dbał on przede wszystkim o praktyczną stronę swych utworów, o leczenie bolesnych ran społecznych, o rozwiązanie życiowych zagadnień". Podobnie życzliwe wspomnienia o autorze wierszy pełnych obywatelskiego patosu, poecie „przywiązanym do ludu" opublikowały „Kłosy", „Tygodnik Ilustrowany", „Biesiada Literacka", „Tygodnik Powszechny", „Wędrowiec". Niekrasowa nazywano „jednym z najbardziej lubianych i cenionych poetów", „wrażliwym na ludzką niesprawiedliwość, głęboko odczuwającym niedolę prostego ludu, […] pragnącym wykraść szczęście niebiosom i oddać je współbraciom" – pisał często wypowiadający się o sprawach rosyjskich Henryk Gliński (*Korespondencja z Petersburga*, „Tygodnik Ilustrowany" 1878, nr 111).

Wśród krytyków, piszących w latach 60. i 70. o literaturze rosyjskiej, do tych najwybitniejszych można zaliczyć: działającego w Galicji i w Poznańskiem Adama Honorego Kirkora, piszącego pod pseudonimem Jan ze Śliwina, Leona Kaplińskiego z Krakowa, Kraszewskiego, wypowiadającego się przede wszystkim na łamach drezdeńskiego „Tygodnia", z nieco większymi wahaniami można też dodać do tego grona nieznającego nawet języka rosyjskiego, ale zainteresowanego sprawami rosyjskimi, Stanisława Tarnowskiego.

Kirkor, wileński dziennikarz, były archeolog, wydawca i popularyzator literatury rosyjskiej, jest wśród nich postacią najbardziej kontrowersyjną – zwany ugodowcem, słowianofilem, „odstępcą" sprawy narodowej, co ciekawe, dziś przez niektórych rusycystów jest uważany za dyletanta, a przez innych za świetnego znawcę literatury rosyjskiej, dorównującego Mickiewiczowi. Do historii krytyki rusycystycznej Kirkor przeszedł jako autor popularyzatorskiej pracy *O literaturze pobratymczych narodów słowiańskich. Odczyty publiczne w Muzeum Techniczno-Przemysłowym w Krakowie* (1874) i cyklu artykułów *Zarysy współczesnej literatury rosyjskiej* („Tygodnik Wielkopolski" 1873, nr 15–19, 21 i odb.). W obu pracach krytyk zastosował dość dziwne zasady klasyfikacji zjawisk literackich. W jego *Zarysie* pisarze rosyjscy zostali podzieleni na dwie grupy: ofiary, których cechą charakterystyczną był wczesny zgon (m.in. Łomonosow, Puszkin, Gribojedow, Gogol, Rylejew, Lermontow, Bielinski), i tych, którzy z wygodnictwa pogodzili się z rzeczywistością, szukali łask u władzy i w związku z tym cieszyli się znacznie dłuższym życiem (Wiaziemski, Żukowski, Kryłow, Karamzin). Taka „martyrologiczna" wizja literatury brała się z przekonania autora o związku

→ postępu z ofiarą, a to oznaczało, że ciemiężona Rosja była krajem najbardziej postępowym: „[…] nie wiem, czy jest choć jeden naród, który by miał tak liczny zastęp męczenników za swobodę myśli, za zdobycie niezależnego stanowiska w piśmiennictwie, jak naród rosyjski". Do pisarzy szczególnie cenionych przez Kirkora należeli: Gogol, Turgieniew, Nikołaj Czernyszewski, Lew Tołstoj, Aleksiej Tołstoj i Iwan Gonczarow. Większość wypowiedzi o nich jest wprawdzie dość lakoniczna, często bardzo schematyczna i powierzchowna, niektóre jednak są warte przypomnienia. O Gogolu np. Kirkor pisał, powtarzając tezy Wissariona Bielinskiego i krytyki narodnickiej, że wprowadził literaturę rosyjską na „nowe tory", tj. na „właściwą drogę NARODOWĄ, a zadaniem jej wyłącznym stało się służenie ojczyźnie, wskazując jej wyższe cele, prowadząc do postępu i rozwoju, tępiąc przywary i złe nałogi". Nie mniej wspaniały okazywał się w tej charakterystyce Czernyszewski, „głęboki myśliciel i reformator społeczny", którego powieść *Co robić?* krytyk uznał za utwór „prawdziwie genialny", należący do całej ludzkości. Romantyczne tradycje słowianofilstwa wyraźnie pobrzmiewały w drugiej, znacznie obszerniejszej pracy Kirkora *O literaturze pobratymczych narodów słowiańskich*. Była to popularyzatorska próba syntezy, wyrastająca z założeń metodologicznych krytyki rosyjskiej lat 60., praca dość powierzchowna, tendencyjna, klasyfikująca utwory według treści społecznych, kategorii „postępowości" i „wsteczności", i oczywiście nadrzędnej kategorii „narodowości" literatury, jej dążenia do narodowego samookreślenia się. Kirkor wysoko oceniał właściwie tylko dorobek okresu gogolowskiego, uznawał przełomową rolę Gogola, umniejszając wszystko, co zostało dokonane przed nim. Romantyzm był dla niego jedynie rezultatem wpływów obcych, kategorią negatywną, hamującą rozwój literatury rosyjskiej.

Leon Kapliński, dziennikarz, autor kilku → dramatów, malarz, swoje dość oryginalne, można nawet powiedzieć pionierskie, interpretacje literatury rosyjskiej drukował w krakowskim „Przeglądzie Polskim". Jeden z jego ciekawszych artykułów to głos o Turgieniewie, o którym pisał z wielką życzliwością (*Literatura rosyjska. Iwan Turgieniew i jego powieści*, „Przegląd Polski" 1868, z. 1). Twórczość autora *Dymu*, nazwanego „dostrzegaczem bystrym, malarzem wiernym, docierającym aż do dna natury ludzkiej z całym zamiłowaniem drobiazgów i szczegółów, które niekiedy aż do przesady posuwa", zestawił on z powieściami Honoré de Balzaca, Charlesa Dickensa i Williama Thackeraya, ponieważ podobnie jak oni, pisarz ten zajmował się studiowaniem → „charakterów", nie chodziło mu o „moralizowanie i nauczanie". Głos Kaplińskiego jest swego rodzaju odpowiedzią na nawoływania prasy, by poznać lepiej naród rosyjski. Twórczość Turgieniewa została oceniona z tego właśnie punktu widzenia, właściwy autorowi *Zapisków myśliwego* wrodzony zmysł do drobiazgowej obserwacji pozwolił Kaplińskiemu nazwać go wiarygodnym i pożądanym świadkiem, którego zeznania mogą wielce przysłużyć się poznawaniu społeczeństwa rosyjskiego, „rysy tak bystrym dostrzeżone okiem mają wartość sądowych sprawozdań lub protokołów", zasługują na miano dokumentu. Artykuł w „Przeglądzie Polskim" omawiał, tzn. przede wszystkim streszczał, trzy utwory Turgieniewa: *Zapiski myśliwego*, *Ojców i dzieci* i *Dym*, dzieło ostatnie zostało uznane nawet za jedno ze szczytowych osiągnięć literatury rosyjskiej, choć postawiono autorowi zarzut, że bywa złośliwy i bawi się „upodleniem i moralnym upadkiem człowieka", bo „one tak śmieszne i tak dowcipnie opowiedzieć się dadzą". Zarzut jednak jest mało znaczący, zwłaszcza jeśli przypomnieć, że Kapliński przyznawał wyższość powieściom rosyjskim nad powieściami polskimi, jeśli chodzi o „obiektywne zapatrywanie się na świat". Napisać w 1868 r.: „[…] nie znamy między najlepszymi naszymi romansami takiego, który by mógł w tłumaczeniu połowy swej wartości nie stracić [jak nie tracą jej „romanse" rosyjskie]" – to wyraz wyjątkowej od-

wagi albo oportunizmu. Inne studium Kaplińskiego, poświęcone Czernyszewskiemu („Przegląd Polski" 1868, z. 1; 1869, z. 2: *Literatura rosyjska. Czernyszewski i jego romans socjalny*), nie było już takie życzliwe. Głos o autorze powieści *Co robić?*, jeden z nielicznych głosów polskich o tym pisarzu, sprowadzał się do poważnego zarzutu: Czernyszewski został nazwany literatem „czysto moskiewskiej krwi", tzn. tym, który gorliwie krzewi niechrześcijański nihilizm, jest niemoralny, cudaczny i charakteryzuje się azjatycką, dziką zuchwałością.

Na łamach tego samego krakowskiego „Przeglądu Polskiego" ogłoszono także w latach 70. szkice Tarnowskiego (*W listach do S. Koźmiana*, t. 2), krytyka słabo zorientowanego w literaturze rosyjskiej, ale chętnie zabierającego głos na temat Rosji. „Przegląd" opublikował jego relacje z podróży do Kijowa i Moskwy, a w „Kronice Rodzinnej" (1874, nr 21–22) wydrukowano dodatkowo, pełne zachwytu, sprowadzające się jednak do streszczenia i charakterystyki postaci, recenzje Tarnowskiego z dramatów Aleksieja K. Tołstoja: *Śmierci Iwana Groźnego* i *Fiodora Iwanowicza*.

Do bardzo cennych wypowiedzi z przełomu lat 60. i 70. należą natomiast teksty Kraszewskiego, drukowane w drezdeńskim „Tygodniu Politycznym, Naukowym, Literackim i Artystycznym". Wśród nich należy przypomnieć przede wszystkim bardzo ważny głos o Turgieniewie, o którym mówi się, że dokonał przełomu w ówczesnej recepcji literatury rosyjskiej. Słynne zdanie: „Po Gogolu nie miała literatura rosyjska tak genialnego pisarza jak Turgieniew", „odblokowało" jakby zamknięte z powodów patriotyczno-politycznych umysły współczesnych czytelników, tłumaczy i krytyków („Tydzień" 1870, nr 43: *Przegląd dzienników*). Innym interesującym, wnikliwym tekstem Kraszewskiego o literaturze rosyjskiej jest recenzja *Lutni*, zbiorku rewolucyjnej poezji rosyjskiej, tj. wierszy i pieśni Bestużewa, Rylejewa, Wiaziemskiego, Puszkina, Lermontowa, Niekrasowa (*Lutnia. Sobranije swobodnych russkich piesien i stichotworienij*, „Tydzień" 1879, nr 18). Kraszewski, choć raził go sceptycyzm tej poezji, a zwłaszcza charakteryzujące ją motywy zemsty, rekapitulował: „[…] cóż za siła w tym narzekaniu znękanego narodu, którego zaszyte usta rozwiera boleść! cóż za piekielna wyrazistość i nieubłagane pragnienie zemsty", „[…] nic lepiej nie maluje Rosji od roku 1826 nad tę *Lutnię* niewoli". Do ciekawych omówień tego autora należą też recenzje pośmiertnie wydanego zbioru esejów Aleksandra Hercena („Tydzień" 1871, nr 1), pamiętnika Rosena, dekabrysty („Omnibus" 1869, t. 1), przekładu trylogii dramatycznej Aleksieja Tołstoja („Tydzień" 1870, nr 27).

U schyłku XIX stulecia. W latach 80. i 90. wizerunek literatury rosyjskiej zaczął zmieniać się jeszcze bardziej radykalnie, a tamy naprawdę zaczęły pękać, nie bez wpływu na owo rosnące zainteresowanie rosyjską literaturą było m.in. jej umacniające się znaczenie w Europie, coraz większa popularność na świecie. Swój udział w przełamywaniu barier miała też wykształcona na rosyjskich uniwersytetach młodzież polska, która poddana „rusyfikacyjnemu" oddziaływaniu literatury rosyjskiej, poczęła się nią, ku zgorszeniu patriotów, jawnie fascynować. Uwagę w tym okresie zwrócono przede wszystkim na powieść rosyjską, najpopularniejszymi, najczęściej tłumaczonymi i omawianymi autorami byli wówczas na ziemiach byłej Rzeczypospolitej – Turgieniew, Sałtykow-Szczedrin i Lew Tołstoj. Z uwagą śledziło się również twórczość Dostojewskiego (pierwszy przekład – 1887), mniej niż w latach 70. mówiło się o poezji rewolucyjnych demokratów, o „grażdanskiej" (obywatelskiej) poezji Niekrasowa.

Krytyka tego okresu była nastawiona, podobnie jak w latach 60. i 70., wyraźnie utylitarystycznie i moralizatorsko, przeświadczenie o funkcji moralno-wychowawczej sztuki, postulat → dydaktyzmu i → tendencyjności uwrażliwiały ją przede wszystkim na → treści ideowe

powieści rosyjskiej, na odbitą w zwierciadle literatury problematykę społeczną, ekonomiczną, polityczną; zajmowało ją to, co literatura mówi o życiu narodu, wśród którego została ukształtowana. W cenie były więc wartości i treści humanitarne, wzniosłe ideały, → realizm, tzw. postępowy patriotyzm (Felicjan Kozłowski o Turgieniewie, „Opiekun Domowy" 1870, nr 45) rozumiany jako oddziaływanie na duchowe życie narodu, budzenie społeczeństwa ze snu, wskazywanie jego niedostatków i wzywanie do walki, by im zaradzić. W omówieniach, recenzjach, rozprawach powtarzały się zatem najczęściej pochwały odwagi, z jaką twórcy, pozbywając się wahań, ukazywali własnemu narodowi prawdę o jego nędznym życiu – bodajby była ona najprzykrzejsza – z jaką wskazywali jego trądy i budzili ze snu (tak o Turgieniewie Kozłowski, o Antonie Czechowie Brückner, o Szczedrinie krytyk „Kłosów"). W ocenie poszczególnych zjawisk literackich posługiwano się głównie kryteriami ideologicznymi, walory artystyczne traktując jako służebne, drugorzędne.

Początki polskiej rusycystyki. Wśród orientacji metodologicznych ówczesnych krytyków piszących o literaturze rosyjskiej dominowała szkoła biograficzno-psychologiczna i historyczno-kulturalna, zwyciężyły tendencje analityczne. Rozwinęły się głównie badania nad poszczególnymi zjawiskami i problemami, zabrakło bowiem dumnych, romantycznych dążności porywających się na stworzenie jakiejś wielkiej syntezy. Przeważały badania genetyczne, objaśniające przyczyny powstawania poszczególnych zjawisk, ujmujące dzieła jako wytwór uwarunkowań społeczno-historycznych czy faktów natury psychiczno-biologicznej. Rozwinęła się „wpływologia" i badania komparatystyczne, często związane z pozytywistycznym socjologizmem i → psychologizmem, korzystające z metody wypracowanej przez Georga Brandesa i Hutchesona Macaulaya Posnetta. Wypowiedzi krytyczne stały się zdecydowanie bardziej naukowe, pogłębione, niektórzy dzisiejsi badacze skłonni są widzieć narodziny naukowej rusycystyki właśnie w tym okresie.

Do najciekawszych głosów krytyki rusycystycznej lat 80. należą wypowiedzi Włodzimierza Spasowicza, Bronisława Białobłockiego, Anny Mycielskiej, a także Kraszewskiego, Józefa Tretiaka, Zenona Pietkiewicza. Wśród nich za najbardziej fachowe i oryginalne uznaje się teksty krytyczne Spasowicza, zwanego patronem polskiej rusycystyki, o którym Piotr Chmielowski złośliwie pisał, że „nawet tam, gdzie mówi o dawnych autorach i dziełach, nie pomija ani jednej sposobności, by jakąś myśl polityczną wypowiedzieć", „chodzi mu zawsze o uwydatnienie jakiejś myśli, a mianowicie poglądów polityczno-społecznych: postępowych, demokratycznych i… ugodowych" (*Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, 1902); przeszedł do historii rusycystyki przede wszystkim jako twórca polskiej puszkinologii. Z ważniejszych prac Spasowicza dotyczących twórczości Puszkina należy wymienić nowatorskie tematyczne studium *Mickiewicz i Puszkin przed pomnikiem Piotra Wielkiego. Dwa odczyty wygłoszone w Krakowie w dniach 14 i 15 marca 1886 roku* („Pamiętnik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza" 1887), rozprawę *Z okresu romantyzmu. Puszkin i Lermontow jako bajroniści. (Odczyty miane w Petersburgu 27, 31 stycznia i 3 lutego 1888). Odczyt pierwszy o Puszkinie* („Ateneum" 1888, t. 1), dwa obszerne artykuły jubileuszowe o poecie opublikowane w „Kraju" (1887, nr 5; 1899, nr 22) oraz studium o charakterze polemicznym ogłoszone pierwotnie w języku rosyjskim *Rzecz o Puszkinie. Mój spór z p. Tretiakiem* („Siewiernyj Wiestnik" 1891, z. 10). W swoich studiach nad Puszkinem, przejmując z metodologii Hippolyte'a Taine'a (→ taine'izm) kategorię „cechy dominującej", choć nie ograniczając się do niej, Spasowicz próbował odtworzyć skomplikowany psychologiczny portret poety jako człowieka zdolnego „do myślenia i cierpienia tak wyrazistego,

że dźwięki jego liry poruszają spółczesnych nam tak samo, jak spółczesnych jemu", człowieka, który zdołał „tak oczarować swoją narodową publiczność, że zmusił ją do patrzenia na świat swoimi oczami, że podbił ją i przejął swoimi uczuciami, dotąd wibrującymi, że wyrobił w tej publiczności samodzielność wzruszeń, odrębny sposób odczuwania wrażeń i oddziaływania na nie w uczuciach". Wbrew ogólnym tendencjom → krytyki pozytywistycznej Spasowicz wiele uwagi poświecił walorom artystycznym twórczości Puszkina, podkreślał jego „nadzwyczaj rozwinięty zmysł pięknej formy", za największą zasługę poczytywał mu stworzenie mowy poetyckiej, „od razu do niesłychanej wysokości doprowadził język, zrobiwszy z wiersza wyborne, prawie muzyczne narzędzie". Język poetycki, jaki udało się stworzyć Puszkinowi, stał się według Spasowicza początkiem rozkwitu samoistnej narodowej literatury rosyjskiej, dotąd naśladującej jedynie wzory zachodnioeuropejskie: „Przed nim była jakaś fujarka pastusza, albo coś na kształt wiejskiej harmoniki – nagle stworzono instrument niezrównanej piękności dźwięków". Zachwycając się Puszkinem-lirykiem, krytyk zanegował jednak społeczną siłę oddziaływania Puszkinowskiej poezji, odmówił jej walorów ideowych, nie uznał w poecie duchowego przywódcy narodu rosyjskiego.

Bardziej oryginalna i samodzielna była, pisana nie w tak ścisłej zależności od szkoły historyczno-kulturalnej ówczesnej rosyjskiej nauki o literaturze (zwłaszcza Aleksandra Pypina i Aleksandra Wiesiełowskiego), rozprawa o wzajemnych stosunkach i oddziaływaniach Puszkina i Mickiewicza (*Mickiewicz i Puszkin przed pomnikiem*). Wywołała ona wprawdzie swego czasu wiele głosów sprzeciwu, oskarżano ją o tendencyjność, wprzęgnięcie w tryby panslawistycznej polityki „pojednania". Niezaprzeczalnie jednak stała się ona początkiem ciekawej → dyskusji i wzrostu zainteresowania twórczością Puszkina (J. Tretiak, *Ślady wpływu Mickiewicza w poezji Puszkina*, „Pamiętnik Akademii Umiejętności. Wydział Filologiczny i Historyczno-Filozoficzny" 1889, t. 7; *„Miedziany jeździec" Puszkina. Studium polemiczne*, „Rozprawy Akademii Umiejętności. Wydział Filologiczny" 1900, z. 16; M. Zdziechowski, *Nowe studium o Puszkinie*, „Przegląd Polski" 1890, t. 96 i odb.). Obok problemu stosunków osobistych i literackich łączących obu poetów Spasowicza interesowało także zagadnienie wpływu poezji Byrona na twórczość Puszkina. Zestawiając dzieła, a przede wszystkim porównując osobowości, temperamenty obu poetów, doszedł do wniosku, że „wpływ Byrona na Puszkina był ogromny, ale przemijający, niby kręgowe ślady rzuconego do wody kamienia, słabnące w stosunku oddalania się od środka", „całej głębi Bajrońskiej negacji nie pojął Puszkin, ale zewnętrzne cechy i maniery przejął", bo brakowało mu „zdolności do przeniknięcia na wskroś duszy posępnej i surowej", nie mógł przejąć się całkowicie pesymizmem Byrona, był osobowością znacznie delikatniejszą, pozbawioną pierwiastka → tragizmu (badania nad bajronizmem Puszkina podjęli w latach 90. Marian Zdziechowski, *Byron i jego wiek. Studia porównawczo-literackie*, 1897, i Józef Tretiak, *Mickiewicz i Puszkin jako bajroniści*, „Ateneum" 1899, t. 2).

W bogatym dorobku rusycystycznym Spasowicza na uwagę zasługują także jego artykuły o Lermontowie (*Bajronizm Lermontowa*, „Ateneum" 1888, t. 2). Tak jak w przypadku tekstów o Puszkinie, skoncentrował się w nich na charakterystyce osobowości poety. Cechy dominujące w jego poezji, pesymizm i indywidualizm, poczucie wyobcowania i samotności, metafizyczne skłonności, pozbawione jednak → mistycyzmu i religijności, wywiódł z faktów natury psychiczno-biograficznej: „urodził się melancholikiem i fantastą", a przy tym był obdarzony darem „niezmiernie przenikliwego rozumu teoretycznego". Sporo miejsca poświęcił autor zagadnieniu wpływu Byrona na Lermontowa.

Spasowicz zajął się również w swoich badaniach innymi twórcami rosyjskimi – m.in. Piotrem Wiaziemskim (*Książę Piotr Wiaziemski, jego polskie znajomości i stosunki*, „Russkaja Mysl" 1890, nr 1), Konstantinem Kawielinem („Wiestnik Jewropy" 1898, nr 2), Władimirem Sołowjowem (*Włodzimierz Sołowjow. Szkic literacki*, „Kraj" 1897, nr 2–4; „Wiestnik Jewropy" 1901, z. 1; *O Włodzimierzu Sołowjewie. (Wspomnienie)*, „Kraj" 1900, nr 33; *Włodzimierz Sołowjow jako publicysta. Odczyt publ[iczny] w Petersburskim Towarzystwie Filozoficznym. Sprawozdanie R.B.*, 1901, nr 18–20), Turgieniewem (*Korespondencja Turgieniewa*, „Kraj" 1885, nr 13; *Iwan Turgieniew*, „Kraj" 1893, nr 35) i Lwem Tołstojem (*Leon hr. Tołstoj o końcu naszej ery*, „Kraj" 1906, nr 14).

Drugim obok Spasowicza cenionym znawcą literatury rosyjskiej lat 80. był publikujący swe teksty na łamach czasopism warszawskich: „Przeglądu Tygodniowego", „Ateneum" i „Prawdy", Bronisław Białobłocki. Krytyk o przekonaniach socjalistycznych, zainteresowany tym, co w literaturze rosyjskiej antycarskie, antyrządowe, demokratyczne i rewolucyjne, analizował w dorobku prezentowanych pisarzy rozmiary ich społecznego zaangażowania, prawdziwość odbitego w dziełach literackich „życia narodowego". W ówczesnej prozie rosyjskiej pociągały go przede wszystkim treści ideowe, jej „strona publicystyczna", tj. zaangażowanie w objaśnianie istniejących stosunków społecznych, przede wszystkim to, że „pragnie [ona] poznać i objaśnić wszystkie dolegliwości i boleści ludu, pragnie wtajemniczyć się w aspiracje i nadzieje jego, jednym słowem – odtworzyć w postaciach typowych całkowicie sferę intelektualną i moralną życia ludu". Do najciekawszych i najcenniejszych jego szkiców o literaturze rosyjskiej należą: artykuł o Glebie Uspienskim i Nikołaju Złatowratskim (*Współczesna beletrystyka rosyjska*, „Przegląd Tygodniowy" 1883, dod. do nr. 1), nekrolog Turgieniewa (*Jan Turgieniew*, „Ateneum" 1883, t. 4) i głos o Sałtykowie-Szczedrinie (*Korespondencja „Prawdy". Z Petersburga*, „Prawda" 1881, nr 28; podpisane kryptonimem: R.). Uspienski był dla niego wielkim pisarzem-realistą przedstawiającym najistotniejsze procesy życia rosyjskiego, tj. procesy społeczno-ekonomiczne, rozkład wspólnoty wiejskiej, pojawienie się zamożnych „kułaków-eksploatatorów"; Złatowratski był zaś twórcą starającym się odtworzyć „zmiany ideałów ludowych i życia", „zgłębić typy nowe, dzisiejsze, wywierające taki stanowczy wpływ na byt ludu, na ustrój rodzinny i gminny".

Z zupełnie innych pozycji ideowych pisała o literaturze rosyjskiej Anna z Mycielskich Lisiecka, autorka kilku nowel i szkiców, pod artykułami rusycystycznymi podpisująca się kryptonimem A.M.L. W latach 80. rozpoczęła ona drukować na łamach „Przeglądu Polskiego" cykl krytycznoliteracki *Nowocześni powieściopisarze Rosji* (1886, R. 21). W jego ramach pisała o Gogolu, Turgieniewie, Dostojewskim, Tołstoju. Szkice te nie odznaczały się może szczególną oryginalnością, pełne były ogólników, niefortunnie zestawiały poszczególne dzieła z literaturą polską, formułowane w nich opinie w większości opierały się na francuskiej książce Eugène-Melchiora de Vogüé, *Le Roman russe*, streszczonej na łamach krakowskiego „Przeglądu Powszechnego" przez ks. Jana Badeniego (*Główne kierunki powieści rosyjskiej*, 1886, t. 4), ciekawe są jednak ze względu na zawarte w nich stereotypowe wyobrażenia o siejącym lęk i zgrozę oddziaływaniu literatury rosyjskiej, zwłaszcza na umysły młodzieży.

Prace Spasowicza, Białobłockiego, tylko częściowo także Lisieckiej, należą właściwie do najwyrazistszych głosów krytyki rusycystycznej lat 80. i początku 90., jako niestroniące od sądów wartościujących, problematyzowania zagadnień, porządkowania obrazu literatury rosyjskiej. Trzeba bowiem zaznaczyć, że na łamach czasopism – zwłaszcza warszawskich i krakowskich – pojawiała się imponująca, jak na okres podlegania jeszcze patriotyczne-

mu nakazowi strzeżenia się prorosyjskich fascynacji, liczba artykułów informujących o literaturze rosyjskiej. Były to jednak głównie okolicznościowe rozprawki z okazji rocznicowych obchodów ku czci Puszkina (trwające jeszcze w 1880 r., a rozpoczęte w jubileuszowym 1799 r., czczącym osiemdziesięciolecie urodzin, i w 1887 r. – pięćdziesiątej rocznicy śmierci poety) lub wspomnienia pośmiertne (w 1881 r. zmarł Dostojewski, w 1883 r. – Turgieniew, w 1886 r. – Iwan Aksakow, w 1888 r. – Wsiewołod Garszyn, w 1889 r. – Sałtykow-Szczedrin, w 1891 r. – Iwan Gonczarow), teksty raczej biograficzne niż analizujące i oceniające dorobek literacki prezentowanych pisarzy. Oczywiście niektóre z nich są warte przypomnienia, jak np. studium Teodory Krajewskiej i nekrolog o Turgieniewie („Prawda" 1883, nr 24–26); ciekawy szkic Kraszewskiego upamiętniający także zgon Turgieniewa (*Kronika zagraniczna przez J.I. Kraszewskiego*, „Tygodnik Ilustrowany" 1883, nr 37), poświęcony Puszkinowi cały numer „Przeglądu Literackiego", dodatku do petersburskiego „Kraju" (1887, nr 5), z artykułem wstępnym Spasowicza, tekstem Tretiaka o polskich przekładach Puszkina i dwiema pracami Józefa Tokarzewicza, *Z teki pośmiertnej wieszcza*, *Na zgon poety*; Zenona Pietkiewicza (zasłużonego w informowaniu o literaturze rosyjskiej zwłaszcza na łamach „Prawdy") nekrolog o Sałtykowie („Prawda" 1889, nr 20–21), tegoż wspomnienie pośmiertne o Garszynie („Przegląd Literacki" 1888, nr 41) i artykuł o Antonie Czechowie („Prawda" 1889, nr 37), nekrolog Dostojewskiego autorstwa Adama Pługa (Antoniego Pietkiewicza) (*Teodor Dostojewski*, „Kłosy" 1881, nr 834), z tych samych „Kłosów" nekrolog Sałtykowa-Szczedrina (1889, t. 41), wspólny nekrolog Aleksieja Pisiemskiego i Fiodora Dostojewskiego pióra Jana Grzegorzewskiego („Muzeum" 1881, R. 1, t. 2).

Nie można też zapomnieć o działalności pedagogicznej i naukowej ówczesnych uczonych, nie tylko polskich, zainteresowanych literaturą rosyjską. Stanisław Wegner ogłosił obszerne, oparte prawie wyłącznie na pracach niemieckich, studium o Turgieniewie (*Iwan Turgieniew i jego dzieła*, 1883), Józef Kallenbach pisał o Żukowskim (*Kilka słów o balladzie pt. „Neryna"*, „Rozprawy i Sprawozdania z Posiedzeń Wydziału Filologicznego Akademii Umiejętności" 1889, t. 13), Marian Zdziechowski o związkach Mickiewicza i Krasińskiego z rosyjskim słowianofilstwem (*Ideały Mickiewicza i Krasińskiego i słowianofilstwo rosyjskie*, „Kraj" 1882, nr 5–7). Przy Warszawskim Imperatorskim Uniwersytecie działali popularyzujący literaturę rosyjską Aleksandr Pogodin, Wikientij Makuszew i inni autorzy; Josef Perwolf ogłosił tam niedokończoną monografię o Słowianach (*Sławianie, ich wzaimnyje otnoszenija i swiazi*, t. 1–3, 1886–1890). W Krakowie opublikowano tłumaczenia studiów Brandesa o Turgieniewie i Dostojewskim („Nowa Reforma" 1883, 1891).

Lata 1896–1917. Druga połowa lat 90. to wyjątkowo głęboka i radykalna zmiana stosunku do Rosji, Rosjan, a w konsekwencji – do literatury rosyjskiej. Warunkowały ją i tym razem przede wszystkim czynniki społeczno-polityczne, a mianowicie łagodniejąca w Królestwie Polskim polityka rusyfikacyjna, koniec niespotykanego dotąd, nadzwyczaj surowego nadzoru nad prasą. Oczywiście niemałą rolę odegrały w tym okresie także świadomość europejskiego zainteresowania literaturą rosyjską, sukces, jaki odnosiła na Zachodzie, i rozwój → modernizmu, niezwykle otwartego, mobilizującego do nawiązywania twórczego dialogu z innymi światopoglądami czy wizjami kultury, a zarazem złączonego z poczuciem ponadnarodowej wspólnoty dążeń artystycznych, idei przewodnich, inspiracji filozoficznych. W dużym stopniu na losy rosyjskiej literatury w Polsce oddziałała również miła świadomość wciąż rosnącej popularności polskich twórców w Rosji, a nade wszystko współczucie dla losu Polaków, wyrażane przez ówczesne rosyjskie autorytety – Lwa Tołstoja, Władimira Korolen-

kę, Aleksandra Kuprina, Aleksandra Amfitieatrowa, Konstantina Balmonta, Władimira Sołowjowa czy Aleksandra Błoka.

Mimo oporów i wyrażanej jeszcze, słabiej lub mocniej, postawy nieufności, znajomość literatury rosyjskiej w tym okresie, jeśli mierzyć ją liczbą wystąpień krytycznych, jest godna podziwu. Przykładowo – w latach 1896–1917 – twórczość Lwa Tołstoja doczekała się w sumie ponad dwustu pięćdziesięciu recenzji, artykułów, rozpraw, różnego rodzaju omówień. Niewiele mniejszym zainteresowaniem cieszyli się Dostojewski, Puszkin, Czechow i Maksim Gorki. Jeśli chodzi o przekłady, ich liczba też imponująco wzrosła, najwięcej tłumaczyło się w zaborze austriackim, gdzie właściwie nie znano języka rosyjskiego. Obok istniejących tam z dawien dawna krakowskich czy lwowskich wydawnictw powstały nawet nowe firmy wydawnicze: w Brodach, Złoczowie, Stanisławowie, które rozpoczęły masowo wydawać tłumaczenia z literatury rosyjskiej. Co ciekawe, po raz pierwszy w historii kontaktów polsko-rosyjskich przekładano nowości literackie, pisarzy dopiero debiutujących we własnym kraju (Leonid Andrejew, Wikientij Wieriesajew, rosyjscy symboliści).

W pierwszym dziesięcioleciu XX w. pojawiło się także sporo prac zaznajamiających społeczeństwo polskie nie tylko z literaturą rosyjską, ale i z jej życiem społeczno-politycznym, z historią, dziejami myśli filozoficznej, z życiem religijnym. Przodowało w tym środowisko skupione wokół dwóch krakowskich stowarzyszeń: Klubu Słowiańskiego (powstałego w 1901 r.) i Towarzystwa Słowiańskiego (powstałego w 1912 r.) i ich czasopisma „Świat Słowiański". Zgodnie z programem, by popularyzować wiedzę o kulturze i przede wszystkim pisać o dążeniach politycznych innych narodów słowiańskich, zwłaszcza narodu rosyjskiego, prowadziły one działalność → odczytową, inspirowały badania słowianoznawcze i publikowały wiele pozycji zapoznających czytelników z sylwetkami wybitnych przedstawicieli rosyjskiej nauki, zwłaszcza z polonofilami, takimi jak Pypin, Wiesiełowski, Pogodin, Leonid Pantielejew; drukowały wiele prac poświęconych historii prądów ideowych i filozoficzno-religijnych w Rosji, dziejom rosyjskiej myśli rewolucyjnej czy rozwojowi myśli religijnej i sytuacji Kościoła w Rosji. Wszystko ze świadomością, że: „Nasz własny interes wymaga jak najdokładniejszej znajomości Rosji i nie tylko filologa-slawistę musi ona obchodzić, lecz każdego wykształconego Polaka, skoro Rosja wpływa na nasze sprawy polityczne, ekonomiczne i rozwój stosunków społecznych. Powierzchowne popularyzowanie płodów rosyjskiej kultury mogłoby być szkodliwym, ale badania poważne i gruntowne z naszej strony spraw rosyjskich są wielce potrzebne" (*Klub Słowiański w Krakowie. Sprawozdanie z trzechlecia*, t. 1, 1905).

Przełom XIX i XX w. to także czas dynamicznie rozwijającej się polskiej rusycystyki i słowiańskiej komparatystyki (skupionej wokół placówek naukowych we Lwowie, ale przede wszystkim w Krakowie), czas powstania pierwszych większych prac przynoszących, w miarę oczyszczoną z emocji, wiedzę o kulturze i myśli rosyjskiej (prace Brücknera, Zdziechowskiego, Tretiaka, Stanisława Ptaszyckiego, Jana Łosia). W miarę tylko oczyszczoną, bo trzeba podkreślić, że wiele prac pretendujących do miana naukowych i obiektywnych nie umiało jednak wyzwolić się z tonu rusofobicznego, cień zaniepokojenia tym, co się wówczas w Rosji działo, zwłaszcza ruchami panrosyjskimi i nastrojami rewolucyjnymi, pozostawił na nich swój ślad.

Krytycy-„tradycjonaliści", tacy jak np. Władysław Jabłonowski, Adam Grzymała-Siedlecki, Stanisław Zdziarski, Stanisław Kutrzeba czy Józef Albin Herbaczewski, stojący na straży koncepcji literatury „afirmacji", często utożsamianej z literaturą wielkiego realizmu, byli tymi, którzy najczęściej wypowiadali się negatywnie o literaturze rosyjskiej, zwłaszcza lite-

raturze neorealizmu i modernizmu, ale często i o wielkiej prozie rosyjskiej XIX w. Posądzali ją bowiem przede wszystkim o wpływ destrukcyjny, o demoralizację tych, którzy stykają się z nią, a to za sprawą jej rzekomej dzikiej barbarzyńskości, „bizantyjskiej" mroczności, pogańskiej tatarszczyzny, „kabackiej" nirwany, zarazy anarchii wewnętrznej, jaką rozsiewa za sprawą rozmiłowania w krańcowej negacji, czy wywodzącego się z prawosławia nihilistycznego pesymizmu oraz czci i uwielbienia dla władzy tyrana. Jednym słowem z tego powodu, że – jak podsumował stawiane kulturze rosyjskiej zarzuty Bolesław Leśmian, włączając się do dyskusji z Jabłonowskim – nie jest ona „europejska", lecz azjatycka, „wszelkie braki i kalectwa", jakie się „duszy rosyjskiej zarzuca, możemy właściwie zredukować do jednego, a mianowicie do braku kultury zachodnioeuropejskiej. Stąd – jak ze źródła – wynika reszta grzechów" (*Dookoła Sfinksa. (Władysław Jabłonowski: „Dookoła Sfinksa. Studia o życiu i twórczości narodu rosyjskiego")*, „Prawda" 1910, nr 8).

W powstających na przełomie XIX i XX w. próbach syntetycznego przedstawienia dziejów kultury i literatury rosyjskiej, w tym literackich stosunków polsko-rosyjskich, nie brakowało, oczywiście, także głosów bardziej „trzeźwych", choć, niestety, były rzadsze. O taką trzeźwość, przezwyciężenie nieufności i dystansu, wyrwanie „zielska plemiennej nienawiści" apelował zarówno w swej działalności publicystycznej, jak i literackiej Wiktor Gomulicki (*W kwestii literackiej. (List otwarty do redaktora „Kraju")*, „Kraj" 1895, nr 11; opowiadanie *Sołdat*, „Czas" 1898, nr 161–162 i 164–171; *Dusza Rosji*, 1916; *Biały Sztandar*, 1907) czy choćby Stanisław Brzozowski, jeden z pierwszych krytyków, który omawiając polskie lub zachodnioeuropejskie zjawiska – odwoływał się do arcydzieł literatury rosyjskiej, stawiając je na równi, co było w krytyce polskiej wówczas jeszcze nowością, albo Brückner (*O literaturze rosyjskiej i naszym do niej stosunku dziś i lat temu trzysta*; *Geschichte der russischen Literatur*, 1905; *Russlands geistige Entwicklung im Spiegel seiner schönen Literatur*, 1908), który literaturę rosyjską przedstawiał jako wyrazicielkę ideałów wolności i humanizmu, podkreślał jej humanitarne treści, realizm, wzniosłe ideały, pozytywne oddziaływanie na duchowe życie narodu, zaprzeczał natomiast opiniom o jej wpływie rzekomo nihilistycznym i – tracąc już na „trzeźwości swej opinii" – związkom z rządem: „[…] gdyby kiedykolwiek literatura ta służyła nisko i podle temu programowi i systemowi, gdyby im choć kiedykolwiek pobłażała – ach, wtedy i ja bym powiedział: *Apage Satanas*! – ale tak nie było, literatura rosyjska zawsze czystą i wielką pozostała".

Na tle ówczesnych dyskusji szczególne miejsce zajmują sądy Brzozowskiego o literaturze i, szerzej, kulturze rosyjskiej, samodzielne i oryginalne, choć wskazywano zależność umysłowości ich autora od krytyki rosyjskiej – Bielinskiego, Dmitrija Pisariewa, Czernyszewskiego. Koncepcja literatury rosyjskiej, funkcjonując w złożonym systemie poglądów autora *Legendy Młodej Polski*, stawała się przede wszystkim argumentem jego tez antymodernistycznych, była sojusznikiem w walce o nowy kształt polskiego życia społecznego i bytu historycznego. Atakując literaturę Młodej Polski, Brzozowski przeciwstawiał jej takie symbole rosyjskości, jak literatura narodników (m.in. Uspienskiego), krytyka Czernyszewskiego i Bielinskiego, prace Hercena, wreszcie – filozofia Dostojewskiego i rosyjskich modernistów. Za cechę najistotniejszą i najbardziej godną podziwu uznał on mianowicie zaangażowanie sztuki rosyjskiej w kształtowanie świadomości narodowej, owo – jak pisał w poświęconych narodnikom i Uspienskiemu fragmentach studium o Czechowie – „poczucie winy wobec ludu, odpowiedzialność przed nim, [które] stało się tu zasadniczą, a właściwie jedyną sprężyną całego życia i całej twórczości", i związane z tym „lekceważenie wszelkich artystycznych

konwencji i wymagań, całkowite zaniedbanie wszystkiego, co bezpośrednio ludowi i jego dobru nie służyło" (*Antoni Czechow*, „Głos" 1904, nr 32–38). Dusza rosyjska, scharakteryzowana jako tragicznie szczera, bezpośrednia, prostolinijnie śmiała pociągała Brzozowskiego swą bezkompromisowością, przeciwstawianiem się światu całemu w imię własnych przekonań. Dlatego tak wysoko cenił „tragiczne odczucie świata", „instynkt dramatycznej prawdy" Hercena, jego „jasnowidzenie przez współczucie lub gniew", czy Bielinskiego i Czernyszewskiego jako uosobienie idealnej krytyki, której cechą jest to, że „wszystko skłonna jest brać z najpoważniejszego i najtragiczniejszego punktu widzenia. Nie wchodzi ona nigdy w kompromis z banalnością. Posiada iście młodzieńczą dobrą wiarę i prawdziwie młodzieńczy entuzjazm. […] pracuje wytrwale w kierunku spotęgowania odpowiedzialności ciążącej na talencie. Stosunek jej do pisarzy i artystów odznacza się męskością. Uważa ona talent za posłannictwo i służbę".

Podobnie jak ujęcie „duszy rosyjskiej", oryginalne na tle młodopolskich, zwykle negatywnie doń ustosunkowanych, rozważań o *psyche* narodowej Rosji, również w próbie syntezy literatury rosyjskiej Brzozowski, na przekór panującym wówczas opiniom, widział w jej rzekomym kryzysie, chaosie, zamieszaniu ideowym nie działanie typowo rosyjskich sił destrukcji, nie powrót do stanu koczownictwa, ale źródło odrodzenia i zapowiedź jej dojrzałości, zrastanie się „mięsa rosyjskiej historii z jej duszą". Szkic *Kryzys w literaturze rosyjskiej* (powst. 1909, wyd. 1912) za punkt przełomowy w rozwoju literatury rosyjskiej uznawał dzieło Dostojewskiego, który jako jedyny „przyjął cały chaos wynikający ze stanu dziejowego Rosji", umiał prawdziwie przezwyciężyć dramat rzeczywistości rosyjskiej – dramat wynikły z Czaadajewowsko pojętego pozahistorycznego bytowania Rosji – schodząc na dno, do podstaw życia narodu (*Antoni Czechow*). Modernistów rosyjskich nazywał natomiast przedstawicielami rodzącej się nowej literatury, antyinteligenckiej, antydoktrynalnej, bliskiej „pierwotnej" Rosji, przeciwstawiającej się literaturze lat 90. (tj. Czechowowi, Garszynowi, Siemionowi Nadsonowi) z jej nienadążaniem za rozwijającą się historią Rosji, poczuciem chaosu, obcości w świecie, z jej dominującą nutą smutku i bohaterami „poddającymi się dławiącej sile codzienności".

O Dostojewskim, którego uznał za najbardziej reprezentatywnego pisarza rosyjskiego, Brzozowski napisał jeszcze jedno studium, a właściwie impresyjny poemat *Teodor Dostojewski. Z mroków duszy rosyjskiej* (1906). Próbował nakreślić w nim podstawowe cechy osobowości twórczej tego pisarza: jego prometejski bunt przeciw Bogu, ukochanie upadku, poczucie okrucieństwa rosyjskiej historii, rozkosz cierpienia, siłę woli, afirmację treści dramatycznych, ale branych z najprawdziwszego życia.

Drugim obok Brzozowskiego wybitnym „rusofilem" tego okresu był Marian Zdziechowski, zwany „seniorem" myśli rusycystycznej. Postać dość kontrowersyjna, niezwykle dynamicznie rozwijająca się (z rusofila i rzecznika zbliżenia polsko-rosyjskiego w okresie młodopolskim przeobraził się w dwudziestoleciu międzywojennym w jednego z najradykalniejszych przeciwników Rosji), znakomity znawca Rosji, utrzymujący osobiste i korespondencyjne kontakty z przedstawicielami nauki rosyjskiej, z filozofami i artystami, takimi jak Pypin, Wiesiełowski, Sołowjow, Lew Tołstoj, Boris Cziczerin, Dmitrij Mereżkowski. Autor wielu studiów, rozpraw krytycznoliterackich, odczytów, artykułów publicystycznych, wykładów uniwersyteckich poświęconych życiu duchowemu, politycznemu i literackiemu Rosji, inicjator i jeden z najaktywniejszych działaczy krakowskiego Klubu Słowiańskiego i jego organu – „Świata Słowiańskiego", prezentujących nową wersję polskiego „słowianofilstwa", do historii polskiej krytyki literackiej przeszedł przede wszystkim jako autor obszernej pracy

analizującej zjawisko bajronizmu w literaturach europejskich – *Byron i jego wiek. Studia porównawczo-literackie* (1894–1897). W książce tej wiele miejsca zajęła problematyka rosyjska, tj. szczegółowa analiza sposobów i stopnia asymilacji pierwiastka bajrońskiego przez poszczególnych poetów rosyjskich pierwszego czterdziestolecia XIX w. (t. 2: *Czechy. Rosja. Polska*). Mimo dominującego pierwiastka subiektywizmu, lirycznej → impresyjności dyskursu, podporządkowania materiału literackiego celom nieliterackim, a także skłonności do wyłącznie moralno-etycznego wartościowania zjawisk literackich i moralizatorstwa, rozprawę Zdziechowskiego można uznać za dzieło znaczące i zawierające wiele ciekawych intuicji badawczych. Do najcelniejszych jej partii należą rozdziały poświęcone bajronizmowi Żukowskiego, Rylejewa, Puszkina i Lermontowa. Ostatni był mu najbliższy, mimo pewnych zastrzeżeń natury moralnej, i to jemu poświęcił najwięcej miejsca. Bajroński dylemat, tragiczna sprzeczność między dążeniem do przezwyciężenia mroków życia a niemożnością osiągnięcia celu według Zdziechowskiego zyskał u Lermontowa skrajnie negatywną realizację, autor *Demona* stał się „poetą smutków bez nadziei i rozpaczy, której nie uśmierzają, jak u Byrona, ani uczucia religijne, ani miłość, ani przyjaźń, ani dumne rozkosze walk ze złem", poetą „negacji najbezwzględniejszej", zdolnym „na gruzach świata […] wznieść demoniczną pieśń o triumfie niszczenia". Lermontow rozwinął w stopniu najpełniejszym nutę bajrońskiej negacji, ale nie umiał jej przezwyciężyć. Rozwijając tezę Spasowicza o różnicy, jaka istniała między Słowackim-mistykiem w → marzeniu a Lermontowem-metafizykiem, i pozostając wiernym własnej metodzie mierzenia romantyzmu rosyjskiego wzorami polskimi, Zdziechowski pisał: „U Słowackiego marzenie brało górę nad wszystkimi potęgami duszy, stanowiło treść życia wewnętrznego, unosiło go w niebo, TAM on stale przebywał i STAMTĄD zstępował na ziemię – Lermontow zaś tylko rwał się TAM, marzenie nie stało się w nim nigdy pierwiastkiem przodującym, był bowiem wypływem wściekłej żądzy czynu; poeta nie znał, co spokój. […] nie znajdował pomiędzy sobą a ludźmi nic wspólnego; więc nie było dla niego miejsca na świecie, […] nienasycone żądze, co w chwilach zapału niosły go ponad ziemię, rzucały potem z tą samą siłą w wir ziemi z jej namiętnościami. Dlatego to, pomimo trawiącej go żądzy ideału, nie zdołał Lermontow ideału tego bliżej określić. Zbyt głęboko patrzył on w życie, z błotem jego dobrze obeznany, i zbyt gardził ludźmi, aby móc odurzyć się jakimś snem mistycznym o swoim mesjańskim posłannictwie lub o przerobieniu ludzi w aniołów".

Wśród licznych prac rusycystycznych Zdziechowskiego na uwagę zasługuje jeszcze tom *U opoki mesjanizmu* (1912), podejmujący problematykę słowianofilską, zagadnienie ewolucji rosyjskiej myśli religijnej, zwłaszcza filozofii Sołowjowa, tego „ostatniego i najwyższego wyrazu słowianofilstwa". Tom ten piętnował nacjonalistycznie zorientowaną „panrosyjską" publicystykę Michaiła Katkowa, Aksakowa, Aleksieja Suworina, będącą według niego degeneracją słowianofilstwa w „fanatyzm religii prawosławnego Boga", „narzędziem do upartego głoszenia nienawiści", „kultem dzikich popędów narodowych".

Trzeci wybitny znawca Rosji, także rusofil, pozostający w kręgu oddziaływania Zdziechowskiego, to Tadeusz Nalepiński. Podobnie jak dla Brzozowskiego czy dla innych krytyków modernistów – nihilizm, pasja niszczenia, charakteryzujące ducha Rosji, nie były według niego zjawiskami negatywnymi. W swoim poetyckim studium o prawach rządzących rozwojem rosyjskiej historii i kultury, zatytułowanym *ON idzie! Rzecz o Królu-Duchu Rosji* (1907), i w cyklu jedenastu artykułów o rosyjskich → symbolistach, ogłoszonych na łamach warszawskiej „Prawdy" w latach 1907–1908 (rok później przedrukowanych z drobnymi uzupełnieniami przez „Świat"), zachwycał się kolejnymi wcieleniami niszczycielskiego,

dzierżącego „żagiew płomienniejszą do cudu" „Króla Ducha" Rosji, jego walką, upadkami w drodze do spełnienia swego ostatecznego przeznaczenia, a było nim narodzenie mściciela „nie Narodu jedynie twego, lecz pohańbionej ludzkości", bycie deszczem „dla zwiędłej duszy świata".

Nie sposób wymienić wszystkich krytyków piszących na przełomie XIX i XX w. o literaturze rosyjskiej. Liczba tych, którzy syntezy może nie stworzyli, ale bardzo aktywnie i często wypowiadali się na temat literatury rosyjskiej, podejmowali się analiz i interpretacji poszczególnych dzieł, najczęściej powieści i dramatów rosyjskich, jest zaskakująco duża, tym bardziej, jeśli przypomni się np. pełen narzekań apel Gomulickiego z 1895 r., by zaradzić wzajemnej, polsko-rosyjskiej nieznajomości, by publikować więcej przekładów i artykułów informujących o literaturze, sztuce, historii Rosji. Wśród najaktywniejszych krytyków tego okresu znaleźli się m.in.: Walery Gostomski, Czesław Jankowski, Leopold Blumental (pseud. Leo Belmont, Leon Bielski), Wincenty Kosiakiewicz, Adam Grzymała-Siedlecki, Józef Tokarzewicz, Stanisław Zdziarski, Jerzy Moszyński, Anna Zahorska (pseud. Savitri), Andrzej Niemojewski, Kazimierz Czapiński, Józef Jankowski, Bolesław Lutomski, Stefania Laudyn-Chrzanowska, Ignacy Chrzanowski, Edward Woroniecki, Stefan Kiedrzyński, Zenon Pietkiewicz, Leon Winiarski, Zygmunt Kaczkowski, Wilhelm Feldman. Niektórzy z nich mieli w swym dorobku nie tylko recenzje, szkice czy rozprawy, ale i całe książki, jak np. Antoni Mazanowski (*Gorki, Czechow, Wieriesajew, Andriejew. Studia*, 1907), Gustaw Baumfeld (*Maksym Gorkij: Śladami człowieczeństwa*, 1906), Jan Bełcikowski (*Leon Tołstoj*, 1908). O literaturze rosyjskiej na łamach prasy warszawskiej, krakowskiej, lwowskiej, poznańskiej wypowiadali się także pisarze, poeci, filozofowie, działacze polityczni, starszego i młodszego pokolenia, m.in.: Eliza Orzeszkowa, Henryk Sienkiewicz, Bolesław Leśmian, Józef Weyssenhoff, Stanisław Stempowski, Bolesław Prus, Lucjan Rydel, Maria Konopnicka, Edward Abramowski, Antoni Lange, Adolf Nowaczyński, Kornel Makuszyński, Jan Kasprowicz, Wiktor Gomulicki, Róża Luksemburg, Julian Marchlewski, Wacław Nałkowski.

Pisali zwłaszcza o „duszy rosyjskiej", „psyche narodowej", starając się wniknąć w „życie i twórczość narodu rosyjskiego". A odbiciem tej duszy były przede wszystkim dzieła dwóch najpopularniejszych wówczas rosyjskich pisarzy – Fiodora Dostojewskiego i Lwa Tołstoja, po części także Czechowa, Korolenki, przedstawicieli literatury neorealistycznej, zwłaszcza niebywale popularnego Maksyma Gorkiego, ale również Aleksandra Kuprina i Wikintija Wieresajewa, i twórców z kręgu rosyjskiej „nowej sztuki" – Leonida Andrejewa, Dmitrija Mereżkowskiego, Fiodora Sołoguba, Michaiła Arcybaszewa, Aleksieja Riemizowa, Andrieja Biełego, Walerija Briusowa i Konstantina Balmonta.

Okres młodopolski, a zwłaszcza czas po 1905 r., w historii recepcji literatury rosyjskiej jest więc w gruncie rzeczy czasem niezwykle intensywnych związków i wymiany kulturalnej między oboma narodami. Wprawdzie w ówczesnych pracach dominują akcenty publicystyczne, wynikające ze spojrzenia na literaturę rosyjską przez pryzmat polskiej sprawy narodowej i dokonań literatury ojczystej, nie brak przy tym stereotypów i niechęci, to jednak można powiedzieć, że literatura ta nareszcie zajęła odpowiednie miejsce w polskim życiu kulturalnym. O okresie tym Brückner pisał: „[…] lody nieczułości, obojętności wzajemnej i na polu literatury powoli zaczynają pękać. Dziś, kiedy nowa Rosja z gruzów dawnej się wyłania, kiedy głosy zewsząd jej »zwiastują wolność jak żurawie wiosnę«, przeciw zbliżeniu się i wzajemnemu poznaniu na polu umysłowym przeszkód walnych stawiać już nie wolno więcej" (*O literaturze rosyjskiej i naszym do niej stosunku dziś i lat temu trzysta*).

Krytyka początku XX w. zdawała się uwalniać od tradycji podporządkowywania recepcji literatury rosyjskiej publicystyce politycznej, odżegnywała się zarówno od ślepego czy przesadnego zachwytu, jak i chłodnej, wymuszonej obojętności. Zdawałoby się, że okres międzywojenny, kiedy zostały zerwane „wszystkie więzy, co nas mimo woli z ową Rosją carską pętały; […] [kiedy] odpadły uzasadnione obawy o naszą własną samoistność fizyczną i moralną" (A. Brückner, *Historia literatury rosyjskiej*, 1922), będzie idealnym czasem, kiedy to literackie kontakty polsko-rosyjskie zostaną już raz na zawsze wyzwolone z pozytywnych czy negatywnych obsesji. Tak się jednak nie stało, literatura Rosji pozostała albo literaturą „bratniej", słowiańskiej Rusi, albo dziełem azjatyckiej Rosji bolszewickiej.

Anna Sobieska

Źródła: J.K. [J. Kossakowski], *Literatura rosyjska*, „Dziennik Wileński" 1806, t. 2, nr 5; S.B. Linde, *O literaturze słowiańsko-rosyjskiej podług dzieła bibliograficznego Sopikowa*, „Pamiętnik Warszawski" 1815, t. 2–3, 1816, t. 4; N. Griecz, *Rys historyczny literatury rosyjskiej. Z dodatkami z Batiuszkowa, Biestużewa, Bułharyna* [i in.], t. 1–2, dodatki do *Mikołaja Griecza rysu historyi literatury rossyjskiej*, zebr. i przeł. przez S.B. Linde, 1823; S.J. [S. Jaszowski], *Puszkin*, „Rozmaitości" 1824, nr 49; A. Biestużew, *Rzut oka na literaturę rosyjską w roku 1824 i w początkach 1825*, przeł. L. Rogalski, „Dziennik Wileński" 1825, t. 1, nr 4; A. Puszkin, *Fontanna w Bakczyseraju*, przeł. A. Rogalski, 1826; *Rys historyczny literatury rosyjskiej*, „Gazeta Polska" 1827, nr 121–122; M. Grabowski, *Nota o Puszkinie*, w: tegoż, *Literatura i krytyka*, t. 1, 1839; A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska* [1840––1844], przeł. L. Płoszewski, w: tegoż, *Dzieła*, t. 8–11, 1955; A. Tyszyński, *Rys historyczny oświecenia Słowian*, „Biblioteka Warszawska" 1841, t. 2; M. Grabowski, *Korespondencja literacka*, t. 1–2, 1842–1843; W. Potocki, *Ostatnie chwile Marlińskiego*, „Athenaeum" 1845, t. 1; H. Dierżek, *Wspomnienia Kaukazu*, „Athenaeum" 1848, t. 3; F.M. Sobieszczański, *Stan piśmiennictwa rosyjskiego w roku 1848*, „Biblioteka Warszawska" 1850, t. 1 i 3; [J.I. Kraszewski], *Listy J.I. Kraszewskiego do redakcji „Gazety Warszawskiej"*, „Gazeta Warszawska" 1852, nr 168 i 172; L. Kapliński, *Literatura rosyjska. Iwan Turgieniew i jego powieści*, „Przegląd Polski" 1868, z. 1; A.H. Kirkor, *O literaturze pobratymczych narodów słowiańskich. Odczyty publiczne w Muzeum Techniczno-Przemysłowym w Krakowie*, 1874; H. Gliński, *Korespondencja z Petersburga*, „Tygodnik Ilustrowany" 1878, nr 111; *Mikołaj Niekrasow*, „Przegląd Tygodniowy" 1878, nr 4; Dr Omega [J.I. Kraszewski], *Lutnia. Sobranije swobodnych russkich piesien i stichotworienij*, „Tydzień" 1879, nr 18; A. Pług [A. Pietkiewicz], *Teodor Dostojewski*, „Kłosy" 1881, nr 834; M. Zdziechowski, *Ideały Mickiewicza i Krasińskiego i słowianofilstwo rosyjskie*, „Kraj" 1882, nr 5–7; B. Białobłocki, *Jan Turgieniew*, „Ateneum" 1883, t. 4; B. Białobłocki, *Współczesna beletrystyka rosyjska*, „Przegląd Tygodniowy" 1883, dod. nr. 1; [J.I. Kraszewski], *Kronika zagraniczna przez J.I. Kraszewskiego*, „Tygodnik Ilustrowany" 1883, nr 37; S. Wegner, *Iwan Turgieniew i jego dzieła*, 1883; W. Spasowicz, *Mickiewicz i Puszkin przed pomnikiem Piotra Wielkiego. Dwa odczyty wygłoszone w Krakowie w dniach 14 i 15 marca 1886 roku*, „Pamiętnik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza" 1887; W. Spasowicz, *Z okresu romantyzmu. Puszkin i Lermontow jako bajroniści. (Odczyty miane w Petersburgu 27, 31 stycznia i 3 lutego 1888). Odczyt pierwszy o Puszkinie*, „Ateneum" 1888, t. 1; W. Spasowicz, *Bajronizm Lermontowa*, „Ateneum" 1888, t. 2; J. Kallenbach, *Kilka słów o balladzie pt. „Neryna"*, „Rozprawy i Sprawozdania z Posiedzeń Wydziału Filologicznego Akademii Umiejętności" 1889, t. 13; J. Tretiak, *Ślady wpływu Mickiewicza w poezji Puszkina*, „Pamiętnik Akademii Umiejętności. Wydział Filologiczny i Historyczno-Filozoficzny" 1889, t. 7 i 16; M. Zdziechowski, *Nowe studium o Puszkinie*, „Przegląd Polski" 1890, t. 96 i odb.; W. Spasowicz, *Iwan Turgieniew*, „Kraj" 1893, nr 35; M. Zdziechowski, *Byron i jego wiek. Studia porównawczo-literackie*, t. 1–2, 1894–1897; W. Spasowicz, *Włodzimierz Sołowjow. Szkic literacki*, „Kraj" 1897, nr 2–4; J. Tretiak, *Mickiewicz i Puszkin jako bajroniści*, „Ateneum" 1899, t. 2; J. Tretiak, *„Miedziany jeździec" Puszkina. Studium polemiczne*, „Rozprawy Akademii Umiejętności. Wydział Filologiczny" 1900, t. 16; S. Brzozowski, *Antoni Czechow*, „Głos" 1904, nr 32–38, przedruk w: tegoż, *Kultura i życie. Zagadnienia sztuki i twórczości w walce o światopogląd*, 1907; G. Baumfeld, *Maksym Gorkij (śladami człowieczeństwa)*, 1906; A. Brückner, *O literaturze rosyjskiej i naszym do niej stosunku dziś i lat temu trzysta. Szkic literacki*, 1906; S. Brzozowski, *Teodor Dostojewski. Z mroków duszy rosyjskiej*, 1906; J.A. Herbaczewski, *Konstanty Leontjew*, „Świat Słowiański" 1906, t. 2; W. Spasowicz, *Leon hr. Tołstoj o końcu naszej ery*, „Kraj" 1906, nr 14; S. Troska [B. Lutomski], *Polska i Rosja w przemianie*, 1906; A. Mazanowski, *Gorkij, Czechow, Wieresa-*

jew, Andrejew. (Studia), 1907; T. Nalepiński, *ON idzie! Rzecz o Królu-Duchu Rosji*, 1907; S. Zdziarski, *Dżingis-Chan zmartwychwstały*, „Przegląd Polski" 1907, t. 164; J. Bełcikowski, *Leon Tołstoj*, 1908; A. Grzymała-Siedlecki, *Rosyjskość*, „Przegląd Narodowy" 1910, nr 10; W. Jabłonowski, *Dookoła Sfinksa. (Studia o życiu i twórczości narodu rosyjskiego)*, 1910; B. Leśmian, *Dookoła Sfinksa (Władysław Jabłonowski: „Dookoła Sfinksa. Studia o życiu i twórczości narodu rosyjskiego")*, „Prawda" 1910, nr 8; A. Grzymała-Siedlecki, *Wpływy nasze i wpływy na nas*, „Świat" 1911, nr 44/45; S. Brzozowski, *Kryzys w literaturze rosyjskiej* [powst. 1909], w: tegoż, *Głosy wśród nocy. Studia nad przesileniem romantycznym kultury europejskiej*, 1912; M. Zdziechowski, *U opoki mesjanizmu. Nowe szkice z psychologii narodów słowiańskich*, 1912; W. Jabłonowski, *Dwie kultury. Studia historyczne i literackie*, 1913; W. Gomulicki, *Dusza Rosji*, w: tegoż, *Sylwety i miniatury literackie*, 1916; S. Kutrzeba, *Przeciwieństwa i źródła polskiej i rosyjskiej kultury*, 1916.

Opracowania: W. Lednicki, *Zdziechowski – rusycysta*, „Przegląd Współczesny" 1934, t. 48, nr 143; T. Lehr-Spławiński, *Początki rusycystyki w Uniwersytecie Jagiellońskim. (Notatki i materiały)*, w: *Puszkin 1837–1937*, t. 2, 1939; E. Rzeszowski, *Stefan Żeromski a literatura rosyjska*, „Nauka i Sztuka" 1948, t. 9; Cz. Zgorzelski, *O stosunkach literatury polskiej i rosyjskiej w latach 1810–1830*, „Nauka i Sztuka" 1948, t. 9; M. Jakóbiec, *Literatura rosyjska wśród Polaków w okresie pozytywizmu*, 1950; S. Pollak, *Majakowski w Polsce*, „Nowa Kultura" 1950, nr 3; M. Toporowski, *Puszkin w Polsce. Zarys bibliograficzno-literacki*, 1950; W. Lednicki, *Tematy rosyjskie w twórczości Słowackiego*, w: *Juliusz Słowacki 1809–1849. Księga zbiorowa w stulecie zgonu*, 1951; A. Obrębska-Jabłońska, *„Słowo o wyprawie Igora"*, 1952; M. Jakóbiec, *Niekrasow w oczach Polaków*, „Kwartalnik Instytutu Polsko-Radzieckiego" 1953, nr 5; S. Sandler, *U początków marksistowskiej krytyki literackiej w Polsce. Bronisław Białobłocki*, 1954; L. Nodzyńska, *Początki sławy literackiej Czechowa w Polsce*, „Kwartalnik Instytutu Polsko-Radzieckiego" 1955, nr 3; B. Galster, *Twórczość Rylejewa a literatura polska*, „Slavia Orientalis" 1956, nr 1; M. Jakóbiec, *Literatura rosyjska w wykładach paryskich Mickiewicza*, „Kwartalnik Instytutu Polsko-Radzieckiego" 1956; A. Semczuk, *„Zmartwychwstanie" Lwa Tołstoja w polskiej opinii*, „Kwartalnik Instytutu Polsko-Radzieckiego" 1956, nr 3/4; S. Fiszman, *Z polsko-rosyjskich stosunków literackich w okresie 1800–1830*, w: *Z polskich studiów slawistycznych. Prace historycznoliterackie na IV Międzynarodowy Kongres Slawistów w Moskwie 1958*, red. S. Fiszman, 1958; M. Jakóbiec, *Kluczowe problemy stosunków literackich polsko-rosyjskich w latach trzydziestych–czterdziestych wieku XIX*, w: jw.; S. Kolbuszewski, *Zagadnienie pojęcia i terminu „literatury słowiańskie" w nauce XIX i XX wieku*, w: jw.; M. Sroka, *Stanisław Brzozowski i Maksym Gorki. (Z materiałów do biografii Brzozowskiego)*, „Twórczość" 1958, nr 2; R. Taborski, *Wiktor Gomulicki – propagator zbliżenia literatury polskiej i rosyjskiej*, „Slavia Orientalis" 1960, nr 1; M. Inglot, *Poglądy literackie koterii petersburskiej w latach 1841–1843*, 1961; Z. Barański, *Literatura polska w Rosji na przełomie XIX i XX wieku*, 1962; R. Łużny, *Dramat rosyjski w Polsce w wieku XVIII i na początku wieku XIX*, „Slavia Orientalis" 1962, nr 3; Z. Żakiewicz, *Leonid Andrejew w Polsce*, „Zeszyty Naukowe WSP w Opolu. Filologia Rosyjska" 1963, R. 2; P. Grzegorczyk, *Lew Tołstoj w Polsce. Zarys bibliograficzno-literacki*, 1964; W. Jakubowski, *Dzieje rusycystyki w Uniwersytecie Jagiellońskim*, w: *Wydział Filologiczny Uniwersytetu Jagiellońskiego. Historia katedr*, red. W. Taszycki i A. Zaręba, 1964; W.A. Kempa, *Lermontow w Polsce. Szkic bibliograficzny*, „Slavia Orientalis" 1964, nr 4; Z. Żakiewicz, *Brzozowski – krytyk literatury rosyjskiej*, „Zeszyty Naukowe WSP w Opolu. Filologia Rosyjska" 1964, R. 3; Z. Żakiewicz, *Stanisław Brzozowski a literatura rosyjska*, „Więź" 1964, nr 10; T. Poźniak, *Dramaturgia Maksyma Gorkiego w opinii polskiej początku wieku XX*, „Slavia Orientalis" 1965, nr 2; T. Szyszko, *Sałtykow-Szczedrin w piśmiennictwie polskim lat 1872–1914*, 1965; A. Żyga, *Kraszewski wobec literatury rosyjskiej*, „Slavia Orientalis" 1965, nr 1; B. Białokozowicz, *Lwa Tołstoja związki z Polską*, 1966; B. Białokozowicz, *Tołstoj a Żeromski. Rozważania nad powieścią historyczną*, „Mówią Wieki" 1966, nr 6; S. Fiszman, *O slawistyce Mickiewicza*, „Slavia Orientalis" 1966, nr 4; M. Inglot, *Polskie czasopisma literackie ziem litewsko-ruskich w latach 1832–1851*, 1966; Z. Niedziela, *Słowiańskie zainteresowania pisarzy lwowskich w latach 1830–1848*, 1966 (zwłaszcza rozdz. 5); B. Śniadower, *Literatura rosyjska w „Dziennikach" Żeromskiego*, „Slavia Orientalis" 1966, nr 1; T. Poźniak, *Aleksander Ostrowski w Polsce na przełomie wieku XIX i XX*, „Slavia Orientalis" 1966, nr 2; B. Białokozowicz, *Henryk Sienkiewicz i literatura rosyjska*, „Przegląd Humanistyczny" 1967, nr 3; Z. Żakiewicz, *Proza Maksyma Gorkiego w polskiej opinii epoki modernizmu*, „Gdańskie Zeszyty Humanistyczne. Filologia Rosyjska" 1967, R. 1; M. Jakóbiec, *Stosunki literackie polsko-rosyjskie. Próba periodyzacji dziejów*, „Slavia Orientalis" 1968, nr 2; Z. Żakiewicz, *Literatura rosyjska lat 1895–1914 w kręgu Młodej Polski. Walka o nową koncepcję literatury rosyjskiej*, „Slavia Orientalis" 1968, nr 4; Z. Żakiewicz, *Polskie koncepcje literatury rosyjskiej w okresie rewolucji 1905 roku*, „Gdańskie Zeszyty Humanistyczne. Filologia Rosyjska" 1968, R. 2; *Materiały do bibliografii polsko-rosyjskich stosunków literackich*, oprac. B. Zawilska, w: *O wzajemnych powiązaniach literackich polsko-rosyjskich. Tom poświęcony VI Międzynarodowemu Kongresowi Slawistów*

w Pradze, red. S. Fiszman, K. Sierocka i T. Kołakowski, 1969; D. Matlak, *Michał Grabowski jako krytyk literatury rosyjskiej*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej" 1969, R. 7; E. Sławęcka, *Włodzimierz Spasowicz jako krytyk literatury rosyjskiej*, 1969; F. Sielicki, *Maksym Gorki w kręgu spraw polskich*, 1971; E. Sławęcka, *Literatura i kultura rosyjska w działalności krakowskiego Klubu Słowiańskiego (1901–1914)*, „Slavia Orientalis" 1971, nr 3; J. Orłowski, *Niekrasow w Polsce. (Lata 1856–1914)*, 1972; B. Mucha, *Piotr Dubrowski – zapomniany polonofil i propagator literatury rosyjskiej wśród Polaków*, „Slavia Orientalis" 1973, nr 2; *Spotkania literackie. Z dziejów powiązań polsko-rosyjskich w dobie romantyzmu i neoromantyzmu*, red. B. Galster i J. Kamionkowa, przy współudziale A. Piorunowej, 1973; L. Liburska, *Aleksander Brückner jako badacz literatury staroruskiej*, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace Historycznoliterackie" 1974, z. 29; J. Orłowski, *Poezja A.K. Tołstoja w Polsce (lata 1870–1918)*, „Slavia Orientalis" 1974, nr 1; B. Mucha, *Michał Lermontow w literaturze polskiej lat 1841–1914*, 1975; *Pisarze i krytycy. Z recepcji nowożytnej literatury rosyjskiej w Polsce*, red. B. Galster, J. Kamionkowa i K. Sierocka, 1975; J. Trochimiak, *Iwan Turgieniew w polskiej opinii literackiej*, „Lubelskie Materiały Neofilologiczne" 1975; L. Liburska, *Aleksandra Brücknera metoda badawcza i droga do syntezy literatury rosyjskiej*, w: *Studia z dziejów rusycystyki historycznoliterackiej w Polsce*, red. R. Łużny, 1976; R. Łużny, *Od słowianofilstwa do słowianoznawstwa. Dwa wieki historycznoliterackich zainteresowań rusycystycznych w Polsce (1800–1939). Założenia, stan i potrzeby badań*, w: jw.; J. Widacha, *Utopia słowianofilska w badaniach Mariana Zdziechowskiego nad romantyzmem rosyjskim*, w: jw.; J. Trochimiak, *Iwan Turgieniew w kręgu pisarzy polskich*, „Przegląd Humanistyczny" 1976, nr 5; M. Brykalska, *Z problemów recepcji literatury rosyjskiej w prasie Królestwa Polskiego. „Prawda" 1881–1915*, w: *Tradycja i współczesność. Powinowactwa literackie polsko-rosyjskie*, red. B. Galster [i in.], 1978; K. Galon-Kurkowa, *Romantyzm rosyjski w polskich koncepcjach historycznoliterackich do roku 1939*, 1978; A. Mencwel, *Brzozowski a kultura rosyjska*, w: *Tradycja i współczesność. Powinowactwa literackie polsko-rosyjskie*, red. B. Galster [i in.], 1978; *Tradycja i współczesność. Powinowactwa literackie polsko-rosyjskie*, red. B. Galster [i in.], 1978; *Zwierciadło prasy. Czasopisma polskie XIX wieku o literaturze rosyjskiej*, red. B. Galster, J. Kamionka-Straszakowa, K. Sierocka, 1978; B. Kuś, *Poezja rosyjska w polskim życiu literackim przełomu XIX i XX wieku. Z dziejów polskiej sztuki translatorskiej*, 1979; L. Jazukiewicz-Osełkowska, *Fiodor Dostojewski w twórczości Stanisława Brzozowskiego i Stefana Żeromskiego. Studium porównawcze*, 1980; E. Przechodzki, *Pierwsze zarysy porównawczo-syntetyczne historii literatury rosyjskiej i polskiej: S.B. Linde, A. Mickiewicz, M. Grabowski*, 1990; E. Kiślak, *Car-trup i Król-Duch. Rosja w twórczości Słowackiego*, 1991; Je.Z. Cybienko, *K. Balmont i polskaja litieratura*, w: *K. Balmont i mirowaja litieratura. Sbornik naucznych statiej I Mieżdunarodnoj konfieriencyi (2–4 oktiabria 1994 g.)*, 1994; Z. Opacki, *W kręgu Polski, Rosji i Słowiańszczyzny. Myśl i działalność społeczno-polityczna Mariana Zdziechowskiego do 1914 roku*, 1996; O. Cybienko, *Włodzimierz Sołowjow i Adam Mickiewicz*, przeł. J. Aulak, „Przegląd Humanistyczny" 1999, nr 4; G. Kotlarski, *Między rusofilią a rusofobią. Myśl historiozoficzna Mariana Zdziechowskiego*, w: *Oblicza Wschodu w kulturze polskiej*, red. G. Kotlarski i M. Figura, 1999; B. Mucha, *Pisarze rosyjscy w opinii Juliusza Słowackiego*, „Przegląd Humanistyczny" 1999, nr 4; *Ze studiów nad literaturą rosyjską i polską. Księga poświęcona pamięci Profesora Bohdana Galstera*, red. J. Świdziński, 1999; A. Sobieska, *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, 2005; T. Szyszko, *Aleksander Świętochowski i literatura rosyjska*, „Olympus" 2007, nr 2; M. Rudkowska, *Kraszewski wobec Rosji. Próby komparatystyczne*, 2009; M. Wedemann, *Polonofil czy polakożerca? Fiodor Dostojewski w piśmiennictwie polskim 1847––1897*, 2010; *Obraz Rosji w literaturze polskiej*, red. J. Fiećko i K. Trybuś, 2012; J. Orłowski, *Literatura rosyjska w prasie lubelskiej początku XX wieku*, „Roczniki Humanistyczne" 2014, z. 7; J. Snopek, *Żeromski wobec Rosji. Uwagi wstępne*, w: *Żeromski: piękno i wolność. Studia*, idea i układ tomu J. Ławski, red. A. Janicka, I.E. Rusek i G. Czerwiński, 2015; A. Sobieska, *Wokół Aleksandra Błoka. Z dziejów polskich fascynacji kulturą i literaturą rosyjską*, 2015.

Zob. też: Przekład, Słowiańszczyzna

LITERATURA SZALONA

Wyrażenie to zostało użyte przez Michała Grabowskiego najpierw w przypisku do eseju krytycznego *Literatura francuska* w drugim tomie jego książki *Literatura i krytyka* (1837), a następnie w tytule i tekście eseju *O nowej literaturze francuskiej nazwanej literaturą szaloną*

(la littérature extravagante), wypełniającego część trzecią *Literatury i krytyki* (1838). Jak widać z nawiasowego dopowiedzenia w tytule, wyrażenie było przekładem formuły francuskiej, przekładem jednak wymownym, bo wyraz *extravagant* we francuszczyźnie mógł oznaczać nie tylko tyle, co „szalony", ale również tyle, co np. „dziwaczny" czy „przesadny". Grabowski wybrał wariant znaczenia mający w jego mniemaniu zdecydowanie zniechęcać do opisywanego zjawiska i uchronić literaturę polską od francuskiego kierunku → romantyzmu. W rozważaniach wstępnych uprzedzał czytelnika, że „nie bez wstrętu" i „nie bez ciężkiego przymusu" decyduje się na pisanie o tych objawach „szału wylęgłego na spodzie literackiego proletariatu", od których „naczelna część narodu francuskiego odwraca oczy i uszy ze wzgardą", tymczasem u nas bezkarnie „zapleniają" one „niwę umysłową". We Francji są fatalnym skutkiem wynaturzeń zawinionych przez filozofię XVIII w., rewolucję 1789 r. i „nieprześcignioną zarozumiałość" społeczeństwa, które traci religijną busolę życia. Choroba ogarniająca literaturę francuską zyskała podnietę w bajronizmie, a jej ofiarami i zarazem roznosicielami stali się po kolejnej rewolucji w 1830 r. Victor Hugo, Alexandre Dumas, George Sand, Jules Janin, Eugène Sue, Paul Lacroix (znany pod pseudonimem Bibliophile Jacob) i Honoré de Balzac – pisarze pozbawieni busoli moralnej, choć niepozbawieni zdolności. Grabowski dokonuje prezentacji tej literatury, posługując się formułami o charakterze inwektyw: „obłąkanie umysłowe", „społeczeńskie zwrzodowacenie", „potworne wyrodzenie się", „wyuzdanie", „bezprawie intelektualne", „miałkość", „brak wszelkiej edukacji moralnej i religijnej", „przesada prawie konwulsyjna", „bezsens wierutny", „szkaradności", „apoteoza bydlęcia, tryumf chaosu nad stworzeniem", „bluźnierstwa przeciw Opatrzności" itp. *Katedra Marii Panny w Paryżu* (1831) Victora Hugo to jego zdaniem kolekcja „ludzi najzepsutszych": „[…] złodziej, mężobójca, gwałciciel, truciźnik, ciemiężca są jak zwierzęta wściekłe, działają pod wrzeniem krwi, lecą ślepo przez zgubę innych ku swojej zgubie […]". Balzac, specjalista od „biografii buduarów", ukazuje „paryski świat piękny jako wielką jaskinię zepsucia, gdzie czyhano z prawdziwie szatańską złością, ażeby wszelką pojawić się mogącą niewinność skalać i jednostajną barwą występku okryć". Jules Janin z obrzydliwościami utworu *Zdechły osioł i zgilotynowana kobieta* (1829), Eugène Sue z makabrycznymi i sadystycznymi motywami powieści morskich, pani Sand z atakami na małżeństwo i z kolekcją cynicznych kobiet – to „dzika, splątana sieć" literatury trucicielskiej, zagrażającej ładowi społecznemu. W tym ataku na francuską „literaturę szaloną" łatwo rozpoznać anatemę na frenezję i na sprzężone z nią podkopywanie ładu społecznego.

Wyrażenie „literatura szalona" stało się na krótko terminem krytycznoliterackim, którym jednak posługiwano się wyłącznie w wypowiedziach o książce *Literatura i krytyka* jako rodzajem cytatu z niej, a w latach późniejszych – tylko w pracach historyków literatury, piszących o dziejach krytyki i miejscu w nich Grabowskiego. Grabowski użył pojęcia „literatura szalona" jako zdecydowanie negatywnego określenia tych zjawisk we współczesnej literaturze francuskiej, które uważał za objaw inwazji zepsucia moralnego, a zwłaszcza swobody obyczajowej (w tym i erotyki), lekceważenia tradycji katolickiej i hierarchii społecznej. W kręgu koterii petersburskiej aprobowano aksjologię Grabowskiego, natomiast w środowiskach liberalnych i wśród demokratów, zarówno krajowych, jak i emigracyjnych, zdecydowanie ją krytykowano. Józef Ignacy Kraszewski, który jako pierwszy dokonywał „rozbioru" *Literatury i krytyki*, bez trudu rozpoznał ideologiczne intencje Grabowskiego jako rzecznika konserwatyzmu. Przystawał na jego opinie o pisarstwie Paula Lacroix i o powieści Victora Hugo, oponował jednak przeciwko atakowi na Balzaca, choć przyznawał, że *Fizjologia małżeństwa* (1829) jest „książką niepoczciwą". W późniejszych wypowiedziach krytycznych Kraszewskie-

go o literaturze francuskiej formuła „literatura szalona" nie pojawia się. W latach 1838–1850 także inni krytycy polscy, piszący o powieści, traktowali pojęcie „literatura szalona" jako formułę autorską Grabowskiego.

Józef Bachórz

Źródła: M. Grabowski, *Literatura i krytyka. Pisma M. Gr…*, cz. 3: *O nowej literaturze francuskiej nazwanej literaturą szaloną (la littérature extravagante)*, 1839; J.I. Kraszewski, [rec.] *Pisma M. Gr. Część trzecia. O nowej literaturze francuskiej nazwanej literaturą szaloną*, „Tygodnik Petersburski" 1839, nr 58, 64, 68, 82 i 83, przedruk pt. *Literatura i krytyka M. Grabowskiego* w: *Wybór pism J.I. Kraszewskiego*, oddział 19, oprac. P. Chmielowski, 1894; J.E. herbu G. [J. Przecławski], *Kilka słów o literaturze szalonej. (Z powodu dzieła p. Gr…ego i artykułów p. Kraszewskiego)*, „Tygodnik Petersburski" 1839, nr 69; E. Dembowski, *O spółczesnej literaturze nadobnej we Francji*, „Przegląd Naukowy" 1842, t. 1, nr 9.

Opracowania: T. Grabowski, *Michał Grabowski, jego pisma krytyczne i pojęcia polityczne*, 1900; P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, 1902; H. Hleb-Koszańska, *Źródła sądów w rozprawie Michała Grabowskiego „O nowej literaturze francuskiej"*, 1929; T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce romantyzmu (1931–1863)*, 1931; M. Straszewska, *Czasopisma literackie w Królestwie Polskim w latach 1832–1848*, cz. 1: *1832–1840*, 1953; A. Bartoszewicz, *Polemiki wokół powieści francuskiej w polskiej krytyce literackiej okresu międzypowstaniowego (1831–1863)*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Toruńskiego. Nauki Społeczno-Humanistyczne" 1960, z. 3.

Zob. też: Romantyzm, Szkoła literacka

LITERATURA WŁOSKA W POLSKIEJ KRYTYCE LITERACKIEJ

W oświeceniu. Żywe i ważne dla kultury polskiej relacje z Włochami w epoce staropolskiej były nadal istotne w XVIII w., choć nie w pełni znajdowały wyraz w rodzącej się w tym czasie krytyce literackiej. Ciągle były rozwijane kontakty kulturalne: do Włoch podróżowali wybitni przedstawiciele oświecenia polskiego, którzy nawiązywali bezpośrednie relacje ze środowiskami literackimi Rzymu, a przede wszystkim z Akademią Arkadia, jej członkami zostali m.in. Stanisław Konarski i Józef Andrzej Załuski. Włoskie akademie literackie jako wzór organizacji życia intelektualnego zostały ukazane przez Franciszka Bohomolca w *Zabawach oratorskich* (1755) i stanowiły inspirację dla podobnych inicjatyw realizowanych w kręgu Załuskiego.

Istotnym wydarzeniem we wczesnooświeceniowych relacjach polsko-włoskich był spór między przybyłym na zaproszenie Stanisława Konarskiego włoskim pijarem Ubaldem Mignonim – autorem rozprawy *Noctium Sarmaticarum vigiliae* (1751) – a Bohomolcem. Jego przedmiotem była sformułowana przez Mignoniego teza o ograniczonych (m.in. przez warunki klimatyczne) możliwościach rozwoju nauki i sztuki w krajach północnych i związana z tym krytyka stanu kultury w Polsce. Dyskusję z tym poglądem podjął Franciszek Bohomolec w wygłoszonym w zreformowanym jezuickim Collegium Nobilium wykładzie *Pro ingeniis Polonorum* (1752), przedstawiając przykłady wielkich osiągnięć literackich renesansu polskiego i zdolności intelektualnych Polaków. Następnie w ówczesnych czasopismach („Warschauer Bibliothek", „Acta Litteraria", „Journal Littéraire") oraz w oddzielnych drukach były podejmowane kwestie poruszane przez obu polemistów, co można traktować jako pierwszy u nas etap dyskusji o roli klimatu w rozwoju kultury oraz o zróżnicowaniu kulturowym Południa i Północy (później idee te upowszechnią się w Polsce również dzięki recepcji książki szwajcarskie-

go historyka Jeana Charles'a Sismondiego *La Littérature du Midi de l'Europe* z 1813 r., zapoznającej czytelnika przede wszystkim z poezją Południa Europy, w tym włoską).

Zwięzłe informacje o autorach włoskich znajdowały się w ówczesnych słownikach i kompendiach, zwłaszcza w *Nowym dykcjonarzu historycznym* Louis-Maïeula de Chaudona (t. 1–8, przeł. J.I. Boelcke, 1783–1788). Najobszerniejszym ówczesnym źródłem wiedzy o literaturze włoskiej była piąta część dzieła Ignacego Krasickiego *O rymotwórstwie i rymotwórcach* (powst. 1793–1799, wyd. 1803), która zawierała przegląd skrótowo zarysowanych sylwetek poetów włoskich od Dantego Alighieri i Francesca Petrarki po przedstawicieli liryki barokowej i Arkadii. W rozdziale *O rymotwórcach włoskich* znalazł się także m.in. Giovanni Boccaccio („Lubo po większej części prozą pisał, jednakże dla wyboru stylu, gładkości wyrazów pospolicie między najcelniejszymi wieku swego rymotwórcami umieszczonym bywa, zwłaszcza iż jak Dantes i Petrarcha, tak i on wiele się przyłożył do wydoskonalenia włoskiego języka") oraz Ludovico Ariosto („Dzieło jego najznakomitsze *Orlando Furioso*, *Orlanda szaleństwo*, sławę mu w potomności sprawiedliwie przyniosło. Żadnych prawideł poema bohatyrskiego nie zachowuje, jednakże dla szczególnych opisów i nader płodnej żywości umysłu, szacowne"). Układ materiału w rozprawie Krasickiego, początkowo chronologiczny, pod koniec stawał się nieprzejrzysty, a wywód, gęsto ilustrowany własnymi przekładami poezji, zawierał sporo nieścisłości. W szkicu o Dantem znajdował się pierwszy opublikowany w Polsce przekład fragmentu *Boskiej komedii*: cztery początkowe tercyny *Raju*, które Krasicki określił jako „rymy o czyśćcu". Inni autorzy nielicznych (i niezbyt oryginalnych) opracowań sięgali raczej do literatury dawnej, jak Stanisław Kostka Potocki, który w rozprawie *O wymowie i stylu* (1815–1816) umieścił fragment o Dantem i Petrarce.

Od czasów oświecenia ważnym źródłem wiadomości o literaturze włoskiej były czasopisma. Prezentowano w nich dość przypadkowo na ogół dobrane przekłady i (rzadziej) teksty informacyjne o autorach. W pierwszym trzydziestoleciu XIX w. ukazały się, w większości w prasie, m.in. szkice Luigiego Capellego (profesora literatury włoskiej na Uniwersytecie Wileńskim) o Petrarce i Vittoriu Alfierim (*Petrarch uważany jako poeta, filolog i moralista; rzecz na posiedzeniu akademickim uniwersytetu imperatorskiego wileńskiego dnia 15 listopada 1816 czytana w języku francuskim*, „Dziennik Wileński" 1817, t. 5; *Wiadomość o życiu i pismach hrabiego Wiktora Alfieri da Asti*, „Dziennik Wileński" 1806, t. 2), Mikołaja Malinowskiego o Torquatcie Tassie (przedmowa do wydania *Gofreda*, przeł. P. Kochanowski, 1826). O Alfierim pisali też Augustyn Zdżarski (*Porównanie niektórych tragedii Alfierego, Szylera i Woltera*, „Mrówka Poznańska" 1820) i Alojzy Feliński (*O Alfierim, o jego tragedii „Wirginia" i o jej naśladowaniu polskim*, powst. 1815, wyd. 1821). Mniej uwagi przyciągała w tym okresie twórczość Giuseppe Pariniego. „Najładniejszym poetom wyrówna" – pisał o nim Grzegorz Piramowicz (*Przestrogi dla czytających pisma historyczno-polityczne, jako to pamiętniki, dzienniki, wojaże, geografie i tym podobne*, 1787). Z czasem w krytyce polskiej pojawi się nazwisko Pariniego jako „wskrzesiciela prawdziwej poezji i ojca dzisiejszej literatury [włoskiej]" (W.M. [W. Marrené], *Literatura włoska*, „Biblioteka Warszawska" 1860, t. 1).

Dramaturgia włoska w recepcji XVIII i pierwszej połowie XIX stulecia. Oddziaływanie literatury włoskiej przejawiało się w pewnym stopniu w twórczości lirycznej (nawiązania do modelu idylliczno-pasterskiej poezji z kręgu Arkadii), przede wszystkim zaś w dramaturgii i teatrze. Wciąż żywe były tradycje komedii *dell'arte*, ale najistotniejsza stała się wielonurtowa recepcja dramatów Pietro Metastasia i włoskiego dramatu muzycznego, a także przetwarzającego konwencje *dell'arte* Carla Goldoniego, zaś w początku XIX w. – Vittoria Alfieriego.

Dramaty Metastasia były wystawiane w teatrze szkolnym teatynów, gdzie – jak pisał Daniel Janocki, cieszyły się „wielkim powodzeniem u publiczności obojga płci" (*Lexicon derer itztlebenden Gelehrten in Polen*, t. 1, 1755) – oraz przekładane przez Józefa Andrzeja Załuskiego (m.in. *Temistokles*, 1750; *Łaskawość Tytusa*, 1752; *Cato Utyceński*, 1752), Kajetana Skrzetuskiego (*Łaskawość Tytusa*, 1779), a później w środowisku puławskim (*Temistokles* w przekładzie Franciszka Dionizego Kniaźnina). Komedie Goldoniego były podstawą repertuaru teatru na królewskim dworze saskim, a na początku czasów stanisławowskich zespół opery włoskiej prezentował liczne utwory z jego librettami, zaś na scenie polskiej teatru publicznego oraz w prywatnych teatrach dworskich (np. u Mniszchów w Dukli) oraz w teatrach lwowskim i krakowskim wystawiano jego sztuki i opery buffo w adaptacjach i przekładach m.in. Franciszka Bohomolca i Tadeusza Lipskiego (np. *Małżeństwo podejrzliwe*, *Sprytna wdówka*, *Troje bliźniąt*, *Dziwak dobroczynny*, *Czekina albo cnotliwa panienka*). Goldoni był też obecny w teatrze pierwszych dziesięcioleci XIX w. (m.in. *Sługa dwóch panów*, *Łgarz*, *Zakochani* [*Karykatury*]), a przedstawienia te były recenzowane w ówczesnych czasopismach.

Obok prezentowanych w teatrze stanisławowskim sztuk włoskich pojawiły się pierwsze rozważania o sztuce dramatycznej Italii. W *Przedmowie* do *Panny na wydaniu* (1771) Adama Kazimierza Czartoryskiego znalazł się zarys historii teatru włoskiego, z wyróżnieniem Metastasia jako najwybitniejszego autora. Artykuł poświęcony „sławnemu p. Goldoni" opublikowały „Wiadomości Warszawskie" (1765, nr 32, suplement), nazywając go „włoskim Molierem". Kolejne wypowiedzi krytyczne pochodzą już z początku XIX w., kiedy to wystawiane komedie Goldoniego były przedmiotem licznych recenzji prasowych (w „Gazecie Warszawskiej", „Gazecie Korespondenta Warszawskiego", a także w „Tygodniku Wileńskim"). Wokół Goldoniego toczyła się dyskusja o środkach i sposobach teatralnego → komizmu i reguł gatunku. Wężyk w rozprawie *O poezji dramatycznej* stwierdzał, że „Goldoni i Alfieri wsławili się z pism dramatycznych u Włochów. Dzieła pierwszego poczynają znakomitą epokę włoskiego teatru", mimo pewnych wad w budowie → charakterów. Goldoniemu poświęcił też uwagę Osiński w wykładach głoszonych na Uniwersytecie Warszawskim (w latach 1818–1830), chwaląc jego zmysł komiczny, różniący się od ostro krytykowanej komedii *dell'arte*. „Jakoż nie można odmówić pochwały tylu scenom prawdziwie komicznym, jakie w *Łgarzu* widzimy, trudno nie widzieć wiernego obrazu natury i trafnego obyczajów malowania w *Zakochanych*" – pisał Osiński, choć dostrzegał również powtarzalność i „jednostajność" charakterów i sytuacji komediowych. Wspominał także walczącego z goldoniańskim modelem komedii Carla Gozziego, twórcę komedii przedstawiających „świat urojony", w którym pojawiają się: „Wieszczki, widziadła i nadzwyczajne przeobrażenia, wsparte powabami bujnej imaginacji".

W początku XIX w. istotnym zjawiskiem stała się recepcja twórczości Alfieriego, którego dramaty realizowały model ascetycznej → tragedii, podejmującej problemy heroicznego buntu indywidualisty przeciw ograniczeniom społecznym i afirmującej wolność jednostki. Pierwszą u nas wzmiankę o Alfierim zamieścił Piramowicz, polemizując z Piotrem Świtkowskim (który w swych publikacjach pomniejszał znaczenie twórczości krajów Południa na rzecz Niemiec) w publikacji *Przestrogi dla czytających pisma historyczno-polityczne*, nazywając autora *Saula* „sławnym autorem tragedii". W „Dzienniku Wileńskim" (1806, czerwiec) opublikowano artykuł Luigiego Capellego *Wiadomość o życiu i pismach Hrabiego Wiktora Alfieri da Asti*. Tragedię Alfieriego *Saul* wystawił w 1809 r. Wojciech Bogusławski, a Ludwik Osiński w recenzji *„Saul", trajedia Alfierego z włoskiego tłumaczona* („Pamiętnik Warszawski" 1809, t. 3, nr 9) widział w niej „najściślejsze zachowanie prawideł sztuki", choć dostrzegał

jej odmienność wobec wzorca klasycystycznej tragedii francuskiej, której reguły nie są wystarczające do wyjaśnienia tego fenomenu: „Dzieło to nie ma być sądzone, jak inne, według prostych przepisów sztuki. Sądzić o nim należy przez wrażenie, jakie sprawić może, nie zaś przez przyczyny, o które słuchacz sam siebie mógłby się pytać, dlaczego to wrażenie otrzymał". Wiele miejsca poświęcił Alfieriemu Franciszek Wężyk w rozprawie *O poezji dramatycznej* (powst. 1811, wyd. 1878); analizując *Antygonę* i *Filipa II*, nazwał autora „Tacytem tragicznym" i sam wzorował się na nim w swej tragedii *Don Carlos* (1806). Obszerną charakterystykę twórczości pisarza zawierał artykuł Alojzego Felińskiego *O Alfierim, jego tragedii „Wirginia" i o jej naśladowaniu polskim*. Pisał tam: „Poezje Metastazego natchnęła miłość, Alfierego wolność. Wszystkie jego tragedie mają cel polityczny, wszystkie winny swoję wymowę, ogień i szybki popęd uczuciu, które panowało w autorze. […] dążył do skruszenia ohydnego jarzma, pod jakim umysły były gniecione we Włoszech. […] gust wyższej tragedii połączył się z gustem chwały i wolności". Po premierze *Saula* zainteresowanie Alfierim znalazło wyraz zarówno w licznych przekładach jego dramatów (*Antygona*, *Orestes*, *Polinik*, *Wirginia*), jak i na scenie – w Teatrze Narodowym wystawiono *Filipa II* (1816), *Wirginię* (1818), *Agamemnona* (1823), *Antygonę* (1825). Nawiązania do koncepcji tragedii realizowanej w utworach Alfieriego można znaleźć w tragediach Antoniego Hoffmanna (*Bolesław Śmiały*, *Heligunda*). Od początku XIX w. we Włoszech narastał kult Alfieriego jako głosiciela wolności narodowej, co miało znaczenie również w Polsce dla jego recepcji przez twórców romantycznych (zwłaszcza Juliusza Słowackiego, zob. list drugi, adresowany do Zygmunta Krasińskiego, poprzedzający *Lillę Wenedę*, 1840). Już w początkach XIX w. tragedie Alfieriego wywoływały polemiki między rzecznikami klasycyzmu i romantyzmu, dotyczące bliskości ich estetyki nowym gustom literackim: „Melpomena Alfierego w prostej sukni greckiej krwią tylko zbroczonej, z nagim sztyletem w ręku, jednym rzutem okropnego wejrzenia odpędziła daleko od siebie romantyczne zgraje; depce po ich lalkach, urąga się z ich widziadeł […]" – pisał np. Herkules Chyliński (*Uwagi nad recenzją trajedii Alfierego „Agamemnon" wystawionej na Teatrze Narodowym w Warszawie r.b.*, „Astrea" 1823, t. 3). O Alfierim jako „zarodzie Bajrona" pisał Edward Dembowski (*Piśmienność powszechna*, „Przegląd Naukowy" 1842, t. 3, nr 22).

Epos włoski w Polsce – między oświeceniem a romantyzmem. Wydanie z rękopisu dwudziestu pięciu pieśni *Orlanda szalonego* w przekładzie Piotra Kochanowskiego, ze wstępem Jacka Idziego Przybylskiego (1799), nie stało się wydarzeniem literackim. Jednak wraz z upływem lat rośnie sława poematu. Józef Korzeniowski w *Kursie poezji* (powst. 1823, wyd. 1829) podkreślał rangę *Orlanda* na tle innych epopei: „Najznakomitszym i klasycznym w tym rodzaju dziełem jest *Orland szalony* Ariosta, pełen najrozmaitszej poezji, pełen przy całej nieregularności kompozycji najwspanialszych objawień płodnego geniuszu". Recenzent lwowskich „Rozmaitości" wyraźnie wpisywał już Ariosta w gust epoki: „Śmiałbym nawet twierdzić i dowodzić, że romantyczne epopeje Ariosta, Tassa, Dantego, Miltona dałyby się rozłożyć, rozebrać w ballady, romanse jak splot wieńca w pojedyncze kwiaty" (Wojciech z Prokocimia, *Literatura krajowa*, „Rozmaitości" 1832, nr 27). Do inspiracji Ariostem przyznawał się Juliusz Słowacki (np. we wstępie do *Balladyny*, 1839). Aleksander Tyszyński używał miary Ariosta, oceniając utwory pisarzy polskich, np. *Konrada Wallenroda* Adama Mickiewicza (*O szkołach poezji polskiej*, w: *Amerykanka w Polsce*, 1837) czy *Witoloraudę* Józefa Ignacego Kraszewskiego („Biblioteka Warszawska" 1841, t. 1).

Za nowatorski wkład w dzieje polskiej myśli krytycznej można uznać uwagi Krasickiego o przekładzie *Gofreda albo Jerozolimy wyzwolonej* Tassa (*Zbiór potrzebniejszych wiadomo-*

ści porządkiem alfabetu ułożonych, t. 2, 1781), jego wersyfikacji i wierności oryginałowi. Kazimierz Brodziński wpisywał już wyraźnie Tassa w gust romantyczny: „Najpiękniejszy pomnik wystawili Tassowi pierwsi naszego wieku poeci, Goethe w tragedii tegoż nazwiska i Byron w *Dumaniach Tassa*. Mimo wielu zalet Piotra Kochanowskiego poema to potrzebuje w polskim języku nowego przekładu […]" (*Tasso*, „Magazyn Powszechny" 1834, nr 9).

Przekładu *Pieśni II* poematu dokonał Euzebiusz Słowacki (*Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. 4, 1826), zaś Mikołaj Malinowski do edycji *Gofreda* z 1826 r. dołączył obszerną przedmowę.

***Gofred* a literatura polska.** W latach późniejszych dominujące stało się badanie wpływu na literaturę polską *Gofreda*, wielokrotnie w Polsce publikowanego (także w nowych tłumaczeniach) i traktowanego aż do romantyzmu jak epos narodowy. Należy tu wymienić przede wszystkim rozprawę Bronisława Chlebowskiego *Przekład „Jerozolimy" Tassa przez Piotra Kochanowskiego w stosunku do współczesnego stanu polskiej poezji i jej dalszego rozwoju* („Ateneum" 1890, t. 2) i szkic tegoż autora *„Grażyna" i jej stosunek do „Jerozolimy" Tassa, w przekładzie Piotra Kochanowskiego. Studium literackie* („Ateneum" 1885, t. 3). Można powiedzieć, że u schyłku XIX stulecia Tasso znów zdawał się polskim krytykom pisarzem bez mała współczesnym: „Poemat sam, w ogóle cieszący się u nas w zeszłym wieku szeroką popularnością, dziś znowu będzie bardziej na czasie aniżeli przed kilkunastu laty. Powrót do wiary, cudowności, poezji i ideałów romantycznych, znamionujący literaturę schyłku stulecia, nawiązuje duchowe nici z pieśnią podniosłą, kreślącą obrazy bohaterstwa wojowników krzyżowych. Wiara i poezja; te pochodnie świetlane, opromieniające arcydzieło twórcy, dozwalając mu zarazem przetrwać najstraszniejsze próby życiowe" (W.J. [Witold Janicki, właśc. Melania Rajchmanowa], *Torquato Tasso*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1895, nr 18). Powiązaniami Juliusza Słowackiego z Tassem zajął się Julian Krzyżanowski w młodzieńczym szkicu *Wpływ Tassa na twórczość Słowackiego* („Biblioteka Warszawska" 1914, t. 2).

Wspólne fascynacje. Giambattista Vico – między romantyzmem a modernizmem. Dzięki przekładowi Jules'a Micheleta z 1827 r. Giambattista Vico – niedoceniony przez swoich współczesnych – został odkryty przez romantyków jako inspirator romantycznego prowidencjalizmu i idei cyklicznego odnawiania się cywilizacji. Karol Libelt pisał w *Systemie umnictwa* (cz. 2, 1850) o dziele Vica *Scienza nouva*, że stworzyło „pierwsze fundamenta do historiozofii, do poznania zasad cywilizacji i działania wedle onychże". W vikiańsko-heglowskim duchu interpretował *Balladynę* Słowackiego Zygmunt Krasiński, zestawiając ten dramat z sytuowaną na granicy świata mitycznego i historycznego → epopeją (*Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, „Tygodnik Literacki" 1841, nr 21–23). Historyzm Cypriana Norwida również zawiera wątki vikiańskie.

Oryginalny ślad zostawiła myśl Vica w pracach Stanisława Brzozowskiego, który polemizując z artykułem Kazimierza Kelles-Krauza (*Dialektyka społeczna w filozofii Vica*, „Przegląd Filozoficzny" 1901, z. 2), protestował przeciwko redukcjonistycznym interpretacjom filozofii Vica w myśli pozytywistów. Z elementów romantycznie rozumianej filozofii Vica budował teorię kultury: „Każda forma psychiki staje się podstawą działania, kształtuje w ten lub inny sposób zbiorowe życie, jest momentem stającego się, przekształcającego prawa. Prawo jest zasadniczą postawą myśli ludzkiej, jej najgłębszym typem. Nauka, filozofia, religia etc. są to wszystko formy wtórne, pochodne; zasadniczym określeniem życia duchowego człowieka jest to, że stanowi ono zawsze moment w stawaniu się, w budowaniu prawa. Sądzę, że do dziś dnia myśl ta nie jest rozumiana i że dziś jeszcze powinniśmy, możemy pod tym względ-

dem wrócić do szkoły Vica" (*Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910). Pogłosy koncepcji Vica dają się słyszeć również w koncepcjach poety jako człowieka pierwotnego z przełomu XIX i XX w. (A. Świętochowski, *Poeta jako człowiek pierwotny*, 1896; B. Leśmian, *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, „Prawda" 1910, nr 39–42; w 1916 r. ukazał się przekład *Nauki nowej* pióra Antoniego Langego).

Kult Dantego. W czasach napoleońskich kontakty z Włochami nasiliły się ze względów politycznych. Zaowocowało to wzmożonym zainteresowaniem literaturą włoską, które w okresie romantyzmu miało znaleźć najpełniejszy wyraz w powszechnym wówczas kulcie Dantego. Za pierwszy zwiastun krytycznego zainteresowania Dantem należy uznać opublikowany przez Józefa Sękowskiego w „Dzienniku Wileńskim" (1817) przekład trzeciej pieśni *Piekła* z komentarzem. Niebawem Dante stanie się mistrzem romantyków; 2 września 1831 r. Krasiński pisał do swego przyjaciela Henry'ego Reeve'a: „Zacząłem czytać Dantego, nie znając ani jednego słowa w tym języku, i rozumiem Dantego. Jakże ponure, podniosłe i imponujące są wieki średnie. Jak dobrze dostrajają się do każdego ciemnego i ponurego obrazu. Jakżeż boleśnie spada zimny deszcz na potępieńców. Jakżeż gorzko unoszą się w powietrzu, jak jesienne liście, dusze potępione. A obok ukazują się Charon starożytny, Cerber starożytny. Wszystko jest na swoim miejscu; groźby starożytnego i nowego świata. Bogowie spadli z niebios, lecz bogowie piekielni zachowali swoje trony. Dante jest jednym z tych geniuszów, którzy przedstawiają nie ród jeden, nie wiek, lecz konstelacje, całą drogę mleczną wieków".

Wiele uwagi poświęcił literaturze włoskiej, w tym twórczości Dantego, Kraszewski. W *Wędrówkach literackich, fantastycznych i historycznych* (t. 1, 1838) umieścił obszerny szkic *Romeo i Julia*, zawierający parafrazę noweli Luigiego da Porto, którą wskazał jako źródło dramatu Williama Shakespeare'a. Na drugą połowę XIX w. datuje się początki polskiej dantologii. *Dante. Studia nad „Komedią Boską"* (1869) Kraszewskiego to pierwsza w Polsce wyczerpująca monografia krytyczna o Dantem i jego dziele. Kraszewski widzi w Dantem „uosobienie" epoki, Homera średniowiecznego chrześcijaństwa (myśl tę rozwinie w latach późniejszych Julian Klaczko), patrona wszystkich wygnańców: „Żadnemu może z wielkich poetów przedstawicieli przeszłości słuszniej się nie należy jak Dantemu to nadużyte określenie, że sobą całą uosabia epokę, żaden w istocie prócz Homera nie wcielił tak swego wieku jego charakteru geniuszu i wiedzy jak wielki wieszcz florencki *l'altissimo poeta*. Żaden też z chrześcijańskich poetów nowej ery nie jest nadeń bardziej chrześcijańskim, wybitniej synem tego świata, który na gruzach pokruszonej starożytności się wznosi. Postać to tak wielka, takim obleczona majestatem geniuszu, cierpienia, potęgi ducha i serca potęgi, że nad nią aż do naszych czasów w dziejach umysłu ludzkiego nie znajdujemy ani większej, ani powszechną zgodą wieków jednogłośniej uznanej". Kraszewski szczegółowo omawia biografię Dantego w ścisłym powiązaniu z uwarunkowaniami historyczno-politycznymi epoki i przeprowadza dokładną analizę struktury i treści poematu.

W 1880 r. Julian Klaczko publikuje *Causeries florentines* (1880, pol. *Wieczory florenckie*, przeł. S. Tarnowski, 1880–1881). Cztery szkice w eleganckiej, inspirowanej prozą humanistów włoskich formie → dialogów cyceroniańskich to szczytowe osiągnięcie dantologii polskiej XIX w., docenione za granicą (m.in. przez Akademię Francuską i Benedetta Crocego). Dogłębne i do dziś aktualne studium przedstawia wieloaspektowy obraz kultury średniowiecza i renesansu. Charakterystyczna dla Klaczki perspektywa komparatystyczna pozwoliła mu na błyskotliwą interpretację problematyki *Boskiej komedii* i *Życia nowego* nie tylko

w nawiązaniu do tradycji poezji miłosnej od trubadurów po florenckich poetów *Duecenta*, ale także w świetle porównań z twórczością Michała Anioła, Petrarki, Tassa, Johna Miltona, Shakespeare'a i in. Wybitnym znawcą Dantego był tłumacz *Boskiej komedii* Edward Porębowicz. Przed 1918 r. opublikował m.in. zarys literatury włoskiej (1890) w *Dziejach literatury powszechnej* (1883–1898) oraz monografię *Dante* (1906). Funkcję krytycznoliteracką pełniły też niekiedy bardzo rozbudowane parateksty. Do najobszerniejszych należy szkic krytyczny Gustawa Ehrenberga, autora pierwszego kompletnego tłumaczenia *Nowego Życia* (*„Nowe życie", pamiętnik Danta Alighierego*, „Biblioteka Warszawska" 1880, t. 2).

Twórczość dziewiętnastowiecznych pisarzy włoskich w Polsce. W drugiej połowie XIX w. wzrasta zainteresowanie literaturą włoską okresu romantyzmu i późniejszą. Poświęcano jej sporo miejsca przede wszystkim na łamach prasy. Niewiele było natomiast publikacji książkowych, a przekładom dzieł współczesnych na ogół nie towarzyszyły komentarze krytyczne. Najczęściej omawianymi autorami włoskimi w polskiej krytyce byli: Ugo Foscolo, Alessandro Manzoni, Giacomo Leopardi i Giosuè Carducci, a także włoski kryminolog, publicysta i antropolog Cesare Lombroso. Prawie wszystkie prace tego ostatniego autora były natychmiast tłumaczone na polski i szeroko komentowane również przez pisarzy w ich praktyce literackiej. Jednak w porównaniu z innymi literaturami obcymi dziewiętnastowieczna literatura włoska nie była w Polsce zbyt popularna. W latach 1859–1900 ukazało się w prasie, przede wszystkim w „Bibliotece Warszawskiej", „Ateneum", „Tygodniku Ilustrowanym", „Bluszczu", sporo artykułów przeglądowych, m.in. *Przegląd najnowszej literatury włoskiej* Piotra Zubrzyckiego („Ateneum" 1876, t. 2) oraz *Z literatury współczesnej we Włoszech* Edwarda Grabowskiego („Ateneum" 1880, t. 2). Na szczególną uwagę zasługują szkice *Literatura włoska. Rzut oka na obecne piśmiennictwo* („Biblioteka Warszawska" 1860, t. 1) i *Dążenia obecnej literatury włoskiej* („Tygodnik Ilustrowany" 1883, t. 2) pióra Walerii Marrené-Morzkowskiej, która tak pisała o dziewiętnastowiecznej kondycji literatury włoskiej: „Na całej zaalpejskiej nowoczesnej literaturze przeważnie też odbija się przeszłość klasyczna. Ojczyzna Wirgiliusza i Danta nie mogła wyłomać się z naśladowniczych form przeszłości, nie na próżno padł na jej kolebkę wielki cień konającego poganizmu, nie na próżno przygniata ją dotąd ogromem swoim geniusz średniowiecznego olbrzyma. Naród, co wypiastował Dantego, zdumiony zatrzymał się w biegu i wątpiąc, by zdołał kiedy wydać z łona swego indywidualność podobną, dotąd czci w nim samego siebie i w tej czci bałwochwalczej zatracił na długo siłę twórczą" (*Literatura włoska*). Marrené starała się dociec przyczyn stagnacji we włoskim życiu literackim, upatrując jej źródła w przywiązaniu do klasycznych poetyk i w dziedzictwie Manzoniego (krytyczka była też promotorką w Polsce twórczości Giovanniego Vergi). Nie lepiej oceniała współczesną dramaturgię włoską, przeciwstawiając jej miałkość chlubnej tradycji renesansowej i oświeceniowej.

Stosunkowo liczne są wypowiedzi na temat Foscola, o którym pisali m.in. Fryderyk Henryk Lewestam (*Literatura włoska*, „Kłosy" 1866, nr 78), Tomasz Zawadyński i Marrené, zestawiająca *Ostatnie listy Jakuba Ortis* Foscola z *Cierpieniami młodego Wertera* (→ werteryzm). „Dlatego według nas nawet w formie *Jakub Ortis* wyższym jest od *Wertera*, jak wyższym jest od niego założeniem moralnym i charakterem bohatera, i sądzimy, że dzieło to jest jednym z arcydzieł dzisiejszej literatury, i z dzieł Uga Foscola to jedno nie zaginie nigdy i pozostanie jako pomnik wielkiego bólu, który rozerwać musiał jego łono, by wydobyć z niego tyle ciepłej krwi i tyle strasznej boleści. Pokazuje ono, że ból ten nie był fatalnością przywiązaną do jednego tylko charakteru lub indywidualności, ale przeciwnie, był bólem

całej epoki i całych narodów, kiedy od ogółu mógł być pojętym" – pisała Marrené (*Literatura włoska*).

Twórczość Alessandra Manzoniego, powszechnie uznawanego we Włoszech za najwybitniejszego pisarza XIX w., w Polsce nie spotkała się z jednoznacznym przyjęciem; często była oceniana dość surowo (opinie Edwarda Grabowskiego, Walerii Marrené). Jednak w nekrologu „Gazeta Lwowska" (1873) żegnała włoskiego pisarza jako jednego z najznakomitszych w XIX w., „godnego towarzysza Goethego, Schillera, Mickiewicza, Walterscotta". „Księciem ówczesnego piśmiennictwa" nazywał go „Przegląd Polski" (1895), chwaląc zwłaszcza powieść *I Promessi sposi* (*Narzeczeni*) i jej nasycony prowincjonalizmami język tworzący podwaliny języka literatury zjednoczonych Włoch.

Stosunkowo wcześnie doceniono znaczenie poezji Leopardiego. Pierwszy artykuł analizujący jego twórczość ukazał się w 1859 r. (W. Kulczycki, *Jakób Leopardi*, „Gazeta Warszawska" 1859, nr 300–303). Poeta został w nim określony jako „wieszcz rozpaczy" i przyrównany do Dantego i Alfieriego. Wybitną pozycję Leopardiego wcześnie dostrzegła również Marrené, celnie interpretując niektóre aspekty jego poetyki. Na temat twórczości Leopardiego wypowiadali się m.in. Lewestam, Edmund Łoziński (*O poezji włoskiej*, „Kłosy" 1876, nr 593), Maria Ilnicka (*Chwila z życia włoskiego poety. Giacomo Leopardi*, „Bluszcz" 1875, nr 5–7), Zawadyński (*Dwaj poeci włoscy: Giusti i Leopardi*, „Niwa" 1872, t. 1). Zainteresowanie Leopardim jako poetą pesymizmu spod znaku Arthura Schopenhauera przetrwa do czasów Młodej Polski („Kłosy" w 1889 r. informują, że Vincenzo Laureanti wydał dzieło *La filosofia di Giacomo Leopardi*, „w którym porównywa pesymizm Leopardiego z pesymizmem Schopenhauera, jako też rozpatruje etyczne i estetyczne poglądy i przekonania Leopardiego"). Marian Zdziechowski w pracy *Byron i jego wiek. Studia porównawczo-literackie* (1894) dostrzeże w Leopardim „bezgranicznie zajętego i przejętego sobą poetę", jednego z europejskich bajronistów.

W latach 70. XIX w. krytyka polska zaczęła interesować się Carduccim. W 1876 r. pisał o nim Edmund Łoziński (*O poezji włoskiej*), uznając przyszłego noblistę za najwybitniejszego poetę zjednoczonych Włoch. O Carduccim pisali także m.in. Waleria Marrené, Leon Winiarski, Edward Grabowski i Edward Porębowicz, który jako pierwszy w Polsce podjął trud analizy skomplikowanej struktury wersyfikacyjnej *Odi barbare* (*Nowe „Ody barbarzyńskie" Carducciego*, „Prawda" 1889, nr 51). Przy okazji rozprawy Carducciego *Le riime di Dante* powraca w krytyce polskiej temat wątków dantejskich w → symbolizmie (L.W. [L. Winiarski], *Literatura włoska*, „Prawda" 1897, nr 11) oraz → dekadentyzmie (*Teraźniejsza literatura włoska*, „Przegląd Katolicki" 1885, nr 17). O Carduccim jako poecie nowej epoki, poszukującym własnej poetyki między tradycją a nowoczesnością, pisano w „Bibliotece Warszawskiej" (1895, t. 1): „Od samego początku pojął on [Carducci] dobrze, że romantyzm, przybyły do Włoch z drugiej ręki, zmrożony poniekąd w przesmykach Alpejskich, nie był niczym innym, tylko epoką przejściową, tylko wiotkim pomostem na stały ląd przyszłości. I wyminął go z największą starannością, chociaż znów nie z wielkim zachodem, bo sądzę, że romantyzm działał raczej odpychająco na tę naturę zdrową, dziką, szczerą i do ludu zbliżoną. Ponieważ zaś żaden poeta, nawet największy, nie urodził się oryginalnym, a wszyscy muszą przechodzić okres dziecinny i stąpać śladami innych, przeto Jozue Carducci przyłączył się do klasyków, którzy na początku stulecia pocieszali niejako Włochów w niewoli […]".

Spośród pisarzy współczesnych od połowy lat 90. XIX w. największe zainteresowanie budził wśród krytyków polskich Gabriele D'Annunzio, jednak w znacznej mierze wyrastało ono z przyczyn pozaliterackich (poeta był zaangażowany w działania wojskowe pierw-

szej wojny światowej, uważano go również za prekursora faszyzmu włoskiego). Pogłębione szkice poświęcili mu Władysław Jabłonowski (*Gabriel D'Annunzio i powieść włoska*, „Głos" 1898, nr 16–18), Winiarski, Jan Lorentowicz. Tadeusz Konczyński uznał D'Annunzia za twórcę nowego modelu życia, w którym najwyższymi wartościami są piękno i sztuka (*Gabriel D'Annunzio*, „Słowo Polskie" 1898, nr 37), rozpoczynając tym samym jedną z wielu młodopolskich dyskusji o powinnościach artysty.

Więzi kobiece. Ada Negri i Maria Konopnicka znały się osobiście i – podobno – poetka włoska podpisała jako pierwsza protest przeciwko prześladowaniu dzieci polskich we Wrześni, który wystosowała przebywająca we Florencji Konopnicka. Polska poetka przetłumaczyła dwa tomy poezji włoskiej koleżanki (*Fatalità*, 1892; *Tempeste*, 1894), które ukazały się w 1901 r. pod tytułem *Niedola. Burze*. Włoszka była na gruncie polskim już wtedy znana, recenzję z jej tomiku *Fatalità* ogłosił Winiarski (*Literatura włoska*, „Prawda" 1894, nr 27); w 1896 r. na łamach „Biesiady Literackiej" (nr 10) ukazał się przekład trzech wierszy Negri w tłumaczeniu M.M. (Marii Mikulszyc) oraz krótkie wprowadzenie prawdopodobnie pióra tłumaczki; Jabłonowski opublikował szkic krytyczny *Poetka włoska* („Tydzień", dod. literacki do „Kuriera Lwowskiego" 1899, nr 26–27). Przed Konopnicką tłumaczyła poezje Negri także Gabriela Jundziłłowa (pseudonim „Gabor"), wydane w 1900 r. Podobno pod wpływem wierszy przełożonych przez Konopnicką swój sceniczny pseudonim wybrała Apolonia Chałupiec (znana jako Pola Negri). Tomik poezji Negri został ocenzurowany; wiersze odrzucone tłumaczka publikowała w prasie galicyjskiej. W 1894 r. wyszedł w Krakowie poszerzony tom wierszy *Niedola. Burze*. Nie była to jedyna przygoda Konopnickiej z literaturą włoską; poetka przełożyła również powieść Edmonda de Amicisa *Serce* oraz tragedię D'Annunzia *Córka Joria*.

Omówienie związków Polski z kulturą włoską ze szczególnym uwzględnieniem współczesnej powieści (Antonio Fogazzaro, De Amicis, D'Annunzio, mało znana w Polsce autorka sardyńska, późniejsza laureatka nagrody Nobla – Grazia Deledda) przyniósł cykl Wilhelminy Zyndram-Kościałkowskiej *Z beletrystyki włoskiej* („Sfinks" 1913, nr 8/9–12), w którym autorka dowodziła głębszych więzi łączących nas z potomkami Rzymian, np. dopatrywała się wspólnych tradycji „asenizacyjnych".

Z perspektywy XX stulecia. Ranga tematyki włoskiej w polskim dyskursie krytycznoliterackim systematycznie wzrasta przez całe XIX stulecie. Piotr Chmielowski w *Dziejach krytyki literackiej w Polsce* (1902) gani Antoniego Małeckiego za niedocenianie w obrazie literatury europejskiej początku XIX w. literatury włoskiej, „która niepowszednich miała przedstawicieli". Pod koniec XIX i na początku XX w. publikowano sporo przekładów z literatury włoskiej, głównie prozy (Silvio Pellico, Alessandro Manzoni, Giovanni Verga, Edmondo De Amicis, Antonio Fogazzaro, Gabriele D'Annunzio, Sibilla Aleramo i in.). Nadal, jak w poprzednich latach, interesowano się włoską literaturą dawną. Publikowano zarówno wznowienia (m.in. *Wieczory florenckie* Klaczki: 1903, 1906, 1917, i przekład Ehrenberga *Nowego życia* z komentarzem krytyczno-literackim: 1902, 1914), jak i nowe opracowania monograficzne, m.in. Porębowicza *Święty Franciszek z Asyżu* (1899) i *Dante* (1906), Władysława Kozickiego *Michał Anioł* (1908). Niestrudzonym popularyzatorem kultury włoskiej był Kazimierz Chłędowski, autor wielu zbeletryzowanych szkiców o literaturze włoskiej od renesansu do oświecenia (*Siena*, 1904; *Dwór w Ferrarze*, 1907; *Rzym, ludzie odrodzenia*, 1909; *Rzym, ludzie baroku*, 1912; *Rokoko we Włoszech*, 1914; *Historie neapolitańskie*, 1917).

Bardzo wcześnie zainteresowano się w Polsce futuryzmem (jako pierwszy informował o nim – I. Grabowski, *Najnowsze prądy w literaturze europejskiej. Futuryzm*, „Świat" 1909, nr 40); przed 1918 r. o futuryzmie pisali Cezary Jellenta, Anna Limprechtówna, a przede wszystkim Aleksander Kołtoński, w przyszłości korespondent „Zdroju" z Rzymu, autor pierwszego w Polsce wyczerpującego opracowania *O futuryzmie jako zjawisku kulturalnym i artystycznym* („Krytyka" 1914, t. 42–43), w którym wiązał genezę futuryzmu z → symbolizmem. Wielkim nieobecnym na początku stulecia był Luigi Pirandello, na którego krytyka polska zwróci uwagę dopiero w latach 20. XX w.

Literatura włoska budziła stałe zainteresowanie krytyki nie tylko z powodu swojej bliskości wobec dziedzictwa → antyku, ale też ze względu na pewne analogie w drogach Włochów do zjednoczenia i Polaków do niepodległości. Stefan Żeromski w odczycie wygłoszonym w 1915 r. *Literatura a życie polskie* zauważał ową paralelę, żywą zwłaszcza dla romantycznych i neoromantycznych nurtów w kulturze polskiej: „Jeżeli rozejrzeć się szczegółowo po widowni literackiej, to współtowarzyszów w tym polskim sposobie tworzenia oraz w sposobie spotrzebowania owoców pracy nie znajdziemy wielu. Jedynie może współczesne piśmiennictwo irlandzkie, […] a w połowie ubiegłego wieku literatura włoska, przedzjednoczeniowa mogłaby z naszą iść w jarzmie do pary. Alfieri, Leopardi, Ugo Foscolo, Carducci – to jedyni bodaj współtowarzysze po ciernistych szlakach twórczości naszych wielkich romantyków".

Podobnie dobitnie w *Legendzie Młodej Polski* upominał się Brzozowski o pamięć o – zarazem swoistej i uniwersalnej – literaturze włoskiej w przestrzeni kulturowej współczesnej Europy: „Swoisty i odrębny charakter literatury i umysłowości włoskiej daje się wytłumaczyć nieustanną obecnością w ich widnokręgu duchowym wielkiego wzoru społecznego, spiżowej wizji Rzymu. Katolicyzm, walka papiestwa o wpływ polityczny tak fatalna dla historycznego życia Włoch, umocniły i ugruntowały w duszy włoskiej tę olbrzymią skalę widzenia wobec spraw ludzkich. Skala ta określała zawsze nawet w okresie najstraszliwszego upadku charakter, gest myśli włoskiej. Dekadencja ich nawet miała wszechświatowy rozmach. […] sądzę, że powierzchowna znajomość tej literatury, niedocenianie jej pozbawia całą kulturę europejską niezmiernie cennych pierwiastków. […] Olbrzymie dostojeństwo zawarte w słowach *civis romanus* nie całkiem zamarło w duszy włoskiej. Powierzchownemu badaczowi rzuca się ono w oczy jako skłonność do patosu, teatralność gestu i wymowy, ale gdy sięgnie się głębiej, dostrzega się, że pozostało jeszcze w tej umysłowości wiele starożytnego spiżu, że właściwym oddechem jej, zatajoną duszą jest myśleć, chcieć i czuć tak, jakby się było prawodawcą rodzaju ludzkiego".

Joanna Szymanowska

Źródła: A.K. Czartoryski, *Przedmowa*, w: tegoż, *Panna na wydaniu*, 1771; [G. Piramowicz], *Przestrogi dla czytających pisma historyczno-polityczne, jako to pamiętniki, dzienniki, wojaże, geografie i tym podobne*, 1787; I. Krasicki, *O rymotwórstwie i rymotwórcach* [1793–1799], w: tegoż, *Dzieła*, t. 3, 1803; L. Capelli, *Wiadomość o życiu i pismach hrabiego Wiktora Alfieri da Asti*, „Dziennik Wileński" 1806, t. 2; L. Capelli, *Petrarch uważany jako poeta, filolog i moralista; rzecz na posiedzeniu akademickim uniwersytetu imperatorskiego wileńskiego dnia 15 listopada 1816 czytana w języku francuskim*, „Dziennik Wileński" 1817, t. 5; A. Feliński, *O Alfierim i jego tragedii „Wirginia" i o jej naśladowaniu polskim*, w: tegoż, *Pisma własne i przekładania wierszem*, t. 2, 1821; [H.] H. Chyliński, *Uwagi nad recenzją trajedii Alfierego „Agamemnon" wystawionej na Teatrze Narodowym w Warszawie r.b.*, „Astrea" 1823, t. 3; J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, 1829; K. Brodziński, *Tasso*, „Magazyn Powszechny" 1834, nr 9,

przedruk w: tegoż, *Dzieła*, t. 6, 1843; Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, „Tygodnik Literacki" 1841, nr 21–23; E. Dembowski, *Piśmienność powszechna*, „Przegląd Naukowy" 1842, t. 3, nr 22; E. Sulicki, *Literatura włoska: poeci Leopardi, Marchetti, Mamiani, Tommaseo Prati, Levi, Aleardi*, „Gazeta Codzienna" 1859, nr 255, 257, 262 i 267; W.M. [W. Marrené], *Literatura włoska. Rzut oka na obecne piśmiennictwo*, „Biblioteka Warszawska" 1860, t. 1; F.H. Lewestam, *Literatura włoska*, „Kłosy" 1866, nr 78; J.I. Kraszewski, *Dante. Studia nad „Komedią Boską"*, 1869; T. Zawadyński, *Dwaj poeci włoscy: Giusti i Leopardi*, „Niwa" 1872, t. 1 (wyd. osob. 1873); G.D.T., *Manzoni Aleksander*, „Kłosy" 1873, nr 429; M. Ilnicka, *Chwila z życia włoskiego poety. Giacomo Leopardi*, „Bluszcz" 1875, nr 5–7; E. Łoziński, *O poezji włoskiej*, „Kłosy" 1876, nr 593; P. Zubrzycki, *Przegląd najnowszej literatury włoskiej*, „Ateneum" 1876, t. 2; E. Grabowski, *Z literatury współczesnej. We Włoszech*, „Ateneum" 1880, t. 2; J. Klaczko, *Wieczory florenckie*, 1880; J. Święcicki, *Przegląd najnowszej literatury włoskiej*, „Biblioteka Warszawska" 1880, t. 2 i 4; W. Marrené, *Dążenia obecnej literatury włoskiej*, „Tygodnik Ilustrowany" 1883, nr 34; S. Duchińska, *Z literatury włoskiej*, „Kronika Rodzinna" 1884, nr 17; G.B., *Giacomo Leopardi. W setną rocznicę urodzin poety*, „Ateneum" 1889, z. 3–4; B. Chlebowski, *Przekład „Jerozolimy" Tassa przez Piotra Kochanowskiego w stosunku do współczesnego stanu polskiej poezji i jej dalszego rozwoju*, „Ateneum" 1890, t. 2, przedruk w: tegoż, *Pisma*, t. 3, 1912; W. Marrené, *Jozue Carducci*, „Świat" 1891, nr 13; L.W. [L. Winiarski], *Dante Alighieri*, „Prawda" 1893, nr 30–31; L.W. [L. Winiarski], *Literatura włoska*, „Prawda" 1895, nr 8; L.W. [L. Winiarski], *Literatura włoska. Stosunki Petrarki i Boccaccia*, „Prawda" 1895, nr 25; [b.a.], *Poezje Ady Negri*, „Biesiada Literacka" 1896, nr 10; W. Jabłonowski, *G. Leopardi. Przypomnienie*, „Głos" 1898, nr 26; L.W. [L. Winiarski], *Literatura włoska. Poezje D'Annunzia*, „Prawda" 1898, nr 28; W. Jabłonowski, *Przegląd literatury zagranicznej. Poezja współczesna we Włoszech*, „Ateneum" 1900, t. 4; A. Pilecki, *Poeci pesymizmu*, „Bluszcz" 1900, nr 14; T.Z. [T. Zawadyński], *Giuseppe Giusti*, „Bluszcz" 1900, t. 14; E. Porębowicz, *Dante*, 1906; S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910; C. Jellenta, *Futuryzm*, „Literatura i Sztuka" 1910, nr 42–43; W. Zyndram-Kościałkowska, *Z beletrystyki włoskiej*, „Sfinks" 1913, nr 8/9–12; A. Kołtoński, *O futuryzmie jako zjawisku kulturalnym i artystycznym*, „Krytyka" 1914, t. 42–43; Orsyd [A. Limprechtówna], *Futuryzm*, „Echo Literacko-Artystyczne" 1914, z. 1; S. Żeromski, *Literatura a życie polskie* [1915], w: tegoż, *Sen o szpadzie i sen o chlebie*, 1916.

Opracowania: M. Brahmer, *Z dziejów włosko-polskich stosunków kulturalnych. Studia i materiały*, 1939; W. Preisner, *Stosunki literackie polsko-włoskie w latach 1800–1939*, 1949; W. Preisner, *Dante i jego dzieło w Polsce. Bibliografia krytyczna z historycznym wstępem*, 1957; W. Roszkowska, *Polacy w rzymskiej Arkadii*, „Pamiętnik Literacki" 1965, z. 3; R. Pollak, *Tasso w Polsce*, w: tegoż, *Wśród literatów staropolskich*, 1966; R. Pollak, *Triumfy „Gofreda" i ścieżki cierniste „Orlanda"*, w: jw.; E. Feliksiak, *Norwid i Vico*, „Przegląd Humanistyczny" 1968, nr 3; W. Weintraub, *Recepcja „Jerozolimy wyzwolonej" w Polsce i na Zachodzie*, w: tegoż, *Od Reja do Boya*, 1977; Z. Sudolski, *Krasiński a Dante*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza" 1978, R. 13; K. Żaboklicki, *La fortuna di Vittorio Alfieri in Polonia*, w: *Vittorio Alfieri e la cultura piemontese fra illuminismo e rivoluzione*, ed. G. Jola, 1985; D. Ratajczak, *Wstęp*, w: *Polska tragedia neoklasycystyczna*, 1988; K. Żaboklicki, *Giovanni Verga i weryzm*, 1989; L. Gambacorta, *Il dramma metastasiano nella Polonia di Augusto III (1733–1763)*, 1990; S. Graciotti, *Arkadia w działalności Józefa Andrzeja Załuskiego i jego kręgu*, *Echa włoskie w działalności teatynów i pijarów*, w: tegoż, *Od renesansu do Oświecenia*, t. 2, 1991; Z. Przychodniak, *U progu romantyzmu. Przemiany warszawskiej krytyki teatralnej w latach 1815–1825*, 1991; J. Ugniewska, *O Leopardim w Polsce*, w: tejże, *Giacomo Leopardi*, 1991; Z. Wołoszyńska, *Wojciech Bogusławski wobec wzorów dramaturgii zachodnioeuropejskiej (Bogusławski a twórczość Vittorio Alfierego)*, „Prace Literackie. Acta Universitatis Wratislaviesis" 1991, t. 31; *Oświecenie – Kultura – Myśl*, red. J. Platt, 1995; R.A. Syska-Lamparska, *Vico i Brzozowski*, „Pamiętnik Literacki" 1996, z. 2; J. Łukaszewicz, *Carlo Goldoni w polskim oświeceniu*, 1997; M. Gurgul, A. Klimkiewicz, J. Miszalska, M. Woźniak, *Polskie przekłady włoskiej poezji lirycznej od czasów najdawniejszych do 2002 roku. Zarys historyczny i bibliograficzny*, 2003; A. Kuciak, *Dante romantyków. Recepcja „Boskiej Komedii" u Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego i Norwida*, 2003; A. Litwornia, *„Dantego któż się odważy tłumaczyć?". Studia o recepcji Dantego w Polsce*, 2005; M. Gurgul, *Echa włoskie w prasie polskiej (1860–1939)*, 2006; J. Miszalska, M. Gurgul, M. Surma-Gawłowska, M. Woźniak, *Od Dantego do Fo. Włoska poezja i dramat w Polsce (od XVI do XXI wieku)*, 2007; A. Kłos, *„Fatalità" i „Tempeste" Ady Negri w przekładzie Marii Konopnickiej*, „Przekładaniec" 2010, nr 2 (24); J. Miszalska, M. Gurgul, M. Surma-Gawłowska, M. Woźniak, *Od Boccaccia do Eco. Włoska proza narracyjna w Polsce (od XVI do XXI wieku)*, 2011.

Zob. też: Croceanizm, Epopeja, Historyzm w dyskursie krytycznoliterackim, Improwizacja, Komedia, Libretto, Opera, Przekład, Sonet, Tragedia

M

MARZENIE

Słowo-sygnał. Dzieje marzenia w krytyce literackiej łączą się ściśle z karierą podmiotu marzeń – marzyciela, która rozkwitła w → romantyzmie. Nie mając jednak ani zdefiniowanych ram znaczeniowych, ani spisanej genealogii, marzenie w pełni odpowiadało romantycznej skłonności do łączenia sztuki i życia oraz potrzebie niezapośredniczonego pojęciowo widzenia rzeczy. Starając się sprostać nieskrępowanemu ruchowi uczuć i myśli, poszukując sensów absolutnych lub przynajmniej istotnych, autorzy stronili od kodyfikacji języka krytyki, a wskutek tej niechęci, posuniętej do ekstremum w → Młodej Polsce, wytworzyła się niepisana reguła, określona później w badaniach literackich jako „reguła minimum terminologicznego". Prowadziło to do formułowania refleksji estetycznej w obrębie języka literatury, *ergo* do jej metaforyzacji i ufilozoficznienia. Stąd słowa, takie jak „życie", „nastrój", → „dusza", „nerwy", → „nuda", „gest" lub „marzenie", nie otrzymując niepożądanej roli wyodrębnionego terminu, uzyskiwały na krócej albo dłużej pozycję wyróżnioną, status „słów-sygnałów". Dlatego właśnie „marzenie", choć raczej nie przyciągało uwagi redaktorów wydawnictw encyklopedycznych, było rozpoznawane jako reprezentatywne dla romantycznych postaw i wybierane przez ich przeciwników za przedmiot ataków i drwin.

Dziewiętnastowieczne definicje. Marzyciel, jako → czytelnik upajający się lekturą, podróżnik, kochanek, → poeta, artysta, wyróżniał się spośród innych postaci zarówno ponadprzeciętnymi zdolnościami, jak też strojem lub pozą, podczas gdy marzenie znalazło się w cieniu pojęć, takich jak → fantazja, → imaginacja, wspomnienie, rozmyślanie, pragnienie, idea, wizja, a przede wszystkim sen, przez który zostało zdominowane. Tendencja ta, przypieczętowana przez badania dwudziestowieczne, które pod wpływem teorii Sigmunda Freuda uprzywilejowały marzenia senne kosztem „snów na jawie", zaznaczała się już w dziewiętnastowiecznych wydawnictwach słownikowych. W trzeciej edycji *Encyklopedii powszechnej* (t. 10, 1901) Samuela Orgelbranda, podobnie jak w *Wielkiej encyklopedii powszechnej ilustrowanej* (t. 13, 1902), hasło „marzenie" zawiera jedynie odsyłacz do słowa „sen", tam zaś można przeczytać, że marzenie to cząstka składowa snu – „szeregu marzeń bez związku i logiki".

Ważny wyjątek od tej reguły stanowi hasło medyka i biologa Szymona Syrskiego w pierwszej edycji *Encyklopedii powszechnej* Samuela Orgelbranda (t. 18, 1864). Autor zdefiniował „marzenie" w kategoriach fizjologiczno-psychologicznych – jako „myślenie o ma-

rach", „tworzenie się w mózgu obrazów i w najrozmaitszych stosunkach zachodzących pomiędzy nimi kombinacji, niekontrolowanych wrażeniami zmysłowymi i [nie]konfrontowanych z otaczającą lub minioną rzeczywistością". Stwierdziwszy, że marzenie „jest tym na jawie, czym sen w czasie spania", podkreślał jego złudność, nietrwałość i czczość. Widział w nim przeszkodę w opanowywaniu rzeczywistości tym większą, że na pozór przypomina ono „czysto-abstrakcyjne myślenie". Przeciwstawiając snucie marzeń planowaniu mającemu oparcie w → nauce i doświadczeniu, utrzymywał, że są „niegodne dojrzałego człowieka", właściwe natomiast niższym organizacjom psychicznym, takim jak dzieci o zaburzonym rozwoju, „chorobliwie usposobione kobiety", adepci spirytyzmu. Jego racjonalistyczne stanowisko podzielą wkrótce → pozytywiści. Syrski ostrzegał, że „pod zgubnym wpływem marzenia niedołężnieją nie tylko pojedyncze indywidua, ale marnieją i giną całe narody". Pozostawiwszy w domyśle, jakiego narodu losy stanowią najnowszą ilustrację tej tezy, znalazł na nią dowody w „rozmarzonych wiekach średnich", w historii licznego „narodu Indów, który pod wpływem swych wygórowanych marzeń o nadziemskich rzeczach, upadł już prawie bez nadziei powstania", oraz Niemców pozostających mimo wysiłków intelektualnych w „niemowlęctwie politycznym" wskutek słabości do „filozoficznego marzenia", nieuleczonej od końca XVIII w. W artykule encyklopedycznym przecięły się więc dwie zasadnicze linie rozumienia słowa: romantyczna, związana z → niemiecką filozofią przyrody, oraz scjentystyczna, reprezentowana przez autora, traktująca tamtą jako przeżytek. Tym samym Syrski włączył też swój głos do specyficznie polskiej → dyskusji nad politycznym wymiarem marzenia.

Między oświeceniem a romantyzmem. W → oświeceniu pojawiły się – przede wszystkim w twórczości literackiej – zwiastuny pozytywnej waloryzacji marzenia jako ludzkiego przeżycia lub elementu procesu tworzenia i odbioru poezji. Stało się ono składnikiem wyposażenia → bohatera literackiego, jak w *Cierpieniach młodego Wertera* Johanna Wolfganga Goethego (→ werteryzm), a także podmiotu poezji lirycznej (w Polsce np. Franciszka Dionizego Kniaźnina). Marzenie należało do tych władz duszy, z których niewygodnym dla rozumu istnieniem próbowali na różne sposoby uporać się myśliciele oświeceniowi, zwłaszcza Denis Diderot posługujący się słowami *rêve* i *rêverie* oraz Jean-Jacques Rousseau (*Marzenia samotnego wędrowca*, zob. też → russoizm). W oświeceniowych teoriach literackich i krytyce pojawiało się nieśmiało, przede wszystkim w związku z definicjami poezji i charakterystyką jej oddziaływania na czytelnika, pobrzmiewając w sensach takich pojęć, jak „zadumienie", „zachwycenie", „omamienie" ([J.L. Chreptowicz], *Poezja*, w: [I. Krasicki], *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych*, t. 2, 1781) oraz „ukontentowanie", „rozkosz imaginacji" (F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786).

Z końcem XVIII i na początku XIX w. marzenie – odczuwane najpierw jako pęknięcie wewnętrzne i wyzwanie poznawcze – znalazło się w „przepaści klasyków", tam, gdzie człowiek „wpada w marzenia" i staje się romantykiem. Jan Śniadecki w rozprawie *O pismach klasycznych i romantycznych* („Dziennik Wileński" 1819, t. 1) piętnował „w swobodnym bujaniu imaginacji szukanie zalet", jak też „objawianie się duszy od zmysłów oderwanej", widząc zarówno w zaciekawieniu marzeniami, jak i w wykorzystywaniu ich w sztuce zgubny wpływ „tęsknicy romantyków niemieckich". Równolegle na łamach hołdującego ideałom → klasycystycznym, ale otwartego na nowinki „Tygodnika Wileńskiego" ukazało się tłumaczenie fragmentu *Les Rêveries du promeneur solitaire* (*Marzeń samotnego wędrowca*) jako *Rozmowa J.J. Rousseau z samym sobą* oraz Arsène'a Thiébauta *Pielgrzymka do grobu Jana Jakuba Russo w Ermenonwilu* z → opisami i pochwałą „uczucia rozmyślania i tkliwości", „melancholicz-

nych dumań" i „zadumień" – „najsłodszych dolegliwości duszy". Zainspirowany myślą pani de Staël, Ignacy Skarbek Kiełczewski opublikował broszurę będącą próbą pogodzenia racji romantyków i klasyków na gruncie teorii → geniuszu oraz imaginacji, przyznającą *implicite* wyższość romantycznej zasadzie twórczej (*Mowa o duchu klasyczności i romantyczności we względzie filozoficznym*, 1822). Mocno spóźnione, koncyliacyjne dzieło Franciszka Morawskiego *Klasycy i romantycy polscy w dwóch listach wierszem* (1829) świadczy, że marzenia stały się w ciągu tych lat jednym z najważniejszych sygnałów romantyczności: „Teraz czas roić, bujać i w świetnym zawrocie / Rozbijać się po wielkim marzeń kołowrocie" (*List drugi do romantyków*).

Predylekcja pani de Staël do „poruszeń imaginacji", „rojeń poetów", „niebiańskich marzeń", czyli objawów wrażliwości północnej, nie była w Polsce tajemnicą, począwszy od pierwszych lat XIX w., a od 1815 r., w związku z falą → przekładów prac autorki, stała się już szeroko znana. Jej stanowisko, będące pierwotnie stanowiskiem Johanna Gottfrieda Herdera, w dużym stopniu podzielał Kazimierz Brodziński w wystąpieniu *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* („Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11). Jego zdaniem nie wolno zabraniać „sercu zatapiać się czasem w marzeniach łagodzących czucie i tę religijną miłość wszystkiego obudzających", jednak równocześnie nie powinno się marnować „niepojętego daru imaginacji" na roztaczanie tylko frenetycznych wizji. Co gorsza, nie należy jej sztucznie pobudzać, udawać → natchnienia, wzlatując „w ten błogi sen przeznaczenia naszego, w te marzenia, w których się wielkie i cnotliwe dusze pojmują, ale nie rozumieją […]". Bezpieczniej więc nie naśladować geniuszy i nie wytwarzać w sobie usposobienia właściwego innym nacjom, szczególnie zaś „idealności i mistyczności niemieckiej".

Obaw tych nie podzielał Maurycy Mochnacki, jako że w marzeniu widział przede wszystkim wyraz potencji twórczych, dochodzących do głosu w człowieku, tak jak w „ożywionej tchnieniem Bożym" *naturae naturantis*. „Siły rozpostarte i działające w naturze – pisał krytyk – otóż jej olbrzymie myśli i marzenia" (*Myśli o literaturze polskiej*, „Gazeta Polska" 1828, nr 89–94). Stąd podążający za nim w tym względzie Michał Grabowski używał słowa „wymarzać" jako „kreować". Wprawdzie z niechęcią mówił o „wybujałości marzeń" niedoświadczonych literatów, burzył się przeciwko eksponowaniu zbrodni, jaką „wymarzają romansopisarze francuscy", ale zarazem przypisywał → powieściom ukochanego przez siebie Waltera Scotta poetycką w istocie, rzadką zdolność udzielania marzenia. Scott, przedstawiając rzeczy na pozór dobrze znane, ale „przetarte z mroku, rozjaśniane, barwne", jak sztukmistrz oczarowuje czytelnika. „W tej nierozdzielności jego z nami nic też nas nie rozbudza z marzenia, w które podoba mu się nas pogrążyć" (*Literatura i krytyka*, 1837). Marzenie mogło więc stanowić składową lub etap procesów tworzenia oraz przyswajania dzieła, mogło również niejako przesycać je i stanowić o jego wartości bądź pozytywnej, jeżeli było silne, budujące, podporządkowane pięknu, bądź negatywnej, jeśli było wtórne, skłamane, nikczemne.

Niejednoznaczny stosunek do marzenia charakteryzuje także romantyczną myśl estetyczną Józefa Kremera i Karola Libelta. Z jednej strony traktują je oni jako niewarty uwagi lub nawet szkodliwy pozór, z drugiej przyznają mu nobilitującą pozycję wśród przejawów wyższego życia wewnętrznego i zdolności twórczych. W *Listach z Krakowa* (t. 1, 1843) Kremer zdradza swoją fascynację Platonem, uznając, że marzenie „jest też częścią estetyki i przynależy nawet istotom boskim". W *Estetyce, czyli umnictwie pięknym* (wyd. popr. t. 1–2, 1854) Libelta to natura, zwłaszcza natura Północy, swą „grą kolorów i kształtów zmysły człowieka upaja, a umysł marzeniami rozkoszy kołysze".

Polityczny wymiar marzenia. Już w rozsianych uwagach Brodzińskiego na temat marzenia kryła się myśl o niebezpieczeństwie, jakie stanowi ono dla narodowego bytu. Pisarz twierdził, że to godny, mimo wszystko, szacunku „duch niemieckiej filozofii" kusi nas do wystąpień przeciw rozsądkowi, kiedy – zapomniawszy – jakim kosztem odzyskuje się ojczyznę, ulegamy „obłędnym marzeniom" czy się nimi „uwodzimy" (*O klasyczności i romantyczności*). Jednak o politycznym sensie marzenia nie decydował kontekst niemiecki, ale rosyjski. Wyraźnie stwierdził to Adam Mickiewicz w prelekcjach paryskich: „Wszystkie kraje słowiańskie są teraz w uroczystym oczekiwaniu. Wszyscy oczekują idei powszechnej, idei nowej. Jaką będzie owa idea? Czy ród słowiański wciągnięty zostanie na zdobywcze szlaki Rosji, czy też zdołają go za sobą porwać Polacy w swój śmiały pochód ku przyszłości, który Rosjanie zwą marzeniem, Czesi utopią, a który jest tylko ideałem?" (*Literatura słowiańska*, 1841, kurs drugi, lekcja pierwsza). Wykładowca Collège de France nawiązał tam do lekcji sprzed roku, kiedy przypomniał, jak to car, manifestując swój gniew przeciw Polsce, powiedział: „Polacy poświęcają rzeczywistość dla urojeń (*pour les rêves*)". Mickiewicz z → ironią przyznał, że car mógłby mieć rację, „jeżeli, jak to dziś bywa, nazwiemy marzeniem wszelką ideę, która jeszcze nie ma władzy na ziemi i jeszcze dąży ku rzeczywistości" (tamże). Nakaz wyrzeczenia się „urojeń o utopii, o odrębnej narodowości, o Polsce niepodległej", sformułowany przez Mikołaja I w Warszawie w 1835 r., został powtórzony przez jego następcę 23 maja 1856 r. w Pałacu Łazienkowskim do deputacji polskiej szlachty i duchowieństwa. Wówczas po zdaniu: „Życzę sobie, aby porządki, wprowadzone przez mego ojca, nie były w niczym naruszane", pojawił się „upiorny zwrot": *Messieurs, point de rêveries, point de rêveries!* („Panowie, żadnych marzeń, żadnych marzeń!"). Zyskując wzmocnienie w reakcjach przedstawicieli carskiego aparatu na wydarzenia z lat 1860–1864, np. Michaiła D. Gorczakowa: „Wszystko wyszło ze stanu normalnego i nosi się Bóg wie z jakimi marzeniami, gdy najumiarkowańszy przestali być umiarkowanymi" – słowa cara weszły do języka artykułów publicystycznych tudzież utworów literackich (Józefa Korzeniowskiego, Stefana Buszczyńskiego, Leonarda Chodźki, Wincentego Stroki, Aleksandra Świętochowskiego, Adama Asnyka, Bolesława Prusa, Andrzeja Niemojewskiego, Stanisława Wyspiańskiego) i silnie zaważyły na konotacjach marzenia, które jednym zaczęło kojarzyć się z niebezpieczeństwem, drugim – z wolnością. Pseudonimowało wytęsknione cele – zryw powstańczy, zwycięstwo, ojczyznę i jej niepodległość, albo kondensowało obawy przed egzaltacją idealizmu, nieobrachowaniem, samozatratą.

Po powstaniu styczniowym negatywny stosunek do marzenia zazwyczaj szedł w parze z potępieniem irredentyzmu lub przynajmniej zaniechaniem myśli o dalszej walce, odejściem od kultu → poezji romantycznej, odrzuceniem wszelkiego maksymalizmu, aprobatywny – oznaczał przywiązanie do narodowych świętości i podtrzymywanie nadziei *contra spem*. Kiedy w wydanym w 1867 r. pierwszym tomie *Rachunków* Józef Ignacy Kraszewski przytaczał z sarkazmem zalecenia z „katechizmu" zwolenników ekonomicznego → postępu, marzenie wymienił obok poezji jako ich wartości negatywne: „[…] mieć pieniądze, dorabiać się pieniędzy, starać się o byt materialny", „zaszczepiać w siebie ducha porządku społecznego i egoizmu", „w patriotyzmy idealne się nie wdawać", „strzec się poezji i marzeń i pilnować domu". Dla pisarza było to równoznaczne z zaprzepaszczeniem „ducha polskiego". Przewrotne potwierdzenie tej tezy stanowi wypowiedź Antoniego Mierzyńskiego, który przyjęcie stanowiska wykładowcy greki na rosyjskojęzycznym – utworzonym w 1869 r. w miejsce Szkoły Głównej – uniwersytecie uzasadnił krótko: „Wszystko jedno słuchać wykładów po polsku,

po niemiecku czy po rosyjsku. Trzeba być człowiekiem praktycznym – ojczyzna to marzenie" (cyt. za: *Dzieje Uniwersytetu Warszawskiego*, 1981).

Pozytywistyczna inkryminacja marzenia. Liczne i bezpardonowe zarzuty przeciw wytworom → fantazji, podnoszone już od połowy lat 50. w środowisku lwowskiego „Dziennika Literackiego", a podjęte przez warszawskich pozytywistów i zintensyfikowane od 1867 r., kiedy to Adam Wiślicki opublikował swój → pamflet *Groch na ścianę. Parę słów do całej plejady zapoznanych wieszczów naszych* („Przegląd Tygodniowy" 1867, nr 49; 1868, nr 1), zebrał i uporządkował Mścisław Godlewski w artykule zatytułowanym właśnie *Marzenia* („Niwa" 1872, t. 2). Główny przedmiot swoich rozważań krytyk określił jako mylne „wcielenia idei", fałszywe „wyobrażenia doskonałości", efekt zgubnego upodrzędnienia rozumu, który jako jedyny mógłby nadać im pożyteczną postać. „Marzenie – stwierdził Godlewski – to poroniony ideał", skazany na porażkę w konfrontacji z rzeczywistością. Marzenia jednak, czyli złudzenia, kłamstwa wobec samego siebie, mają moc pozornego uszczęśliwiania (według Wiślickiego to są „przyjemnostki") i uzależniania jak substancja narkotyczna, co potwierdzają rozczarowanie, apatia, niesmak, znużenie (u Wiślickiego „smutna półsenność"), następujące po ustaniu „ułudy marzenia". Stąd marzyciele popadają w coraz większy rozdźwięk z otoczeniem, stają się coraz bardziej nieprzystosowani do warunków, śmieszni w oczach innych i jako „umysłowi samobójcy" straceni dla świata. Tak więc „marzyciel jest »bezużytecznym człowiekiem«, a bezużyteczność to przekleństwo". Dlatego – zdaniem publicysty – należy wprowadzić reformę wychowania, zwalczać „rozrost fantazji, a natomiast pielęgnować rozsądek i zmysł praktyczności". Ten postulat dotyczy zarówno jednostek, jak i całego społeczeństwa, właśnie „poczynającego myśleć o otrząśnięciu się ze zgubnego marzycielstwa nałogu" i wkraczającego na drogę utylitaryzmu, pod którego sztandarem Polacy okażą się „równie praktycznymi i rozsądnymi jak Niemcy lub Anglicy".

Myśli Mścisława Godlewskiego kontynuował Piotr Chmielowski, publikując *Utylitaryzm w literaturze* („Niwa" 1872, t. 2). Tych, którzy jako następstwo propagowania użyteczności widzieli „w pojęciach brutalność, w moralności epikureizm", krytyk nazwał „zwolennikami idealnych mrzonek". To zamiast nich w literaturze powinna pojawić się oparta na rzetelnej wiedzy → tendencja. Jeżeli zaś ułuda zdobywa przewagę nad czujnym i trzeźwym osądem świata, kłamstwo nad prawdą, ignorancja nad wiedzą, a nieudacznictwo nad praktycyzmem i ekonomicznym rachunkiem, to w konsekwencji „otumanienia umysłu" zjawia się rozczarowanie i zgorzknienie albo – tu Chmielowski odwraca zarzuty antyutylitarystów – folgowanie zachciankom, pogoń za rozkoszą, hedonizm. W artykułach jego, jak i innych przedstawicieli krytyki pozytywnej (Elizy Orzeszkowej, Aleksandra Świętochowskiego, Antoniego Pileckiego, Juliana Ochorowicza, Włodzimierza Spasowicza i innych) → polemice, a zarazem perswazji służą także określenia, jakimi opatrywane są marzenia oraz – już samoistnie pomniejszające znaczenie zjawiska – mrzonki, marzycielstwo czy też pokrewne i zupełnie deprecjonujące majaczenia lub fantasmagorie: „bezczynne", „niepotrzebne", „wpółsenne", „próżniacze", „płaczliwe", „chorobliwe" itd.

Wypady przeciw „mrzonkom chorobliwych umysłów" pomagały pozytywistom zwalczać współczesną poezję (A. Pilecki, *Społeczne znaczenie poezji i współczesne jej stanowisko*, 1874). W zamiarze zdezawuowania poezji jako sprzeciwiającej się prawom postępu („Poezja była zawsze po stronie zacofanych" – P. Chmielowski, *Artyści i artyzm*, „Niwa" 1873, t. 4) krytycy z obozu młodych chętnie przypominali russowsko-sentymentalne znaczenie słowa, kojarzyli je ze słabością, łzawością, „miękkością charakteru przemieniającą się niekiedy w maz-

gajstwo" (P. Chmielowski, *Utylitaryzm w literaturze*), czyniąc tym samym z marzeń, a więc i z wiernych im poetów, łatwy przedmiot ataku. Przedstawiali je też jako efekt nienaukowego i aspołecznego modelu wychowawczego, rezultat przesycenia umysłu treściami „humanistyczno-estetycznymi", które prowadzą do niezrozumienia wymagań skomplikowanej rzeczywistości XIX w. oraz praw rozwoju cywilizacji, a w konsekwencji również do buntu przeciw zbiorowości i bajronicznego wyobcowania. Jednocześnie z poznawczej ciekawości, mając także na względzie rozbrojenie przeciwnika, zajmowali się mechanizmami powstawania, przebiegiem i rezultatami marzeń, powoływali się na badania medyków i psychologów: Wilhelma Wundta, Hippolyte'a Taine'a, Théodule'a Armanda Ribota, Wiktora Feliksa Szokalskiego z jego *Fantazyjnymi objawami zmysłowymi* (1861–1863) czy Mikołaja Lipińskiego jako autora *Zarysu antropologii psychicznej* (1862). Ich osiągnięcia popularyzowali, prowadząc równocześnie dociekania własne, Chmielowski w cyklu rozważań *Geneza fantazji. Szkic psychologiczny* („Niwa" 1872, t. 2) oraz Ochorowicz w rozprawie *O twórczości poetyckiej ze stanowiska psychologii* („Tygodnik Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny" 1877, nr 35–45 i odb.). Analizowali oni mechanizmy powstawania wyobrażeń fantastycznych jako swego rodzaju kombinacji „wrażeń zewnętrznych". Bez nich – mówi Chmielowski – „nie byłoby marzeń", „snów na jawie", które jego zdaniem stanowią → formę swobodnego kojarzenia wyobrażeń, wywołanego pierwotnie jakimś bodźcem zewnętrznym. Ochorowicz definiuje „fantazję poetycką" jako pośrednią „między myśleniem sennym, czyli marzeniem – a myśleniem ścisłym, czyli rozumowaniem". Roztrząsając ten problem w następnych latach, coraz intensywniej przyglądał się stanom pogranicznym snu i jawy (*Między snem a czuwaniem. Szkic psychologiczny*, „Bluszcz" 1880, nr 30–35). W 1880 r. wyszła również rozprawa Bolesława Mańkowskiego *O psychicznych zboczeniach fantazji. Szkic psychologiczno-pedagogiczny* zawierająca rozdział o marzeniach. W swojej klasyfikacji tworów fantazji ten uczeń Wundta, powołujący się też na Hermanna Cohena oraz Chmielowskiego, stwierdzał, że „przez wpływ uczuć antycypatywnych otrzymujemy marzycielstwo, uczucia ogólne, czyli wyższe, warunkują idealizm, wreszcie namiętności i żądze stanowią istotę fantastyzmu". Tak więc „najzwyklejszą formą zboczeń fantazji jest marzycielstwo", to jest „stała skłonność przenoszenia się przy zupełnie trzeźwych zmysłach w inne położenie i warunki, niźli je rzeczywistość nam przedstawia". Mańkowski w swoich psychologiczno-filozoficznych badaniach różnych postaci „stwarzania" dla siebie „świata zupełnie odmiennego od tego, w jakim się znachodzimy", brał również pod uwagę utwory literackie, a za przykład marzyciela podawał → bohatera poematu *Idealista* Stanisława Grudzińskiego.

W krytyce modernistów. Podobnie jak dla innych profesjonalnych psychologów oraz amatorów tej nowej wówczas dyscypliny wiedzy, dla Ribota marzenie „jest równoważnikiem ułomnej woli, jest bezwolą twórczej wyobraźni" (*O wyobraźni twórczej. Studium psychologiczne*, przekł. pol. 1901), niemniej jego twórczość naukowa, najbardziej intensywna w ostatnich dziesiątkach lat XIX w. i pierwszych latach XX w., oraz oddźwięk, z jakim się spotykała w świecie, w tym w Polsce, świadczyły o rosnącym zainteresowaniu życiem wewnętrznym. W związku z dokonującym się w tych latach odwrotem od praktycyzmu i „przewartościowaniem wszystkich wartości", które towarzyszyło najpierw ekspansji teorii neuroz, a następnie ruchowi → dekadenckiemu oraz upowszechnianiu się → nietzscheanizmu (Friedrich Nietzsche sławił „dionizyjskich marzycieli", nowe wartości, w tym „nadbohater", nawiedzają człowieka „w marzeniu", ale też bywa ono według filozofa złudą lub mirażem, które trzeba odrzucić) – marzenie urosło do roli wyróżniającej prawdziwego artystę oraz prawdziwą Sztu-

kę. Relacjonując zapatrywania → symbolistów na sztukę, Edward Przewóski donosił, że w ich projektach zmierza ona „do pochwycenia znamiennego rysu, czystej linii, kiedy model oddala się i niknie aż do tej cudownej chwili, w której rzeczywistość staje się marzeniem, a historia legendą" (*Symbolizm*, „Głos" 1891, nr 13). Pogląd ten ówczesny czytelnik mógł znać już z cyklu *Pogadanek o literaturze francuskiej* Wiktora Józefa Dobrskiego (pseud. Victor Jozé), który ujawniał pragnienie symbolistów, by oddać „idee swe i marzenia, sny aż do halucynacji, a nie otaczający nas świat" („Przegląd Tygodniowy" 1886, nr 51). Potwierdzenie tych słów można było znaleźć także w paryskich korespondencjach Antoniego Langego z przełomu lat 80. i 90.; według niego marzenie przenika twórczość i życie Charles'a Baudelaire'a oraz symbolistów („Poezja Verlaine'a to marzenie na jawie" – A. Lange, *Symbolizm. Szkic z literatury współczesnej*, „Przegląd Tygodniowy. Dodatek Miesięczny" 1887, t. 1), a odzywa się także w wierszach ich poprzedników, Leconte de Lisle'a i Sully'ego Prudhomme'a, który namawiał: „Rozlejmy się we wszechbycie marzeniem. Marzenie jest jakby odnowioną chwilą narodzin, kiedy »poza nicestwem, ale daleko od szumu świata, żyjemy, nie śpiąc, ale i nie czuwając«. Marzenie jest nie tylko ucieczką dla duszy stęsknionej; jest ono jedynym naturalnym stanem bytu" (*Sully-Prudhomme. Studium*, „Życie" 1890, nr 50).

Zenon Przesmycki (Miriam) w swoim programowym studium na temat Maurice'a Maeterlincka afirmował sztukę symbolistyczną i jej sugestywność, dzięki której słowa „otwierają poza zmysłowym znaczeniem swym niezmierzone perspektywy ku bezgranicznemu morzu marzenia". Dążeniem artystów powinno być wzbudzanie marzenia, unikanie szkodliwego w tym względzie nadmiaru odniesień zmysłowych bądź akcji, odwracającej uwagę od tego, co wieczne i → nieskończone (*Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*, „Świat" 1891, nr 3–12, 14, 18 i 21–24). Jan Lorentowicz, który sekundował Przesmyckiemu i nie szczędził mu pochwał nawet za utwory poetyckie, „wytworność marzenia łączące z wytwornością słowa", w znamienny sposób przełożył słynną wypowiedź Stéphane'a Mallarmégo: „Nazwać przedmiot po imieniu, znaczy usunąć z poematu uciechę, jaką daje powolne odgadywanie; poddawać ten przedmiot – oto marzenie. Doskonałe używanie tej tajemnicy stanowi symbol" (*Młoda Polska*, t. 1, 1908). Ignacy Matuszewski, choć w traktacie estetycznym *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze* (1902) przez słowo „marzenie" rozumiał na ogół – obok → uczuć, cierpień, tęsknot, nastrojów, wizji – jeden z przejawów uzewnętrzniającego się w sztuce życia psychicznego, to niekiedy mówił o marzeniu również jako o cesze sztuki. W niej – jak w → mistycznej poezji Juliusza Słowackiego – „rzeczywistość zmienia się w marzenie, a marzenie przybiera pozory jakiejś eterycznej rzeczywistości". Zaznaczał przy tym, że wcześniejsze, romantyczne sposoby przedstawiania duchowej strony natury w zapoczątkowanej przez Słowackiego estetyce symboliczno-nastrojowej ulegają całkowitej subiektywizacji, służąc oddawaniu poruszeń duszy, które objawiają się też w marzeniu.

Stanisław Przybyszewski mówił o „wmarzaniu się" w obraz Edvarda Muncha (*Na drogach duszy. I. Edward Munch*, „Życie" 1898, nr 43–44), ale we współtworzonej przez polskiego pisarza estetyce krzyku wśród kategorii ostrych nie było miejsca na marzenie. Cezary Jellenta, autor teorii pokrewnego ekspresjonizmowi intensywizmu, znajdował miejsce dla marzenia, zwłaszcza o rysach monumentalnych (jak w rozprawie *Druid Juliusz Słowacki*, 1911). Marzeniom rozumianym jako „złudzenia kulturalnej świadomości" – „żywą prawdę" przeciwstawiał Stanisław Brzozowski, obnażając hipokryzję współczesnej sobie, wyabstrahowanej z życia jednostki – „usiłującej w wielkim nowoczesnym świecie tylko myśleć, tyl-

ko marzyć, potrzebującej tyle tylko oparcia, ile go potrzeba, aby mogło istnieć niezrealizowane marzenie" (*Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910). W ciągu kolejnych lat swojej działalności krytyk, mimo początkowej sympatii do symbolizmu, z coraz większym przekonaniem go zwalczał. Marzenie należało zaś przede wszystkim do zasobu leksykalnego krytyki hołdującej symbolizmowi, choć było wykorzystywane przez wielu autorów, często niezwiązanych ściśle z tym kierunkiem bądź też zachowujących pewien dystans do wszelkich szkół i kierunków (Władysław Jabłonowski, Antoni Potocki, Walery Gostomski, Wilhelm Feldman i inni).

Karol Irzykowski, pozostając na pozycji odrębnej i niezależnej, sondował różne koncepcje artystyczne w poszukiwaniu mielizn i fałszywych → głębi, a jako poszukiwacz prawdy o wnętrzu człowieka i jej wyrazu w sztuce nie akceptował też eklektyzmu. Raziła go wyrażona przez Leopolda Staffa symbolistyczna idea „piękna nieziszczonych marzeń", przekornie proponował artystyczną refleksję o „pięknie ziszczania marzeń" i z ogromnym zaciekawieniem śledził ich konflikt z rzeczywistością, aberracje i przekształcenia marzeń w groteskę w *Historiach maniaków* Romana Jaworskiego oraz w *Rówieśnicach* Zofii Nałkowskiej (*Ocalanie „istoty rzeczy"*, „Widnokręgi" 1910, z. 16–17; *Powieści Zofii Nałkowskiej*, „Nowa Reforma" 1910, nr 181–183 i 1911, nr 262). Nie pociągał go symbolizm, ale zajmowały różne jego konsekwencje.

U schyłku Młodej Polski ciekawe rozwinięcia artystyczne symbolizmu, takie jak opowiadania Jaworskiego, znalazły oddźwięk w → recenzjach i artykułach krytycznych. Ich autorzy przeważnie dostrzegali, że proza ta powstała „na chwałę marzeń" (M. Sokolnicki, [rec.] *Historie maniaków*, „Naprzód" 1910, nr 89), ale niekiedy nie potrafili zauważyć ich roli w postulowanej przez autora „estetyce brzydoty", a nawet przeciwstawiali je sobie. Nieliczni – Karol Irzykowski i Mieczysław Rettinger (należący z Jaworskim do lwowskiego Klubu Konstrukcjonalistów) oraz Leon Choromański – dostrzegali ścisły związek marzenia i brzydoty, „wymarzonej linii" i destrukcyjnego „przypadku" (M. Rettinger, *Nowe konstrukcje*, „Krytyka" 1911, z. 3); „Jego marzenia i obrazy mają wdzięk i charakter obrazów Beardsleyowskich, gdzie wytworne, ciche rodzaje piękna kojarzą się z potworną brzydotą ludzkich przerostów, zaników, zgrabień i wklęśnięć" (L. Choromański, [rec.] *Historie maniaków*, „Prawda" 1911, nr 14). Oba pierwiastki współdziałały w tworzeniu formy zwanej przez autora „konstrukcją dziwactw genialnych", czyli marzenia wyższego rzędu. Recenzenci zauważali w tym inspirację baudelaire'owską, znajdowali podobieństwa nie tylko do sztuki Aubreya Beardsleya, ale i pisarstwa Maurice'a Barrèsa czy Rémy'ego de Gourmonta. Wyrafinowana krytyka artystyczna, reprezentowana u nas najlepiej przez Jana Topassa, zapatrzonego przede wszystkim w *Certaines* i *À Rebours* Jorisa-Karla Huysmansa, stawiała sobie za cel zarówno objaśnienie, jak i odtworzenie na własnym gruncie – za pomocą ekstrawagancji leksykalnych i stylistycznych – procesu sublimacji marzenia.

Radosław Okulicz-Kozaryn

Źródła: [J.L. Chreptowicz], *Poezja*, w: [I. Krasicki], *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych*, t. 2, 1781; F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; I. Skarbek Kiełczewski, *Wiadomość charakterystyczna o życiu i pismach pani baronowej Holstein de Staël*, 1919; J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, „Dziennik Wileński" 1819, t. 1; I. Skarbek Kiełczewski, *Mowa o duchu klasyczności i roman-*

tyczności we względzie filozoficznym, 1822; [M. Mochnacki], *Myśli o literaturze polskiej*, „Gazeta Polska" 1828, nr 89–94; M. Grabowski, *Literatura i krytyka*, t. 1, 1837; A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska* [1840–1844], przeł. L. Płoszewski, w: tegoż, *Dzieła*, t. 8–11, 1955; K. Libelt, *Estetyka, czyli umnictwo piękne*, 1854; [A. Wiślicki], *Groch na ścianę. Parę słów do całej plejady zapoznanych wieszczów naszych*, „Przegląd Tygodniowy" 1867, nr 49; 1868, nr 1; M. Godlewski, *Marzenia*, „Niwa" 1872, t. 2; P. Chmielowski, *Geneza fantazji. Szkic psychologiczny*, „Niwa" 1872, t. 2; J. Ochorowicz, *O twórczości poetyckiej ze stanowiska psychologii*, „Tygodnik Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny" 1877, nr 35–45 i odb.; B. Mańkowski, *O psychicznych zboczeniach fantazji. Szkic psychologiczno-pedagogiczny*, 1880; J. Ochorowicz, *Między snem a czuwaniem. Szkic psychologiczny*, „Bluszcz" 1880, przedruk w: tegoż, *Liryczna twórczość poetów. Szkic psychologiczny*, 1914; W. Jozé-Dobrski, *Pogadanki o literaturze francuskiej*, cz. 9, „Przegląd Tygodniowy" 1886, nr 51; A. Lange, *Symbolizm. Szkic z literatury francuskiej*, „Przegląd Tygodniowy. Dodatek Miesięczny" 1887, t. 1; A. Lange, *Sully-Prudhomme. Studium*, „Życie" 1890, nr 48; Miriam [Z. Przesmycki], *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*, „Świat" 1891, nr 3–12, 14, 18 i 21–24; E. Przewóski, *Symbolizm*, „Głos" 1891, nr 13; A. Lange, *Studia z literatury francuskiej*, 1897; S. Przybyszewski, *Na drogach duszy. I. Edward Munch*, „Życie" 1898, nr 43––44, przedruk w: tegoż, *Na drogach duszy*, 1900; I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902; S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910; K. Irzykowski, *Ocalanie „istoty rzeczy"*, „Widnokręgi" 1910, z. 16–17; K. Irzykowski, *Powieści Zofii Nałkowskiej*, „Nowa Reforma" 1910, nr 181–183 i 1911, nr 262; L. Choromański, [rec.] *Historie maniaków*, „Prawda" 1911, nr 14; C. Jellenta, *Druid Juliusz Słowacki*, 1911; M. Rettinger, *Nowe konstrukcje*, „Krytyka" 1911, z. 3; M. Sokolnicki, [rec.] *Historie maniaków*, „Naprzód" 1910, nr 89; J. Topass, *Szlakami dusz twórczych. Sylwety i szkice*, 1913.

Opracowania: B. Reizow, *Flaubert*, przeł. J. Jędrzejewicz, 1961; M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, 1969; M. Janion, *Gorączka romantyczna*, 1975; M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, 1975; C. Sherman, *Diderot and the Art of Dialogue*, 1976; M. Piwińska, *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*, 1981; R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa* Polskiego, 1983; M. Kozłowski, *Krajobrazy przed bitwą*, 1985; J. Malinowski, *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, 1987; M. Cieśla-Korytowska, *Romantyczna poezja mistyczna. Ballanche, Novalis, Słowacki*, 1989; K. Poklewska, *Między romantyzmem a pozytywizmem. (O grupie lwowskiego „Dziennika Literackiego" w latach 1856–1879)*, w: *Literatura południa wieku. Twórczość lat sześćdziesiątych XIX stulecia wobec romantyzmu i pozytywizmu*, red. J. Maciejewski, 1992; M. Joczowa, *Marzenie romantyczne*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1994; M. Strzyżewski, *Działalność krytyczna Maurycego Mochnackiego*, 1994; A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, 1996; M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, 1997; G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, przekł., oprac., posł. L. Brogowski, 1998; Z. Kruczkowska, *Główne tendencje w polskiej krytyce sztuki (na podstawie wybranych czasopism literackich od połowy XIX wieku do współczesności)*, 2002; J. Tomkowski, *Samobójcy i marzyciele. O zabijaniu poetów*, 2002; R. Okulicz-Kozaryn, *Gest pięknoducha. Roman Jaworski i jego estetyka brzydoty*, 2003; M. Saganiak, *Hermeneutyka piękna. Koncepcja sztuki i estetyki Józefa Kremera*, w: *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, 2005; M. Saganiak, *Człowiek i doświadczenie wewnętrzne. Późna twórczość Mickiewicza i Słowackiego*, 2009; A. Béguin, *Dusza romantyczna i marzenie senne. Esej o romantyzmie niemieckim i poezji francuskiej*, przeł. T. Stróżyński, 2011; A. Czabanowska-Wróbel, *Sprzeczne żywioły. Młoda Polska i okolice*, 2013; R. Okulicz-Kozaryn, *Rok 1894 oraz inne szkice o Młodej Polsce*, 2013.

Zob. też: Duch/ Dusza/ Duchowość, Głębia, Russoizm, Symbol/ Symbolizm, Werteryzm, Wyobraźnia/ Imaginacja/ Fantazja

METAFIZYKA

W myśli oświeceniowej. Oświeceniowa myśl estetyczno-literacka bardzo rzadko odnosiła się bezpośrednio do problematyki metafizycznej, traktowanej również w filozofii epoki w sposób zdystansowany. Jednak w wypowiedziach na temat początków twórczości poetyc-

kiej, a także istoty i źródeł poezji oraz jej stosunku do natury, ujawniały się wpisane w sposób immanentny przekonania zakorzenione w tradycji metafizycznej. W traktatach i wypowiedziach teoretycznoliterackich (np. F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; I. Krasicki, *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, powst. 1793–1799, wyd. 1803) został sformułowany pogląd o religijnych początkach poezji, tworzonej z duchowej potrzeby sławienia Boga oraz o jej nadprzyrodzonych źródłach, związanych z pochodzącą z zewnątrz inspiracją lub z → natchnieniem. Odniesienia do problematyki metafizycznej pojawiały się też w → dyskusjach o → cudowności poetyckiej, a także o posługiwaniu się w → epopei → mitologią i machiną bóstw antycznych oraz o zastępowaniu ich przedstawieniami interwencji Boga chrześcijańskiego. W poetykach klasycystycznych jest również zawarte przekonanie, że zadaniem poezji jest naśladowanie (→ mimesis) nie jednostkowych, przypadkowych zjawisk i właściwości świata, ale ukazywanie jego cech istotnych, jego utajonej natury (esencji), uchwytnej jedynie w akcie racjonalnego poznania, co jest konsekwencją przyjęcia idei esencjalistycznej i racjonalistycznej. Franciszek Ksawery Dmochowski w *Sztuce rymotwórczej* (1788) pisał np.: „Natura jest jedynym ozdób wizerunkiem, / Byleś je brał rozumnie, nie ślepym trafunkiem. / […] Rozum niech będzie mistrzem, a nie widzimisię" (*Pieśń pierwsza*). W podobny sposób rozumieli poezję → teoretycy początku XIX w. Myśliciele tego czasu dystansowali się od napływającej do Polski filozofii Immanuela Kanta, choć zaczęły pojawiać się wypowiedzi nawiązujące do metafizycznej problematyki → nieskończoności.

Romantyzm i metafizyka. Można stwierdzić, że cała myśl krytyki romantycznej jest przepojona przekonaniem, że sztuka prowadzi do odkrywania metafizycznego podłoża, celu bytu i twórczości artystycznej, natury człowieka, w końcu zaś, jeśli idzie zwłaszcza o polską specyfikę, istoty → narodu. Jakkolwiek ta metafizyczna zasada bytu, którą ma odsłaniać sztuka romantyczna, jest rozumiana dość nieprecyzyjnie, najczęściej utożsamia się ją z → duchem lub na różne sposoby pojmowanym Bogiem czy też Absolutem, definiowanym statycznie, kontemplacyjnie albo dynamistycznie, procesualnie, ewolucjonistycznie. Myśl romantyczna stoi zatem na gruncie spirytualizmu o urozmaiconej genezie: filozoficznej, mistycznej, ezoterycznej. Inspiracje filozoficzne to odnowiony platonizm, idealizm George'a Berkeleya oraz → niemiecki romantyzm, w tym zwłaszcza filozofia przyrody i estetyka Friedricha Wilhelma Josepha Schellinga, braci Augusta Wilhelma i Friedricha Schleglów i Novalisa. Spirytualizm zakłada prymat rzeczywistości idealnej, duchowej nad rzeczywistością materialną lub nawet uznaje sferę duchową za jedyną rzeczywistość (monizm spirytualistyczny, skrajny idealizm). Ten substancjalny platonizm podlegał jednak stopniowym przeobrażeniom, przekształcając się na gruncie estetycznym w dynamiczny pansymbolizm (Novalis, Thomas Carlyle; zob. też → symbolizm), różne postacie panteizmu lub panenteizmu, a na gruncie etyczno-społecznym w swoisty aktywizm ducha, rozumiany bądź to ewolucjonistycznie (Juliusz Słowacki), bądź rewolucjonistycznie (Adam Mickiewicz). Katalizatorem tych przekształceń w myśli polskiej było oczywiście powstanie listopadowe i narodziny mesjanizmu. Krytyka romantyczna akcentowała, że prawd wiecznych nie da się ująć w kategoriach racjonalnych i intelektualnych, a jedynie uczuciowych i mistycznych. Stąd poezja, rozumiana szeroko jako mowa → mitu, była uważana nie tylko za zjawisko estetyczne, ale zwłaszcza metafizyczne. Poezja była dla romantyka najwyższą formą poznania i źródłem wiedzy o bycie; w konsekwencji działalność artystyczna, aktywność → podmiotu twórczego, była uznawana za manifestację (często nieświadomą) tajemnej, najczęściej celowej (teleologicznej) pracy ducha przenikającego rzeczywistość, stąd brała się koncepcja artysty jako → wieszcza, czyli rewelatora i medium prawd

odwiecznych, tajemniczej istoty stojącej na pograniczu dwóch światów: doczesnego i wiecznego. Szczególną rangę nadano idei Natury postrzeganej jako pismo, hieroglif Boga, Absolutu czy też Ducha. Praca Natury była dla romantyka manifestacją energii duchowej, a artysta miał nieświadomie odtwarzać, *per analogiam*, twórczy ruch przyrody. To stanowisko można określić jako romantyczny witalizm, w której to wizji Kosmos jest żywym organizmem poruszanym boską energią. Takie założenia przyświecają myśli Maurycego Mochnackiego (zob. zwłaszcza *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2) – najwybitniejszego krytyka epoki przedlistopadowej, który – inspirując się filozofią tożsamości Schellinga – rozwija te założenia w oryginalną koncepcję rozwoju literatury → narodowej jako procesu przyrostu i dyferencjacji świadomości w naturze, prowadzącego do – jak to pięknie wyraził krytyk – „uznania się narodu w jestestwie swoim" (*O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830).

Po przełomie listopadowym myśl krytyczną romantyzmu ogarniają różne postacie prowidencjalizmu i myślenia historiozoficznego (→ historyzm). Wyrażano przekonanie, że nad światem i historią opiekę sprawuje osobowy i transcendentny Bóg lub immanentny Absolut, określany jako Duch bądź Rozum. Do pierwszej wersji, bardziej ortodoksyjnej względem chrześcijaństwa, nawiązywali krytycy tradycjonalistyczni, z kręgu koterii petersburskiej (Michał Grabowski, Henryk Rzewuski), odwołujący się do francuskiego chrześcijańskiego tradycjonalizmu (Joseph de Maistre, Louis de Bonald), oraz Józef Kremer czy Aleksander Tyszyński. Do drugiej, inspirowanej panteizmem idealizmu niemieckiego (Schelling, Schleglowie) lub heglowskim racjonalizmem – filozofowie narodowi: Karol Libelt, August Cieszkowski, Bronisław Trentowski, aczkolwiek czynili też wysiłki, aby te inspiracje połączyć z religią chrześcijańską, starali się godzić refleksję filozoficzną z refleksją religijną. Oryginalną koncepcję mesjanizmu słowiańskiego rozwija Adam Mickiewicz w prelekcjach paryskich (1840–1844), podporządkowując jej swoją interpretację literatury. Idee mesjanistyczne oscylowały więc między chrześcijańskim personalizmem a irracjonalnym panenteizmem czy panteizmem. W zasadzie każdy z wybitnych romantyków tworzył swoją oryginalną, niejednoznaczną koncepcję metafizyczną, której podporządkowywał swój ogląd zjawisk artystycznych i estetycznych. Kategorią implikującą szeroką problematykę metafizyczną stała się też nieskończoność.

Antynomie krytyki pozytywistycznej. Metafizyka – jako przede wszystkim podstawowy dział filozofii zajmujący się ogólną teorią bytu (wtedy jest synonimem ONTOLOGII), ale także jako namysł nad wszelkimi bytami (→ dusza, Bóg, duch) lub cechami istotnościowymi i koniecznościowymi bytów (nieśmiertelność, wieczność, nieskończoność lub skończoność, wolność lub konieczność), których nie można poznać i zweryfikować empirycznie i naukowo – została w tym drugim znaczeniu uznana przez pozytywistów za dziedzinę skompromitowaną, opierającą się na intuicjach, urojeniach i złudzeniach. Jednak w pierwszym znaczeniu światopogląd pozytywistyczny był rodzajem ontologii, określonym jako monizm przyrodniczy. Krytycy literaccy zgrupowani wokół prasy pozytywistycznej byli jego wyznawcami, gdyż w estetyce najczęściej odrzucali idealistyczne przekonania dawniejszych teoretyków sztuki uwzględniających udział spirytualistycznego i woluntarystycznego pierwiastka w działalności artystycznej; akcentowali zaś jedność świata materialnego i natury ludzkiej, które w jednakim zakresie są poddane przyrodniczym prawidłowościom (→ krytyka literacka a nauka). W ten sposób odrzucali metafizykę jako spekulację o pierwszej przyczynie rzeczy, bytach transcendentnych i duchowych, również o trwałym duchowym, nieśmiertelnym pod-

łożu ludzkiej osoby (duszy), ale stali na gruncie metafizycznym, opowiadając się za pewną, całościową teorią rzeczywistości, której przypisywali określone właściwości (DETERMINIZM, MONIZM, MATERIALIZM). Metafizyka pojawia się także wtedy, gdy jakieś sądy ogólne o rzeczywistości próbuje się ekstrapolować z rezultatów nauk szczegółowych metodą indukcyjną (przechodząc od szczegółu do ogółu), wtedy mamy bowiem do czynienia z tzw. METAFIZYKĄ NAUKOWĄ. Pozytywiści np. ekstrapolowali na całość bytu prawo powszechnej przyczynowości i uznawali determinizm wszelkich zjawisk, w tym działalności artystycznej. Stali więc na gruncie długiej tradycji filozoficznej tzw. METAFIZYKI OBECNOŚCI, zakładającej realne, pewne, obiektywne i niezapośredniczone – przez różne subiektywistyczne przypadłości poznającego → podmiotu oraz zwłaszcza przez język (rozumiany nie jako zasłona rzeczywistości czy → autoteliczny system, ale przejrzysty, w pełni referencjalny znak odsyłający do rzeczywistości transcendentnej) – istnienie (obecność) świata.

Najbardziej szerokie i popularne ujęcie metafizyki odnosi się do wszelkich rozważań o bytach i zjawiskach nadzmysłowych czy → fantastycznych, będących tworami → wyobraźni artystycznej, religijnej, mitotwórczej, także chorobotwórczej (schizofrenia). W imię haseł utylitaryzmu → program młodych próbował w maksymalnym stopniu usunąć z twórczości literackiej takie motywy. Za szkodliwą metafizykę uważano więc różne literackie i estetyczne postacie fatalizmu, spirytualizmu, nadmiernej religijności (→ mistycyzm), emocjonalności, fantazji, frenezji, mesjanizmu, a więc tego, co stanowi sedno romantycznej wyobraźni i → ekspresji poetyckiej. Odżegnano się więc od mitycznej koncepcji artysty, według której poeta jest rewelatorem prawd transcendentnych (np. H. Sienkiewicz, *„Genezis z Ducha". Modlitwa z rękopismu J. Słowackiego*, „Bluszcz" 1873, nr 18).

Zgadzano się jednak, że wyobraźnia, intuicja, ideały stanowią o istocie sztuki, otwarte pozostawało natomiast pytanie, na ile można dopuszczać ich obecność w literaturze i na ile nauka dysponuje metodami przybliżenia procesu artystycznego w jego logicznych, stałych prawidłowościach. Młody Piotr Chmielowski, wyznający → utopijną wiarę w nieograniczony → postęp nauki pozytywnej, nie miał wątpliwości, że wszelkie tajemnice twórczości literackiej na drodze biograficzno-historycznych oraz psychologicznych dociekań zostaną w przyszłości rozwiązane. Dawał temu wyraz w pracach *Geneza fantazji. Szkic psychologiczny* („Niwa" 1872, t. 2) oraz *Artyści i artyzm* („Niwa" 1873, t. 4).

„Metafizyka" jest pojęciem obecnym w „młodej" krytyce pozytywistów jako określenie antynomiczne (antonim) wobec określeń „wiedza pozytywna", → „pozytywizm", wiedza naukowa (utylitarna, trzeźwa, zwrócona ku rzeczywistości, oparta na obserwacji i doświadczeniu), np.: „Myśl ludzka z krainy marzeń zstąpiła na ziemię i pogrążyła się w trzeźwą rzeczywistość, filozofia pozytywna zastąpiła metafizykę, nauki społeczne i przyrodnicze na pierwszy plan wystąpiły" (A. Pilecki, *Społeczne znaczenie poezji i współczesne jej stanowisko*, 1874). We wczesnej krytyce pozytywistycznej określenie „metafizyczny", względnie „mistyczny", pojawia się najczęściej jako pejoratywne określenie tematyki literackiej podejmowanej przez literaturę dawniejszą, zwłaszcza romantyczną, ale raczej w jej epigońskich przejawach. O romantycznych → poetach wstępujących na scenę literacką po zamilknięciu Mickiewicza Włodzimierz Spasowicz napisze, że „zaszli w najmglistszą metafizykę, albo skoczyli równymi nogami w mistycyzm" (*Wincenty Pol jako poeta. Dwa odczyty*, „Ateneum" 1878, t. 2). W → odczycie Spasowicza „religiantem" zostaje pogardliwie nazwany Władysław Syrokomla, ale charakterystyka motywów religijnych w twórczości Wincentego Pola nie jest jednoznaczna, gdyż krytyk, potępiając obecność mesjanizmu, tendencyjne

ubarwianie i apoteozowanie historii polskiego narodu, tradycyjnej religijności jako pewnej postawy ideologicznej, jednocześnie docenia – można rzec – egzystencjalny autentyzm i siłę wymowy motywów religijnych w → liryce twórcy *Mohorta*. Motywy religijne, obrazujące duchowe oblicze człowieka, jego dążenia idealne nie spotykają się z jednoznacznym odrzuceniem; krytyka pozytywistyczna – projektując nową literaturę – znajduje dla ich obecności socjologiczne i historyczne uzasadnienie z akcentem utylitarnym; apeluje głównie o ich zrównoważoną, podporządkowaną ścisłej naukowej obserwacji, obecność przy kreśleniu realnych przejawów życia. Strona idealna → powieści powinna mieć swe źródło w życiu, wypływać z racjonalnego zastanawiania się nad rzeczywistością i nie górować nad realną stroną życia (F. Ehrenfeucht, *O prawdzie w literaturze*, 1873). Inni pozytywiści bronią nawet autonomii poezji i jej prawa do fantazji oraz odtwarzania idealnych stron człowieka; literatura nie musi więc koniecznie poddawać się wynikom nauk pozytywnych. Poeta ma prawo do zespolenia swojej wyobraźni z potrzebami zbiorowego ducha i wyrażenia potrzeb emocjonalnych, religijnych. Julian Ochorowicz docenia sposób wyrażenia moralnego nastroju mas w kierunku religijnym przez Jana Kochanowskiego oraz Franciszka Karpińskiego i konstatuje: „Poezja musi być idealną, polityka praktyczną, a filozofia pozytywną" (*O twórczości poetyckiej ze stanowiska psychologii*, „Tydzień Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny" 1877, nr 35–45 i odb.). Podobnie Henryk Sienkiewicz w swych studiach o Mikołaju Sępie Szarzyńskim (*Mikołaj Sęp Szarzyński. Studium literackie*, „Tygodnik Ilustrowany" 1869, nr 79) i Kasprze Miaskowskim (*Kasper Miaskowski. Studium literackie*, „Tygodnik Ilustrowany" 1870, nr 128) doceniał poetyckie i egzystencjalne znaczenie religijnych przeżyć opisanych w utworach tych poetów.

Wobec motywów metafizycznych w sztuce. Krytyka pozytywistyczna potrafiła zaakceptować metafizyczne motywy występujące w dawniejszej literaturze, zwłaszcza gdy znajdowała scjentystyczne, socjologiczne, psychologiczne i historyczne objaśnienia genezy ludzkiej wyobraźni i jej artystycznych transpozycji. Uzasadnienia takie znajdowano przede wszystkim w teorii Taine'a (moment historyczny; zob. też → taine'izm), a później w etnograficznych i etnologicznych badaniach nad kulturą pierwotną Edwarda Burnetta Tylora (1832–1917) i Lewisa Henry'ego Morgana (1818–1881), np. w rozprawce Aleksandra Świętochowskiego *Poeta jako człowiek pierwotny* (1896). Rozważania takie stawały się zaczątkiem badań nad wyobraźnią mityczną. W ten sposób starano się usprawiedliwić i zaakceptować obecność motywów metafizycznych w sztuce, zwłaszcza w twórczości najwybitniejszych polskich romantyków, których dziedzictwo uznawano za cenny dorobek kultury narodowej.

Kryzys pozytywizmu a metafizyka. Negatywny stosunek do zagadnień metafizycznych zanika częściowo wraz z dojrzewaniem świadomości twórczej i światopoglądowej pozytywistów. Wtedy też metafizyka wnika w myśl krytyczną pozytywistów od wewnątrz, zwłaszcza przez rozważania o sposobach docierania artysty do istoty rzeczywistości, a więc przez refleksję epistemologiczną, które ożywi recepcja neokantyzmu. Filozoficzne uzasadnienie obecności religii i metafizyki w życiu społecznym oraz w sztuce pozytywiści znaleźli u neokantysty Friedricha Alberta Langego, który w zakończeniu swego monumentalnego dzieła *Geschichte des Materialismus und Kritik seiner Bedeutung in der Gegenwart* (1866; pol. przekł. *Historia filozofii materialistycznej i jej znaczenie w teraźniejszości*, t. 1, przeł. A. Świętochowski, t. 2 – F. Jezierski, 1881) pisał o „stanowisku ideału" w życiu człowieka i jego wpływie na dalszy rozwój ludzkości zagrożonej współcześnie przez tendencje materialistyczne i redukcjonistyczne (→ naturalizm).

Zmiana ta ma związek z kryzysem ideowym pokolenia, którego pierwszym sygnałem były *Dumania pesymisty* („Przegląd Tygodniowy" 1876, nr 24, 27, 33, 36, 45 i 49) Aleksandra Świętochowskiego, w których jest zawarty spory ładunek różnorakich refleksji o charakterze metafizycznym. Narastający agnostycyzm otwiera furtkę dla metafizyki. Kryzys ideologii pozytywistycznej uświadomił krytyce literackiej zbytnią jednostronność postulatów utylitarnych w przedstawianiu rzeczywistości i zaniedbania w ukazywaniu aspektów duchowych w literaturze. Stąd też pojawiają się sugestie dotyczące różnych form obecności „metafizyki" w utworze literackim, co uzasadnia się komplementarnie w dwojaki sposób: estetyczny (ukazać pełnię i bogactwo rzeczywistości) i utylitarno-dydaktyczny (tendencja moralna, zasada „krzepienia serc"). Wzbogacenie literatury w wymiar filozoficzny stanowi niezbędny sposób dotarcia do przedmiotowej, obiektywnej prawdy o rzeczywistości oraz zarazem stanowi dydaktyczną nadbudowę zapewniającą społeczną użyteczność utworu literackiego w dobie szerzącego się pesymizmu światopoglądowego wywołanego przez pozytywistyczno-materialistyczne tendencje. Uzasadnienie estetyczne wyłaniało się z dyskusji nad doktryną naturalistyczną Émile'a Zoli i Gustave'a Flauberta, ale przede wszystkim z pogłębionej recepcji dzieł Hippolyte'a Taine'a, zarówno estetycznych, jak i filozoficzno-psychologicznych. Uzasadnienie utylitarne było natomiast swoistym przedłużeniem postulatów ideowości i → tendencyjności literatury. Nie trudno zauważyć, że były to w zasadzie wykluczające się uzasadnienia.

Otwarcie się na metafizykę pozwoliło przełamać jedną z największych antynomii powieści realistycznej, czyli tendencyjną użyteczność z walorami poznawczymi i wielowymiarowym, przedmiotowym ujęciem rzeczywistości, nieograniczającym się tylko do empirycznego „fotografowania" powierzchni zjawisk.

Najbardziej wprost o wymiar religijny literatury upominała się krytyka konserwatywna i młodokonserwatywna, która nieco przesadnie opisywała pesymistyczne czy katastroficzne konsekwencje obowiązywania postulatów utylitarnych w literaturze, opartych na ekonomicznym liberalizmie i monizmie przyrodniczym (np. publikacje ks. Władysława Michała Dębickiego). Teodor Jeske-Choiński, w zasadzie zwolennik realizmu, opisuje zarazem ciasnotę horyzontów ideowych pozytywistycznej beletrystyki i postuluje uzupełnienie naturalistycznej teorii Taine'a o aspekt prowidencjalistyczny i fideistyczny, aby ukazać „wpływ Pana Panów na rozwój całej ludzkości" (*Felieton literacki. Luźne uwagi o tzw. przedmiotowości krytyki literacko-artystycznej*, „Słowo" 1892, nr 292). Jan Gnatowski w swej formułowanej z pozycji chrześcijańskich krytyce realizmu i naturalizmu, w którym widzi m.in. sprowadzanie człowieka do poziomu zwierzęcia i zespołu fizjologicznych odruchów, zaznaczy zaś, że w „duszy ludzkiej, skalanej nieraz i upadłej, zawiera się zawsze wyższy pierwiastek, bez którego nie byłaby ona obrazem tworzącej ją myśli Bożej" (*Realizm w literaturze nowoczesnej*, „Przegląd Lwowski" 1878, t. 16). Zadaniem literatury jest więc – według tej krytyki – ukazywanie prawdy o człowieku jako istocie pochodzącej od Boga i obdarzonej wolną wolą.

W sposób bardziej pogłębiony Maksymilian Kawczyński w artykule *Determinizm a literatura* („Przewodnik Naukowy i Literacki" 1884, t. 12) próbuje podporządkować taine'owski determinizm metafizycznej zasadzie celowości, wywiedzionej z wiary w Boga. Podobny kierunek myślenia, ale podbudowany całym szeregiem studiów naukowych i wnikliwych analiz, obierze Bolesław Prus. Tendencje te zazębiają się ze zwrotem tomistycznym w teologii, której najwybitniejszym reprezentantem na gruncie polskim staje się Marian Morawski.

Metafizyka a taine'izm. Pozytywiści skłaniają się z czasem coraz bardziej do pogłębionego pojmowania rzeczywistości w perspektywie metafizycznej, religijnej i etycznej, co dzieje

się pod wpływem wnikliwszej refleksji nad myślą Taine'a (→ taine'izm). Dyskusje nad naturalizmem i doktryną Taine'a, którym ton nadawał Antoni Sygietyński, prowadzą do postulatów, aby twórca miał pewną całościową wizję rzeczywistości, dzięki której zostaną ujawnione najgłębsze prawidłowości, cechy esencjalne rzeczywistości, ale w jej dynamicznej i pełnej sprzeczności strukturze (dialektyka, procesualność).

Sprzeczności te są jednak według Prusa podporządkowane wewnętrznej harmonii czy rytmowi życia. Świat jest bowiem strukturą logiczną, objawiającą się w szeregu fenomenów, które na zasadzie homologii świata zjawisk i ludzkiego poznania artysta może pochwycić w ich prawidłowościach i odtworzyć w dziele sztuki. Prus stoi zatem na stanowisku racjonalnego panlogizmu wywiedzionego z filozofii Georga Wilhelma Hegla i Barucha Spinozy za pośrednictwem Taine'a. Ale ten panteistyczny panlogizm jest oparty na wierze w osobowego Boga, który jest gwarantem pewności ludzkiego poznania i harmonijnej struktury bytu. Koncepcje taine'owskie zostają połączone u Prusa z fideistycznymi założeniami filozofii ideorealistycznej Henryka Struvego i Seweryna Smolikowskiego. Jednak ten harmonijny obraz świata w praktyce twórczej pisarza był podważany przez wpływy irracjonalistycznej filozofii Arthura Schopenhauera i artystowskiej koncepcji sztuki Gustave'a Flauberta jako „jedni przeciwieństw". Prus, uznając zatem logiczną racjonalność, akceptował zrazem ideę „jedni przeciwieństw", zauważając, że pisarz-humorysta: „W stosunku do natury trzyma się […] tej granicy, z której równie dobrze widać namacalne fakta rzeczywistości, jak i mistyczne cienie nadzmysłowego świata" (*Słówko o krytyce pozytywnej. (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)*, „Kurier Codzienny" 1890, nr 308 i 310–316).

Wraz z rozwojem świadomości epistemologicznej i szerzeniem się pozytywistycznego agnostycyzmu coraz śmielej wyrażano przekonanie o złudności czy niepełności naukowego oglądu rzeczy i możliwości przejawiania się w sztuce jakiejś niepoznawalnej czysto empirycznie istoty rzeczy. Już w 1880 r. Sienkiewicz pod wpływem idealizmu poznawczego Schopenhauera skonstatuje: „Realizm – to po ostatnim wysileniu – rezygnacja… To przekonanie, że owe ideały, tęcze, blaski i dźwięki były złudzeniem podmiotowym, zatem fałszywym: ZDAJE SIĘ NAM, że przedmiotowo nic takiego nie istnieje, a tylko jedno szare, nieskończone morze rzeczywistości ciągnie się bez końca przed nami – i tylko jedna prawda: zmienność zjawisk jak zmienność fal" (*O naturalizmie w powieści. Dwa odczyty*, „Niwa" 1881, t. 20). Stojąc na stanowisku zbliżonym do filozoficznego idealizmu, hipotezę takiej zasady porządkującej świat ludzkiego poznania wysnuwał Taine w dziele *De l'intelligence* (1870; *O inteligencji*, przeł. S. Tomaszewski, 1873). Zdolność do odnajdywania owej zasady bytu porządkującej także nasze postrzeżenia stanowi o wielkości talentu artystycznego, który w dziele sztuki odzwierciedla rzeczywistość w sposób nie tylko zewnętrzny, zmysłowy, fotograficzny, a więc powierzchowny i przypadkowy, ale w sposób pogłębiony o prawdę filozoficzną i etyczną.

Na „umetafizycznienie" świadomości estetycznej pozytywistów miała więc niebagatelny wpływ Taine'owska koncepcja ideału jako niezwykłej władzy poznania artystycznego decydującego o sile poznawczej i oddziaływaniu dzieła. Ideał to element pośredniczący między zewnętrzną rzeczywistością a sposobem jej odzwierciedlenia w dziele sztuki i krystalizujący się w umyśle artysty. Ideał pozwala artyście uwidocznić istotne, najgłębsze, niezmienne cechy rzeczywistości, ukazując jej filozoficzny sens. Koncepcja ta, różnie interpretowana i rozumiana przez Bolesława Prusa, Henryka Sienkiewicza, Elizę Orzeszkową, Teodora Jeske-Choińskiego, a także Antoniego Sygietyńskiego i Ignacego Matuszewskiego, stawała się asumptem do formułowania różnych konstatacji natury metafizycznej lub otwierających drogę reflek-

sjom metafizycznym. Prus ten element doktryny Taine'a traktował na sposób racjonalistyczny i logiczny, uważając, że ideał tworzy się na podstawie konsekwentnie zbieranych obserwacji wzbogaconych w wiedzę pozytywną z różnych dziedzin nauki, zwłaszcza socjologii i psychologii. Orzeszkowa ów moment działalności artystycznej traktowała na sposób agnostyczny, twierdząc już w 1879 r., że praca artysty „jest dziełem wykonanym w tajemnicy oku ludzkiemu niedostępnej", i konstatowała: „Złota ta ruda [talent], której żadna moc ludzka wytworzyć nie może w żadnej, najbogatszej choćby skądinąd, organizacji człowieczej, która gdy istnieje w niej, istnieje już tylko z woli i mocy Mądrości wszechmocnej, w pierwszych sposobach tworzenia swego wiecznie tajemniczej" (*O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15). Możliwości obiektywnego poznania procesu twórczego w jego deterministycznych, zewnętrznych uwarunkowaniach będzie najdłużej bronił Piotr Chmielowski. Koncesją na rzecz metafizyki będzie sformułowane w 1893 r. hasło UDUCHOWIONEGO REALIZMU (*Naturalizm i najświeższe kierunki artystyczne*, 1893), sprowadzające się do apelu, aby łączyć w literaturze zdobycze realizmu z szeroko pojmowanymi aspektami idealistycznymi.

Inspiracje idealistyczno-metafizyczne końca stulecia. Filozoficzne i religijne inspiracje w myśli krytycznej końca XIX w. były różnorodne. Krytyka konserwatywna będzie dążyła do ogólnofideistycznego, podporządkowanego katolickiej ortodoksji, chrześcijańskiej antropologii kształtowanej przez odżywającą za pontyfikatu Leona XIII myśl neotomistyczną, ujmowania sfery metafizycznej w literaturze. „Bo prawdą jest i być nie przestanie, iż królestwo słabych, dobrych i szlachetnych »nie jest z tego świata«" – Jeske-Choiński katechizmowo zakończy swoją przychylną recenzję *Godów życia* Adolfa Dygasińskiego (*Ostatnie dzieło Dygasińskiego*, „Kurier Warszawski" 1902, nr 166).

Krytyka pozytywistyczna będzie formułowała metafizyczne i idealistyczne postulaty wobec sztuki z pozycji nieortodoksyjnej filozofii religii Ernesta Renana, którego wpływ jest widoczny szczególnie w dojrzałej i późnej myśli krytycznej Orzeszkowej (*Ernest Renan*, „Ateneum" 1886, t. 2) oraz – na inny sposób – u Świętochowskiego. Wydaje się, że koncepcja ideału Hippolyte'a Taine'a, agnostycyzm Herberta Spencera i rozumienie ideału przez Ernesta Renana znajdują wspólny mianownik w myśli krytycznej i filozoficznej Orzeszkowej. Innym źródłem wpływów idealistyczno-metafizycznych na świadomość krytyczną pozytywistów są pisma amerykańskiego transcendentalisty Ralpha Waldo Emersona. Zaznacza się też wpływ Johna Ruskina oraz Thomasa Carlyle'a, którego powieść *Sartor Resartus* (wyd. ang. 1836) miała inspirować niebawem modernistyczny → symbolizm. W przypadku Prusa są także widoczne ślady wpływu mistyki chrześcijańskiej i pism Emanuela Swedenborga. Później, w → modernizmie wsparcie w szerzeniu postaw religijnych pozytywiści uzyskiwali w filozofii religii Williama Jamesa (Prus) czy ideach modernistów katolickich (Orzeszkowa). Najwybitniejszym propagatorem odrodzenia religijnego opartego na ideach modernizmu katolickiego stał się z początkiem lat 90. Marian Zdziechowski, który odtąd będzie poszukiwał w literaturze ideału moralnego i ukazywania celu istnienia w perspektywie religijnej (*Byron i jego wiek*, 1894–1897; *Szkice literackie*, 1900).

Istotnym czynnikiem wprowadzającym problemy metafizyczne w świadomość krytyczną pozytywistów był też nawrót do tradycji romantycznej zapoczątkowany uroczystością sprowadzenia prochów Adama Mickiewicza na Wawel w 1890 r. Orzeszkowa pisała wtedy już bez ogródek o fenomenie artysty jako → geniusza, wobec którego wszelkie wyjaśniania naukowe pozostają bezsilne ([*Gama uczuć ludzkich…*], „Świat" 1890, nr 13). Stąd nauka jest

zmuszona, aby umieścić zjawisko artystycznego geniuszu w „dziedzinie Niepoznawalnego; w tej dziedzinie, w której za zasłoną wiecznej może tajemnicy przebywają: Bóg i nieśmiertelność, pierwszy początek i ostatni cel wszystkiego", i dodawała: „Kto mówi geniusz, ten mówi tajemnica, potęga, cierpienie" (tamże) – wpisując się już w młodopolską antropologię artysty jako rewelatora prawd wyższych i ofiary poświęcającej się dla ludzkości. Pod wpływem idei filozoficznych Ruskina i Renana Orzeszkowa będzie podkreślała, podobnie jak Zdziechowski, że literatura odkrywa wyższy sens moralny oraz metafizyczny istnienia, i z tego przekonania uczyni jedną z norm → wartościujących we własnym dyskursie krytycznym po 1890 r.

Osobnym zjawiskiem skonstatowanym przez krytykę zarówno konserwatywną, jak i premodernistyczną jest tzw. PESYMIZM METAFIZYCZNY, którego pojawienie się w literaturze pozytywistycznej było związane z nasiloną recepcją filozofii Arthura Schopenhauera i Eduarda Hartmanna. System tych filozofów miał punkty styczne z ontologicznymi założeniami naturalizmu, co powszechnie zauważano w ówczesnej publicystyce. Uleganie przez pisarzy wpływom „pesymistycznej metafizyki" poddał generalnej krytyce Cezary Jellenta w artykule *Epidemia pesymizmu* („Prawda" 1887, nr 3–4, później pt. *Epidemia rozpaczy*).

Poszukiwania krytyki modernistycznej. Pod koniec XIX w. Ignacy Matuszewski, Antoni Sygietyński, Cezary Jellenta (właśc. Napoleon Hirszband), a z osobna także Henryk Sienkiewicz, będą traktowali ideał na sposób subiektywistyczny, uważając, że ten moment procesu twórczego odzwierciedla indywidualny temperament artysty, wolność twórczą, niezależność od wszelkich doktryn na drodze dochodzenia do artystyczno-filozoficznej syntezy rzeczywistości. Aczkolwiek zgadzano się, że poznanie artystyczne nie może być całkowicie uwolnione od najogólniejszych zasad logicznych i filozoficznych, a odzwierciedlana rzeczywistość ma swój immanentny porządek, którego odtworzenie nie może polegać na całkowitej dowolności i fantazji artysty. W początkowej fazie swej działalności na takim stanowisku pozostawał też Zenon Przesmycki (Miriam) – prekursor nowej sztuki. Na drodze do odkrywania podskórnego nurtu praw, które artysta wydobywa z chaosu zjawisk, posługuje się on bowiem przede wszystkim intelektem, pozwalającym wiązać zjawiska w uporządkowane, logiczne całości. Jednak w tak zarysowanej koncepcji twórcy pojawiał się pierwiastek tajemnicy, związany z pochodzeniem intelektu jako narzędzia przenikania najgłębszych zasad bytu na drodze ludzkiej umiejętności abstrakcji, umożliwiającej odkrywanie coraz wyższych poziomów faktów ogólnych. Najwyższy szczebel abstrakcji pozwala nauce wznieść się do zasady obejmującej wszechświat, tłumaczącej jego jedność wewnętrzną (wydaje się, że takiej zasady Prus poszukiwał w swych *Notatkach o kompozycji*).

Sztukę realistyczną, opartą na filozofii pozytywistycznej, akcentującą socjologiczną i deterministyczną genezę utworu, z nadchodzącą sztuką modernistyczną głoszącą zasadę → autoteliczności i niezależności sztuki, oddalającą się od opisywania empirycznej rzeczywistości na rzecz poszukiwania Absolutu, będzie próbował pogodzić Ignacy Matuszewski w programowym artykule *Wstecznictwo czy reakcja* („Kurier Codzienny" 1894, nr 274, 277 i 321). Twierdził, że tam, gdzie kończy się doświadczenie i praca rozumu, ma prawo wkroczyć ludzka działalność duchowa zmierzająca do stworzenia metafizycznej syntezy. Nawet pozytywizm w filozofii i sztuce – dowodził krytyk – przyjmując istnienie sfery Niepoznawalnego, otwiera się na metafizykę. „Gmach nauki" bez „tęczowej kopuły metafizyki" nie zaspokaja potrzeb ludzkiego ducha. Tym bardziej literatura bez otwarcia się na metafizykę pozostanie zawsze ułomną. „Literatura […] takie zajmuje stanowisko względem życia i natury, jakie zajęła metafizyka względem nauk ścisłych i doświadczalnych". Zatem – twierdzi Matu-

szewski – „synteza artystyczna bywa mniej lub więcej dokładnym odzwierciedleniem syntezy filozoficznej". Krytyk ten przykładał ogromną wagę do zrekonstruowania systemu światopoglądowego wyłaniającego się z utworu literackiego lub całej twórczości danego twórcy. Synteza filozoficzna powinna być jednak zestrojona z → kompozycją syntetyzującą szereg fenomenów zespolonych ze sobą ogólnym charakterem i logicznie wynikających jeden z drugiego. Ideałem takiej syntezy artystyczno-filozoficznej były dla krytyka np. *Emancypantki* Bolesława Prusa i *Chłopi* Władysława Stanisława Reymonta. W ten sposób Matuszewski otwarcie wypowiadał to, o czym bardziej oględnie pisali wcześniej Taine, Prus i Orzeszkowa. Poglądy na sztukę Matuszewskiego wieńczą pozytywistyczne koncepcje realizmu jako drogi do poznania całości bytu i otwierają pole „nowej sztuce", w której odkrywanie Absolutu i metafizycznej zasady bytu, usytuowanej często w głębiach nieświadomego, stanie się funkcją naczelną w myśli krytycznej Młodej Polski.

Krytycy młodopolscy, wykorzystując Spencerowskie pojęcie Niepoznawalnego, wprowadzą krytykę literacką na metafizyczne głębie symbolizmu, którego korzenie wyrastają z idealistycznej koncepcji bytu Platona i oplatają niemal całą tradycję filozofii idealistycznej (Plotyn, George Berkeley, Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer, Ralph Emerson). W Młodej Polsce bogactwo inspiracji metafizycznych jest wprost nie do ogarnięcia. W początkowej fazie ruchu dominują metafizyki idealistyczno-substancjalno-statyczne (symbolizm) i pasywistyczno-kontemplacyjne (wpływy buddyzmu i metafizyki Schopenhauera, zalecającego kontemplację sztuki jako wyzwolenie od bólu istnienia), natomiast w drugiej fazie – metafizyki aktywistyczne, dynamistyczne, afirmujące byt („filozofia życia", bergsonizm, franciszkanizm, neopozytywistyczna i neoromantyczna zarazem postać spirytualistycznego ewolucjonizmu).

Inspiracje wypływają zarówno z rozwoju psychologii pozytywistycznej, która odkryła nieświadomość oraz, *nolens volens*, wprowadziła antropologię na tory dualizmu i poszukiwań parapsychologicznych (badania Juliana Ochorowicza nad mediumizmem i spirytyzmem), jak i z odkrywania różnych → tradycji filozoficznych, religijnych, mistycznych, ezoterycznych, okultystycznych, których syntezę upatrywano np. w twórczości belgijskiego symbolisty Maurice'a Maeterlincka. Występuje oddziaływanie różnych odmian gnostycyzmu (np. u Jerzego Żuławskiego i Stanisława Przybyszewskiego) oraz jest szeroko interpretowany system genezyjski Juliusza Słowackiego, który, podobnie jak inspiracje gnostyckie, wchodzi w przeróżne kontaminacje z → nietzscheanizmem, → bergsonizmem, filozofią nieświadomego oraz ewolucjonizmem pozytywistycznym. Filozofia Schopenhauera wpływa na młodopolską koncepcję egzystencji, miłości (metafizyka płci), jak i na ujmowanie roli artysty, który staje się łącznikiem z ambiwalentnie pojmowanym Absolutem, postrzeganym jako monistyczna dynamiczna całość (siła) o charakterze twórczym, witalistyczno-energetycznym lub jako destruktywno-pochłaniający żywioł, jako idealistyczna, hierarchiczna pełnia piękna, prawdy i dobra lub przerażające, chaotyczne *mare tenebrarum*. Najdobitniej metafizyczne podstawy i zadania sztuki sformułował Przybyszewski w artykule *O „nową" sztukę* („Życie" 1899, nr 6). Inne zainteresowania będą rządzić metafizyką Wincentego Lutosławskiego, łączącą idealizm platoński z ezoterycznymi i neomesjanistycznymi koncepcjami. Krytyka Stanisława Brzozowskiego, który będzie przeciwstawiał się wszelkiemu abstrakcyjnemu idealizmowi czy romantycznym urojeniom, znajdzie natomiast oparcie m.in. w „filozofii życia" Friedricha Nietzschego (która także miała według niektórych interpretacji filozoficznych swe nie do końca uświadamiane metafizyczne implikacje) oraz Henriego Bergsona. Pojęcia woli

mocy, *élan vital*, pozaludzkiego implikują bowiem również istnienie metafizycznej zasady przenikającej byt. Do energetyzmu Bergsona nawiązywał za pośrednictwem Jana Rozwadowskiego najwybitniejszy krytyk narodowy, Zygmunt Wasilewski, który uważał, że literatura jest najważniejszym organem świadomości narodowej i przez nią wyraża się „świadoma wola życia" (*O sztuce i człowieku wiecznym*, 1910). Łącząc romantyczną tradycję filozofii tożsamości i idealizmu Mochnackiego z rozważaniami rasowymi i kulturowymi pochodzenia pozytywistycznego, dochodził do wniosku, że dusza i psychika narodu jest realniejsza niż jej symbole materialne, a Polacy przedstawiają typ rasowy o wielkim uwrażliwieniu poetyckim, co sprawia, że ich umysł traci cechy mechaniczności i staje się „instytucją nadorganicznego życia duchowego" wychylającą się ku wieczności. Krytyk stawał w ten sposób na stanowisku nowoczesnego panpsychizmu o cechach spirytualistycznych i zarazem sprzyjał tendencjom neomesjanistycznym w Młodej Polsce.

Maciej Gloger

Źródła: [M. Mochnacki], *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska* [1840–1844], przeł. L. Płoszewski, w: tegoż, *Dzieła*, t. 10–11, 1955; J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 1, 1843; K. Libelt, *Filozofia i krytyka*, t. 1–4, 1845–1850; A. Tyszyński, *Rozbiory i krytyki*, t. 1–3, 1854; M. Kawczyński, *Determinizm w literaturze*, „Przewodnik Naukowy i Literacki" 1884, t. 12; S. Pawlicki, *Metafizyka* [1885–1886], wyd. i oprac. M. Mylik, 1997; E. Orzeszkowa, *Ernest Renan*, „Ateneum" 1886, t. 2; B. Prus, *Literackie notatki o kompozycji* [1886–1904], wstęp, wyb. i oprac. A. Martuszewska, 2010; E. Orzeszkowa, [*Gama uczuć ludzkich…*], „Świat" 1890, nr 13; P. Chmielowski, *Naturalizm i najświeższe kierunki artystyczne*, w: *Upominek. Książka zbiorowa na cześć Elizy Orzeszkowej (1866–1891)*, 1893; I. Matuszewski, *Wstecznictwo czy reakcja*, „Kurier Codzienny" 1894, nr 274, 277 i 321, przedruk jako wstęp w: tegoż, *Czarnoksięstwo i mediumizm. Studium historyczno-porównawcze*, 1896; I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902; I. Matuszewski, *Twórczość i twórcy. Studia i szkice estetyczno-literackie*, 1904; S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910; Z. Wasilewski, *O sztuce i człowieku wiecznym*, 1910; M. Zdziechowski, *Pesymizm, romantyzm i podstawy chrześcijaństwa*, t. 1–3, 1915.

Opracowania: K. Ajdukiewicz, *Zagadnienia i kierunki filozofii. Teoria poznania i metafizyka*, 1949; S. Krzemień-Ojak, *Taine*, 1966; T. Weiss, *Przełom antypozytywistyczny w Polsce w latach 1880–1890. (Przemiany postaw światopoglądowych i teorii artystycznych)*, 1966; J. Tuczyński, *Schopenhauer a Młoda Polska*, 1969; J. Detko, *Antoni Sygietyński. Estetyk i krytyk*, 1971; H. Floryńska, *Spadkobiercy Króla Ducha. O recepcji filozofii Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu*, 1976; B. Szymańska, *Poeta i nieznane. Poglądy filozoficzne Antoniego Langego*, 1979; W. Gutowski, *Kreator i medium. Wokół problemu tożsamości artysty*, „Pamiętnik Literacki" 1982, z. 3–4; S. Pieróg, *Maurycy Mochnacki. Studium romantycznej świadomości*, 1982; P. Lehr-Spławiński, *Harmonia – matematyka – realizm. (Uwagi na marginesie Prusowskiej analizy „Farysa" Adama Mickiewicza. Przyczynek do teorii kompozycji Bolesława Prusa)*, „Przegląd Humanistyczny" 1983, nr 9–10; *Zarys dziejów filozofii polskiej 1815–1918*, red. nauk. A. Walicki, 1983; S. Borzym, *Bergson i przemiany światopoglądowe w Polsce*, 1984; G. Borkowska, *Wątek ruskinowski w twórczości Orzeszkowej*, w: *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, red. T. Bujnicki i J. Maciejewski, 1986; W. Gutowski, *Stanisław Przybyszewski i Otto Weininger – dwie metafizyki płci*, „Rocznik Kasprowiczowski" 1990, nr 7; G. Borkowska, *Manifesty realistów i kryzys epickości*, w: *„Lalka" i inne. Studia w stulecie powieści realistycznej*, red. J. Bachórz i M. Głowiński, 1992; S. Borzym, *„Przegląd Filozoficzny" wobec prądów modernistycznych*, *Pojęcie „życia" u Stanisława Brzozowskiego*, *Światopogląd filozoficzny Stanisława Przybyszewskiego*, w: tegoż, *Panorama polskiej myśli filozoficznej*, 1993; M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, 1994; M. Strzyżewski, *Działalność krytyczna Maurycego Mochnackiego*, 1994; J. Tomkowski, *Mój pozytywizm*, 1993; M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, 1994; J. Skarbek, *Pozytywistyczna teo-*

ria wiedzy, 1995; A. Kluba, *Teoria Prusa*, „Ruch Literacki" 1999, z. 5; N. Farouki, *Metafizyka*, przeł. M. Gałuszka, 2000; M. Janion, *„Kuźnia natury"*, w: tejże, *Prace wybrane*, t. 1: *Gorączka romantyczna*, 2000; M. Janion, *Krasiński i Hegel*, w: tejże, *Prace wybrane*, t. 2: *Tragizm, historia, prywatność*, 2000; A. Makowski, *Metoda krytycznoliteracka Piotra Chmielowskiego*, 2001; A. Mazur, *Transcendencja realistów. Motywy metafizyczne w polskiej i niemieckiej prozie drugiej połowy XIX wieku*, 2001; W. Gutowski, *Wprowadzenie do „Xsięgi tajemnej". Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, 2002; A. Martuszewska, *Bolesława Prusa „prawidła" sztuki literackiej*, 2003; *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Świadectwa poszukiwań*, red. S. Fita, 2003; E. Prokop-Janiec, *Literatura i nacjonalizm. Twórczość krytyczna Zygmunta Wasilewskiego*, 2004; T. Budrewicz, *Wartości i antywartości. Myśl pozytywistyczna między Darwinem a amboną*, w: *Pozytywizm i negatywizm. „My i wy" po stu latach*, red. B. Mazan, 2005; M. Gloger, *Prus i Swedenborg*, „Ruch Literacki" 2005, nr 4–5; M. Gloger, *Bolesław Prus i dylematy pozytywistycznego światopoglądu*, 2007; S. Fita, *„Pozytywista ewangeliczny". Studia o Bolesławie Prusie*, 2008; *Poszukiwanie świadectw. Szkice o problematyce religijnej w literaturze II połowy XIX wieku i początku XX wieku*, red. A. Malik, 2008; T. Sobieraj, *Przekroje realizmu. Z zagadnień ontologii i epistemologii literatury polskiego pozytywizmu*, w: *Literackość filozofii – filozoficzność literatury*, red. B. Sienkiewicz i T. Sobieraj, 2009; M. Strzyżewski, *Romantyczna nieskończoność. Studium identyfikacji pojęcia*, 2010.

Zob. też: Duch/ Dusza/ Duchowość, Fantastyka, Mistyka, Nieskończoność, Symbol/ Symbolizm, Wieszcz, Wyobraźnia/ Imaginacja/ Fantazja

METAFORA

Podwójne źródła oświeceniowych koncepcji metafory. Głównym źródłem wiedzy o metaforze były w XVIII w. pisma filozofów starożytnych i znawców → retoryki – Arystotelesa, Cycerona i Kwintyliana. W *Poetyce* (21) Arystoteles zdefiniował metaforę, pisząc: „Metafora jest to przeniesienie nazwy jednej rzeczy na inną: z rodzaju na gatunek, z gatunku na rodzaj, z innego gatunku na inny, lub też przeniesienie nazwy z jakiejś rzeczy na inną na zasadzie analogii" (przeł. H. Podbielski). W *Retoryce* uznał stosowanie określeń metaforycznych za dopuszczalne w poezji, niestosowne w prozie. Cyceron w traktacie *O mówcy* (*De Oratore*) opowiedział się za filozoficznym, a nie wyłącznie retorycznym wykształceniem mówcy, a w dziele *Mówca* (*Orator*), przywołując Demostenesa, dał przykład mówcy idealnego. Kwintylian w rozprawie *Kształcenie mówcy* (*Institutio oratoria*) zdefiniował metaforę jako skrócone porównanie i → alegorię jako przedłużoną metaforę. Autorzy ci, jak i osiemnastowieczni teoretycy sztuki wymowy, César Chesneau Dumarsais (Du Marsais, 1676–1756), autor rozprawy *Traité des tropes* (1730), oraz Hugh Blair (1718–1780), autor pracy *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (1783, tłum. fragmentów *O smaku*; *O krytyce, geniuszu, rozkoszach smaku i wielkości w przedmiotach*, „Pamiętnik Warszawski" 1829, t. 3; *O szczytności stylu*, „Pamiętnik Warszawski" 1829, t. 4), a także krytyczny wobec przenośnych użyć języka Charles Batteux (*Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1746), patronowali retorycznemu ujęciu metafory jako tropu, wchodzącego w zakres mowy figuratywnej, ozdobnej. Oświeceniowe dążenie do wysłowienia jasnego, prostego i komunikatywnego nakazywało pewną ostrożność w stosowaniu metafor, ale z pewnych względów (pragmatyka mówienia, niedoskonałość mowy oraz, o czym będzie jeszcze mowa, koncepcje dotyczące genezy języka, koncepcje języka poetyckiego, poetycznego) ich nie wykluczało.

Drugi nurt refleksji o mowie przenośnej zaczyna się publikacją dzieła włoskiego filozofa Giambattisty Vica *Scienza nuova* (późniejsze modyfikacje 1730, 1744, pol. przekł. A. Langego *Nowa nauka*, 1916; J. Jakubowicza *Nauka nowa*, 1966), w którym autor dowodził, że język przechodził przez różne fazy rozwoju; po okresie komunikowania się przez gesty i rzeczy

nastąpił okres nazwany przez Vica poetyckim. W tym czasie ludzie poznawali świat przez antropomorfizowanie natury, np. gwałtowne zjawiska przyrody tłumaczono działaniem wszechwładnych olbrzymów. W ujęciu Vica tak ukształtowane tropy stanowią ekspresję mówiącego, a jednocześnie instrument poznania, niedoskonałego, ale niezbędnego na wstępnym etapie opanowywania przyrody. Tę fazę rozwoju języka Vico utożsamia z językiem poetyckim. Tak więc poezja jest zjawiskiem naturalnym.

Z tego stwierdzenia wynika też bezpośrednio sposób rozumienia tropów przez Vica, a szczególnie najważniejszego z nich – metafory. Metafora stanowiła jeden z podstawowych sposobów przedstawiania rzeczywistości przez człowieka pierwotnego. Vico każdą metaforę uważa za → bajkę, tj. historię odzwierciedlającą sposób podejmowania przez pierwszych użytkowników języka wysiłków poznawczych (np. na mapę przestrzenną rzutowano topografię ludzkiego ciała jako stosunkowo najlepiej rozpoznaną, stąd głowa oznacza również wierzchołek lub początek, pępek – środek, gardziel – wąskie przejście itp.).

Zbliżone w pewnym zakresie poglądy głosi Jean-Jacques Rousseau w niedokończonej rozprawie *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de imitation musicale* (1755, wyd. 1781; szczególnie ważny rozdz. 3), w której przyjmuje, że mowa tropiczna narodziła się w pierwotnej fazie rozwoju języka jako ekspresyjna odpowiedź na nierozpoznane czy fałszywie rozpoznane doświadczenia, które następnie zostają zmodyfikowane, jak nazwa *geant* („gigant"), oznaczająca budzącego grozę obcego, została zastąpiona rzeczownikiem *l'homme* („człowiek"). Rousseau nie idzie tak daleko jak Vico w dowartościowaniu poetyckiej pierwotności; przyjmuje, że poznanie poetyckie jest poznaniem fałszywym, wymagającym korekty. Pewne analogie myślowe z Vikiem i Rousseau znajdziemy też w pracach Johanna Gottfrieda Herdera *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1772) i *Fragmente über die neuere deutsche Literatur* (1767), w których pojawia się znane już stwierdzenie o poetyckości języka pierwotnego i o powolnym zatracaniu barwności i swobody wypowiedzi w późniejszych typach wypowiedzi językowych, sztucznie wycyzelowanych, oderwanych od bezpośredniej ekspresji, zmysłowości (akcent skierowany wyraźnie przeciwko → klasycyzmowi francuskiemu).

Formułowane w XVIII w. koncepcje metafory pozostawały też w związku z ówczesnymi poglądami na język, a szczególnie na jego pochodzenie i początki, a także na jego relacje z oświeceniową epistemologią. Koncepcje lingwistyczne, kontynuujące tradycje *Gramatyki Port-Royal*, opierały się na założeniu jedności i uniwersalności gramatycznej języków, przy ignorowaniu różnic etnicznych, regionalnych, społecznych (Ch. Rollin, *Traité des études*, 1726–1728; J.Ch. Gottsched, *Grundlegung einer deutschen Sprachkunst*, 1748). Już w końcu XVII w. John Locke wyrażał obiekcje wobec retoryki, uznając, że obrazowość, poruszająca namiętności, sprowadza odbiorców na manowce. Locke przyjmował tezę o rozwoju języków i doskonaleniu ich przez zyskiwanie możliwości tworzenia nazw ogólnych (*An Essay Concerning Human Understanding*, 1690, przekł. pol. B.J. Gawęckiego *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, 1955). Położenie nacisku na jasność i uniwersalność przekazu językowego ograniczało swobodę twórczą i wolność wyboru słownictwa.

Koncepcje polskie. Polscy teoretycy języka kultywowali zasady jasności i komunikatywności, akcentując związek między myślą a mową oraz komunikacyjne funkcje języka, choć mniej aktywnie krytykowali wybujałą retorykę. Do tradycji Port-Royal i częściowo do poglądów Du Marsais'go nawiązywał m.in. Stanisław Konarski (*De emendandis eloquentiae vitiis*, 1741; *De arte bene cogitandi ad artem bene dicendi necessaria*, 1767). Czasami ofiarą ten-

dencji puryfikacyjnych padała poezja operująca nietrafnymi „olbrzymowatymi" – jak pisał „Monitor" – metaforami, oskarżana o niejasność i stosowanie różnych sztuczek słownych ([I. Krasicki], [*O języku i stylu*], „Monitor" 1766, nr 54). Ignacy Krasicki, zastrzegając, by z metaforami nie przesadzać, widzi trochę szerzej ich cele: „Autorowie o obyczajności piszący lubo zmyślonych rzeczy czytelnikom nie prezentują, mogą jednak podobać się imaginacjami i figurami krasomówstwa, jakie są: alegoria, aluzja, metafora. Za pomocą tych sposobów rzeczy niewidome, duchowne, biorą na siebie postać i w licznie zmyślnych rzeczy stanąć mogą. Umysł z imaginacją pracują natenczas wspólnie i jeden drugiemu staje się do kopiowania oryginałem" ([inc. „Jakie są ponęty i pobudki sposobiące nas do zabaw imaginacją…"], „Monitor" 1772, nr 63). Metafora nie może być nazbyt śmiała, bo przed taką broni rozum; może być przydatna, ponieważ dzięki niej idee abstrakcyjne przyjmują postać obrazową i w ten sposób docierają do czytelnika.

Tymczasem działania na rzecz doskonalenia polszczyzny wiązały się z szerszymi dążeniami, które zmierzały do dowartościowania języka ojczystego. Ta tendencja siłą rzeczy wspierała raczej to, co partykularne, niż to, co uniwersalne. Świadczą o tym choćby passusy podręcznika Grzegorza Piramowicza *Wymowa i poezja dla szkół narodowych* (1792). Na pytanie, czy warto korzystać z zapożyczeń słów obcych, odpowiada: „Potem kiedy jest w języku swoim dawne, a z niniejszym obyczajem zgodne, nie twarde, nic nieprzystojnego niepodające myśli i wyraziste słowo, za cóż zaciągać skądinąd, na co dawne, a jeszcze lepsze sprzęty zarzucać, żeby nowych dostawać". W tym nurcie sytuują się też prace Onufrego Kopczyńskiego nad porządkowaniem gramatyki polskiej i tworzeniem podstaw wiedzy o języku. W *Gramatyce dla szkół narodowych na klasę I* (1778 i wyd. nast.) zawarł on m.in. „naukę o figurach", które „wypływają z natury ludzkiej mowy, są tedy wszystkim pospolite", i występują w zwyczajnej mowie używane „albo z potrzeby, albo z ozdoby mowy". Jedno ze źródeł przenośni Kopczyński widział w potrzebie wyrażania „pasji gwałtowniejszych". W *Gramatyce dla szkół narodowych na klasę III* (1781) zajął się szerzej kwestią znaczenia w języku, a w związku z tym pisał również „o znaczeniu przenośnym tudzież o przyczynach i zasadzie przenośni", podobnie jak Vico sytuując początki mowy figuratywnej w najwcześniejszym etapie rozwoju języka, kiedy brakowało osobnych słów na nazwanie rzeczy i zjawisk oraz panowała dążność do „ozdoby mowy", co prowadziło jednak – zdaniem Kopczyńskiego – do tego, że mowa „mniej zrozumiałą się stała". Stwierdzał przy tym normatywnie, że „[…] związek między rzeczami jest pospolitą zasadą wszelkich przenośni, a przeto, że ta tylko dobra jest przenośnia, w której się wspomniany związek wydaje". Później Kopczyński nieco zaostrzył swe poglądy na metaforę i jej funkcje poetyckie. W podręczniku *Gramatyka języka polskiego. Dzieło pozgonne* (1817) traktuje metaforę jak „tureckie opium".

W myśli polskiej jest dostrzegalna pewna ambiwalencja w stosunku do metafory, podyktowana z jednej strony – niechęcią do estetyki barokowej, z drugiej zaś – przekonaniem, że rozsądnie stosowana mowa tropiczna może też służyć realizacji zamierzeń autorskich (uroda i dobitność wypowiedzi, perswazja). Wacław Rzewuski w wierszowanym traktacie *O nauce wierszopiskiej* (1762) jest jeszcze bardzo sceptyczny: „Są podobieństwa pod greckim nazwiskiem / Metafor, których wybór wiersze stroi, / Tych skromnie zażyj, nie rzucaj pociskiem, / Niechaj się żadna raz po raz nie dwoi. / Bo by Apollo rzekł ci z pośmiewiskiem, / Że wierszopisem być ci nie przystoi, / Wszak nie kupami rosną liczne kwiatki / Na łonie łąki, rodzącej je matki". Metafora jest tu ozdobą wiersza, ładnym kwiatkiem, pojawiającym się na niwie mowy.

W dziele *O wymowie i poezji* (wyd. 1 – 1786) uwagi o metaforze, pomieszczone w części dotyczącej jasności wypowiedzi i zasad elokucji, świadczą o tym, że autor rozprawy, Filip Nereusz Golański, dopuszcza wyjątki od reguły prostej komunikatywności: „A jeżeli potrzeba jest i można co żywiej wyrazić, żywszego więc sposobu mówienia użyć należy, byle bez przesady, która się nigdy żadnemu rozsądnemu jak w obyczajach, tak i w mowie podobać nie może. Żywiej się wyrażają myśli przez zapytanie aniżeli prostą powieścią, mocniej czasem i piękniej przenośnymi niż właściwymi wyrazami. Stosowne i przyzwoite ich dobranie tudzież porównania i podobieństwa wiele do wydania myśli pomogą". Ostrożność każe autorowi rozprawy kilkakrotnie podkreślić rezerwę wobec metafor stosowanych w wypowiedziach publicznych: „Mówi wprawdzie Cycero, że potrzeba mówcy prawie poetycznych słów dobierać: *verba prope poetarum*, ale nie wcale [w znaczeniu – niezupełnie, nie całkiem] poetycznych". Jednocześnie Golański przyznaje większą swobodę poecie, który może powiedzieć, że „niebo czarnym płaszczem się przyodziewa", podczas gdy mówcy wypada wspomnieć jedynie o „czarnym obłoku" lub „czarnej chmurze". Stanowisko wobec reguł obrazowania artystycznego Golański rozwija w części poświęconej → poezji, gdzie w rozdziale *Styl poetyczny* wyłuskuje metafory użyte przez twórców, usprawiedliwiając takie działania wyjątkowym statusem sztuki: „Ponieważ w tej mierze poeta daleko większą ma wolność imaginacji swojej".

Stanowisko Piramowicza, wyrażone w podręczniku *Wymowa i poezja*, jest podyktowane jego dydaktycznym charakterem i troską o rozwój języka ojczystego. Pisząc o harmonii między myślą a mową, jednym z podstawowych założeń klasycystycznej wiedzy o języku, autor upominał się o właściwy dobór słów: „Nie przeto rozumiem, żeby przenośne, metaforyczne wyrazy właściwymi nie były, bo te bądź z potrzeby, że własnych braknie, bądź ze zwyczaju, gdyż każdy język ma swoje używańsze, bądź dla okrasy użyte bynajmniej za niewłaściwe poczytywać się nie mogą". Nie wykluczał użyć metaforycznych już nie tylko z dbałości o estetykę wypowiedzi, „okrasę", ale z powodów bardziej istotnych. Metafory były wyrazem mowy żywej oraz sięganiem do źródeł języka narodowego. Stanowiły więc przeciwieństwo sztucznie wypracowanego, wycyzelowanego wywodu, który „bieg mowy hamuje i gorącość myśli ugasza". W tym ujęciu metafora nie jest wyłącznie tropem retorycznym, ale konsekwencją ingerowania → wyobraźni i temperamentu, a także w pewnej mierze – potoczności, w proces mówienia. Być może Piramowicz miał świadomość, że takie stwierdzenia są odważnym uzupełnieniem reguł retoryki, powołał się więc asekuracyjnie na stosowne słowa Kwintyliana, który karcił gładkość wywodu i miłość własną oratora: „Miser enim pauper orator est, qui nullum verbum aequo animo perdere potest".

„Mowa figuryczna" Stanisława Kostki Potockiego. Twórcą najobszerniejszej wypowiedzi na temat tropów i metafor jest Stanisław Kostka Potocki, który w rozprawie *O wymowie i stylu* (1815–1816) zdefiniował i opisał mowę figuryczną (zwrotową), wskazując mimowolnie na powody powolnego dekomponowania się teorii metafory jako figury retorycznej (zwłaszcza rozdz. 11: *O początkach i naturze figur* oraz rozdz. 12: *Metafora, czyli przenośnia, hiperbola, czyli przesadnia, personifikacja, czyli osobistnienie, apostrofa, czyli wręczczynienie*).

Potocki wspomniał o podziale figur – na figury mowy (tropy) i figury myśli. Podział ten już autorowi wydał się mniej istotny niż sposób rozumienia obu typów figur: „[…] mowa figuryczna wskazuje zawsze poruszenie albo namiętności wyobrażone stylem". Posługują się nią zwykli, by nie powiedzieć – niewyrobieni, użytkownicy języka, korzystając z zasobów potocznych polszczyzny (analogia do ujęcia Piramowicza). Geneza mowy figuratywnej jest ściśle związana z początkowym okresem rozwoju społeczeństw i języka, z jego „dzieciństwem".

Ale używają jej również ludzie wykształceni z dwu powodów: 1) niedoskonałości języka, który nie dysponuje słowami na określenie wszystkich stanów, zjawisk i rzeczy; 2) siły namiętności, która sprawia, że mówiący, czując potrzebę pełniejszego ukazania jakichś okoliczności, szuka – przez analogie – dobitniejszych wyrażeń (zwrotów), np. chcąc opisać rozwój jakiegoś zjawiska, mówi, że „kwitło", odwołując się do szczytowego momentu w cyklu wegetacji roślin. Z czasem praktyka metaforyzacyjna stała się przyjemnością: „Jako bowiem szaty, najprzód przeciw zimnu wynalezione, potem użyte zostały do ozdoby ciała i oznaki godności, tak słów przenoszenie, skutek niedostatku, wzrosło upodobaniem" (Potocki za Cyceronem i jego rozprawą *O mówcy*).

Potocki podziwia zdolność języka, który w miarę rozwoju stał się zdolny do obrazowego oddania abstrakcji: „Już się nie ograniczają w objawianiu myśli, naocznie je malują, dają kolor i postać nawet najoderwańszym powzięciom. Figury są dla nich zwierciadłami, w których powtórnie wystawiają nam wzory ich podobieństwa. Rozwijają następnie przed oczyma pasmo okazałych obrazów, z sztuką rozrządzają światło i cienie i dają widzieć wszystko w dniu najkorzystniejszym. Niegdyś zaledwie one mogły niedoskonale wyjawić pierwsze nasze potrzeby, dziś dostarczają tylolicznym żądzom zbytku, a nawet nieskończonej rozmaitości urojeń jego".

W rozdziale dwunastym Potocki przystępuje do omówienia czterech najważniejszych, jego zdaniem, tropów. Zatrzymamy się na metaforze, którą krytyk definiuje, za starożytnymi (głównie zaś za Kwintylianem, *Kształcenie mówcy*, ks. VIII), jako skrócone porównanie. Metafora opiera się na zasadzie podobieństwa i odgrywa uprzywilejowaną rolę w typologii Potockiego: „Ze wszystkich figur mowy żadna nie maluje jak metafora. Skutkiem jej naczelnym jest nadanie opisaniu jasności i mocy i zmienienie niejako przedmiotów pomysłowych w naoczne przez nadanie im koloru, treści i przymiotów widocznych". (Zwrócenie uwagi na malarskie umiejętności metafory może wiązać się zarówno w przypadku Potockiego, jak i Golańskiego z wpływem tzw. Szwajcarów, tj. teoretyków retoryki i teologów, Johanna Jakoba Bodmera i Johanna Jakoba Breitingera, którzy porównywali poetę do artysty pędzla. Poeta maluje obrazy w duszy czytelnika, m.in. dzięki metaforom; zob. → analogia malarska). Metafora oddziałuje malarsko i obrazowo, jeśli jest trafna, niewyszukana, wydobywająca rzeczywiste podobieństwo z dwu różnych przedmiotów. Potocki zwraca też uwagę na tzw. przedłużoną metaforę, czyli alegorię. Stylem alegorycznym zostały opisane historie biblijne, np. lud izraelski przedstawiono jako winnicę. Zaznacza jednak, że trudność zrozumienia alegorii może być jej przywarą.

Potocki, podobnie jak inni autorzy tej epoki, przestrzega przed nadużywaniem metafor. Ceni Horacjańską zasadę *simplex munditiis*, czyli prostą wytworność, która odrzuca praktykę zagęszczenia figur w jednym utworze. Kończy wywód następującymi spostrzeżeniami: „Do tych rozsądnych porad dodam tylko, że się nigdy zapuszczać nie należy w styl figuryczny, nie posiadając jego [tj. poety] geniuszu. Nie nabywa się wyobraźni, jest ona darem przyrodzenia. Można okrzesać bujność, poprawić jej zboczenia, nawet ją pomnożyć, lecz niepodobna utworzyć jej tam, gdzie nie istnieje. Dlatego wszelka nasza staranność o styl przenośny niezręczną zawsze będzie, jeśli on nie jest nam właściwym. Lecz nie posiadając tego talentu, a przynajmniej nie będąc w nim nader biegłym, można dobrze mówić i dobrze pisać. Rozsądek, jasność w pomysłach i w wyrazach, na koniec układ przyzwoity słów i myśli wystarczają do ustalenia uwagi. Te przymioty są niewątpliwie prawdziwymi zasadami wartości rzetelnej pism i mów. Wielka liczba przedmiotów nic więcej nie wymaga, a te, którym przy-

stoją ozdoby, nie przypuszczają ich, jedno jako dodatkowe przymioty. Znać własny geniusz i dążyć ku doskonałości, lecz bez zbytniego ku jej osiągnieniu wysilenia, są porady, których zbyt często powtarzać nie można tym, co się ćwiczą w sztukach wyzwolonych". Na pytanie, czy polscy teoretycy języka doby oświecenia i krytycy literaccy znali teorie wybiegające poza klasycystyczne rozumienie języka i twórczości poetyckiej, można odpowiedzieć twierdząco. Świadectwa podobnego (do Vica czy Rousseau) myślenia dostrzegamy zarówno u Kopczyńskiego, Piramowicza, jak i Kostki Potockiego. Przejmowano jednak pewne poglądy cząstkowo, nie zawsze zdając sobie sprawę, że rozsadzają podstawy racjonalizującego myślenia o języku i poezji.

Nie zawsze też dostrzegano pewne sprzeczności. W koncepcjach polskich teorie retoryczne zderzają się z poglądami głoszącymi pierwotność i naturalność mowy obrazowej. Przy czym retoryczność może być pojmowana jako zestaw cech służących komunikatywności lub jako ozdoba sama dla siebie albo – co gorsza – spiętrzony zestaw nielogicznych, niezrozumiałych słów. Podtrzymywanie uniwersaliów (powszechnie obowiązujących reguł jasności wypowiedzi) zderza się z dążnością do pełniejszego wykorzystania zasobów języka narodowego. Pojmowanie sztuki poetyckiej jako dziedziny realizującej zasady retoryki kłóci się nie tylko z ekspresywnością, ale i z imaginacyjnym charakterem twórczości. Poniekąd kłóci się z rozumieniem metafory jako retorycznej figury myśli (Golański w trzecim wydaniu swego traktatu z 1808 r. pisał: „Imaginacja bez mowy nie jest czynną"). Wymienione aporie były nierozwiązywalne w obrębie retorycznej teorii tropów, nadrzędnej dla klasycyzmu.

Metafora a poezja: późniejsi kodyfikatorzy. Kolejni teoretycy zajmujący się kwestiami języka i stylu w mniejszym lub większym stopniu powtarzali wcześniejsze poglądy i ujęcia. Pojawiają się też wypowiedzi bardziej neutralne: „Metafora to gatunek przenośni, przez którą wyraz zamiast właściwego znaczenia przybiera obce, stosownie do podobieństwa dwóch rzeczy lub dwóch wyobrażeń, które imaginacja między nimi znajduje" – pisał Euzebiusz Słowacki (*Prawidła wymowy i poezji*, powst. 1807–1814, wyd. 1826).

Zainteresowanie dla retorycznego ujęcia metafory słabnie proporcjonalnie do wygasania kodyfikacyjnej funkcji retoryki. Józef Franciszek Królikowski (*Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najrozmaitszych autorów czerpanej*, 1828) nie poświęca ani zdania figurom mowy, poza alegorią, którą ujmuje jako odmianę gatunkową (poemat alegoryczny). Józef Korzeniowski w *Kursie poezji* (powst. 1823, wyd. 1829) również nie wyodrębnia mowy figuratywnej jako przedmiotu osobnego wywodu, ale podobnie jak Królikowski pisze o istocie sztuki, która polega na tym, że przedmiotom naszej myśli nadaje ona „moc zmysłową". Krytyk odrzuca ideę naśladowania pięknej natury, rozumianą jako cel poezji. Utrzymuje, że poezja – dzięki sile imaginacji – nadaje zmysłowy kształt raczej myślom i wyobrażeniom ukształtowanym w duszy artysty niż obrazom samej natury. I w ten sposób porusza serce, apeluje do afektywnych zdolności odbiorcy.

Korzeniowski kwestionuje (w poezji) podział na → styl wzniosły (→ wzniosłość), umiarkowany i prosty. Proponuje inne zróżnicowanie – styl prosty i obrazowy. Właśnie obrazowość zawdzięcza poezja „zwrotom" myśli, czyli – jak już wiemy – figurom wykorzystującym (według Korzeniowskiego) albo grę dowcipu i imaginacji, czyli metaforę, alegorię, porównanie, personifikację, albo siłę wzruszeń, czyli hiperbolę, apostrofę, zapytanie. Korzeniowski pisze, podobnie jak Królikowski, o utworach alegorycznych, wyrzekając na ich sztuczność i wyrażając radość z powodu „słusznego" zarzucenia tego gatunku. Pozytywnie wartościuje natomiast alegorię jako formę przedstawienia → cudowności (mitologii) w → epopei.

Na temat metafory głos zabrał też Kazimierz Brodziński, w kwestii źródeł metafory powtarzając kwestie ustalone przez tradycję retoryczną, ale zarazem – w nowym duchu – kładł większy nacisk na jej związki z uczuciem i wyobraźnią: „Metafora, jak i alegoria pochodzą z jednego źródła, to jest z przenośni. W metaforze przenośnia zawiera się w jednym słowie użytym zamiast właściwego. Metafora ściąga się na całą konstrukcję. Alegoria tym od niej się różni, że jest dłuższą i składać może dzieło całkowite. Metafora więc jest ukrytym i zwartym podobieństwem. Kiedy powiem: »Rozum jest to samo co oko duszy«, powiem podobieństwo. Kiedy powiem: »rozum jest okiem duszy«, powiem metaforę, ponieważ wyrażam przymiot rzeczy już wymienionej, to jest rozumu, przez podobieństwo, jaką [!] ma z okiem, ale gdy powiem »bystre jego oko pozna zapewno tę rzecz«, dokładnie używam alegorii, ponieważ przedmiot, który tu nazwisko oka otrzymał, nie jest nazwany. Metafora jest silniejszą od podobieństwa. Każdy ważny pomysł, który zmysłowo wyobrazić można, przez metaforę powiedzieć się daje. Przecież dobre metafory są rzeczą geniuszu, potrzebują połączenia szczęśliwego imaginacji i dowcipu, nie powinny być wyszukane, ponieważ w takim razie rzadko się udają. Jeżeli pisarz ma zdolności, jeżeli się przejmie imaginacją, wtedy obrazy same się będą nasuwać. Celem jej jest okazać pojęcie jakowe w nowej, a zatem żywej postaci, np. wyrazy »syn wojny«, »syn nieszczęścia«, »nagie drzewa«, »ciężar lat«. Te metafory dodają wagi czuciu lub bawią wyobraźnią. Cała natura podaje ku temu skarby, a rzeczą smaku umieć wybór uczynić. Błędne są metafory, kiedy się nie opierają na prawdzie, kiedy nie mają podobieństwa z rzeczą, którą przez nie wyobrazić chcemy. I tak w sielankach metafora powinna być braną tylko z rzeczy wiejskich, nie mogą tam mieć miejsca rzeczy wyższe do zbytku nauk lub miast należące. Taki błąd częstym jest bardzo w sielankach Naruszewicza. Metafora powinna być zastosowaną do stopnia natchnienia, w którym piszemy, powinna być śmiałą i wspaniałą w odzie, ale umiarkowaną i skromną w poważnej prozie" (*Kurs literatury. O stylu i wymowie. O stylu*, wygł. 1825–1831).

Romantyzm i postromantyzm. Romantyzm nie przyniósł nowych koncepcji metafory. Antyretoryczne nastawienie tej epoki kierowało uwagę teoretyków w inne rejony. Co innego krytyka; tutaj odniesienia do reguł wypracowanych w dyskursie oświeceniowym świetnie sprawdzały się, o czym świadczy m.in. recenzencka twórczość młodego Adama Mickiewicza (por. np. *Uwagi nad tłumaczeniem romansu pod tytułem „Dziennik" Karola Engielmana*, 1817, lub inne jego recenzje filomackie). Jednak i w tym przypadku nie znajdziemy dłuższych wypowiedzi na temat przenośni. To samo dotyczy krytycznej działalności Juliusza Słowackiego. Problem retoryki wraca, gdy Mickiewicz w *Prelekcjach paryskich* podejmuje się systematycznego wywodu na temat literatury polskiej. Pisząc o renesansie, → oświeceniu, a przede wszystkim o epoce saskiej, daje wyraz postawie antyretorycznej: „Kaznodzieje stawali się retorami, naśladowano Cycerona, Pliniusza, autorów dopuszczanych przez cenzurę duchowną. Rażona do dna myśl szukała ratunku w formie, stąd pochodzi ta forma nadęta, pozbawiona treści. Wymyślano napuszone, dziwaczne tytuły; rozdymano okresy, aby ukryć brak myśli. Oto znamię czasu" (kurs drugi, wykład drugi). Ratowano się jednak: „[…] pod tą warstwą pokrywającą kraj, pod tą kurzawą retoryki, która ogarnęła kazalnicę i palestrę, żyła zawsze mowa czysta i mocna, język potoczny, który kształcił się i czekał tylko sposobnej chwili rozkwitu. W okresie tym ciekawszymi tworami są właściwie tylko pamiętniki i listy prywatne" (tamże).

Jak wiemy, Mickiewicz był admiratorem talentu narracyjnego Jana Chryzostoma Paska, autora *Pamiętników* (1690–1695, wyd. 1836). Charakteryzując jego styl, nie poruszył *ex-*

pressis verbis kwestii metafor, ale odniósł się do sprawy potoczności, naturalności pisania, wskazując swoje preferencje: „Nie znajdziesz u Paska ani jednego zwrotu obcego. Pisze, jakby mówił od niechcenia. Rzuca na papier zdania, nie troszcząc się, jak wypadną. Nigdy nie wyczerpuje tematu. Pisze tylko wtedy, gdy ma ochotę, a kiedy ochota go opuszcza, przerzuca się do innego tematu" (tamże). Jeśli literatura jest ekspresją duchowości, wspartej już to imaginacją, już to refleksją, sprawy figur retorycznych schodzą na plan dalszy. Duch znajdzie dla siebie ujście, nie dbając o normy, ustalone wzory, tradycje, szczególnie, gdy te są obce, przejęte, naśladowane.

Warto dodać, że nie tylko Mickiewicz, ale całe grono krytyków analizujących jego twórczość i twórczość innych poetów – Józefa Bohdana Zaleskiego, Wincentego Pola czy Władysława Syrokomli, zazwyczaj nie przywoływało terminu „przenośnia"; pisano o wierszach ujętych w dość ogólne ramy dyskursu krytycznego. Pojemne kategorie (poezja, poetyckie piękności i poetyckość) często wypierały terminy techniczne, wywodzące się z dawnych poetyk normatywnych. Dobrą ilustrację tego zagadnienia stanowi twórczość krytycznoliteracka Maurycego Mochnackiego i Juliana Klaczki.

Ciekawym przykładem postromantycznego, a jednocześnie premodernistycznego zainteresowania metaforą jest artykuł Józefa Kremera *O przenośniach i porównaniach. Szkic ulotny* (1861), w którym filozof istotę przenośni i porównań wyprowadza z jedności świata jako dzieła Bożego, nawiązując do niemieckiej filozofii idealistycznej (Friedricha Wilhelma Josepha Schellinga). Zdolność szukania związków między różnymi sferami rzeczywistości duchowej i zmysłowej jest dana nie tylko poetom, którzy potrafią dostrzec oryginalne analogie, ale i zwykłym śmiertelnikom, którzy posługują się wyrazami w znaczeniu przenośnym. Aczkolwiek warto rozróżniać oba typy działań metaforyzacyjnych – potoczne i artystyczne: „Jakoż porównanie wzięte w ścisłym znaczeniu nie jest jeszcze ani poezją, ani artyzmem, bo porównanie nie rodzi się z natchnienia, ale z rozumowanej, rozsądkowej przytomności siebie, a często jeszcze z dowcipu. Bo porównanie nie przerabia, nie przetapia przedmiotu wziętego z natury, nie rozpromienia go ideą jakoby nadświatną; lecz wprost przywodzi go, jakim jest w rzeczywistości, i orzeka podobieństwo z odpowiednim stanem człowieka. Jeżeli zaś porównanie nasze wyżej się posunie, jeżeli w porównaniu zidealizujemy przedmiot, a zjawisko takowe, i wzniesiemy go nad niziny rzeczywistości powszedniej, w oczach już nasza fantazja wzlatuje w dzielnice poezji".

Analogie są wielokierunkowe; porównujemy siebie do zjawisk świata zewnętrznego (gdy mówimy np. o „rozkwitającej miłości"), porównujemy też świat zewnętrzny do stanów psychicznych (np. używając metafory „gniewnych fal"). Porównywać należy to, co jest połączone podobieństwem, ale co jest jednak różne, a więc mniej cenne jest zestawienie walorów jednego człowieka z walorami innego, właściwsze – porównanie zjawisk duchowych ze zjawiskami zmysłowymi. Pośród tych możliwości wyjątkowo ważne i wartościowe okazują się porównania między światem przyrody a duchowością ludzką. Raczej nie może to być przyroda nieożywiona, bo jej obrazy wymykają się obrazom zmysłowym i stają po stronie abstrakcji. Zwierzęta nie powinny być przedmiotem porównania, bo zabieg taki jest zbyt niebezpieczny, zbyt mocno nacechowany zwierzęcą chucią i zwierzęcymi instynktami. (Aby posłużyć się przenośniami zwierzęcymi, bajkopisarze abstrahują od ich „grubej", jak pisze Kremer, natury, zapuszczają się więc w stronę refleksji, porzucając obraz zwierząt jako takich). Najwłaściwszym obiektem porównań jest świat roślin, dostarczający człowiekowi materiału do rozmaitych analogii, także do symboliki barw, mowy uczuć, wyprowadzonej z „mowy" kwiatów,

które składają się na syntestezyjne (Kremer nie używa tego słowa, choć precyzyjnie opisuje zjawisko) powiązania wrażeń wizualnych, dźwiękowych i psychicznych: „[…] przestańmy na tym tak powierzchownie rzuconym a niedostatecznym wspomnieniu o barwach, bo jak rzekliśmy powyżej, barwy same przez się są dopiero rozpoczęciem symboliki uczuć człowieka, stając się dopiero dalekim ich echem: one jako abstrakcje, to jest w oderwaniu wzięte nie wystarczą. Stąd też daremnie już kilkakroć się ludzie silili, by wymyślić muzykę kolorów, a jakieś wynaleźć przyrządy, co by następstwem a przymierzem barw zrodziły melodie i harmonie do tonów muzyki podobne. Barwy istnieją obok siebie w przestrzeni, więc zewnątrz człowieka, a tony, rodząc się i ulatując w czasie, rodzą się we wnętrzu człowieka i płyną, i toną w jego wnętrzu. Barwy nie zastąpią więc muzyki całej; dopiero wtedy, gdy ta abstrakcja barwy kwiatów połączy się z ich wonią, z ich wewnętrznym tajemniczym żywotem, z ich obyczajem i zwyczajem misternym: wtedy dopiero taka całość staje się wyrazem pełnym, wiernym wnętrza człowieka, i zamieni się prawie na istną mowę uczuć, i wypowie, co w sercu ludzkim się kwili, i cieszy, i tęskni".

W tym szeregu przenośni tworzonych przez odniesienia do świata przyrody specjalne miejsce zajmują przenośnie i porównania wykorzystujące elementy przyrody ojczystej, bo: „[…] nie tylko pojedynczy człowiek, ale całe kraje i w nich żyjące ludy mają niby metaforę istoty swojej w roślinności rodzimej, ojczystej". Jak to się dzieje? Konkretne warunki geograficzne, scharakteryzowane przez Kremera z dokładnością godną Hippolyte'a Taine'a, znajdują swój wyraz w określonym typie roślinności. Człowiek żyje w tym otoczeniu jak dusza w ciele i „obaczy symbol a przenośnię swoich uczuć w tej roślinności ojczystej. W niej dopiero lud zrozumie rodzinną ziemię swoją, zrozumie siebie samego; w niej przeczuje z pełna te potęgi magiczne, święte, co wiążą z krajem ojców swoich. Więc też nie dziw, że roślinność stanie się dla niego godłem wszelkich ważnych spraw żywota, że w niej wybierze sobie symbole swoich radości i katuszy, wesela i pogrzebu, zwycięstw, tryumfów i łez".

Ziemia ojczysta (zawsze oglądana w ułomku, *pars pro toto*) jako → symbol (metafora) ojczyzny – to ważny wątek rozważań Kremera. Filozof zatrąca o Mickiewiczowską koncepcję słowa jako wcielenia Bożego. Nie identyfikuje się z nią całkowicie, choć niewątpliwie się do niej zbliża, lokując poznawczą podstawę metafory w całościowej wizji świata jako dzieła boskiego. Kremer wyjaśnia przy tym powszechność i oczywistość metafory utożsamiającej ziemię rodzinną z Ojczyzną. Bardzo możliwe, że do jego artykułu, a nie do koncepcji Taine'a, nawiązywała Eliza Orzeszkowa w rozprawie *Patriotyzm i kosmopolityzm*. *Studium społeczne* (1880), w której miłość Ojczyzny podbudowała uczuciem do ziemi rodzinnej, a więc wsparła ideę patriotyzmu obrazem zmysłowym, zakorzenionym w ludzkim doświadczeniu i pamięci. Brak zmysłowego ekwiwalentu utrudniał Orzeszkowej akceptację kosmopolityzmu jako postawy odnoszącej się do bez-miejsca. Wreszcie studium Kremera *O przenośniach i porównaniach* stanowi znakomite wprowadzenie w modernistyczne rozumienie metafory, która przestała być figurą retoryczną, a stała się paradygmatem poznawczym, wynikającym z podobnego jak u Kremera holistycznego pojmowania świata.

W pokoleniu pozytywistów. W czasach popowstaniowych metafora wraca do swego źródła, tj. pełni funkcję tropu, lepiej lub gorzej sfunkcjonalizowanego (głównie przez poetów, bo mowy figuratywnej w prozie nie zauważano). Pojawia się jednak pewne *novum*, charakterystyczne dla epoki: pragmatyczna interpretacja metafory.

Najwierniejszy tradycji retorycznej okazuje się Piotr Chmielowski. Krytykuje przede wszystkim pseudonimowanie rzeczywistości za pomocą metafor: „Niech nam nie mówią

o wieńcu z CHABRU I PSZENICZNYCH KŁOSÓW, niech ukażą marzenia swej duszy, ideały, które przejmują ich całych, niech wypowiedzą wszystkie szlachetne uczucia, które sercem zawładnąć, w górę podnieść i zachwycić zdolne". W wierszach m.in. Marii Konopnickiej znajduje natłok przesadnych przenośni, „w których »mdlejące przestrachy niosą tęczowy płaszcz Boga«, a dusza poetki »cała błękitnieje, jakby w niej gwiazdę rozpalił kto złotą« […]" (*Współcześni poeci polscy*, 1895). Krytyk preferuje metafory żywe, oryginalne, ale cytując obficie zmetaforyzowaną frazeologię omawianych twórców, wplatając ją we własny wywód, wskazuje na akceptację dla metafor oczywistych, zrozumiałych, łatwych do sparafrazowania (*Przegląd poezji najnowszej*, „Ateneum" 1887, t. 1, z. 3; oraz dzieło cytowane).

Chmielowski jest autorem obszernej wypowiedzi teoretycznej na temat przenośni i innych tropów, rzecz w tym czasie rzadka, ale nie wyjątkowa (po powstaniu ukazywały się ujęcia podręcznikowe, przeznaczone dla uczniów: J. Kamocka, *Stylistyka. Teoria stylu*, 1875; *Teoria stylu według pisowni uchwalonej przez Akademię Umiejętności w Krakowie*, 1894; W. Weychertówna, *Stylistyka oraz teoria prozy i poezji. Do użytku szkolnego*, 1898, w których kwestie metafory przedstawiono zgodnie z regułami retoryki przełomu XVIII i XIX w.; z drugiej strony milczą o metaforze inne ujęcia podręcznikowe, np. A.G. Bem, *Teoria poezji polskiej z przykładami w zarysie popularnym analityczno-dziejowym*, 1899). W pracy *Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej* (1903) Chmielowski traktuje przenośnię jako sposób „urozmaicania stylu". Odwołuje się do Arystotelesowskiego spostrzeżenia, że znajdowanie podobieństw jest trwałą dyspozycją rodzaju ludzkiego, jak i do twierdzenia, również sformułowanego przez poprzedników, że człowiek nadaje abstrakcjom kształt zmysłowy, zbliżając je do przestrzeni swego doświadczenia. Domaga się, aby przenośnie poetyckie były zrozumiałe, malownicze, świeże i harmonijne. W ten sposób ani jednym zdaniem nie wykracza poza formuły klasycystyczne.

Trochę inaczej prezentuje się przypadek Orzeszkowej. W latach 70. pisarka krytykowała rozdętą metaforykę współczesnych sobie poetów i upominała się o poszerzenie źródeł obrazowania o nowe przestrzenie i industrialne krajobrazy. Ironizowała na temat rozbuchanych i (częściowo) niezrozumiałych metafor w wierszach Leonarda Sowińskiego, Wiktora Gomulickiego i Mirona (Aleksandra Michaux), zarzucając im całkowite rozminięcie się z aktualnymi dążeniami cywilizacyjnymi. Poetycka niedoskonałość tych tropów była niczym w porównaniu z ich nieprzystawalnością społeczną. Obok semantycznej interpretacji metafor Orzeszkowa wprowadza więc analizę pragmatyczną, wymagającą wychylenia w stronę odbiorcy i rzeczywistości (*Listy o literaturze. List I. Wiek XIX i tegocześni poeci*, „Niwa" 1873, t. 4).

Pewne elementy tej postawy znajdujemy też w rozprawie Bolesława Prusa (*„Farys"*, „Kraj" 1885, nr 46). Pisarz poddaje drobiazgowej (przyrodniczej, jak pisze) analizie poemat Mickiewicza; zastanawia się nad naturą „fałszu", jaki wprowadzają przenośnie i porównania, podzielone na trzy grupy (antropomorfizacje, przenoszenie właściwości jednego przedmiotu na drugi, materializacje zjawisk abstrakcyjnych). Zabiegi te wykorzystują zdolność domyślności i współodczuwania: „Jest to jeden z najnaturalniejszych objawów naszej duchowości. Jest on zarazem tak stary, jak dusza ludzka, czego mamy dowody nie tylko we wszystkich poezjach, ale i w fetyszyzmie wszystkich ludów" (tamże). Metafory opierają się na założeniu jedności świata (materialnego i duchowego) i dowodzą, że poeci poznają rzeczywistość nie tylko przy udziale rozumu, ale także dzięki uczuciom. Prus pyta o użyteczność poezji: posługując się zdaniami z pozoru fałszywymi, poeci budują więź człowieka ze światem, podtrzy-

mując i rozwijając jego umysł, czucie i wolę. Inną kwestią jest sprawa literatury jako wzoru do naśladowania. Tutaj Prus, podobnie jak Orzeszkowa, zaleca ostrożną zdroworozsądkowość. Takim wzorem nie jest, jego zdaniem, bohater Mickiewiczowskiego *Farysa*, który stawia na piedestale „krańcowy indywidualizm, awanturnictwo i próżniactwo" (tamże). Uwagi na temat metafory, raczej drobne i niewnoszące nic nowego do znanych ujęć, zawarł Prus również w *Notatkach o kompozycji* (*Literackie notatki o kompozycji*, 1886–1904).

Najbardziej oryginalnie na tle epoki wypada stanowisko Aleksandra Świętochowskiego, który w rozprawie *Poeta jako człowiek pierwotny* (1896), wykorzystując dokonania współczesnej antropologii, tj. prace Edwarda Burnetta Tylora, Andrew Langa, Friedricha Maxa Müllera, Charles'a Letourneau, zarysowuje analogie między poetą a człowiekiem pierwotnym. Wiele ich łączy: prymat fantazji nad rozumem, zdolność całościowego oglądu świata, bez podziału na to, co zmysłowe, i na to, co abstrakcyjne. Zdaniem Świętochowskiego współczesny poeta wprawdzie nie wierzy w mitologiczne obrazy, ale – tak jak człowiek pierwotny – odczuwa potrzebę wyjścia poza twardy horyzont poznawczy, wytyczony przez wiedzę i naukę. To podkreślanie niewiary poety w świat własnej wyobraźni wyklucza przyznanie metaforze istotnych funkcji poznawczych, czyniąc z niej domenę fantazji. Krytyk analizuje wiersze i poematy, głównie polskich poetów romantycznych, pokazując związek użytych przez nich metafor z pierwotnymi wyobrażeniami, np. animistycznymi. Te są z kolei zakorzenione w ówczesnej wiedzy o świecie, która przybierała formę całościowego systemu, czyli mitologii. Jeśli nawet autor rozprawy nie czytał Vica, jego tekst jest z gruntu vikiański.

Stanowisko Świętochowskiego jest bliskie wczesnej pracy Chmielowskiego *Geneza fantazji* („Niwa" 1872, t. 2). Szukając istoty wyobraźni poetyckiej, krytyk odwołał się do mitów, jednego z jej ważniejszych źródeł. Pytanie brzmiało tak: „Jakim w ogóle sposobem dzisiaj powstawać mogą wyobrażenia mityczne i jakim się utrwalają, przechodząc do utworów piękna?" („Niwa" 1872, t. 2). Odpowiedź była następująca: wyobrażenia mityczne są naturalną dyspozycją dzieci, w pewnym sensie istot pierwotnych, dzikich; są konsekwencją wychowania, które wykorzystuje bajki, klechdy, baśnie; biorą się z języka, który „dla oznaczenia POJĘĆ ABSTRAKCYJNYCH, nie mając osobnych znaków, stał się METAFORYCZNYM, przenośnym" (tamże), wynikają z wciąż żywej tradycji artystycznej, która nie stroniła od ujęć mitycznych. Najpoważniejszym jednak źródłem ujęć przenośnych jest wrażliwość zmysłowa poetów, ich reaktywność, pobudliwość, uczuciowość, skłaniająca do formowania niezwykłych obrazów. Ostatecznie więc, poruszywszy nuty antropologiczne i językowe, Chmielowski wekslуje w stronę psychologii (a nawet fizjologii) twórczości, widząc korzenie fantazji w wyostrzonych ośrodkach percepcji, napiętych nerwach i „muszkułach", zdolnościach asocjacyjnych, które – starając się ująć w sposób naukowy – traktuje jako „niedokładną indukcję". Różnica między rozprawą Świętochowskiego a esejem Chmielowskiego jest symptomatyczna: autor *Genezy fantazji* szukał wyjaśnień dla ujęć mitycznych w psychologii, Świętochowski ominął ten rodzaj tłumaczeń, kierując uwagę w stronę antropologii. Obaj dotknęli ważnej kwestii: związku między metaforą językową a → mitem (mitologią). Obaj – mimo dzielących ich różnic – wstrzymali się przed uznaniem metafory za formę poznania. Dla Chmielowskiego metafory (mity) były reliktem myślenia, odnawianym przez swobodną wyobraźnię poety, krążącą wysoko „jak orzeł na gór tatrzańskim wierzchołku" („Niwa" 1872, t. 2).

Klasyczną pracą historycznoliteracką na temat metafory, napisaną jakby poza czasem, według niezmiennych zasad retoryki, wspomaganej wiedzą językoznawczą, jest rozprawa Mariana Szyjkowskiego *Przenośnia w poezji młodzieńczej Juliusza Słowackiego (1826–1833)*

(„Przewodnik Naukowy i Literacki", dod. do „Gazety Lwowskiej" 1911, nr 1–10), w której autor dokonał klasyfikacji i rozbioru metafor, porównań i personifikacji funkcjonujących we wczesnej twórczości autora *Lambra* (ciekawy jest podział, przejęty od autorów niemieckich, najpewniej Friedricha Brinkmanna (*Die Metaphern. Studien über den Geist der modernen Sprachen*, 1878), na metafory wcielone i niewcielone, tj. – jak byśmy dzisiaj powiedzieli – zleksykalizowane i poetyckie).

Metafora w modernizmie. W modernizmie następuje rozbrat z retoryczną koncepcją metafory. Zachowuje ona co prawda przydatność w typowych wypowiedziach krytycznoliterackich jako narzędzie analizy, ale równolegle pojawią się nowe ujęcia. Metafora pełni w nich szerokie funkcje, stając się sposobem → ekspresji autorskiej, a także sposobem poznawania świata, hipotezą całości przełamującej dualizmy: umysłu i ciała, intelektu i intuicji, języka i rzeczywistości, podmiotu i przedmiotu, męskości i kobiecości; językiem nauki i filozofii.

Mimo tego zasadniczego przewartościowania krytyka młodopolska nie dostarczyła dzieła dokumentującego zakres i wagę zmian. Trzeba się liczyć też z brakiem precyzji w posługiwaniu się takimi pojęciami, jak metafora, → symbol, alegoria. Czasami dwa pierwsze są używane wymiennie, innym razem akcentuje się różnice. Śladów zmian należy szukać w wielu rozproszonych wypowiedziach krytycznych. Charakteryzując poezję francuską (postromantyczną), Antoni Lange podkreślał jej dążenie do uchwycenia całości Bytu, Absolutu: „Mallarmé posiada niesłychanie rozwinięte poczucie analogii powszechnej, stąd w dążeniu swoim do najprostszej formy absolutu w jednej postaci wiąże on rozmaite, sprzeczne nieraz istoty; w jednym pojęciu mieści kilka pojęć; w jednym słowie mieści cały szereg słów" (*Symbolizm*, „Przegląd Tygodniowy" 1887 – dod. miesięczny, t. 1). I on, i Paul Verlaine, mistrz prostoty prerafaelickiej, wiązali formę poetycką z muzyką, a więc sztuką niepojęciową, opartą na wrażeniu, płynności, ruchu. Nie faworyzowali uczucia (jak romantycy) ani fizjologii (jak naturaliści); uprzywilejowali intelekt, manifestujący głębokie rozpoznanie bytu przez symbol (symbol dysponujący wartością „wewnętrzną", w przeciwieństwie do symboli mających wartość powierzchowną i przypadkową). W manifeście Mallarmégo, wyłożonym we wstępie do rozprawy René Ghila *Traité du verbe* (1886), poeta sformułował „całość teorii symbolizmu". Według Langego symbol Mallarmégo, zarodkowy element mowy ludzkiej, odpowiada temu, co Immanuel Kant nazwał poznaniem transcendentalnym, koniecznym (w przeciwieństwie do empirycznego, przypadkowego): „Symbole tworzą mitologie, religie, patriotyzmy, prawa i nauki. Jehowa jest symbolem, Ozyrys jest symbolem, Prometeusz jest symbolem" (tamże). Symbol nie rezygnuje z wiedzy, wykorzystuje ją, → symbolizm to „poezja ewolucji i monizmu".

Lange rozwija też teorię poezji jako syntezy sztuk: muzyki (tu odwołanie do *Petit traité de la poésie française*, 1872, Théodore'a de Banville'a i poezji Charles'a Baudelaire'a) oraz malarstwa, kompozycji barw (tu: nawiązanie do wypowiedzi Giacoma Meyerbeera oraz miłośników oper Richarda Wagnera, którzy widzieli w *Tristanie i Izoldzie* – zieleń, a w *Lohengrinie* – czerń, a także do teorii i praktyki poetyckiej Arthura Rimbauda). Podłożem takich syntetyzujących działań jest zasada związku organicznego łączącego poszczególne zmysły.

Lange tylko incydentalnie posługuje się terminem „metafora"; woli mówić o symbolach i symbolizmie, nadając tym pojęciom znaczenie zgodne z nowymi nurtami poezji francuskiej. Nie ulega wątpliwości, że w przypadku obu terminów (symbolu i metafory, rozumianej szerzej niż w tradycji retorycznej) chodzi o niepojęciowe, choć na swój sposób dokładne i precyzyjne widzenie świata.

Podobnie Zenon Przesmycki (Miriam). Przedstawiając w artykule *Profile poetów francuskich* („Życie" 1888, nr 1–4, 6–22, 24–25 i 35–40) współczesną poezję francuską, nieco inaczej niż Lange rozłożył akcenty (podkreślił napięcie między → parnasistami a symbolistami), ale w części dotyczącej rozumienia symbolu i syntezy sztuk podtrzymał, a momentami powtórzył, stanowisko poprzednika, zaznaczając pewien dystans i krytycyzm wobec nowych zjawisk, czego nie znajdziemy u Langego: „Treść tę chcą symboliści przyodziewać w formę doskonałą, którą czczą na równi z wewnętrzną jej zawartością. Idzie im o to, aby każdy obraz był zupełnym, każda metafora była ścisłą, aby wszystko właściwie wywoływało wrażenie (*émotion*). […] [W nawiązaniu do tworzonych synestezji] poeta, chcąc podziałać na wrażliwość słuchacza i czytelnika, chcąc wywołać wrażenie odpowiedniej barwy i odpowiedniego instrumentu, dobiera wyrazy zawierające samogłoski stosownej barwy, i potęguje w ten sposób wielokrotnie emocję, jaką wywołuje w nas treść poematu. […] Czekajmy istotnie, gdyż to, co w ostatnich czasach dali i dają nam nawet najznakomitsi szkoły tej przywódcy – Verlaine i Mallarmé – to są rebusy i szarady poetyckie, na odgadnięcie których mało komu mózg się silić zechce" („Życie" 1888, nr 7).

W artykule *Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechnej* („Świat" 1891, nr 3–24, z przerw.), przedstawiając wszechobecność symbolu, który „sugestyjnie" powinien wywołać odpowiednią „myśl w mózgu" odbiorcy, Przesmycki zwraca uwagę na pewien paradoks: przyzwyczajeni do abstrakcji, odbieramy symbol jako zjawisko nienaturalne, niezwykłe, sztuczne, późniejsze, choć właściwie jest on powrotem do pierwotnego sposobu odbierania i formułowania wrażeń. Charakteryzując poezje Maeterlincka, krytyk pisze: „Na podobieństwo natur pierwotnych, spostrzega on naprzód obraz i – rzec można – wyłącznie obraz tylko". Cytuje też słowa poety: „Symbol jest alegorią organiczną, wewnętrzną; korzenie jego giną gdzieś w ciemnościach; alegoria jest symbolem zewnętrznym; korzenie ma w świetle, ale szczyt jej jest jałowym i zwiędłym". A zatem alegoria (przenośnia), podobnie jak symbol, jest obrazowym przedstawieniem rzeczywistości, przedstawieniem, które nie ma jednak jego nośności i świeżości.

Ignacy Matuszewski wszedł już na rodzimą niwę i uzasadniał prawo Słowackiego do stosowania oryginalnych, śmiałych metafor radykalizmem jego wizji poetyckiej: „Kto stawia budynek wspaniały, ale regularny i symetryczny, w którym każdy zorientuje się od razu, ten może posługiwać się blokami granitu, a nawet cegłą zwyczajną, kto jednak wznosi jakiś zaczarowany pałac, jakiś labirynt pełen niespodzianek, jakąś świątynię, poświęconą tajemniczym i nieznanym nikomu bóstwom, ten nie obejdzie się bez alabastrów, marmurów i drogich kamieni, styl bowiem i charakter gmachu takich materiałów WYMAGAĆ będą" (*Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902). Również Edward Porębowicz generalną zmianę paradygmatu poetyckiego wiązał ze śmiałą metaforą, jej dziwnością, wobec której zachowywał pewną powściągliwość (*Poezja polska nowego stulecia*, „Pamiętnik Literacki" 1902, z. 1).

Sprawom m.in. terminologicznym i pojęciowym poświęcił uwagę Zygmunt Lubicz Zaleski. W artykule *Albert Samain. Sylwetka nauczyciela-twórcy na tle ewolucji stylu poetyckiego we Francji* (1913) przytoczył definicję André Beauniera z jego pracy *La Poésie nouvelle* (1902); symbol: „[…] jest to obraz, którego można użyć do przedstawienia idei, dzięki utajonym łącznikom, z których niepodobna zdać sobie sprawy analitycznie; wartość ekspresyjna symbolu jest w pewnym stopniu tajemna. I wszelka sztuka, jeśli chcecie, jest symboliczna". Krytyk zdawał sobie sprawę, że takie ujęcie nie grzeszy jasnością, więc idąc dalej za Beaunie-

rem, porównał symbol z alegorią, którą nazwał sztuczką literacką, odcyfrowywaną jak rebus. Symbol jest natomiast niewypowiedzialny. Jego treść jest komunikowana tylko w przybliżeniu, dzięki sugestii, intuicyjnie. Zaleski zaznaczył też, że symbolistom bliżej do peryfrazy, czyli etymologicznie INNEGO POWIEDZENIA niż do alegorii, czyli INNEGO PRZEDSTAWIENIA. (Trudno przesądzić, czy Zaleski sytuował metaforę w sąsiedztwie peryfrazy, czy utożsamiał ją z pewną postacią ujęć alegorycznych).

Edward Leszczyński, bergsonista, w rozprawach *Harmonia słowa. Studium o poezji* (1912) oraz *Symbolika nazwy w świetle bergsonizmu* („Museion" 1913, z. 1/2) przedstawił – zgodnie z założeniami filozofii swego mistrza, teorię dzieła poetyckiego, które „jest całością, a więc jednością obejmującą ową składową wielość [rym, rytm, materiał słowny itd.]. Ta jedność całości jest zawsze czymś więcej niż suma członków, z których się składa, a ta nadwyżka to nie moment ilościowy, lecz jakościowy, to właśnie ów moment twórczy charakteryzujący wszelką organizację żywą i tylko dzięki jednolitemu aktowi odczucia, do jakiego człowiek jest zdolny, tylko dzięki tajemnej a powszechnej władzy intuicji osiągamy wewnętrzną komunikację z każdym dziełem sztuki jako całością" (*Harmonia słowa*). Intuicję, która jest sposobem odczytywania dzieła, a także metodą umożliwiającą jego tworzenie, rozumie Leszczyński po bergsonowsku: „Intuicją nazywa Bergson ten rodzaj współczucia albo sympatii intelektualnej, za pomocą której przenosimy się do wnętrza jakiegoś przedmiotu, aby zejść się z tym, co ma w sobie jedynego, a więc niewyrażalnego" (*Symbolika mowy*). Dzięki intuicji oraz rytmowi uczuciowemu (manifestowanemu rytmem wiersza) użyty w poezji materiał językowy (w życiu codziennym podległy więzom stałych form i znaczeń) ożywia się i przeobraża w wartość idealną, czyli w zharmonizowane w całość różnorodne elementy zmysłowe. Poezja, choć oderwana od praktycznej strony rzeczywistości, wyraża w formie estetycznej, bezinteresownej, czyli idealnej, istotę życia: ruch, trwanie, niepodzielność.

Szczegółowe ustalenia, dotyczące figur stylistycznych, trzeba rozpatrywać na tle bergsonowskiej postawy krytyka. Leszczyński podkreśla zmysłowy wymiar wielu słów, a także zatarte związki między pojęciem a jego dźwiękowym i obrazowym aspektem. Dzięki różnym działaniom poetyckim, wprowadzaniu porównań, metafor, rymu, rytmu, onomatopei: „W każdej szczerej twórczości poetyckiej odzyskują dźwięki swoją muzyczność pierwotną, obrazy świeżość niepokalaną; w każdej odradza się słowo w pełni istotnych swych wartości" (*Harmonia słowa*). Fakt ten ma znaczenie nie tylko dla estetycznej wartości dzieł, ale i dla języka codziennego, trafności i precyzji wszelkich wypowiedzi: „Pewna doza obrazowości potrzebna jest w mowie, pojęciu dla możliwości kontroli i koniecznego kontaktu z rzeczywistością" (tamże). Funkcje „odnawiania" języka pełni przede wszystkim metafora, która tylko z pozoru jest skondensowanym porównaniem. W istocie działa mocniej, wyraźniej łamie przyzwyczajenia językowe i drogi, jakimi podąża wyobraźnia; ma zdolność budowania nowych powinowactw między różnymi elementami rzeczywistości i w związku z tym skuteczniej unosi wyobraźnię „w sferę rzeczywistości idealnej" (tamże).

W początkach XX w. krytyka zaczęła w szerszym stopniu dostrzegać metaforyzację prozy. Najpierw Przesmycki, ubolewając nad niechlujnością powieści, pisanych z tygodnia na tydzień do gazet, narzekał, że nie są one „metaforą jakiejś filozofii". Narzekał też, że krytyka analizuje tylko idee utworów powieściowych, nie umie pisać o ich formie, tj. sposobie patrzenia, obrazach, języku (*Powieść*, „Chimera" 1901, t. 3, z. 7–8). Uwaga ta nie dotyczyła najwybitniejszych krytyków epoki; o *Popiołach* Żeromskiego Antoni Potocki pisał: „Sądzę, że żaden z piszących dziś naszych literatów nie użył tylu tzw. przenośni. »Przenośnia« dla

tych wyżej przytoczonych zadziwiających zestawień rzeczy martwych z żywymi jest zresztą określeniem zbyt ogólnikowym. Tu chodzi o coś bardziej silnego. Pachnące barwy, kolorowe tony, czujące głazy, chore ściany, patrzące maszyny, dobrotliwe zapachy – splatały się tu nie jako luźne porównania, lecz po prostu wsiąkły, przenikły nawzajem jedne drugie, w stylu tym czuć jedno: oto wszystko, na czym spoczęły oczy artysty – artysta nasycił, że tak powiem, sobą. […] Wytwarza to przedziwny jakiś zindywidualizowany animizm wszechrzeczy" (*O „czującym wiedzeniu" Żeromskiego*, „Biblioteka Warszawska" 1900, t. 1). To bardzo znamienne, że Potocki bierze słowo „przenośnia" w cudzysłów. W przypadku „nastrojowej" prozy młodopolskiej mamy do czynienia z totalną metaforyzacją świata przedstawionego. Metafora w ujęciu retorycznym, jako ozdoba stylu, wyjątek od reguły, nie ma tu zastosowania. O tym z kolei, że symbol wyparł – odczuwane jako niewystarczające – pojęcie metafory (przenośni), świadczy recenzja *Popiołów* pióra Ignacego Matuszewskiego. O przenośnych obrazach tej powieści, stanowiących „ideogramy" stanów wewnętrznych autora, krytyk pisał: „Jest to symbolizm, ale nie doktrynerski, »literacki«, lecz żywiołowy, wybuchający naturalnie z istoty talentu Żeromskiego jak źródło tryska z ziemi" (*Żeromski i „Popioły"*, „Tygodnik Ilustrowany" 1904, nr 21).

Karol Irzykowski o metaforze. W artykule *Zdobnictwo w poezji* („Museion" 1913, z. 11–12) Karol Irzykowski prezentuje własny stosunek do zagadnienia metafory, odmienny zarówno od ujęcia retorycznego, jak i od dominujących ujęć modernistycznych, pobergsonowskich. Przypomina stały konflikt między stylem prostym a przesadnie wybujałym (marinizm, konceptyzm, „bombast" Daniela Caspara von Lohensteina i Christiana Hoffmanna von Hoffmanswaldaua, obaj z tzw. szkoły śląskiej, XVII w., a nawet William Shakespeare). Uważa, że problem przerafinowania stylowego dotyczy też współczesnej (mu) literatury polskiej, dlatego temat jest aktualny. Ma w tym swój udział metafora, traktowana również jako symbol słowny, co zaciera jej granice. Tu krytyk przytacza znaną nam definicję Edwarda Leszczyńskiego, który uznał, że metafora jest wychyleniem się ku „rzeczywistości idealnej". Odwołuje się krytycznie do wielu innych autorytetów (Henri Bergson, Hans Vaihinger, Benedetto Croce), traktujących metaforę jako szczególny (całościowy, intuicyjny) sposób poznania. Korzystając z prac Theodora Lippsa, a także Sigmunda Freuda, oraz praktyki pisarskiej wielu autorów, m.in. Jean-Paula, Irzykowski buduje analogię między mechanizmem dowcipu a mechanizmem metafory: oba zabiegi wiążą się z pojawieniem się czegoś nieoczekiwanego, oba wymagają pokonania chwilowego zmieszania (zatoru psychicznego w teorii Lippsa), oba są formą potyczki z losem, mechanizmem i stereotypami życia. Różnice między oboma zjawiskami powodują dopełnienie definicji: metafora to dowcip poważny. To stała potrzeba artysty i jego zadanie: „Doszliśmy bowiem do pojęcia procesu metaforycznego, wspólnego źródła wszystkich metafor, tak małych, jak wielkich, i wiemy, że pokrywa się on z procesem twórczym, bo cechą prawdziwej metafory jest: nowe na tle starego, niespodziane powiększenie horyzontu". Twórca wykonuje swoje zadania merytoryczne (przedstawienie jakiegoś zjawiska, stanu) i metaforyczne (stworzenie nowej jakości), ulegając też pokusie małych metafor, a więc pokusie użycia mowy ozdobnej. Gdy w utworze pojawia się zbyt wiele przenośni, oznacza to zawsze „osłabienie losu", bo: „Wszystkie te robótki odbywają się w materiale znanym" („Museion" 1913, z. 12).

Konteksty filozoficzne (psychologiczne, antropologiczne) metafory romantycznej, postromantycznej i modernistycznej. Konteksty filozoficzne metafory były zauważone i podnoszone przez krytyków młodopolskich, co świadczy o znaczeniu, jakie przypisywano mowie

przenośnej, językowi poetyckiemu w ogóle. W omawianym już tekście Lubicz Zaleski zajął się filozoficznymi źródłami metafory romantycznej i późniejszej, m.in. dlatego że dostrzegał łączące je powinowactwa: „[…] przenośnia romantyczna zawierała już jądro symbolu – tajemny związek pomiędzy obrazem a myślą, a poniekąd także między RZECZĄ I SŁOWEM. […] Jeśli podstawy filozoficznej romantyzmu szukać należy przede wszystkim w filozofii idealistycznej niemieckiej, to odpowiednik filozoficzny symbolizmu francuskiego tkwi w części w pragmatyzmie Jamesa, w części może nawet w relatywizmie Poincarégo i Picarda, ale ściślej i PRZEDE WSZYSTKIM – w »bergsonizmie«. Powiedzmy inaczej i wyraźniej: symbolizm z całą świtą dążeń pobocznych w literaturze był niewątpliwie strażą przednią niezmiernie głębokiego i szerokiego prądu myśli współczesnej. Prąd ten ma wiele dopływów, ale kierunek jego zasadniczy zupełnie jest wyraźny, przynajmniej zewnętrznie. Kierunek ten to zwrot ku metafizyce, ku spekulacji z jednej strony i dążenie do obalenia tzw. przesądów naukowych (bynajmniej nie nauki samej) – z drugiej" (*Albert Samain*).

Irzykowski wsparł swoje poszukiwania mechanizmu powstawania metafory pracami Theodora Lippsa, autora m.in. *Aesthetik. Psychologie des Schönen und der Kunst* (1903––1906) oraz wielu rozpraw rozwijających kategorię „wczucia" (*Einfühlung*; zob. → empatia), a także esejem Sigmunda Freuda na temat dowcipu *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905; pol. przekł. R. Reszkego *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, 1993). Uznał, że metafora jest inną niż dowcip, ale opartą na tym samym mechanizmie psychologicznym, rekompensatą, jakiej doznaje artysta, tworząc nową rzeczywistość językową. Wyjście poza bergsonizm było nie tylko odmową uczestniczenia w zwrocie metafizycznym, jakiemu uległa Młoda Polska, aktem niezależności intelektualnej, ale i sygnałem zainteresowania psychoanalizą, szerzej filozofią niemiecką. Irzykowski przywołał też dzieło Vaihingera *Die Philosophie des Als Ob* (1911, *Filozofia „jak gdyby"*), uznające pojęcia, jakimi dysponuje język i nauka, za użyteczne fikcje, mające jedynie wartość praktyczną i operatywną, dającą przybliżoną wiedzę o rzeczywistości (zbieżność z pragmatyzmem Williama Jamesa i relatywistami francuskimi, o których wzmiankował Lubicz Zaleski). Fikcje te Irzykowski nazywał metaforami. Również to odwołanie ściągało mowę przenośną z piedestału sztuki wysokiej, pokazując związki łączące fikcje naukowe oraz mowę codzienną z fikcjami poetyckimi.

Kontekstów dla refleksji nad metaforą dostarczała dziewiętnastowieczna antropologia, o czym była już mowa. Warto dodać, że w różnym stopniu autorzy prac etnologicznych uwzględniali rolę języka (metafor) w doskonaleniu języka, tworzeniu mitów i mitologii. Tak Tylor prezentuje swoje stanowisko: „Mowa miała bez wątpienia wielki wpływ na tworzenie się mitów. Sam ten fakt, że takie pojęcia, jak zima, lato, ciepło, zimno, wojna, pokój, grzech i cnota, zostały wyodrębnione osobnymi nazwami, daje twórcom mitów sposób wyobrażenia ich sobie jako istoty żywe. Mowa nie tylko działa ręka w rękę z wyobraźnią, której wytwory wyraża, ale tworzy samodzielnie, i stąd obok pomysłów mitycznych, w których wyobraźnia kierowała mową, mamy także takie, w których mowa kierowała wyobraźnią. Oba te czynniki zbyt są złączone, aby było można rozdzielić dokładnie ich skutki, ale należy je rozróżnić, ile możności. Co do mnie skłonny jestem przypuszczać (różniąc się w tym do pewnego stopnia z poglądem profesora Maxa Müllera), że mitologia ras niższych opiera się głównie na podstawie rzeczywistej i widocznej analogii, a że przeradzanie się metafor wyrazowych w mity należy do wyższej cywilizacji" (*Cywilizacja pierwotna. Badania rozwoju mitologii, filozofii, wiary, mowy, sztuki i zwyczajów*, przekł. Z.A. Kowerskiej,

wstęp J. Karłowicz, 1896; oryg. *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art, and Custom*, 1871).

Müller rzeczywiście idzie dalej niż Tylor i przyjmuje, że: „Metafora jest jednym z najpotężniejszych narzędzi, które dały się użyć do zbudowania mowy ludzkiej, i nie możemy sobie tego przedstawić, jakim sposobem bez niej mógłby był język wznieść się ponad pierwsze zarodki" (*Wykłady o umiejętności języka*, przeł. A. Dygasiński, 1874; oryg. *Lectures on the Science of Language*, 1861). Językoznawca ma tu na myśli przede wszystkim mechanizm rozbudowy pojęć abstrakcyjnych, który we wszystkich językach dokonywał się dzięki analogiom między zjawiskami (przedmiotami codziennymi) a zjawiskami (przedmiotami, stanami) bardziej skomplikowanymi lub innej natury, które pod jakimś względem były podobne do „pierwowzoru": np. w łacinie słowo *spiritus* pierwotnie oznaczało „powiew" lub „wiatr", z czasem zaczęło oznaczać inne pojęcie, oddawane słowem „duch". Posługując się rzetelnymi badaniami antropologicznymi i językoznawczymi, Müller pokazuje, jak z metaforycznie wyrażonych spostrzeżeń, np. zdania: „słońce dotyka nas swoimi promieniami", wyrosły mity, a nawet całe mitologie.

Niezależnie od różnic dzielących badaczy – przekonanie, że metafora jest źródłem językowego bogactwa, odnowieniem związków języka z rzeczywistością zmysłową (rzadziej – źródłem mitów), stanowi obiegowe stwierdzenie pojawiające się w krytyce pozytywistycznej (Chmielowski, Orzeszkowa, Świętochowski) oraz młodopolskiej (dzieła wymieniane).

Autorem piszącym o metaforze, i używającym stylu metaforycznego, był Friedrich Nietzsche (→ nietzscheanizm). Czytano go w Polsce od połowy lat 80. XIX w., ale problem metafory pojawiał się w świadectwach recepcji jako potwierdzenie nienaukowości wywodu (Ladawa [A. Nossig], *Fryderyk Nietzsche, Niemiec filozofujący młotem*, „Prawda" 1889, nr 38) lub marginalnie, w uwagach o stylu filozofa, ale bez związku z jego ideami (W. Spasowski, *Filozofia Nietzschego*, „Ogniwo" 1904, nr 51–52, tu autor referuje pogląd Vaihingera: Nietzsche to pierwszorzędny artysta stylu, liryk głęboki i genialny symbolista; S. Garfein, *Fryderyk Nietzsche. Studium filozoficzne*, „Ateneum" 1893, t. 2: najgenialniejszy twórca aforyzmu). Jeśli nawet doceniano metodę pisarską filozofa, to uzasadnienie opinii brzmiało często niezręcznie, niemal karykaturalnie; Wiktor Strusiński w artykule *Nietzscheana* („Krytyka" 1904, t. 2) pisał o idei nadczłowieka i jej odczuwaniu: „Stan ten można opisać jedynie wrażeniami, metaforą i symbolem. Rozumiemy więc teraz formę stylu Nietzschego. On zmuszony był niekiedy pisać tajemniczo, może niezrozumiale, bo przelewał na papier momenty najwyższego napięcia swego twórczego »ja«. Inspiracja w chwili genialnej pracy, kiedy tworzymy nowe wartości, to nie kawał baraniny, który zaraz prosto z garnka na stół można wyłożyć i zjeść w gronie przyjaciół. On tworzył jeszcze bezimienne słowa, symbole rzeczy nieuchwytnych, delikatnych, jak jego przędza ducha". Empatyczną postawę wobec idei Nietzschego i własności jego pióra wyraził Wacław Berent, ale może właśnie z tego powodu zarzucano mu, jako tłumaczowi pism filozofa, niezrozumiałość, a nawet zaciemnianie idei mistrza, o którym pisał: „Styl Nietzschego, o tak szerokiej skali, staje się wówczas najbardziej giętkim narzędziem, najpotężniejszym środkiem sugestii, gdy o duszy współczesnej mowa. Rzuca wtedy najśmielsze linie konturów, rzeźbi najjędrniejsze bryły, nakłada najgorętsze barwy obrazów i przenośni, porywa myśl w najodleglejsze dale, najzłudniejszymi mirażami symbolu, rozdziera najgnuśniejsze chmury apatii błyskawicami gniewu, płomieniem nienawiści roznieca wszystkie namiętności, niewoli wszystkie uczucia »wnętrznym żarem tonu«, płoszy je zimnymi błyskami analizy, ujarzmia wreszcie czło-

wieka nagłym, niespodziewanym cięciem w głąb, aż do najskrytszego uczuć nerwu" (*Źródła i ujścia nietzscheanizmu*, „Chimera" 1905, t. 9).

Napisana w 1873 r. rozprawa Nietzschego *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* (*Teoriopoznawcze wprowadzenie o prawdzie i kłamstwie w sensie pozamoralnym*, przeł. K. Wolicki, 1980; *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*, przeł. B. Baran, 1993) nie ukazała się za życia filozofa i nie mogła być znana modernistom. Jej wywrotowość polegała na pokazaniu bezradności człowieka wobec świata i żałosnej próbie maskowania tej sytuacji rozmaitymi uroszczeniami, które każą brać za prawdę i wiedzę to, co jest zaledwie przybliżeniem, metaforą, kostiumem, szminką. W najambitniejszej prozie młodopolskiej (Stanisław Przybyszewski, Wacław Berent) kabotyństwo artystów (i ludzi w ogóle), bo i o tym mówił Nietzsche, zostało uchwycone; w refleksji teoretycznej język nie został tak zdecydowanie postawiony w stan oskarżenia.

Metafora na drugim planie. Równolegle z wypowiedziami na temat metafory, symbolu, alegorii rozwijały się w krytyce modernistycznej inne obszary zainteresowań i inne postawy badawcze, dla których jakkolwiek pojęte figury mowy nie stanowiły głównego tematu i problemu. Zjawisko to było niezależne od stopnia identyfikacji z podstawowymi dla tego okresu inspiracjami filozoficznymi. Można nawet powiedzieć, że im głębiej wnikano w dwa główne kierunki myślenia, bergsonizm i nietzscheanizm, tym wyraźniej odchodzono od zainteresowania metaforą. Bolesław Leśmian, jako poeta i krytyk literacki, podejmował wiele wątków przejętych z filozofii Bergsona, był orędownikiem jego idei metafizycznych, jego aktywizmu, jego rozumienia pierwotności. Pisał m.in. o antropomorfizmie, że „jest nieodpartym i nieuniknionym warunkiem wszelkiej twórczości ludzkiej" (*Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, „Prawda" 1910, nr 39–42), o rytmie, który nadaje słowom samodzielność i siłę trwania ponad treścią i uzusem codziennym (*Rytm jako światopogląd*, „Prawda" 1910, nr 43; *U źródeł rytmu*, „Myśl Polska" 1915, z. 2); metaforze poświęcił zaledwie kilka ogólnych spostrzeżeń, nie przywołując nawet nazwy tej figury. Pisząc o dramacie Tadeusza Micińskiego, stwierdzał: „Poeta za pomocą niespodzianych zestawień, akcentów, przeobrażeń – przywraca im [słowom] utracony kształt i barwę, tak, iż na nowo budzą uwagę, czarują, zastanawiają, żyją własnym życiem" (*„W mrokach złotego pałacu"*, „Kurier Warszawski" 1909, nr 158).

Ostap Ortwin, nastawiony afirmatywnie do nietzscheańskiego pojmowania → tragedii, podkreślał (w duchu prestrukturalistycznym) całościowy charakter utworu literackiego; artyzm traktował jako świadomą konstrukcję, a nie prostą ekspresję osobowości piszącego. Raziły go stare, odstające od oczekiwań publiczności konwencje, np. w teatrze „cała ta tradycjonalna wzniosłość – tak zbyteczna i tak materialna: krew, łzy, śmierć, wszystko na zewnątrz", przesada, naturalistyczne chwyty: cierpiący głośno krzyczy; chwalił Ibsena za powściągliwość i skąpy dialog, właśnie to ścieśnienie pozwalało przekazać komunikację wewnętrzną łączącą bohaterów (*Ibsen w rozwoju dramatu*, „Promień" 1900, nr 3, 5 i 7). Według Ortwina liczył się cel postawiony przez artystę i precyzja wykonania; reszta środków powinna się temu celowi podporządkować. To był warunek sukcesu. Lub powód klęski. Mówiąc o bogactwie i wielowarstwowości dramatu Stanisława Wyspiańskiego *Achilleis*, krytyk ubolewał: „Warstwy te jednak nie tylko dramatycznie nie zrosły się w organiczną całość". Tego podstawowego defektu nie rekompensowały inne walory dzieła, których krytyk w ogóle nie przywoływał, traktując je najwyraźniej jako dodatkowe, uboczne: „Licznych poetycznych piękności utworu nie podnoszę. Wrażliwy czytelnik bez trudu sam je odnajdzie" (*„Achilleis" Stanisława Wyspiańskiego*, „Krytyka" 1904, t. 2, z. 3).

Można powiedzieć, że w przypadku Leśmiana o pewnej marginalizacji problemu metafory decydowało poczucie integralnej więzi dzieła z „rytmem" życia, której krytyk podporządkowywał inne środki artystyczne; w przypadku Ortwina nadrzędna była idea dzieła literackiego jako całości, rozumiana jednak inaczej niż w ujęciach bliskich ekspresyjnej teorii kultury; tutaj metafora mogła odgrywać jedynie rolę głosu brzmiącego w zgodnym chórze.

Grażyna Borkowska

Źródła: W. Rzewuski, *O nauce wierszopiskiej*, w: tegoż, *Zabawki wierszopiskie i krasomówskie*, 1762; I. Krasicki, „Monitor" 1772, nr 63; O. Kopczyński, *Gramatyka dla szkół narodowych na klasę I*, 1778; O. Kopczyński, *Gramatyka dla szkół narodowych na klasę III*, 1781; F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, wyd. 1 – 1786, wyd. 3 – 1808; G. Piramowicz, *Wymowa i poezja*, 1792; S.K. Potocki, *O wymowie i stylu*, 1815–1816; K. Brodziński, *Kurs literatury. O stylu i wymowie (ułomki). O stylu*, 1825–1831, w: tegoż, *Pisma*, t. 5: *Proza*, 1873; E. Słowacki, *Prawidła wymowy i poezji*, 1826; J.F. Królikowski, *Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najrozmaitszych autorów czerpanej*, 1828; J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, 1829; A. Mickiewicz, *Prelekcje paryskie*, 1840–1844, przeł. L. Płoszewski, w: tegoż, *Dzieła*, t. 10–11, 1955; J. Kremer, *O przenośniach i porównaniach. Szkic ulotny*, 1861, w: *Książka ofiarowana Kazimierzowi Wójcickiemu*, 1862; P. Chmielowski, *Geneza fantazji*, „Niwa" 1872, t. 2; J. Kamocka, *Stylistyka. Teoria stylu*, 1875; E. Orzeszkowa, *Patriotyzm i kosmopolityzm. Studium społeczne*, 1880; B. Prus, *„Farys"*, „Kraj" 1885, nr 46; A. Lange, *Symbolizm*, „Przegląd Tygodniowy" 1887, t. 1, przedruk w: tegoż, *Studia z literatury francuskiej*, [1897]; Miriam [Z. Przesmycki], *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*, „Świat" 1891, nr 3–24, z przerw.; J. Kamocka, *Teoria stylu według pisowni uchwalonej przez Akademię Umiejętności w Krakowie*, 1894; P. Chmielowski, *Współcześni poeci polscy*, 1895; A. Świętochowski, *Poeta jako człowiek pierwotny*, 1896; W. Weychertówna, *Stylistyka. Teoria prozy i poezji. Do użytku szkolnego*, 1898; O. Ortwin, *Ibsen w rozwoju dramatu*, „Promień" 1900, nr 3, 5 i 7, przedruk w: tegoż, *Próby przekrojów. Ze studiów nad teatrem, liryką i powieścią 1900–1935*, 1936; A. Potocki, *O „czującym wiedzeniu" Żeromskiego*, „Biblioteka Warszawska" 1900, t. 1, przedruk w: tegoż, *Szkice i wrażenia literackie*, 1903; Miriam [Z. Przesmycki], *Powieść*, „Chimera" 1901, t. 3, z. 7–8; I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902; E. Porębowicz, *Poezja polska nowego stulecia*, „Pamiętnik Literacki" 1902, z. 1; P. Chmielowski, *Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej*, 1903; B. Leśmian, *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, „Prawda" 1910, nr 39–42; B. Leśmian, *Rytm jako światopogląd*, „Prawda" 1910, nr 43; E. Leszczyński, *Harmonia słowa. Studium o poezji*, 1912; K. Irzykowski, *Zdobnictwo w poezji*, „Museion" 1913, z. 11–12; E. Leszczyński, *Symbolika mowy w świetle bergsonizmu*, „Museion" 1913, z. 1–2; Z. Lubicz Zaleski, *Albert Samain. Sylwetka nauczyciela-twórcy na tle ewolucji stylu poetyckiego we Francji*, w: tegoż, *Dzieło i twórca. Studia i wrażenia literackie*, 1913; B. Leśmian, *U źródeł rytmu*, „Myśl Polska" 1915, z. 2.

Opracowania: J. Kleiner, *Z zagadnień metaforyki Mickiewicza i Słowackiego*, w: tegoż, *Studia z zakresu teorii literatury*, wyd. 1 – 1956, wyd. 2 – 1961; M. Podraza-Kwiatkowska, J. Kwiatkowski, *Magnuszewski – Berent – Kaden: próba analizy nurtu stylistycznego*, w: *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia*, 1961; J. Krzyżanowski, *Alegoria w prądach romantycznych*, „Przegląd Humanistyczny" 1962, nr 5; M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, 1969; Z. Florczak, *Kopczyński o metaforze*, „Pamiętnik Literacki" 1970, z. 2; M.R. Mayenowa, *Teoria języka i poezji na terenie romańskim (G. Vico i J.J. Rousseau)*, w: *Język i poezja. Z dziejów świadomości XVIII wieku*, 1970; M.H. Abrams, *Wiatr – odpowiednik stanów duchowych. O pewnej romantycznej metaforze*, przeł. Z. Łapiński, „Pamiętnik Literacki" 1971, z. 4; M. Grzędzielska, *Małe i wielkie metafory*, „Pamiętnik Literacki" 1971, z. 4; M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, 1975; Z. Kopczyńska, *Język a poezja. Studia z dziejów świadomości językowej i literackiej Oświecenia i romantyzmu*, 1976; J. Paszek, *Styl powieści Wacława Berenta*, 1976; Z. Florczak, *Europejskie źródła teorii językowych w Polsce na przełomie XVIII i XIX wieku*, 1978; M. Głowiński, *Metafora, demetaforyzacja, konteksty*, w: *Studia o metaforze*, seria 2, red. M. Głowiński i A. Okopień-Sławińska, 1983; T. Dobrzyńska, *Metafora*, 1984; T. Kostkiewiczowa, *Horyzonty wyobraźni. O języku poezji czasów Oświecenia*, 1984; Z. Kloch, *Stanisław Kostka Potocki o języku i stylu. Rekonesans badawczy*, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 4; Z. Libera, *Stanisław Kostka Potocki jako pisarz i krytyk literacki*, w: tegoż, *Wiek Oświecony. Studia i szkice z dziejów literatury i kultury polskiej XVIII wie-*

ku i początków XIX wieku, 1986; M. Stala, *Metafora w liryce Młodej Polski*, 1988; M. Popiel, *Historia i metafora. O „Żywych kamieniach" Wacława Berenta*, 1989; R. Magryś, *Retoryka polska w dobie Oświecenia*, 1998; M. Kopij, *Friedrich Nietzsche w literaturze i publicystyce polskiej lat 1883–1918. Struktura recepcji*, 2005; W. Ryczek, *Mowa figuryczna. Stanisław Kostka Potocki o tropach i figurach retorycznych*, „Terminus" 2014, z. 2 (31).

Zob. też: Alegoria, Analogia malarska, Nietzscheanizm, Poeta/ Poezja, Retoryka, Symbol/ Symbolizm

MIMESIS

Mimesis – naśladowanie w myśli klasycystycznej. Polscy krytycy XVIII i XIX w. nie używali w zasadzie terminu „mimesis", a związana z nim problematyka pojawiła się przy użyciu pojęcia „naśladowanie", którego granice powinno określać PRAWDOPODOBIEŃSTWO. Posługiwali się więc nim w tym znaczeniu, jakie kategorii mimesis użytej przez Arystotelesa w *Poetyce* nadała najpierw myśl Horacego, a później poetyka średniowieczna. Z tym ujęciem wiążą się także kategorie zwierciadła (tutaj: literatura jest „kopią" rzeczywistości, czyli jej odbiciem) i obrazu (malowidła), również pojmowanego jako odbicie rzeczywistości. W polskich poetykach i traktatach osiemnastowiecznych była formułowana – wywiedziona z *Poetyki* Arystotelesa – mimetyczna koncepcja twórczości literackiej jako naśladowania natury, które miało zapewnić poezji rangę swoistej formy zobiektywizowanego przedstawiania rzeczywistości w ujęciu uniwersalistycznym i esencjalnym. W rezultacie – leżącej u podstaw tak pojętej mimesis – celowej selekcji materiału pochodzącego ze świata zewnętrznego dzieło literackie miało przedstawiać świat → fikcyjny, ale reprezentujący rzeczywistość, czyli odtwarzający jej cechy i właściwości ogólne i istotne. Taka typizacja obrazu, współistniejąca z zasadą stosowności, była uznawana za przejaw naturalności, a więc zgodności z bogactwem i uporządkowaną różnorodnością natury, miała też służyć racjonalnemu poznaniu i zrozumieniu istoty świata. „Natura jest jedynym ozdób wizerunkiem, / Byleś je brał rozumnie, nie ślepym trafunkiem. […] / Zmyślenie jest żywiołem i duszą poety, / Gdy wytkniętej rozumem nie przechodzi mety. […] / Przez różność farb dobranych zrobisz rzecz przyjemną, / Ale niechaj ją zawsze zdrowy rozum tworzy" – pisze Franciszek Ksawery Dmochowski (*Sztuka rymotwórcza*, 1788, *Pieśń pierwsza*). Jednocześnie można obserwować różnicowanie i pogłębianie refleksji na temat naśladowania związane ze zmianami w pojmowaniu natury jako przedmiotu naśladowania oraz ze zrozumieniem celów i literackich sposobów (narzędzi) naśladowania (→ szczerość). Najważniejsze kierunki przemian wyrażały się, po pierwsze, w postulacie naśladowania natury rozumianej jako wszelkie przejawy postrzeganego zmysłowo świata w jego wielości oraz jednostkowości rzeczy i zjawisk, ukazanych wszechstronnie w rezultacie → podmiotowego oglądu i przeżywania „widowiska natury". W tym ujęciu twórca „ze wszystkiego do upodobania swego brać i zażywać ma pozwolenie, ponieważ wszystko w naturze do jego rzemiosła wchodzi" – twierdzi Franciszek Karpiński (*O wymowie w prozie albo wierszu*, 1782). „Rozmaitość charakterów indywidualnych z rzeczywistości branych jest pięknością naszej dramatyki i romansów, o jakich wyobrażenia nie mieli starożytni […], u których człowiek albo jeszcze nosił piętno natury spólne innym, albo był tylko niewyzwoloną cząstką swego społeczeństwa" – pisze Kazimierz Brodziński (*O egzaltacji i entuzjazmie*, 1830). Po drugie, w wymogu naśladowania „pięknej natury", natury czystej, będącej artystyczną sublimacją rzeczywistości, naśladowania powstającego jako idealny model („wzór myślny") w wyniku wyselekcjonowania jej elementów uznanych za elemen-

ty najdoskonalsze w celu dostarczenia → odbiorcy satysfakcji estetycznej ([J. Szymanowski], *Listy o guście, czyli smaku*, 1779; E. Słowacki, *Prawidła wymowy i poezji*, powst. 1807–1814, wyd. 1826). Kierunek pierwszy wiązał się ze szczególną waloryzacją → czucia jako zdolności służącej mimesis, w drugim kierunku wzrastała zaś rola → wyobraźni i geniuszu jako władz umożliwiających tworzenie obrazów „pięknej natury". Takie ujęcia naśladowania występowały w krytyce literackiej pierwszego dwudziestolecia XIX w. „Poeta w imaginacji i zmyśleniu albo też w historii rzecz swoję czerpać może, i nic go nie ogranicza oprócz podobieństwa do prawdy" – stwierdza Euzebiusz Słowacki w napisanej między 1807 a 1814 r. rozprawie o → komedii (wyd. 1826), posługując się także określeniem „malowidło". „Aby więc akcja komedii była razem zabawną i uczącą, poeta obrać powinien takie zdarzenie, które by było malowidłem obyczajów tego towarzystwa i czasu, w którym żyje" (tamże).

Uczestniczący w sporze klasyków z romantykami Franciszek Salezy Dmochowski pisze w związku z *Poezjami* Adama Mickiewicza: „[…] czyli kto mieni się klasykiem, czyli romantykiem, zawsze […] obrazy jego powinny się zgadzać z naturą" (*Uwagi nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej*, „Biblioteka Polska" 1825, t. 1), uważa też, że *Sonety* Mickiewicza „otworzą dogodną dla mierności drogę", gdyż łatwo „zatrzeć mogą uczucie prawdziwej piękności opartej na malowaniu natury i wybieraniu szlachetnych i zajmujących obrazów" (*„Sonety" Adama Mickiewicza*, „Biblioteka Polska" 1826, t. 3). Joachim Lelewel, przeciwstawiając pod tym względem → klasycyzm → romantyzmowi, sądzi natomiast, że: „W poezji klasycznej we wszystkich częściach nago jest wystawiona ziemska natura, a poeta na jej wzór wszystko poziomie obrazuje i zmysłowie wystawia. […] W poezji romantycznej wszystko we właściwej wystawione barwie. Lecz poeta wysokimi uniesiony uczuciami, czułą obdarzony duszą, unosi się w świat nadzmysłowy, którego siły kreśląc, w duchownych je wyobraża jestestwach" (*O romantyczności*, „Biblioteka Polska" 1825, t. 4). Kazimierz Brodziński, uważając, że cały szereg czynników (m.in. odmienność języka i religii, jak również „nasze rolnicze obywatelstwo" oraz „ogólny duch wieku i oświecenia") „nie pozwala nam być zupełnymi Greków i Rzymian naśladowcami" (*O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11), postuluje naśladowanie natury tworzącej (*natura naturans*), pozwalające na wprowadzenie idealnej doskonałości (*Piękność i wzniosłość*, „Jutrzenka" 1834).

W kręgu estetyki romantycznej. Michał Grabowski, który referując poglądy filozofów reprezentujących estetykę romantyczną pod koniec lat 20. XIX w., „kiedy już nikogo nie obchodzą przepisy Arystotelesa i prawidłowe kursa Eichenburgów i Laharpów", przywołuje m.in. Augusta Wilhelma Schlegla i aprobująco przytacza zwłaszcza to, że myśliciel ten „pokazywał, jak duch i geniusz właściwy każdego narodu odbija się w przedmiotach sztuki" (*Myśli o literaturze polskiej*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 12, nr 36). W tym samym czasie Maurycy Mochnacki zajmował już stanowisko znamienne dla romantyzmu, krytykując zasadę naśladowania natury i zauważając, że: „Kiedy przyjęto za zasadę, że SZTUKA POWINNA NAŚLADOWAĆ NATURĘ, nikomu naówczas przez myśl nie przeszło, jak dalece rozciągać się mogą granice tej prawdy" (*Myśli o literaturze polskiej*, „Gazeta Polska" 1828, nr 89–94). Sądził bowiem, że naśladować można tylko formę natury, co daje zjawiska pozbawione → duszy, martwe twory; idealizacja tej formy też nie jest trafna, gdyż „forma jest tylko określeniem, granicą piękności, a nie jej istotą" (tamże), początkiem twórczego działania w sztuce winna być zaś istota, czyli myśl: „Z dwóch tylko części składają się widome fenomena w świecie materialnym i twory sztuki: Z ISTOTY I FORMY, KTÓRA TĘ ISTOTĘ JAK OBWÓD SFERĘ OKREŚLA.

[…] NAŚLADOWANIE NATURY JAKO PRODUKCYJNEJ SIŁY NIEOCHYBNIE DOPROWADZIŁOBY DO ZAMIERZONEGO KRESU. […] Naśladując naturę w stanie działania jako twórczą, pierwotną siłę, nie jako martwy stan rzeczy pod zmysły podpadających, sam [pisarz] będzie wynalazcą. Lecz potrzeba, aby w swej duszy powtórzył ów twórczy, życiodajny proces" (tamże). Nic dziwnego, że ten sam krytyk zarzucał literaturze polskiej drugiej połowy XVIII w., iż „była kopią kopii, przeobrażeniem przeobrażenia" (*O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830), uważając wierne naśladownictwo – czy to natury, czy obcej literatury – za brak twórczego ducha, tym samym skazujący twórczość na zagładę. Tak kształtowała się nowa estetyka, zastępująca zasadę naśladowania natury koncepcją twórczej kreatywności.

W będącej pod wpływem romantyzmu estetyce Karola Libelta i Józefa Kremera koncepcja naśladowania natury zostaje całkowicie odrzucona (za Georgiem Wilhelmem Friedrichem Heglem): „[…] sztuka, będąc wolną ducha córą, nie jest natury naśladowaniem. […] jak natura, tak też wszystkie stosunki towarzyskie, prawa, moralności, obyczaju itp., nie mogą być nieskończoności ducha wizerunkiem i […] nie mogą tedy być żywcem w sztukę przeniesione. Z tego widzimy, iż rzeczywistość pod żadnym względem nie może być dla sztuki pięknej wzorem" – stwierdzał Kremer w *Listach z Krakowa* (t. 1, 1843).

Mimesis a proza narracyjna. W krytyce okresu międzypowstaniowego zasada mimetyczności jednak powraca, przede wszystkim w zastosowaniu do prozy → narracyjnej, zwłaszcza zaś powieści → historycznej i → obrazka. W związku z tym ostatnim gatunkiem często pojawiają się postulaty „flamandzkiego" (czyli szczegółowego, przesyconego drobiazgami obyczajowymi) malowania. Tak więc np. Edmund Wasilewski, omawiając wczesną twórczość Józefa Ignacego Kraszewskiego, akcentuje „kopiowanie" rzeczywistości, stwierdzając m.in.: „Powieść […] – czy ona będzie historyczną lub nie […] – […] jest KOPIĄ ŻYCIA LUDZKIEGO", i ta wierność kopiowania jest jej celem (*Józef Ignacy Kraszewski*, „Pamiętnik Naukowy" 1837, nr 1). W wypowiedziach Kraszewskiego z lat 30. i 40. (będącego, warto przypomnieć, także autorem obrazkowej *Latarni czarnoksięskiej*) postulaty tego rodzaju dotyczą przede wszystkim → powieści, gdyż w jego ujęciu: „[…] romans i powieść są obrazem jakiejkolwiek epoki świata, życia, widzianej nie wielkim, skupiającym okiem historyka, ale drobnostkową, flamandzką, mikroskopową źrzenicą" (*O polskich romansopisarzach*, „Wizerunki i Roztrząsania Naukowe" 1836, t. 11). Z szeroko pojmowaną powieścią historyczną pisarz łączy też wymagania prawdopodobieństwa, widząc przyszłość powieści w → romansach „malowniczych" (*Przeszłość i przyszłość romansu*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 29–30). W następnych latach – zapewne pod wpływem → realistycznej powieści europejskiej – powoli jednak dostrzega pewne minusy tego rodzaju „malowania". Krytykuje m.in. Jana Kantego Gregorowicza, że: „Obrazki jego, z nadzwyczajną flamandzką drobnostkowością narysowane, mają dagerotypów wadę, zbytek prawdy, brak artystyczniejszego jej pojęcia. Prawda potrzebuje, by wydatniejszą się stała ze strony, z której ją malują, przycienienia z drugiej […]" (*Listy do redakcji* [*O powieściach z roku 1851*], „Gazeta Warszawska" 1851, nr 305). W napisanym niespełna rok później artykule *Kilka słów o powieści* stwierdza: „Wierność dagerotypu wszakże jest zarówno wadą, jak niedokładność, bo prawda sztuki różną jest od prawdy natury, choć nie rzeczą, to ilością. Rozmiar utworu sztuki, zamykając go w ciasnych szrankach, nie pozwala pochwycić wszystkiego, ale tylko wybrane, wybitne, konieczne" (*Listy do redakcji. Kilka słów o powieści*, „Gazeta Warszawska" 1852, nr 168 i 172). Wypowiadający się pod koniec lat 50. Antoni Nowosielski (właśc. Antoni Jaksa-Marcinkowski) atakuje zaś krytykę literacką, która żąda, by sztuka była kopią,

podczas gdy „powieściopisarz powinien być psychologiem i filozofem", tworzyć ideał, a nie kopiować jak portrecista. Sądzi on, że: „Sztuka jest wyższą potęgą natury, twórczością obdarzoną przeświadczeniem o sobie i celach swoich", zauważając przy tym: „Sztuka nie jest naśladownictwem życia; nie jest wcale zaletą sztuki, jeśli ona wygląda ZUPEŁNIE TAK, jak wyglądają pewne zjawiska życia; takie przedstawienie świata nie jest sztuką, jest to tylko dagerotyp […]" (*Kilka myśli o powieści i jej formie*, „Gazeta Warszawska" 1855, nr 166, 168, 175–176 i 180–181). Podobnie krytyczny jest stosunek Juliana Klaczki do „flamandzkiego malowania", które uważa za cechę pisarskiego talentu Korzeniowskiego. Dzieło sztuki to nie tylko dagerotyp życia: „Wyobraźnia poety to nie jakaś *camera obscura*, twórczość mistrza to nie machina do kopiowania! Sztuka ma inne i wznioślejsze zadanie i wyższe względem niej musimy stawić wymogi. […] w ręku autora *Krewnych* romans jest jeszcze czymś mniej niż epopeą *status quo*, bo ilustrowaną kroniką jego" (*Przegląd piśmiennictwa* [*„Krewni" Józefa Korzeniowskiego*], „Wiadomości Polskie" 1857, nr 3–4).

Mimesis a realizm i naturalizm. Krytyka wczesnopozytywistyczna, aprobując na ogół zasadę mimesis, nie przywołuje jej jednak zbyt często. Żąda bowiem od sztuki nie tyle „czystego" naśladowania rzeczywistości, ile swoistego jego ukierunkowania w celu prezentacji pożądanych ideologicznie postulatów. Młoda Eliza Orzeszkowa w *Kilku uwagach nad powieścią* („Gazeta Polska" 1866, nr 285–286 i 288) chwali więc Victora Hugo i George Sand nie tylko za to, że są pisarzami „przedstawiającymi życie nie fantastyczne, nie podobłoczne, ale ziemskie, rzeczywiste", lecz również z tego powodu, że łączą w swoich dziełach „piękno formy z pięknością myśli i celu". Mimo że Piotr Chmielowski stwierdza: „Niech życie płynie wszystkimi arteriami, niech literatura będzie wiernym zwierciadłem tego życia, niech zaspokoi wszystkie jego wymagania […]. Literatura powinna być obrazem, nie parawanem życia" (*Niemoralność w literaturze*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 1–2), w → programach powieści → tendencyjnej mimesis odgrywa rolę o tyle ważną, o ile sprzyja ukazywaniu „pozytywnych dążności" i kształtowaniu postaw → czytelników, którym przeszkadza, zdaniem krytyków, odchodzenie od prawdopodobieństwa przedstawionych osób i wydarzeń.

Od połowy lat 70. problematyka mimesis występuje głównie w kontekście kategorii → realizmu i rozwijanych w związku z → naturalizmem rozważań na temat fotograficznego przedstawiania rzeczywistości (wcześniej też zresztą się pojawiających, ale wobec gatunku obrazka), bywa również częściej pojmowana jako reprezentatywność. W postulatach dotyczących późniejszej powieści, już w pełni realistycznej, ta problematyka występuje przeważnie nie tyle w kontekście naśladownictwa czy kopii, ile realizmu lub prawdy. Już w późniejszych wypowiedziach krytycznych Kraszewskiego (chociaż w tworzonych wówczas powieściach nadal za cel stawiał sobie wierne odwzorcowywanie przedstawianych epok) – zapewne w związku z jego znajomością naturalizmu i realistycznego malarstwa – pojawiają się m.in. takie sformułowania: „Realizm […] w sztuce – cudowne narzędzie, gdy był narzędziem tylko, stał się obrzydliwością, gdy go za cel wzięto" (*Listy J.I. Kraszewskiego*, „Kłosy" 1871, nr 320). Pisarz żąda także, by literatura oprócz odzwierciedlania natury zawierała również poezję, tj. piękno, by pozbyła się „zbytku prawdy, który w końcu staje się fałszem, bo jest jednostronnością" (*Kronika zagraniczna*, „Tygodnik Ilustrowany" 1877, nr 78). Nic więc dziwnego, że Kraszewski, przywołując Stendhalowski aforyzm o powieści jako zwierciadle przechadzającym się po gościńcu i stosując ten obraz do roli powieściopisarza, stwierdza: „Dowcipnej tej definicji brak jednego co najmniej przymiotnika: musi on być zwierciadłem rozumnym i smakiem obdarzonym, inaczej mogłoby czasem odbijać bezbrzeżną kałużę

błota, która jako cząstka byłaby usprawiedliwioną, jako obraz cały – śmieszną i niedorzeczną" (*Listy do nieznajomego*, „Kłosy" 1878, nr 659). Charakterystyczny jest też stosunek Kraszewskiego do fotografii. W tych samych *Listach do nieznajomego* potępia on bezmyślne portretowanie z natury: „Jedynym resursem tych, co daru obserwacji i intuicji nie mają, jest naówczas portretowanie z natury. Pisze się pamflet jaskrawy zamiast poematu prozą i ze zdziwieniem wielkim odkrywa, że natura może być nienaturalną, żywiuteńka prawda – nieprawdziwą, a fotografia – kłamstwem" (tamże). W kontekście naturalizmu pisarz stwierdza zaś: „Nie wszystko może i godne jest stać się obrazem" (*Kronika zagraniczna. Realizm we Francji i pan Zola*, „Tygodnik Ilustrowany" 1879, nr 186–187).

Znamienne jest, że związana z mimesis → metafora zwierciadła bywa od połowy lat 70. zarzucana, a nawet krytykowana. Orzeszkowa tworząca program realistycznej *sensu stricto* powieści – zamiast odwołać się do tej właśnie metafory – celowo porównuje powieść „do szkieł jakich magicznych, które by odzwierciedlały w sobie nie tylko zewnętrzną postać rzeczy i widzialny wszystkim powszedni ich porządek, ale ukazywały także treść ich najgłębszą […]" (*O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15).

Potrzebę „odtwarzania" w powieści historycznej nie powierzchni zjawisk, lecz ich istotnej, głębokiej treści, i krytykę „pierwszeństwa" niezwykłości oraz malowniczości zawiera również Prusowska recenzja *Ogniem i mieczem* Henryka Sienkiewicza, w której spotykamy sąd, że „rdzeniem sztuki wielkiej" jest przedstawianie „najogólniejszych przyczyn i najstarszych praw, jakie rządzą światem […]; tudzież – najogólniejszych i najstarszych cech, jakie spotykamy w zjawiskach – ale przedstawienie tego w sposób plastyczny, zrozumiały dla ogółu" (*„Ogniem i mieczem". Powieść z dawnych lat Henryka Sienkiewicza*, „Kraj" 1884, nr 28––30). Ceniąc fotografię jako pomoc w czynnościach twórczych (za ich podstawę uważa bowiem obserwację), Prus sądzi przy tym, że nie ukazuje ona – w przeciwieństwie do sztuki malarskiej (→ sztuki wizualne a literatura) – ważnych elementów rzeczywistości, nie nadaje im charakteru (*Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny" 1888, nr 208). Rzetelna prezentacja swych obserwacji przez pisarza nie jest wystarczająca, powinien on być bowiem badaczem społeczeństwa i jego „odkrywcą", tj. umieć dostrzec cechy istotne, głęboko niekiedy ukryte, oraz prawa rządzące światem.

W postulatach dotyczących powieści historycznej Sienkiewicz żąda pojawienia się w niej „wiernego" odtwarzania historii, ale w wypadku wypełniania jej „luk", czyli przedstawiania osób i wydarzeń fikcyjnych – użycia fantazji, która jednak powinna tworzyć „na modłę życiowego podobieństwa" (*O powieści historycznej*, „Słowo" 1889, nr 98–101 i 103–104). Krytykując naturalizm, zarzuca zaś temu kierunkowi przede wszystkim jednostronność obserwacji, której podstawą jest według niego fizjologia zamiast → psychologii, nie wyrzeka się jednak zasady naśladowania rzeczywistości, żądając przy tym od literatury prezentowania „zdrowia", a nie „zgnilizny" (*O naturalizmie w powieści. Dwa odczyty*, „Niwa" 1881, t. 20).

Aleksander Świętochowski, krytykując → dramat Sienkiewicza *Na jedną kartę* za to, że „autor roszczący pretensję do realizmu" nie spotkał w życiu takich postaci, dochodzi natomiast m.in. do wniosku, iż: „[…] jego zatem dramat nie jest odbiciem rzeczywistości, ale robotą tendencji, która wyłazi wszystkimi porami utworu". Jednocześnie stwierdza zaś: „Bezwzględny realizm w powieści, nawet u Zoli, pozostanie na zawsze mrzonką lub tematem do scholastycznych sporów, gdyż żadna sztuka nie odtwarza życia wiernie – nawet fotografia. Istnieją tylko rozmaite stopnie naśladowania rzeczywistości" (*Henryk Sienkiewicz (Litwos)*, „Prawda" 1884, nr 27–32).

W postulatach naturalistycznych zasada mimesis ujawniała się raczej pośrednio – przez aprobatę obserwacji, zwłaszcza typu → naukowego, przez pojęcie literatury jako dokumentu ludzkiego, wreszcie przez rolę przypisywaną narracji scenicznej i → przedmiotowości → opisu. Antoni Sygietyński w artykule o Gustavie Flaubercie, choć nie posługuje się tym pojęciem, rysuje jednak program mimetyzmu: „Piękność dzieła […] leży […] w budowaniu charakterów ze szczegółów obserwowanych wiernie, w malowaniu ludzi naturalnych i w stawianiu gmachu sztuki z dokumentów ludzkich wziętych z procesu życia, a których autor nie sądzi […]" (*Współczesna powieść we Francji. I. Gustaw Flaubert*, „Ateneum" 1881, t. 2). Naturalistyczna praktyka była przez krytykę wiązana z mimetycznością i fotograficzną wiernością prezentacji rzeczywistości.

W krytyce przełomu wieków i w krytyce młodopolskiej. W latach 90. XIX w. idea zapisanych w języku (szczególnie w zmetaforyzowanym języku poezji) dawnych wierzeń i wyobrażeń animistycznych doprowadziła Aleksandra Świętochowskiego do wykrystalizowania koncepcji poety jako człowieka pierwotnego (*Poeta jako człowiek pierwotny*, 1896). Publicysta wykorzystywał w eseju stanowisko dziewiętnastowiecznych etnologów, cytując jednego z nich, Edwarda Burnetta Tylora: „Sztuka poetycka polega w znacznej części na naśladowaniu wrażeń z dawnych stopni kultury, kiedy poezja była naturalnym objawem jakiegoś silnego wzruszenia, naturalnym wyrażeniem jakieś uroczystej odezwy lub tradycji przodków" (tamże).

Krytyka młodopolska zdecydowanie odchodzi od zasady mimetyczności. „Estetyka modernistyczna stanowi biegunowe przeciwieństwo estetyki twórców i epigonów naturalizmu. Dla nich kwestią zasadniczą było obiektywne i plastyczne odtworzenie FAKTU, dla modernistów sam fakt ma znaczenie podrzędne, a celem sztuki jest odtworzenie subiektywnej gry uczuć i wrażeń, jakie ów fakt budzi w duszy artysty" – stwierdza Ignacy Matuszewski i dodaje: „Epik nowoczesny nie ODTWARZA przedmiotów, kształtów i ruchów obiektywnie, lecz PRZETWARZA w głębi swojego ducha odebrane od nich wrażenia na coś zupełnie nowego, własnego, będącego nie przybliżonym obrazem danej rzeczy, lecz zmysłowym równoważnikiem, analogią, symbolem wewnętrznego stanu artysty" (*Subiektywizm w krytyce*, „Biblioteka Warszawska" 1897, t. 2). Ujęcie Stanisława Przybyszewskiego jest niemal identyczne: „Artysta odtwarza zatem życie duszy we wszystkich przejawach […]. Sztuka jest objawieniem duszy we wszystkich jej stanach […]. Sztuka nie ma żadnego celu, jest celem samym w sobie, jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu – duszy. Sztuka stoi nad życiem […]" (*Confiteor*, „Życie" 1899, nr 1). Z zupełnie innych powodów odrzuca zasadę naśladownictwa Stanisław Brzozowski. Według niego i sztuka, i myśl krytyczna stanowią przejaw ludzkiej aktywności, walkę czynnika ludzkiego z czynnikiem pozaludzkim. Utrzymywanie zasady naśladownictwa jako postulatu artystycznego oznaczałoby przyjęcie założenia, że sztuka realizuje wzór zaczerpnięty spoza praktyki społecznej, spoza doświadczenia, spoza życia; byłby to powrót do „anamnezy Platońskiej lub intuicji intelektualnej", co krytyk oceniał jako anachronizm (S. Brzozowski, *Stanisław Wyspiański*, 1912; S. Brzozowski, *Współczesna krytyka literacka w Polsce*, 1907).

Pojęcie „mimesis" przestało pełnić funkcję dyskutowanej kategorii estetycznej, w bieżącej praktyce literackiej stanowiło jednak pewien punkt odniesienia dla oceny zgodności dzieła (przede wszystkim realistycznego, wyposażonego w obserwacje społeczne) z rzeczywistością, co potwierdziło niejako późniejsze dzieło Ericha Auerbacha.

Anna Martuszewska

Źródła: [J. Szymanowski], *Listy o guście, czyli smaku*, w: [A.K. Czartoryski], *Kawa. Komedia w 1 akcie*, 1779; F. Karpiński, *O wymowie w prozie albo wierszu*, w: tegoż, *Zabawki wierszem i prozą*, t. 2, 1782; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, 1788; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; [F.S. Dmochowski], *Uwagi nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej*, „Biblioteka Polska" 1825, t. 1; E. Słowacki, *Prawidła wymowy i poezji*, 1826; M. Grabowski, *Myśli o literaturze polskiej*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 12, nr 36; [M. Mochnacki], *Myśli o literaturze polskiej*, „Gazeta Polska" 1828, nr 89–94; K. Brodziński, *O egzaltacji i entuzjazmie*, w: tegoż, *Pisma rozmaite*, t. 1, 1830; J.I. Kraszewski, *O polskich romansopisarzach*, „Wizerunki i Roztrząsania Naukowe" 1836, t. 11; J.I. Kraszewski, *Przeszłość i przyszłość romansu*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 29–30; A. Nowosielski [A. Marcinkowski], *Kilka myśli o powieści i jej formie*, „Gazeta Warszawska" 1855, nr 166, 168, 175–176 i 180–181, przedruk w: tegoż, *Pisma krytyczno-filozoficzne*, t. 2, 1857; P. Chmielowski, *Niemoralność w literaturze*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 1–2; E. Orzeszkowa, *O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15; H. Sienkiewicz, *O naturalizmie w powieści. Dwa odczyty*, „Niwa" 1881, t. 20; A. Świętochowski, *Poeta jako człowiek pierwotny*, 1896; I. Matuszewski, *Subiektywizm w krytyce*, „Biblioteka Warszawska" 1897, t. 2; P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, 1902.

Opracowania: E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, 1946; pol. przekł. Z. Żabicki, 1968, wyd. 2 – ze wstępem M.P. Markowskiego, 2004; M. Głowiński, *Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny*, „Pamiętnik Literacki" 1964, z. 4; S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, 1966; E. Sarnowska-Temeriusz, *Zarys dziejów poetyki. (Od starożytności do końca XVII w.)*, 1985; R.A. Syska-Lamparska, *Brzozowski. A Polish Vichian*, 1987; E. Sarnowska-Temeriusz, *Przeszłość poetyki. Od Platona do Giambatisty Vica*, 1995; Z. Mitosek, *Mimesis – zjawisko i problem*, 1997; T. Kostkiewiczowa, *Polski wiek świateł. Obszary swoistości*, 2002.

Zob. też: Naturalizm, Powieść, Realizm

MISTERIUM

Wieloznaczność terminu. Termin „misterium", wprowadzony do języka polskiej krytyki literackiej w XIX w., ma bardzo szeroki zakres znaczeniowy, znany ówczesnym użytkownikom pojęcia. Po pierwsze, „misterium" (z gr. *mystéria*) to określenie stosowane w odniesieniu do odrębnej kategorii obrzędów religijnych starożytnej Grecji i starożytnego Rzymu (m.in. misteria orfickie, eleuzyńskie, dionizyjskie, kulty misteryjne pochodzenia wschodniego, ku czci np. Izydy, Mitry, Kybele), których nadrzędnym celem było ustanowienie szczególnej więzi między człowiekiem a bogiem, zapewniającej duchowe odrodzenie, gwarantującej przejście ze śmierci do nowego życia. Misteryjny ryt inicjacji składał się z szeregu czynności oczyszczających oraz uczestnictwa we właściwym wtajemniczeniu, obwarowanym nakazem milczenia. Ważnym elementem obrzędów misteryjnych był dramat sakralny, taniec, procesyjny ruch, śpiew, zapewne też recytacja poezji. Po drugie, termin „misterium" (z gr. *mystérion*, łac. *mysterium* – tajemnica) odnosi się do biblijnej interpretacji historii zbawienia. W Starym Testamencie jest przywoływany na oznaczenie rzeczywistości transcendentnej, będącej przedmiotem objawienia, nazywa tajemnice z zakresu teologii (istota Boga), a zwłaszcza soteriologii (wiedza o przyszłości świata, boski plan zbawienia realizowany w dziejach). Nowy Testament mówi o tajemnicy Królestwa Bożego, która jest obecna na ziemi w osobie Jezusa Chrystusa przez misterium Jego życia, a zwłaszcza misterium Jego narodzin i misterium paschalne. Chrześcijańska teologia łączy pojęcie „misterium" również z liturgiczną działalnością Kościoła, uznając, że sakramentalne znaki stanowią formę uobecnienia misterium, co prowadzi do zamiennego stosowania terminów „misterium" i „sacramentum", traktowanych

jako synonimy tej samej rzeczywistości zbawczej. Problematyka misterium chrześcijańskiego stała się ważnym tematem nauczania Kościoła w XIX w. Podejmował ją papież Grzegorz XVI w encyklice *Mirari vos* (1832), a następnie wielokrotnie papież Pius IX, m.in. w encyklice *Qui pluribus* (1846). Także Sobór Watykański I poświęcił tej kwestii rozdział trzeci konstytucji *Dei Filius* (1870), koncentrując się przede wszystkim na epistemologicznych aspektach zagadnienia (misterium jako prawda zakryta w Bogu, choć komunikowana ludziom przez Jezusa Chrystusa; wyodrębnienie dwóch porządków poznania: rozum ludzki poznaje prawdy naturalne, wiara nadprzyrodzona daje poznawczy dostęp do prawd ukrytych w Bogu, do misterium). Po trzecie, „misterium" (z łac. *ministerium* – służba, urząd, lub z łac. *mysterium* – tajemnica) funkcjonuje jako nazwa gatunku dramatyczno-teatralnego, ukształtowanego w Europie w XII–XIII w., a cieszącego się największą popularnością w XIV–XVI w. Średniowieczne misteria miały charakter widowisk plenerowych, odgrywanych najpierw na terenach przykościelnych, a później również na rynkach miast w okresie świąt liturgicznych – Wielkanocy (misteria pasyjne i rezurekcyjne), Bożego Narodzenia (jasełka), Bożego Ciała (misteria eucharystyczne). Przedstawienia stanowiły dramatyczno-teatralną ilustrację wydarzeń opisanych w Biblii, uzupełnianych niekiedy o wątki apokryficzne i pochodzące z tradycji. Głównym ich tematem było jednak życie, śmierć i zmartwychwstanie Jezusa Chrystusa. Misteria cechowały: epicka, często cykliczna kompozycja, estetyczna heterogeniczność (obok podniosłości elementy → komizmu), wykorzystanie w dialogach lokalnego języka.

W krytyce literackiej XIX i początku XX w. są uwzględniane wszystkie wyodrębnione wyżej zakresy znaczeniowe „misterium". Niejednoznaczność terminu pozwala na twórcze korzystanie z jego potencjału semantycznego, na intencjonalne eksponowanie wybranych aspektów znaczenia lub ich swobodne scalanie. Tym samym termin funkcjonuje jako synteza różnych znaczeń i związanych z nimi jakości (jakości estetyczne i pozaestetyczne, historyczne i ponadhistoryczne, pogańskie i chrześcijańskie, naturalnie poznawalne i nadprzyrodzone, dostępne pod postacią → symboli, wymagające wtajemniczenia itd.). Do najczęściej przywoływanych elementów znaczenia „misterium" należą: średniowieczna genealogia, obrzędowość, sakralność, obecność tajemnej prawdy niedostępnej naturalnemu poznaniu człowieka, a będącej fundamentem rzeczywistości, przedstawienie chrześcijańskich tajemnic wiary, zwłaszcza przebiegu historii zbawienia, wtajemniczenie w nadprzyrodzony porządek istnienia i w widziane w jego kontekście ideały życia indywidualnego i zbiorowego (tajemnice ludzkiej duszy, problem odkupieńczego czynu, radykalnej przemiany rzeczywistości, tworzenia wspólnoty), monumentalna forma sceniczna obejmująca całość wszechświata. Rzadko termin „misterium" funkcjonuje w znaczeniu ściśle genologicznym, co więcej krytycy wykazują skłonność do zacierania granic między znaczeniami takich nazw gatunkowych, jak misterium, dramat liturgiczny, moralitet, mirakle. W efekcie pojęcie „misterium" staje się bliskie uniwersalnej kategorii dramatu/ teatru religijnego lub dramatu/ teatru chrześcijańskiego. Jego stosowanie nabiera sensu aksjologicznego i odsyła do szeroko pojętej misteryjności jako tonacji stylowej powiązanej z pewnym obszarem tematycznym i swoistą misteryjną wizją świata.

Wprowadzenie misterium do refleksji krytycznoliterackiej. Autorzy powstałych w pierwszej połowie XIX w. syntez historii literatury, dramatu i teatru, np. Ludwik Osiński (*Wykład literatury porównawczej, czytanej w Uniwersytecie Warszawskim*, 1818–1830, wyd. 1861), Kazimierz Brodziński (*Literatura polska. Odczyty*, 1822–1823, wyd. 1872), Kazimierz Władysław Wójcicki (*Teatr starożytny w Polsce*, 1841), Michał Wiszniewski (*Histo-*

ria literatury polskiej, t. 7, 1845), prezentują coraz bogatszą wiedzę na temat staropolskiego teatru. Nie posługują się jednak terminem „misterium" (Wiszniewski zna go, ale opatruje uwagą, że jest to termin stosowany w Europie Zachodniej); używają nazw „dialog religijny", „dialog pobożny", „dialog o męce pańskiej", „dialog o tajemnicach wiary" (→ dialog), „dramat pobożny", „dramat chrześcijański", „widowisko religijne", którymi zbiorczo określają różne dawne formy dramatyczno-teatralne, nie stroniąc przy tym, zwłaszcza na początku XIX w., od formułowania negatywnych ocen. Według Osińskiego: „Zabawiano […] lud pobożny teatralnym wyobrażeniem rzeczy świętych, czasem go budując, często gorsząc, a zawsze podobno oddalając wszelką dobrego smaku nadzieję". Podobną opinię wygłosi Brodziński, oburzając się na schlebianie w intermediach gminnemu smakowi: „[…] przedmiot najsmutniejszy stał się komicznym i dialogi o męce pańskiej stały się hańbą chrześcijańskich obrządków".

Odrębnym przedmiotem rozważań, i to rozważań apologetycznych, misterium staje się dzięki Adamowi Mickiewiczowi. W *Lekcji XVI* prelekcji paryskich (kurs trzeci, 1843) wykładowca uznał misterium za „istotny zawiązek" dramatu chrześcijańskiego, zapoczątkowanego po epoce wypraw krzyżowych i rozwijanego przez dramaturgów elżbietańskich („szkoła Szekspira") i hiszpańskich twórców Złotego Wieku (Lope de Vega, Pedro Calderon de la Barca), a mającego „przed sobą jeszcze kilka epok", dzięki projektowanemu przez poetę dramatowi słowiańskiemu, dla którego misteria miały być jednym z głównych wzorców dramatyczno-teatralnych. Specyfikę formy misterium Mickiewicz upatrywał przede wszystkim w przedstawieniu chrześcijańskiej wizji wszechświata: „Teatr ukazywał nam NIEBO wraz z duchami niebieskimi, ZIEMIĘ, to jest właściwą scenę, krąg działań ludzkich, oraz PIEKŁO, wyobrażane jako paszcza szatana, skąd wychodzili przedstawiciele zła, zła wszelkiego rodzaju, poczynając od zdrady, a kończąc na błazeństwie". Mickiewicz podejmował problematykę misterium również w kontekście historii dramatu i teatru polskiego: „[…] pod koniec piętnastego wieku przedstawiano w Polsce, według powszechnego tych czasów zwyczaju, misteria, rodzaj dram, których przedmiot brany bywał najczęściej z martyrologii i z żywotów świętych" ([*Sztuka dramatyczna w Polsce*], 1827). Jego zdaniem jako „gotowa popularna forma dramatu" misteria mogły dać początek polskiej dramaturgii narodowej, tę szansę zaprzepaścił jednak Jan Kochanowski jako autor *Odprawy posłów greckich*: „[…] ukształcony we Włoszech, wzgardził widowiskiem tak niekształtnym i drama podług wzoru greckiego napisał" (*O krytykach i recenzentach warszawskich*, 1829).

Misterium pozostawało również w sferze refleksji krytycznej Cypriana Norwida. W rozprawce *Widowiska w ogóle uważane* (powst. 1852, wyd. 1909), zawierającej szkic dziejów sztuki dramatycznej, Norwid usytuował misterium w dość szeroko zakreślonym kontekście historycznym i problemowym. Przedstawił koncepcję pochodzenia misteriów: „[…] z onych MISTYCZNYCH A DRAMATYCZNYCH LEGEND, które zaszczepili pielgrzymi średniowieczni i które tak się mają do procesji kościelnych, jak TRAGEDIE GRECKIE do chórów na cześć bóstw i bohaterów". Zarazem wskazał na francuskie Bractwo Męki Pańskiej jako twórców i pierwszych wykonawców tej formy dramatu. Norwidowskie użycie terminu „misterium" świadczy o potrzebie wieloperspektywicznego ujęcia zagadnienia. Pisarz uznaje misterium za sztukę dramatyczną związaną z obrzędami religijnymi, za „rodzaj DRAMY MISTYCZNEJ, która na dnie uroczyste zajmuje i wzrusza publiczność"; dostrzega w nim „zawiązki CHRZEŚCIJAŃSKIEJ DRAMY" i zarazem analogie zarówno do legend, jak i do → tragedii. Znamienne, że rozdział rozprawki, poświęcony misteriom, nosi tytuł *MISTERIA, CZYLI TRA-*

gedia chrześcijańska, zaś o Bractwie Męki Pańskiej autor pisze, że przedstawiało „najwyższą tragedię chrześcijańską męki Zbawiciela świata". Kontynuację misterium Norwid dostrzega przede wszystkim w dramaturgii Williama Shakespeare'a (np. *Kupiec wenecki*) i Calderona (np. *Nabożeństwo krzyża*, w którym „ciągłe pośrednictwo CUDÓW na scenie widocznym tego dowodem") oraz w twórczości Johanna Wolfganga Goethego i Friedricha Schillera; w kulturze polskiej koncepcję dramatyczną misterium realizują jego zdaniem jasełka. Określeniem „misterium" Norwid posłużył się też w odniesieniu do własnego dramatu pt. *Krakus, książę nieznany. Tragedia* (1851, wersja druga). W przedmowie *Do krytyków*, będącej wykładem Norwidowskiego rozumienia tragedii, dochodzi do kontaminacji pojęć: tragedia, legenda, misterium. W efekcie *Krakus*, nazwany przez autora tragedią, uzyskuje zarazem status misterium opartego na legendowej fabule. Podobne autorskie założenia znajdują się u podstaw dramatu *Wanda. Rzecz w obrazach sześciu* (1851, wersja druga), którego Norwid co prawda mianem misterium nie nazwał, lecz misteryjny charakter utworu nie uszedł uwadze pierwszych czytelników. Józef Bohdan Zaleski pisał: „Poemacik twój godziłoby się nazwać MISTERIUM POLSKIM: utajonym głosem dobrej nowiny od przeszłości gdzieś ku przyszłości" (list do Norwida z 27 stycznia 1848 r.).

Nazwą „misterium" posłużyła się również Jadwiga Łuszczewska (Deotyma), nadając swemu dramatowi nawiązującemu do legendy o królewiczu Emeryku i założeniu klasztoru na Świętym Krzyżu tytuł *Tomira. Misterium* (1855). Podobnie jak Norwid, powiązała więc misterium z fabułą zaczerpniętą z polskich legend historycznych, interpretowanych przez pryzmat historii zbawienia, a zwłaszcza męki i zmartwychwstania Jezusa.

Misterium na przełomie XIX i XX stulecia. Na przełomie wieków następuje znaczące ożywienie zainteresowań problematyką misterium. Można mówić nawet o ekspansji pojęcia, o wyjątkowo częstej jego obecności w wypowiedziach krytycznoliterackich, czemu towarzyszy zjawisko pogłębiania się semantycznej niejednoznaczności terminu. Wśród czynników tkwiących u podłoża ówczesnej popularności misterium znajdują się m.in.: koncepcja sztuki jako dziedziny poznania metafizycznego, akcentująca w ślad za Richardem Wagnerem, Arthurem Schopenhauerem, Friedrichem Nietzschem jej walor sakralny, zainteresowanie kulturą epoki średniowiecza jako kulturą symboliczną (sprzyja temu → symbolizm i mediewalizm przełomu wieków), odnowienie tradycji teatru średniowiecznego (np. Max Reinhardt) i rozwój dramaturgii wykorzystującej tradycje obrzędowe (np. Wagner, Hugo von Hofmannsthal, Maurice Maeterlinck, August Strindberg, Paul Claudel), intensywna recepcja dramatu romantycznego, w tym *Dziadów* Mickiewicza i misteriów Norwida; reinterpretacja pojęcia *sacrum*, powodująca przesunięcie granic jego sensu poza treści *stricte* religijne.

Na przełomie wieków dramat średniowieczny stał się przedmiotem dociekań naukowych. Prace Stanisława Windakiewicza (*Pierwsze kompanie aktorów w Polsce*, 1893; *Teatr ludowy w dawnej Polsce*, 1902; *Dramat liturgiczny w Polsce średniowiecznej*, 1902) przyniosły pierwszy w Polsce tak bogaty materiałowo opis średniowiecznych form dramatyczno-teatralnych. I choć początkowo autor koncentrował swą uwagę jedynie na misteriach pasyjnych (mowa o „reprezentacjach pasyjnych", „reprezentacji misteriów", „widowiskach pasyjnych"), a zarazem posługiwał się terminem „misterium" dość swobodnie, nie odróżniając misterium od moralitetu czy mirakli, to jednak w rozprawie *Dramat liturgiczny w Polsce średniowiecznej* dokonał ważnych rozróżnień genologicznych, wyodrębniając: dramat liturgiczny, officium, ludus, mirakle i misterium (czyli dramat religijny w języku ojczystym, o ludowej proweniencji i rozbudowanej strukturze).

Istotną rolę w pogłębianiu i popularyzowaniu wiedzy o misterium odegrały rozprawy dotyczące szopki. Ich autorzy, m.in. Ignacy Matuszewski (*Bohaterowie jasełek. (O stałych typach teatru ludowego)*, „Tygodnik Ilustrowany" 1897, nr 3), Marian Dienstl (*Średniowieczna scena a szopka krakowska*, „Czas" 1909, nr 135–137), Adam Fischer (*Polskie widowiska ludowe. Szopki i herody*, „Lud" 1913, t. 19), zgodnie odnotowywali jej średniowieczny, misteryjny rodowód (wcześniej tę tezę formułował Władysław Chomętowski w pracy *Dzieje teatru polskiego od najdawniejszych czasów do 1750 roku*, 1870). Równocześnie przedstawiali widowisko szopkowe w kontekście rozwiązań dramatycznych stosowanych nie tylko współcześnie (np. w *Weselu* Stanisława Wyspiańskiego), ale także w drugiej części *Dziadów* (wielokondygnacyjna scena szopki krakowskiej zostaje przez Dienstla porównana do Mickiewiczowskiej „trójdzielnej sceny trzech światów"; wykazuje też jego zdaniem analogie do sceny szekspirowskiej).

Z uwagi na przekonanie o ludowym pochodzeniu, misterium było często przywoływane w toku dyskusji na temat przyszłości teatru ludowego. W tej formie dramatyczno-teatralnej dostrzeżono bowiem wzór dla jego bieżącej działalności. Maria Konopnicka, Jan Galasiewicz, Lucjan Rydel, należący do grona uczestników debaty, stali na stanowisku, że teatr ludowy powinien być teatrem religijnym, bo jako taki spełni wobec chłopskiego odbiorcy funkcję poznawczą i wychowawczą. Konopnicka twierdziła: „Widowiska pasyjne stawiałyby od razu teatr ludowy na wysokości jego rdzennych zadań: uduchowiałyby lud" (*Odpowiedź na ankietę Towarzystwa Kółek Rolniczych we Lwowie*, 1903). Rydel postulował zaś, ażeby repertuar wiejskiego teatru miał „obok religijnej także narodową cechę, przeto w pierwszym rzędzie nadawałyby się do udramatyzowania w formie MISTERIÓW legendy o świętych polskich" (*Odpowiedź na ankietę Towarzystwa Kółek Rolniczych we Lwowie*; *Teatr wiejski przyszłości*, „Przegląd Powszechny" 1903, z. 3). Żywym przykładem funkcjonowania teatru ludowego i zarazem religijnego były misteria pasyjne, organizowane wówczas w Oberammergau i Thiersee oraz w Kalwarii Zebrzydowskiej. Pochlebnie wypowiadano się zwłaszcza na temat widowiska pasyjnego w Thiersee ze względu na jego głębszy niż w przypadku bardziej skomercjalizowanego Oberammergau związek z kultem religijnym: „[…] teatr jest jakby przedsionkiem kościoła, a dramat aktem religijnym; widać tu u aktorów, czuć, że przedstawiają kościelne misterium, największą tajemnicę wiary. Sztuka ze swoimi wymaganiami stoi na drugim planie, na pierwszym tradycja i wrażenie religijne" (J. Gnatowski, *Dwie Pasje*, „Przegląd Powszechny" 1890, z. 10–12).

Fascynacja problematyką misterium wpłynęła jednak szczególnie znacząco na przebieg dyskusji nad modelem współczesnego teatru narodowego. Z manifestów nowego teatru autorstwa Ostapa Ortwina (*Utopie o dramacie*, „Krytyka" 1901, z. 2), Tadeusza Micińskiego (*Teatr-Świątynia*, „Słowo Polskie" 1905, nr 207) i Stanisława Brzozowskiego (*Teatr krakowski*, „Krytyka" 1905, z. 10) wyłania się koncepcja „teatru-świątyni", artysty teatru jako kapłana, spektaklu teatralnego jako obrzędu, ofiary, rewelacji prawdy przeżywanej w akcie komunii z wtajemniczoną publicznością. W tej wizji teatru idealnego jest akcentowany nade wszystko jego religijny charakter („RELIGIJNOŚĆ teatru jest jego rysem zasadniczym, który odjęty być mu nie może" – pisał Brzozowski). Ma to być teatr misteryjny, liturgiczny, operujący mitem i symbolem, objawiający tajemnice bytu (według Micińskiego „misteria życia na ziemi") i tajemnice ludzkiej duszy przeżywającej, jak twierdził Ortwin, „tragiczne misterium", „misterium fatalizmu". W opinii krytyka: „[…] owo misterium w nas ma swe siedlisko. […] Nasze upiory bólu, nasze widma strachu zgoła przeduchowione żyją o wiele bliżej

oceanu rzeczywistego misterium niż nawet symbole fatalistyczne Greków". Ortwin w czasach średniowiecza, w dziedzinie „misterii biblijnych", odnajdzie „nieocenione rudymenty dla rozwoju tragedii współczesnej"; będzie zatem żądał „przywrócenia tragedii godności wielkiego Misterium, na którym nieodgadnione światy Ideału i Doczesności znów się nawzajem przenikać będą, które obejmie cały świat materii i ducha, będący w wyobrażeniach naszych – tak jak w średniowieczu teatr, przedstawiający sceny Narodzenia Pańskiego i innych tajemnic chrześcijańskiej religii, obejmował niebo z orszakiem aniołów i świętych, ziemię jako pole znikomego działania, i piekło, z którego wychodziły uosobienia zła wszelkiego rodzaju, cała więc kultura ówczesnego życia" (*O teatrze tragicznym*, „Tygodnik Słowa Polskiego" 1902, nr 15–16 i 20).

W poszukiwaniach nowej formuły teatru i dramatu współczesnego chętnie powoływano się na tradycje romantyczne, eksponując misteryjność ówczesnej dramaturgii. Waleria Marrené-Morzkowska w artykule *Nowe prądy w literaturze dramatycznej* („Wędrowiec" 1893, nr 29) twierdziła, że obecny powrót do „pierwotnej formy średniowiecznych misteriów – tej kolebki sztuki dramatycznej" miał pierwszą odsłonę w epoce romantycznej. W przekonaniu autorki misteriami były *Kain* oraz *Niebo i ziemia* George'a Gordona Byrona, *Ahaswerus* Edgara Quineta, tym wzorcem posłużył się także Goethe w *Fauście*. Według Marrené-Morzkowskiej istnieje jednak różnica między misteriami romantycznymi a aktualnie powstającymi: „Dawniej kształt misteriów był tylko formą, dziś stanowi treść samą". Misteria modernistyczne doskonalej niż dawne realizują wymóg, jaki autorka stawia każdemu misterium, a mianowicie są w pełni ewokacją tajemnicy, tak jak np. misteria Maeterlincka.

Niekwestionowanym patronem idei „teatru-świątyni" obwołano jednak Mickiewicza, którego *Dziady* były interpretowane przez historyków literatury i krytyków (np. Józef Kallenbach, Wilhelm Bruchnalski, Maria Konopnicka) jako dramat misteryjny, nawiązujący do wzorów średniowiecznych. Artur Górski (*Monsalwat. Rzecz o Adamie Mickiewiczu*, 1908) włączył Mickiewicza do grona „poszukiwaczy absolutu", ukazał go jako jednego z wtajemniczonych w misteryjne tradycje ludzkości: „Wiara misteriów przepastnych, odwiecznych, wiara obrońców świętego Graala, pociąga go stopniowo w swe przepaście, pochłania i wypija jego duszę". Efektem misteryjnego wtajemniczenia są *Dziady*, a zwłaszcza *Improwizacja*, najistotniejsza zdaniem Górskiego część dzieła, podejmująca problem odkupieńczego czynu metafizycznego, objawiająca, że ludzka wola jest „największym misterium świata". Według Ortwina Mickiewicz wytyczył w *Lekcji XVI* kierunki dla rozwoju przyszłego dramatu słowiańskiego jako „dramatu liturgicznego", „mającego wywoływać z grobów duchy bohaterów i świętych i bogobojnie wprowadzać w akcję dramatyczną świat nadziemski, nadprzyrodzony, świat cudów psychicznych, z życiem realnym w ścisłym a bezustannym pozostający związku". Wzorcem tak rozumianego dramatu przyszłości jest oczywiście trzecia część *Dziadów*, uznawana przez krytyka za jedno ze „zmartwychwstałych misteriów średniowiecznych" (obok *Fausta* Goethego, *Manfreda* i *Kaina* Byrona, *Prometeusza wyzwolonego* Percy'ego Shelleya, *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego, „ostatnich fragmentów" Juliusza Słowackiego, dzieł Henrika Ibsena, Maeterlincka, Wagnera). W podobnym tonie pisał o *Dziadach* Leon Schiller, dostrzegający w twórczości Mickiewicza zaczątki dramatyki monumentalnej, teatru ogromnego. Twierdził on, że teatr Mickiewicza (również Wyspiańskiego, Wagnera, Edwarda Gordona Craiga) to „teatr świąteczny, religijny niemal, świątynia godów życia i sztuki" (*Myśli o odrodzeniu teatru*, 1913). Jak wiadomo, ta koncepcja teatru była przez Schillera realizowana w inscenizacjach *Pastorałki* (1922) i *Wielkanocy* (1923), a także

Kniazia Patiomkina Tadeusza Micińskiego (1925), *Róży* Stefana Żeromskiego (1926), *Samuela Zborowskiego* (1927) i Mickiewiczowskich *Dziadów* (1932). Była też przez niego intelektualnie rozwijana – ku koncepcji monumentalnego teatru polskiego, w którym „»odprawiane« byłyby poematy Trzech Wieszczów, Norwida, Wyspiańskiego i Micińskiego […] pod wodzą reżyserów »wtajemniczonych« w styl misteriów narodowych" (*Gdy Bolesławski przyjechał do Warszawy*, „Scena Polska" 1937, nr 1–4).

Nie tylko zatem *Dziady* Mickiewicza, również twórczość innych polskich dramaturgów była charakteryzowana na przełomie XIX i XX w. za pomocą terminu „misterium". Zenon Przesmycki, pisząc o *Wandzie* i *Krakusie* Norwida, podkreślał, że „oba utwory są MISTERIAMI, że na przedziwnie intuicyjnych, przebogatych, acz zwięźle traktowanych tłach epoki oraz narodu i jego gości rozgrywają się liturgiczne prawie dramaty" (*Wanda. Rzecz w obrazach sześciu*, 1911). Schiller dostrzegał zbieżność między teatrem średniowiecznym a koncepcją teatru Wyspiańskiego, który „wzorem misteriów teatru religijnego jednoczy świat nadprzyrodzony z ziemskim" (*Nowy teatr w Polsce: Stanisław Wyspiański*, 1909–1910), wedle Brzozowskiego sztuka teatralna Wyspiańskiego zasadza się zaś na przekonaniu, że przedstawienie teatralne jest w istocie widowiskiem religijnym: „[…] jest ofiarą, jest aktem odkupienia możliwego przez przeżycie i wyzwolenie" (*Stanisław Wyspiański o „Hamlecie"*, „Krytyka" 1905, z. 7). Wilhelm Feldman, prezentując twórczość dramatyczną Jana Kasprowicza, zinterpretował z kolei wielokrotnie powracający w niej motyw walki dobra i zła, Chrystusa i Lucyfera w nawiązaniu do teatru misteryjnego – jest to „zadziejowe" lub „bezdziejowe", czyli wieczne, „tytaniczne misterium życia" (*Współczesna polska twórczość dramatyczna*, 1911).

Jako współczesne misteria, spełniające wymogi „teatru-świątyni", szczególnie często były przywoływane dzieła Wyspiańskiego (przede wszystkim *Legion. Scen dwanaście*, 1900; *Wesele. Dramat w 3 aktach*, 1901; *Wyzwolenie. Dramat w trzech aktach*, 1903; *Akropolis. Dramat w 4 aktach*, 1904; *Noc listopadowa. Sceny dramatyczne*, 1904) oraz Micińskiego (*Kniaź Patiomkin*, 1906; *W mrokach złotego pałacu, czyli Bazylissa Teofanu. Tragedia z dziejów Bizancjum X wieku*, 1909; *Termopile polskie. Misterium na tle życia i śmierci ks. Józefa Poniatowskiego*, 1914) i Żeromskiego (*Róża. Dramat niesceniczny*, 1909). Na przełomie XIX i XX w. powstawały również utwory dramatyczne podejmujące tradycyjne motywy misteryjne (np. J. Kasprowicz, *Na wzgórzu śmierci*, 1898; *Uczta Herodiady. Poemat dramatyczny w 3 aktach*, 1905; L. Rydel, *Betlejem polskie*, 1906; K.H. Rostworowski, *Judasz z Kariothu. Dramat w 5 aktach*, 1913; *Miłosierdzie. Misterium w 3 obrazach*, 1920; K. Przerwa-Tetmajer, *Judasz. Tragedia w 4 aktach*, 1917), a także utwory, w których autorska kwalifikacja gatunkowa nie pociągała za sobą związanych z terminem „misterium" specyficznych wątków religijnych (np. L. Rydel, *Dies irae. Misterium fantastyczne*, 1902; J. Kasprowicz, *Marchołt gruby a sprośny. Misterium tragikomiczne*, 1920).

Agnieszka Ziołowicz

Źródła: L. Osiński, *Poezja dramatyczna*, w: tegoż, *Wykład literatury porównawczej, czytanej w Uniwersytecie Warszawskim* [1818–1830], 1861; K. Brodziński, *Polska literatura dramatyczna*, w: tegoż, *Literatura polska. Odczyty* [1822–1823], w: tegoż, *Pisma*, t. 4, 1872; A. Mickiewicz, [*Sztuka dramatyczna w Polsce*] [powst. 1827], w: tegoż, *Dzieła*, t. 5, 1955; A. Mickiewicz, *O krytykach i recenzentach warszawskich*, w: tegoż, *Poezje. Wydanie nowe*, 1829; K.W. Wójcicki, *Teatr starożytny w Polsce*, t. 1–2, 1841; A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska* (kurs

trzeci, wykład szesnasty), 1843; M. Wiszniewski, *Historia literatury polskiej*, t. 7, 1845; C. Norwid, *Widowiska w ogóle uważane* [powst. 1852], ogł. Z. Przesmycki, „Nowa Gazeta" 1909, nr 3, dod. „Literatura i Sztuka" nr 1; W. Chomętowski, *Dzieje teatru polskiego od najdawniejszych czasów do 1750 roku*, 1870; J. Gnatowski, *Dwie Pasje*, „Przegląd Powszechny" 1890, z. 10–12; W. Marrené-Morzkowska, *Nowe prądy w literaturze dramatycznej*, „Wędrowiec" 1893, nr 29; S. Windakiewicz, *Pierwsze kompanie aktorów w Polsce*, 1893; J. Kallenbach, *Adam Mickiewicz*, 1897; I. Matuszewski, *Bohaterowie jasełek. (O stałych typach teatru ludowego)*, „Tygodnik Ilustrowany" 1897, nr 3, przedruk w: tegoż, *Swoi i obcy. Pokrewieństwa i różnice. Zarysy literacko-estetyczne*, 1903; M. Konopnicka, *Mickiewicz, jego życie i duch*, 1899; O. Ortwin, *Utopie o dramacie*, „Krytyka" 1901, z. 2; O. Ortwin, *O teatrze tragicznym*, „Tygodnik Słowa Polskiego" 1902, nr 15–16 i 20; Z. Przesmycki, *Wanda. Rzecz w obrazach sześciu*, „Chimera" 1902, z. 10, przedruk w: C. Norwid, *Pisma zebrane*, t. C, 1911; S. Windakiewicz, *Dramat liturgiczny w Polsce średniowiecznej*, 1902; S. Windakiewicz, *Teatr ludowy w dawnej Polsce*, 1902; Z. Gargas, *Teatry chłopskie w Galicji*, 1903 (tu: wyniki ankiety Towarzystwa Kółek Rolniczych we Lwowie); L. Rydel, *Teatr wiejski przyszłości*, „Przegląd Powszechny" 1903, z. 3; S. Brzozowski, *Teatr krakowski*, „Krytyka" 1905, z. 3; S. Brzozowski, *Stanisław Wyspiański o „Hamlecie"*, „Krytyka" 1905, z. 7; T. Miciński, *Teatr-Świątynia*, „Słowo Polskie" 1905, nr 207; A. Górski, *Monsalwat. Rzecz o Adamie Mickiewiczu*, 1908; M. Dienstl, *Średniowieczna scena a szopka krakowska*, „Czas" 1909, nr 135–137; L. Schiller, *The New Theatre in Poland: Stanisław Wyspiański*, „The Mask" 1909–1910, Vol. 2; W. Bruchnalski, *Przyczynek do genezy „Dziadów"*, „Pamiętnik Literacki" 1910, z. 1; H. Sand [W. Feldman], *Współczesna polska twórczość dramatyczna*, w: tegoż, *Współczesny dramat polski*, 1911; T. Miciński, *Życie i twórczość w Hellerau*, „Tygodnik Ilustrowany" 1912, nr 30; A. Fischer, *Polskie widowiska ludowe. Szopki i herody*, „Poradnik Teatrów i Chórów Włościańskich" 1913, nr 1; L. Schiller, *Myśli o odrodzeniu teatru*, w: *Katalog wystawy nowoczesnego malarstwa scenicznego*, 1913.

Opracowania: Z. Szmydtowa, *O misteriach Cypriana Norwida*, 1932; J. Lewański, *Misterium*, w: *Średniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne*, z. 3, 1969; M. Adamczyk, *Rozważania nad poetyką misterium*, „Pamiętnik Literacki" 1972, z. 3; A. Truskolaska, *Młodopolska ekspansja pojęcia „misterium"*, w: *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, red. I. Sławińska i M.B. Stykowa, 1983; I. Sławińska, *Dramat religijny: jego wyróżniki i paradygmaty*, w: tejże, *Odczytywanie dramatu*, 1988; A. Ziołowicz, *„Misteria polskie". Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim*, 1996; J. Skuczyński, *Misterium teatralne – Mickiewicz i inni. Studia i szkice z dziejów dramatu i teatru XIX i XX wieku*, 2000; J. Jagodzińska, *Misterium romantyczne*, 2006.

Zob. też: Dialog (I), Dramat, Symbol/ Symbolizm, Tragedia

MISTYFIKACJA LITERACKA

Termin. Mistyfikacja, mistyfikator – te eleganckie synonimy oszustwa, oszusta czy naciągacza zadomowiły się w polszczyźnie pierwszej połowy XIX w. jako zapożyczenie z języka francuskiego. W tym znaczeniu oba terminy spotyka się już w wileńskim *Słowniku języka polskiego* (t. 1, 1861) oraz w tzw. słowniku warszawskim (t. 2, 1902), gdzie przywołano przykłady z prozy Józefa Ignacego Kraszewskiego. Mistyfikacja z kwalifikatorem „literacka" funkcjonuje w zachodnioeuropejskich badaniach dotyczących → historii i → teorii literatury od trzeciej ćwierci XIX w. wymiennie – często zastępczo – dla znanych niemal od początku piśmiennictwa terminów „falsyfikat", „imitacja", „apokryf", „pseudoepigraf", „plagiat" i różnych innych form nieprawości literackich.

Określenie „mistyfikacja literacka" zdobywa przewagę nad innymi terminami z powodu znacznie szerszego, niemal zbiorczego zakresu pojęcia przy wieloznaczności definicyjnej nazw pozostałych (np. brak precyzyjnych granic między imitacją, falsyfikatem, apokryfem, nawet plagiatem), a także z powodu wspomnianej pewnej elegancji określenia: jest przyjemniej i poważniej być twórcą mistyfikacji literackiej niż falsyfikatorem/ plagiatorem czy autorem apokryfu. Ponadto „mistyfikacja literacka" wydaje się terminem *stricte* literac-

kim, podczas gdy falsyfikat, imitacja, plagiat mogą dotyczyć innych dziedzin sztuki i nauki, a nie przyjęły się szerzej określenia „plagiat literacki", „falsyfikat literacki" itp.

Mistyfikacja literacka to tekst, którego autorstwo w wyniku zabiegów językowych (słownikowych), stylistycznych, edytorskich, nierzadko drukarskich i technicznych, jest lub może być przypisywane osobie niebędącej jego twórcą, postaci historycznej lub wymyślonej, np. zapomnianemu autorowi, anonimowemu twórcy ludowemu, nieznanemu kronikarzowi dawnych wieków itp.

Zjawisko, odmiany i tradycja. Do grupy mistyfikacji literackich są zaliczane apokryficzne listy Platona, niektóre tzw. pisma Ojców Kościoła, niektóre opowieści apokryficzne Starego i Nowego Testamentu; liczne teksty wydawane jako zabytki dawnej twórczości ludowej (*Pieśni Osjana* Jamesa Macphersona, 1765; zob. też → osjanizm); palimpsesty lub fabrykowane manuskrypty, przedstawiane jako zabytki z dawnych wieków (*Rękopis królodworski*, 1817, *Słowo o pułku Igora* czy kroniki Aleksandra Sułakadzewa z początku XIX w.); teksty wydawane przez twórców jako prace autorów już nieżyjących lub nawet wymyślonych, np. poezje Thomasa Chattertona, wydane przez niego jako zbiór „odnalezionych" ballad Thomasa Rowleya z XV w.; → przekłady dzieł, które nigdy nie istniały, jak np. *La Guzla* (1827), rzekomy zbiór ludowej poezji Słowian bałkańskich, z którego wybrane ballady i pieśni tłumaczyli – jako twórczość ludową – m.in. Adam Mickiewicz (*Morlach w Wenecji. Z serbskiego*, 1828) i Aleksander Chodźko (*Ballada Morlacka*, 1829), a który został napisany przez Prospera Mériméego (jak przyznał w wydaniu drugim tomu *La Guzla* z 1842 r., a co bywa i dziś kontestowane przez niektórych folklorystów uważających Francuza za fałszerza zbioru Serba, Vuka Karadžića); korespondencje, których rzekomi nadawcy nigdy nie napisali, jak → listy Fryderyka Chopina do Delfiny Potockiej (co też wywołało już w XX w. gorące spory) czy listy Maksyma Gorkiego do Wasilija A. Anuczina; wreszcie „autografy" niemal masowo wykonywane do około 1870 r. przez Denisa Vrain-Lucasa (nabywców znalazły nawet „listy" Kleopatry do Juliusza Cezara czy wyznania św. Marii Magdaleny) oraz produkcja różnych „dokumentów", także antykościelnych lub antymasońskich, zależnie od zapotrzebowania, przez fałszerza Léo Taxila (właśc. Gabriel Jogand-Pagès) itp.

Do dziś nie jest rozstrzygnięta kwestia *Słowa o wyprawie Igora*: Aleksiej I. Musin-Puszkin gromadził na zlecenie carycy Katarzyny II dokumenty dotyczące historii Rosji i zakupił rękopis zatytułowany *Iroiczeskaja piesn o pochodie na Polowcow* [w 1185 r.!] *udielnogo kniazia Nowogoroda Siewierskogo Igora Swiatosławicza*, *pisannaja starinnym russkim jazykom w ischodie XII stoletija*, który opublikował w 1800 r. Rękopis ów, uważany za czternastowieczny odpis starszego oryginału, spłonął w Moskwie w 1812 r. Ale tekst o wyprawie Igora był w Europie coraz sławniejszy, doczekał się wielu przekładów i opracowań, na polski tłumaczono go już w XIX w. z języka francuskiego. Jeszcze za życia Musina-Puszkina pojawiły się głosy o powstaniu rękopisu *Słowa* na „fali osjanicznej" w XVIII w., a w rosyjskich dyskusjach, po stronie „sceptyków", brał udział m.in. wybitny orientalista Józef Sękowski, który w petersburskim miesięczniku „Bibliotieka dla Cztienija" z 1856 r. opublikował studium podważające autentyzm tego dzieła, odnajdując w nim polonizmy dowodzące, że rękopis powstał w Kijowie w XVIII w., oraz przykłady słownictwa stylizowanego na „starożytne", docenił przy tym talent literacki mistyfikatora i jego umiejętność wczucia się w ducha epoki. W polskiej krytyce mniej było tego typu podejrzliwości, a więcej nadziei na rekonstrukcję → tradycji, świata → słowiańskich starożytności; jak pisał Michał Grabowski, wymieniając *Słowo o wyprawie Igora* obok *Rękopisu królodworskiego* i innych zbiorów pieśni „gminnej": „Dzięki tym gorli-

wym usiłowaniom nie jesteśmy dziś tak, jak byliśmy jeszcze przed kilkunastą laty zupełnie bez poezji gminnej, ale z tych wszystkich szczątków czy się da kiedy słowiańskiemu Pizystratowi ułożyć *Iliadę* i *Odyseję*, wątpię" (*Literackie przygody pana Kościeszy. Przemowa do nienapisanego romansu*, „Athenaeum" 1842, t. 1).

Powstawały także mistyfikacje-żarty, będące na ogół specyficznymi → pastiszami lub niby-kontynuacjami jakiegoś tekstu, mistyfikacje czasem z założeniami „rozrachunkowymi", np. tzw. → powieści czy opowiadania „z kluczem", nazywane też niekiedy utworami maskującymi, teksty służące rozgrywkom politycznym (np. *Protokoły mędrców Syjonu* z przełomu XIX/XX w.) lub personalnym na gruncie literatury, ale i polityki. Cele takie realizowano, podrabiając utwory literackie, dzienniki, → pamiętniki, korespondencje (np. rzekome kontynuacje *Don Kichota* Miguela de Cervantesa, *Myśli* Charles-Maurice'a de Talleyranda, *Dzienniki* pani de Pompadour). Utwory przypisywane postaciom zmyślonym są w zasadzie dwojakiego rodzaju: poważne i żartobliwe. Te pierwsze wymagają określenia epoki, miejsca i środowiska oraz zachowania prawdopodobieństwa w kwestiach co najmniej historycznych, językowych i kulturowych. Te żartobliwe to na ogół wyraźnie stylizowane teksty polemiczne lub rozrachunkowe, których autorstwo zwykle bywa wyjaśnione.

Na pograniczu mistyfikacji literackich sytuują się również niektóre teksty czy druki wydane pod pseudonimami, głównie z grupy allonimów, tzn. pseudonimów nazwiskowych. Nawet słynni autorzy z różnych powodów zasłaniali się pseudonimami, wystarczy wymienić Voltaire'a czy Stendhala, u nas np. Józef Ignacy Kraszewski był Bolesławitą, Henryk Sienkiewicz Litwosem, Aleksander Głowacki pisał jako Bolesław Prus, aby nie ośmieszać nazwiska, które chciał zachować dla prac naukowych; także kobiety stosowały pseudonimy, również męskie, np. Jan Sawa – Maria Konopnicka, Adam M…ski – Zofia Trzeszczkowska, Józef Maskoff – Gabriela Zapolska (właśc. Maria Gabriela Janowska) itp. W tej granicznej grupie mistyfikacji literackich plasują się też fikcyjne karty tytułowe, bibliograficzne spisy czy katalogi utworów, których nigdy nie było, a nawet odsyłacze do nieistniejących tekstów.

Formą mistyfikacji literackiej są ponadto przekłady, często publikowane bez podania tytułu oryginału i czasem bez nazwiska tłumacza. „Przekład z Waltera Scotta" na karcie tytułowej mógł być zwyczajnym chwytem reklamowym, podobnie jak *Quo vadis?* Sienkiewicza, gdy pod taką kartą tytułową znajdował się właściwie opis romansu Winicjusza i Ligii albo tylko fragmenty dotyczące męczeństwa chrześcijan; chodziło bowiem głównie o dochody wydawcy z dystrybucji głośnego tytułu.

W literaturze polskiej. Mistyfikacje literackie istnieją również w literaturze polskiej, czyta się u nas o „apokryfach", „falsyfikatach", „fałszerstwach", „oszwabkach", „omyłkach atrybucyjnych", „kuglarstwie literackim"… (Stanisław Pigoń opublikował w „Życiu Literackim" z 1954 r. *Rozdziałek z kryminalistyki literackiej* z powodu podrobienia już w XIX w. listu Mickiewicza).

Autorstwo pieśni *Bogurodzica*, przypisywanej długo św. Wojciechowi, wywołuje spory w każdym niemal pokoleniu badaczy od początków XVIII w. do dziś. Kwestie autorstwa szesnastowiecznych tekstów łączonych z nazwiskami Mikołaja Reja i Andrzeja Trzecieskiego generują takież spory wśród polskich filologów od początku XIX stulecia, a w bibliografiach pojawiają się uwagi „utwór o autorstwie niepewnym". Podobnie ma się rzecz z pismami polemicznymi okresu reformacji, sygnowanymi nazwiskami Marcina Łaszcza czy Piotra Skargi, z kronikarską twórczością Przybysława Dyamentowskiego z połowy XVIII w., która – wydawana w pierwszych dziesięcioleciach XIX w. jako materiały historyczne – docze-

kała się takiej, podsumowującej podobne działania, oceny Joachima Lelewela: „Po różnych bowiem kątach Polski lęgły się podobne płody dla ćwiczenia dowcipu, dla rozweselenia czytelnika, dla pokazania głębokiej nauki, dla uwiecznienia pamięci wielkich domów, dla zysku, gdyż za to sowicie płacono" (*Polska, dzieje i rzeczy jej*, t. 18, 1865). Podobnie jest z imitacjami osiemnastowiecznych pamiętników i powieści w listach, jak *Listy Elżbiety Rzeczyckiej do przyjaciółki swojej Urszuli*** za panowania Augusta II pisane* (1824) Klementyny z Tańskich Hoffmanowej. W XIX w., gdy zarówno romantyczny kult dla przeszłości i ludowości, jak i nasza sytuacja polityczna wywołały ogromny rozwój stylizowanej prozy pamiętnikarskiej, → gawędy staroszlacheckiej (twórczość Henryka Rzewuskiego), ugwarowionej pieśni niby-ludowej, → podań i legend („działalność" wydawnicza Konstantego Majeranowskiego) itp. Dla ówczesnych czytelników teksty tego typu miały wagę cennych dokumentów historii i kultury dawnych, dobrych czasów. Ale dzięki badaniom historycznoliterackim, krytycznoliterackim i filologicznym okazywało się, że były to utwory na ogół wiadomych autorów, którzy występowali – tak jak w Europie – jako znalazcy czy wydawcy swych własnych tekstów. Na przykład *Żywila* Adama Mickiewicza ukazała się w „Tygodniku Wileńskim" z 1819 r. jako *Powiastka z dziejów litewskich. Wyjątek ze starożytnych rękopismów polskich udzielonych redakcji przez P.F.S.Ż.* i nie była wiązana z nazwiskiem poety aż do 1866 r., a historyczno-literackie dochodzenie autorstwa opisał Karol Estreicher („Tygodnik Ilustrowany" 1867, nr 408). Uważany za replikę poloneza z dwunastej księgi *Pana Tadeusza* wiersz *Mazur*, opublikowany w 1887 r. przez Władysława Bełzę, jakoby z rękopisu Mickiewicza, okazał się z kolei podróbką nieznanego dotąd autora i w bibliografii poety figuruje wśród tekstów mu przypisywanych, apokryficznych. Podpisem „A. Mickiewicz" posłużył się natomiast w 1831 r. warszawski wydawca powstańczego wiersza *Chwila zemsty*, autorstwa Józefa K. Godebskiego. Jak wiadomo, Zygmunt Krasiński sugerował, że autorami jego utworów są Konstanty Gaszyński (*Przedświt*), Stanisław Koźmian (*Dzień dzisiejszy*, *Ostatni*), Juliusz Słowacki (*Sen*). Suplikacje ze *Skarg Jeremiego* Kornela Ujejskiego przez niemal wiek (do 1928 r.) traktowano często jako anonimowy utwór z okresu konfederacji barskiej.

W krytyce literackiej (oraz historii literatury). O mistyfikacji literackiej, ale pod hasłem *Apokryf*, pisał Piotr Chmielowski w *Wielkiej encyklopedii powszechnej ilustrowanej* (t. 3/4, 1890). Apokryfy, do których zaliczył zarówno teksty religijne, jak i twórczość Macphersona, Merimée'go, Václava Hanki, zdefiniował jako „utwory piśmienne dokonane nie przez tych ludzi, pod których nazwiskiem są w obieg puszczone, dla uskutecznienia zazwyczaj z góry upatrzonego zamiaru". Wśród przykładów wymienił Stanisława Trembeckiego piszącego pod nazwiskiem „nieszczęśliwego rymopisa Bielawskiego", osiemnastowiecznego fabrykanta apokryfów, tj. → kronik z dawnych wieków, Dyamentowskiego oraz Aleksandra Weryhę Darowskiego, „najdowcipniejszego i najzręczniejszego", który był np. „autorem *Pieśni* Krzysztofa Arciszewskiego", a którą Kazimierz Władysław Wójcicki uznał za autentyczną i wydrukował jako zabytek XVII w. (*nb.* sprawa ta chyba nie została ostatecznie wyjaśniona).

Ten „zazwyczaj upatrzony zamiar" wiązał się z mniej lub bardziej niewinną próbą wprowadzenia w błąd → publiczności literackiej – dla rozrywki, dla pieniędzy albo dla wykreowania nieistniejącego typu literatury (szczególnie często po „tradycję wynalezioną" sięgali w → romantyzmie miłośnicy → Słowiańszczyzny). Te dwa pierwsze powody chodziły ze sobą w parze, o czym świadczy działalność dziennikarska Konstantego Majeranowskiego (1787––1851), redaktora wielu pism, m.in. „Pszczółki Krakowskiej", zręcznego mistyfikatora, który

zmyślonymi etymologiami, rzekomo → ludowymi pieśniami, anegdotami i historiami, podawanymi za autentyczne (dowodził m.in., że Faust to nasz Pan Twardowski, wtórnie włączony w krąg kultury niemieckiej), zapełniał szpalty swoich gazet. Robił to zręcznie, ale jeśli etnolodzy i krytycy dawali się nabrać (Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska*, t. 4, 1904), to głównie dlatego, że chcieli ulec magii pięknych → bajek, znając ich prawdziwe pochodzenie i wartość (M. Dubiecki, *Towarzystwo strzeleckie krakowskie. Monografia historyczna*, 1902).

Rosła wśród krytyków (i publiczności literackiej), od drugiej połowy XIX w., a może wcześniej – od końca lat 40., świadomość procedur filologicznych, służących trafnej atrybucji dzieł oraz weryfikacji ich pochodzenia. Charakterystyczny jest tutaj przykład Józefa Ignacego Kraszewskiego, który w swoich pracach literackich i historycznych łączył romantyczną potrzebę stwarzania historii (proces ten eliminuje skrupulatne oddzielanie „prawdy" od „fałszu") ze sceptycyzmem doświadczonego interpretatora źródeł. We wstępie do dzieła *Litwa. Starożytne jej dzieje* (t. 1, 1847) pisał o swoim celu, aby „stworzyć, o ile to być mogło, historią, która by była historią w całym znaczeniu tego wyrazu, co by naród, o którym mowa, przedstawiała żywo, uczyła czegoś jasno i dobitnie wystawując losy dawnej Litwy, a na bok usuwając, czym ta jasność okupioną została, to jest krytyczną pracą poprzedniczą". „Jasność" i „dobitność" w przedstawieniu historii (zwłaszcza: historii początków narodu), co nieuniknione, nęciły mistyfikatorów, a tych Kraszewski tropił z energią tym większą, że zdawał sobie sprawę, że często ich dzieła podsuwają atrakcyjną interpretację dziejów. W *Sztuce u Słowian* (1860), opisując dostępny historykowi materiał, zauważał: „Wszystko to razem wzięte czyni zagadkę autentyczności, niezmiernie do rozwiązania trudną i zawiłą". Odkrywał zatem w mniemanych zabytkach słowiańskich starożytności niekiedy i „dysharmonię pomysłów i wykonania", „zdradzającą wszędzie raczej fałszerza niż niewprawnego pierwotnego artystę". Kraszewski rozumiał jednak powody, dla których falsyfikaty, mistyfikacje tak łatwo znajdują entuzjazm wśród → odbiorców. Dał temu wyraz w monografii Ignacego Krasickiego, gdy pisał o działalności translatorskiej XBW, który przełożył m.in. *Pieśni Osjana*; Osjana – dodawał Kraszewski – „w którego autentyczność zupełnie wierzył i ten mu wielce do serca przypadł. Mglistość poety, ton jego smętny, patetyczny, deklamacyjny podobały się wielce Krasickiemu […]" (*Krasicki. Życie i dzieła. Kartka z dziejów literatury XVIII wieku*, 1879).

Sygnałem wiedzy na temat krytyki tekstu, wywiedzionej z teologii protestanckiej Davida F. Straussa i Brunona Bauera, jest kompetentny, choć napisany w duchu ortodoksji katolickiej, pierwszy tom pracy Aleksandra Tyszyńskiego – *Rozbiory i krytyki* (1854); inne późniejsze przykłady to np. filologiczne → polemiki wokół genezy *Bogurodzicy* (A. Kalina, *Rozbiór krytyczny pieśni „Bogarodzica"*, 1880); polemiczny wstęp Jana Rymarkiewicza do kolejnego wydania książki Kaliny (1880). Wypuszczenie w świat utworu stanowiącego mistyfikację literacką (np. dzieła stylizowanego na zabytek z przeszłości) wydawało się coraz mniej prawdopodobne. Jeśli więc problem mistyfikacji nie znikł zupełnie w tym czasie ze słowników zagadnień literackich, to stało się tak z powodu przesunięcia go w zupełnie nowe obszary. Krytyka literacka niejasno zaczęła uświadamiać sobie szczególny status dzieła sztuki, którego nie wypełniało ani pojęcie prawdy, ani kłamstwa. Niezależnie od dyskusji na temat prawdy i prawdopodobieństwa w utworach literackich, na powierzchnię dyskursu krytycznego zaczęła przesączać się myśl, że prawda literacka (artystyczna) i fałsz literacki (artystyczny) to zjawiska szczególne, niemierzalne stosunkiem do faktów empirycznych. Znajdujemy zaledwie ślady takiej intuicji: w 1861 r. Joachim Lelewel pisze przewrotny esej na temat własnych portretów (wykonanych różną techniką przez rozmaitych artystów), rzeźby popiersia,

a także fotografii, które najczęściej powstawały z wizerunków malarskich, a nie z autopsji. Z żadnym z tych dzieł pisarz się nie utożsamia, nie dostrzega też w nich prawdy życia mimo zachowanego podobieństwa, a akt „zdjęcia" wizerunku nazywa kradzieżą („Wnet potem z innego natchnienia, czyli impulsu, skradł mnie Orłowski [omyłka Lelewela, chodzi o Seweryna Oleszczyńskiego, autora rysunku litografowanego], spotkawszy na ulicy, popatrzył i nazajutrz skreślił wizerunek litografii. Czy był w nim wyraz, mogły sądzić czasy już przepadłe" ([J. Lelewel], *Portrety Lelewela*, „Dziennik Literacki" 1861, nr 75). Obcowanie z własnymi wizerunkami, tak podobnymi, a zarazem tak odległymi od pierwowzoru, okazuje się trudnym doświadczeniem: „Po cóż mnie narażać na fałsz, może na olśnienie. Po co mnie wystawiać na nowe próby, kiedy z różnoletniego oblicza dość okradziony jestem" (tamże).

Sugestie Lelewela, wskazujące na mistyfikacyjny z natury rzeczy status dzieła sztuki (malarskiej) – jest ono fałszywą, skradzioną kopią pierwowzoru, której nie można zweryfikować, porównując z oryginałem, bo oryginał uległ przemianom (a jedyny dowód innego wcielenia to właśnie owa kopia) – rozwija Aleksander Brückner. W odczycie wygłoszonym w „Związku Naukowo-Literackim" we Lwowie uczony wskazał na mistyfikacje w historii, wiązał je z poszukiwaniem tradycji → narodowych, m.in. w kulturach czeskiej oraz polskiej, i z „tłem wyznaniowym". Jednocześnie pisał o szczególnym rodzaju prawdy, jaką niesie literatura: „A jednak nieraz poezja o wiele bywa bliższa prawdzie historycznej, pozorny wymysł czasem jest daleko lepszy niż »autentyczne« podania. Pierwotne dzieje Polski opiewał Słowacki w *Lilli Wenedzie* i *Królu-Duchu*, a o ileż one są bliższe prawdy, aniżeli chłopskie sielanki o Piaście, miodzie, postrzyżynach itd. Pierwotne bowiem dzieje Słowian to nie dzieje rolników. Przy strasznej rozprężności żywiołu słowiańskiego, państwa ich nigdy w taki sposób powstać nie mogły, ale raczej tak, jak je opisuje Słowacki. W walkach i potokach krwi robiła się pierwotna czeska i polska historia" (*O mistyfikacjach w historii*, „Tydzień" 1903, nr 47). Rolę mistyfikacji jako katalizatora oryginalnej twórczości opisywał natomiast Leon Szepielewicz, przywołując historię „fałszywego" *Don Kichota* i jego wpływu na wewnętrzną motywację Cervantesa, który nigdy by może nie napisał drugiej części swojego dzieła, gdyby nie potrzeba „rywalizacji" z dziełem mistyfikatora (*Fałszywy „Don Kichot" i jego autor*, „Ateneum" 1893, t. 3, z. 9).

Wprowadzenie Antoniego Potockiego do zbioru paryskich → felietonów Tadeusza Żeleńskiego (Boya) rozciąga pojęcie mistyfikacji na twórczość przekładową. Genialny przekład wymaga wiedzy i wielu innych umiejętności, ale jest przede wszystkim twórczością, swobodną projekcją wolnego → ducha, z pozoru tylko przywiązanego do dzieła wyjściowego (dlatego słowo „przekład" jest wzięte przez Potockiego w cudzysłów). Do takich wniosków krytyk dochodzi, obserwując kontakt Boya z francuską publicznością, raczoną opowieściami o tłumaczeniach i kokietowaną przez zręcznego mistyfikatora: „Mało takich tryumfów oglądać można, jak to porwanie młodej sali i starej estrady przez dzieje 100 »przekładów«, powiedziane przez ich poetę. Miałem wrażenie, że jestem świadkiem jakiejś fantastycznej opowieści Hoffmanna, której bohaterem jest bakałarz miejski, objawiający się nagle jako cudowny skrzypek. Gdy skrzypek skończył grać, areopag, który przed chwilą tańczył, wrócił do poprzednio ustalonej równowagi, widząc w nim wielce zasłużonego bakałarza, a zapominając o skrzypku. Boy-mistyfikator, szczęśliwy, że skończył przemówienie, uśmiechał się frasobliwie, zgadzając się zupełnie na to, że juści przekład jest przekładem. Nie ma to jak rzeczy nazywać po imieniu" (*Boy w Paryżu*, 1927).

Dobrosława Świerczyńska

Źródła: [M. Grabowski], *Literackie przygody pana Kościeszy. Przemowa do nienapisanego romansu*, „Athenaeum" 1842, t. 1; [J. Lelewel], *Portrety Lelewela*, „Dziennik Literacki" 1861, nr 75; J. Lelewel, *Polska, dzieje i rzeczy jej*, t. 18, 1865; K.E. [K. Estreicher], *Rozmaitości*, „Tygodnik Ilustrowany" 1867, nr 408; P. Chm. [P. Chmielowski], *Apokryf*, w: *Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana*, t. 3/4, 1890; L. Szepielewicz, *Fałszywy „Don Kichot" i jego autor*, „Ateneum" 1893, t. 3, z. 9; A. Brückner, *O mistyfikacjach w historii*, „Tydzień. Dodatek Literacko-Naukowy »Kuriera Lwowskiego«" 1903, nr 47; A. Potocki, *Boy w Paryżu*, w: T. Żeleński (Boy), *W Sorbonie i gdzie indziej (wrażenia paryskie)*, 1927.

Opracowania: A.N. Pypin, *Poddiełki rukopisiej i narodnych piesien*, 1898; A. Thierry, *Les Grandes mystifications littéraires*, vol. 1–2, 1911–1912; J. Łann, *Litieraturnaja mistifikacija*, 1930; G. Schneider, *Die schlüssel Literatur*, Bd. 1–2, 1951–1952; S. Pigoń, *Podrobiony list Mickiewicza. Rozdziałek z kryminalistyki literackiej*, „Życie Literackie" 1954, nr 30; J.I. Masanow, *W mirie psewdonimow, anonimow i litieraturnych poddiełok*, 1963; W.G. Dmitriew, *Zamaskirowannaja litieratura*, 1973; D. Świerczyńska, *Mistyfikacja literacka*, „Pamiętnik Literacki" 1989, z. 2; D. Świerczyńska, *Vaclav Hanka i staroczeskie rękopisy. Przypomnienie słynnej mistyfikacji literackiej*, „Slavia Occidentalis" 1990, t. 46/47; W. Wojnar, *Największa mistyfikacja XIX wieku*, „Dekada Literacka" 1994, nr 2; H. Markiewicz, *Zabawy literackie*, 1998 (rozdz. *Mistyfikacje i fałszerstwa literackie w Polsce*); J. Tazbir, *Cudzym piórem. Falsyfikaty historyczno-literackie*, 2002; J. Tazbir, *Protokoły mędrców Syjonu. Autentyk czy falsyfikat?*, 2003; H. Markiewicz, *Kto jest autorem?… Przygody polskich filologów*, 2005; S. Dziki, *Czasopiśmiennictwo Rzeczpospolitej Krakowskiej (1815–1846)*, „Zeszyty Prasoznawcze" 2012, nr 4.

Zob. też: Historia literatury (wobec krytyki literackiej), Osjanizm, Pieśń ludowa, Przekład, Słowiańszczyzna

MISTYKA

Zakres pojęcia. Mistyka (gr. *mystikós* – „tajemniczy, zastrzeżony dla wtajemniczonych") to termin i pojęcie wieloznaczne. Jest możliwa do poznania przez (najczęściej) bezpośrednie jej doświadczenie lub wtajemniczenie, kult, rytuał. W kręgu kultury monoteistycznej (chrześcijaństwo, judaizm, islam) ową tajemniczą rzeczywistością jest Bóg, Absolut, którego mistyk może doświadczyć w nadnaturalny sposób w przeżyciu (zjednoczenie mistyczne, *unio mystica*, *ékstasis*).

W szerszym ujęciu – ważnym dla badań nad kulturą XIX w. – wyróżnia się mistykę transcendentnego Boga, natury (panteizm i panenteizm jako różne wersje obrazu tejże natury) i jaźni (duszy, ducha, „iskry bożej"). W potocznym znaczeniu słowami „mistyka", „mistycyzm" określa się wszelkie przekonania, doświadczenia, poglądy (pisane i głoszone), które wykraczają poza rozumowe i zmysłowe poznanie świata, natury, człowieka i nie dają się wyjaśnić w sposób naukowy. Często termin „mistyka" staje się etykietą, nazwaniem wszystkiego, co sprzeczne ze scjentystyczną wizją świata.

W znaczeniu ścisłym „mistyka" oznacza typ → duchowości i religijności, oparty na bezpośredniej partycypacji, uczestnictwie, zjednoczeniu człowieka z boskim podmiotem. Słowem „mistycyzm" określamy wtedy tradycję ukształtowanych historycznie świadectw opisujących tego typu doświadczenia. W nurcie kultury europejskiej, wyrastającym z → antyku i renesansu, znajdującym przedłużenie w oświeceniu, scjentyzmie, → pozytywizmie i dwudziestowiecznym racjonalizmie mistyka ma swoje miejsce jako: 1) część tego nurtu (antyk, renesans, oświecenie); 2) część dziedzictwa europejskiego, negowana i polemicznie kontestowana za niezgodność z racjonalistycznym i scjentystycznym poznaniem świata; 3) nurt doznań i refleksji o charakterze ściśle religijnym. Spór o prawdziwość/ możliwość mistycznego poznania Boga, natury, jaźni, o możliwość nadzmysłowego kontaktu z nimi jest jednym

z fundamentalnych sporów epistemologicznych, którego echa spotykamy w całej literaturze i kulturze.

Kontekst polski. W kulturze staropolskiej, szczególnie barokowej, istnieje nurt mistyki klasztornej (m.in. Magdalena Mortęska, Marianna Marchocka, Kasper Drużbicki). Religijność staropolska jest jednak oparta na wspólnotowym przeżywaniu rytuału, → misterium, mszy i obyczajów z tym związanych. Bezpośrednie doświadczenie Boga jest więc z tego punktu widzenia swego rodzaju wyjątkową (elitarną, ekskluzywną) innowacją poznawczą, metafizyczną, wykraczającą poza ramy kościelnego, chrześcijańskiego porządku wyjaśniania sensu życia i świata, jego celowości. W praktyce zakonnej i kościelnej czci się świętych mistyków (m.in. św. Teresę z Ávili, św. Katarzynę ze Sienny, św. Franciszka, św. Jana od Krzyża), istnieje duże zainteresowanie pismami mistyków europejskich (np. Tomasz à Kempis, Johannes Tauler, św. Franciszek), którzy pozostali w zgodzie z ortodoksją (prawowiernością) rzymskokatolicką. W Rzeczypospolitej i na jej ziemiach po rozbiorach rozwija się też duchowość mistyczna prawosławia (wyrastająca z ducha neoplatonizmu) i judaizmu (chasydyzm). Wszystkie te nurty w mniejszym lub większym stopniu przenikają do literatury i filozofii oraz do sporów związanych z możliwością bezpośredniego poznania Boga (Reformacja i różne nurty protestantyzmu, racjonalizm arianizmu, jezuici, kontrreformacja, instytucja świętych, starców, jurodiwych, cadyków). Równie ważną rolę w kulturze I Rzeczypospolitej odgrywają – często złączone z chrześcijaństwem – ludowe obrzędy o charakterze mistycznym (np. dziady).

Oświecenie. Nurt ten programowo odrzuca nie tylko możliwości poznania nadnaturalnego, ale wprowadza postulat racjonalnego, empirycznego, zgodnego z rozumem i świadectwem zmysłów poznania rzeczywistości. Oświecenie akcentuje – w swym nurcie klasycystycznym i racjonalistycznym – negatywne znaczenie mistyki jako synonimu tego, co nieprawdziwe, niejasne, obrażające rozum. Mistyk staje się synonimem człowieka bezczynnego, który przekazuje niemożliwe do naukowego zweryfikowania, subiektywne doznania. W istocie, co zaświadcza *Encyklopedia* francuska, takie ujęcie było wymierzone w Kościół, szerzej w religię: „Miłą rzeczą panować nad bliźnimi; KAPŁANI umieli wykorzystać znakomitą opinię, jaką za ich sprawą powzięli o nich współobywatele; zaczęli utrzymywać, że bogowie objawiają się w nich samych; obwieścili swoje dekrety; nauczyli dogmatów […]" (*Encyklopedia*, Diderot: *Kapłani*). W literaturze polskiej XVIII w. istnieje dość silny nurt wolnomyślicielski, antyklerykalny, posługujący się hasłami racjonalizmu w imię walki z „zabobonem" (*Monachomachia* i *Antymonachomachia* Ignacego Krasickiego, *Organy* Tomasza Kajetana Węgierskiego, poezja Jakuba Jasińskiego, wiersze libertyńskie). Nurt ten jednak nie nadaje ani sporowi z Kościołem (przedstawianym satyrycznie), ani inspiracjom libertyńskim znaczenia zasadniczego sporu światopoglądowego, filozoficznego, epistemologicznego, nie poddaje zasadniczej krytyce instytucji kościelnych. Krytyka literacka nie podejmuje kwestii poznawczych, a zatem problem mistyki nie jest dla oświecenia w Polsce ważny w takim stopniu, jak spór o zasady poznania, racjonalizm i mechanicystyczną wizję świata we Francji, w Anglii, Niemczech.

Trzeba dodać, że klasycystyczny pogląd na proces twórczy (szlifowanie, doskonalenie dzieła, odwołanie do arcydzieł jako wzorców doskonałości, teoria gustu i pięknej natury) w sposób oczywisty jest sprzeczny z jakąkolwiek inspiracją mistyczną (żywiołowością, odwoływaniem się przede wszystkim do → natchnienia) zarówno w procesie tworzenia dzieła sztuki, jak i jego odbioru. Mimo to teoretycy klasycyzmu dostrzegali w istocie poezji coś tajemniczego (w pewnym sensie „mistycznego"). Pogląd ten dochodzi do głosu w haśle *Poezja* Joachima Litawora Chreptowicza w *Zbiorze potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabe-*

tu ułożonych (t. 2, 1781): „Religia, wejrzawszy z niebios na ziemię, podniosła serca wiernych wysokością objawienia nadprzyrodzonych tajemnic i podała w nich najwyższe materie wyrazem tkliwej poezji; hymny, kantyki, psałterze, proroctwa, wyroki zachwycenia, porywają dziś prostotę czytelnika w zadumienie wspólnością ducha i języka poetyckiego […]. Odpowiedź zebrana w krótkie słowa na pytanie, co jest poezja, nie może jej dać poznać temu, kto jej nie zna; kto ją zna, temu jest niepotrzebna". Do podobnych stwierdzeń doszedł Filip Nereusz Golański: „Kiedy do poezji przechodzę, zdaje mi się właśnie, jak gdybym z niewielką kartą na rozmiar obszernej ulicy przechodził, gdzie prawie niknie wzrok w nieprzejrzanej okiem przestrzeni" (*O wymowie i poezji*, 1786). Do stanów mistycznych („zachwyceń", „omamień") nawiązywano w teoriach estetycznych początku XIX w. w związku z refleksją na temat procesu twórczego i wprowadzaniem kategorii → geniuszu, inspiracji, natchnienia, a w jakimś stopniu także → wyobraźni (K. Brodziński, akapit „cudowność" w wykładzie *O imaginacji*, powst. 1825–1827, wyd. w: tegoż, *Dzieła*, t. 6, 1873).

Po trzecim rozbiorze (1795) i epoce napoleońskiej do literatury w szerszym zakresie wkraczają – pojawiające się już wcześniej w praktyce literackiej (np. Franciszek Dionizy Kniaźnin) – zjawiska kojarzone z mistyką: profetyzm, prowidencjalizm. W łonie wielonurtowego oświecenia już w XVIII w. wykształcają się prądy, które racjonalne poznanie i opisywanie świata wzbogacają w elementy zmysłowe i uczuciowe (sentymentalizm, → russoizm, sternizm), pierwiastki grozy i tajemnicy (poezja nocy, → youngizm, → osjanizm, gotycyzm), silne przeżycia stanów wewnętrznych (→ werteryzm, reneizm), albo takie, które z postulatów racjonalistycznych (np. szczęście jako cel życia) wyprowadzają irracjonalne, destrukcyjne zachowania (libertynizm w guście sadycznym, opiumizm Williama Beckforda i Thomasa de Quinceya). Można więc powiedzieć, że nurtowi oświeceniowego racjonalizmu stale towarzyszą prądy irracjonalne, także obrzędy i praktyki magiczne, inicjacyjne (iluminaci, wolnomularstwo). Wszystkie te składniki kultury oświeceniowej wprowadzają pierwiastek tajemniczości, który przejmuje i rozwija literatura preromantyzmu i romantyzmu.

Preromantyzm i romantyzm. W Polsce spór o klasyczny i preromantyczny model literatury staje się zasadniczym sporem o kształt kultury takiej wspólnoty narodowej, która znalazła się w wyniku rozbiorów w śmiertelnym zagrożeniu. Kultura ta (i będąca jej częścią krytyka) definiuje swój stosunek do tego, co „mistyczne" (czytaj: romantyczne, tajemnicze, irracjonalne) lub „oświecone" (czytaj: racjonalne, rozumne, naukowe, jasne i zrozumiałe), jako pytanie o język, jakim powinna komunikować się za pośrednictwem literatury zagrożona wspólnota. Czy ma to być – jak twierdzili polemiczni wobec romantyki przedstawiciele późnego oświecenia – język ciemny, mglisty, niezrozumiały, czy też wzbogacony w pojęcia z języka filozoficznego Zachodu, gdzie rozwija się wcześniej przeniknięty irracjonalizmem niemiecki i angielski romantyzm. Jan Śniadecki przestrzegał przed takim użyciem wyobraźni, które szkodzi sztuce, religii i filozofii: „Imaginacja, lubiąc zgadywać i rzeczy najzawilsze tłumaczyć, wymyśla hipotezy i domysły we wszystkich prawie naukach, a łudząc umysł pozornymi tłumaczeniami, tamuje w filozofii głębsze badania rozumu i rzetelny jego postępek. Mallebranche, tyle napisawszy o błędach imaginacji, niemało jej sam nadużył, siląc się na dowody i na wmówienie w czytelników tego mniemania, że my wszystko widzimy w Bogu" (*Filozofia umysłu ludzkiego*, 405). Jego brat Jędrzej Śniadecki ten sam postulat jasności formułował w odniesieniu do języka nauki i sztuki: „W umiejętnościach i kunsztach dokładne rozumienie się pomiędzy sobą uczonych, uczących i uczniów jest najpierwszą potrzebą, najistotniejszym warunkiem i pożytku nauki, i jej postępku. Żeby jej potrzebie uczynić za dosyć, powinna umiejętność

mieć język jasny i dokładny; a zatem używane naukowe lub kunsztowne wyrazy powinny mieć znaczenie pewne i powszechnie przyjęte" (*O irytacji*).

Kwestia języka była tylko punktem wyjścia do dyskusji o tym, co w literaturze jest dopuszczalne (np. możliwe do przedstawienia na scenie) lub nie, o zachowanie zasady *decorum*, o możliwość przedstawiania w dziełach literackich bytów metafizycznych i stanów mistycznych, ekstatycznych. Zdecydowanym wrogiem metafizyki i mistyki literackiej był Jan Śniadecki, przekonujący: „Może ja źle sądzę, ale mi się zdaje, że wprowadzać na scenę rozmowę Boga z aniołem i diabłem, i uważać publiczność jakby drugiego Mojżesza, jest to znieważać majestat naszej religii. U Greków religia była ubóstwieniem namiętności, cnót i przywar ludzkich, nie było więc od rzeczy wprowadzać na scenę takich bogów: ale chrześcijanie, korząc się i bijąc czołem przed wielkością jednego Boga, mogąż bez zniewagi Najwyższej Mądrości uważać Jej cielesne objawienie jako rzecz zwyczajną i na zawołaniu pisarza, mieszać ją do ludzkich rozrywek i robić ją aktorem sceny?" (*O pismach klasycznych i romantycznych*).

Pierwszym, ale ukształtowanym w duchu oświecenia, romantycznym pisarzem, który postulował odrzucenie francuskich wzorców w literaturze i teatrze oraz przyjęcie inspiracji niemieckich, był książę Edward Lubomirski. W swoim *Wstępie* do przekładu *Fausta. Tragedii w pięciu aktach* (1819) niemieckiego romantyka A.E.F. Klingemanna przedstawił on bohatera jako tego, który przekracza granice poznania zakreślone człowiekowi, oddając się czarnej magii: „Faust ukazuje człowieka, w którym wszystkie namiętności są żywe, których rozum nigdy na wodzach nie trzymał, iż zanadto dowierzał swoim siłom, z wielkiego zbyt światła, został łupem najdzikszej pasji. Granice, za które człowiekowi przejść zabrania religia, były mu za ciasne. Przestąpił je i zbłądził. Chciwy pojąć, czego śmiertelnik zrozumieć nie może, w takie wdał się umiejętności, które myśli jego pomieszały. Szukał prawdy i przy końcu wątpliwości, które myśli jego pomieszały. Szukał prawdy i przy końcu wątpliwości, zniechęcenie, szemranie przeciw Stwórcy od niej go oddaliły".

Wstrzemięźliwie do tego rodzaju inspiracji metafizycznych i mistycznych odniósł się Kazimierz Brodziński, który podstawę tradycji kultury narodowej widział w renesansie wzbogaconym w wybrane, dalekie od radykalizmu, elementy kultury zachodnioeuropejskiej (*O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11). Równocześnie przeciwstawiał się nadużywaniu wyobraźni, egzaltacji, uczuć w procesie twórczym: „Zagorzalcy i zapaleńcy mają swoje odcienia i stopnie, którym w języku naszym trafne służą nazwiska. Zamącony rozum oznacza obłąkańca; zupełnie od gwałtownej przewagi fizyczności cierpiący – szaleńca, którego rozum jest istotnie pod gwałtem rozkiełznanych sił fizycznych. Stąd często marzenia metafizyków bywają po prostu obłąkaniem, a zapał poetyczny szałem, który sam z siebie może uderzać, ale nic doskonałego nie wyda. Każde dzieło, szczególniej poetyczne, oryginalnością porywające, w szał wprawia naśladowców. Obłąkany romansami Donkiszot uległ szałowi miłosnemu i rycerskiemu, został błąkającym się rycerzem. Religijny zapał wojen krzyżowych w szał się przerodził. Uprzedzenia wydają zarozumiałość, upór – zuchwałość, ślepe żądze – zapamiętałość, drobne namiętnostki – zaciętość, przesąd z namiętną nienawiścią złączony – zaciekłość itp. Jak lód na zagorzenie, tak zdrowy, zimny rozsądek najlepszym jest lekarstwem przeciw zapaleńcom i zagorzalcom […]" (*O egzaltacji i entuzjazmie*, 1830).

Prawdziwe zwycięstwa radykalnego, mistyczno-metafizycznego wzorca romantyzmu przynoszą druga i czwarta część *Dziadów* Adama Mickiewicza, korzystające z inspiracji rodzimych (chrześcijaństwo złączone z elementami obrzędów przedchrześcijańskich w obrzę-

dzie ludowym dziadów) i wypracowanych przez literaturę XVIII w. (*Nowa Heloiza* Jean-Jacques'a Rousseau, *Podróż sentymentalna* Laurence'a Sterne'a, *Cierpienia młodego Wertera* Johanna Wolfganga Goethego, poezja grobów). Egzaltacja, uczuciowość, skoncentrowanie na życiu wewnętrznym to elementy naznaczone mistyką w czwartej części *Dziadów*. Obrzęd, misteryjność, tajemnica – to części świata drugiej części *Dziadów*, które można przypisać do „mistycznej" wrażliwości romantyzmu. W przedmowie do dramatu poeta odwołuje się aż do starogreckiej mistyki, by uprawomocnić, uwiarygodnić prezentowane zdarzenia obrzędowe: „Godna uwagi, iż zwyczaj częstowania zmarłych zdaje się być wspólny wszystkim ludom pogańskim, w dawnej Grecji za czasów homerycznych, w Skandynawii, na Wschodzie i dotąd po wyspach Nowego Świata. Dziady nasze mają to szczególnie, iż obrzędy pogańskie pomieszane są z wyobrażeniami religii chrześcijańskiej, zwłaszcza iż dzień zaduszny przypada około czasu tej uroczystości" (*Dziadów cz. II*). Krytyka późnooświeceniowa przyjmuje tego typu dzieła jako prymitywne i bluźniercze: „Wprowadzają dziś na scenę schadzki czarownic, ich gusła i wieszczby, duchów chodzących i upiorów, rozmowy diabłów i aniołów itd. Cóż w tym nowego i dowcipnego? Wszystkie baby wiedzą dawno o tych pięknościach i mówią o nich ze śmiechem pogardy. Te niedołężności i brednie przywołane z wieków grubiaństwa, łatwowierności i zabobonu, mogąż bawić i uczyć w ośmnastym i dziewiętnastym wieku nie tylko ludzi dobrze wychowanych, ale nawet nieokrzesane pospólstwo?" (J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*).

Wątki mistyczne rozwija wczesnoromantyczna → powieść poetycka: Antoni Malczewski w *Marii* przywołuje mistyczne zachwycenie św. Cecylii, „lubownicy muzyki" z obrazu Rafaela Santi, własne doznanie na szczycie Mont Blanc porównuje zaś do zachwycenia mistycznego. Mickiewicz w *Konradzie Wallenrodzie* tworzy kreację Aldony mistyczki; budzi ona zasadniczy sprzeciw krytyki, zarzuca się jej pasywność i idealizm. Duży wpływ na kształtowanie się wczesnoromantycznych wątków mistycznych w literaturze i krytyce ma mesmeryzm, propagowany przez Jana Baudouina de Courtenay (*Rzut oka na mesmeryzm, czyli systemat wzajemnych wpływów i skutków: objaśniający teorię, praktykę magnetyzmu zwierzęcego*, 1820).

W dojrzałym romantyzmie mistyka łączy się z filozofią historii oraz refleksją nad Opatrznością, Kościołem, końcem dziejów, celowością i misją wspólnot narodowych. We właściwym kontekście elementy mistyki można znaleźć tam, gdzie pojawiają się: profesja, mesjanizm, prowidencjalizm, millenaryzm, kategorie natchnienia, wizji, → symbolu, intuicji. Programowa ballada Mickiewicza *Romantyczność* zawiera w swej strukturze wczesnoromantyczny spór o możliwość i dopuszczalność doświadczenia mistycznego (wewnętrznego) w kontakcie ze zmarłym.

Krytyka wobec mistyki romantycznej. Okres publikacji trzeciej części *Dziadów* do wygłoszenia czwartego kursu prelekcji w Collège de France przez Mickiewicza (1844) to czas, w którym ustala się pewien zasób reakcji krytyki na zjawiska określane jako „mistyczne" (w trzeciej części *Dziadów* zalicza się tu i *Wielką Improwizację*, i *Widzenie Ewy*, i profecję Księdza Piotra): 1) zjawiska te są traktowane jako bluźnierstwo i krytykowane nie za kształt artystyczny, lecz za wyraz pychy, przekroczenie norm dopuszczalnych w chrześcijaństwie; 2) autor jest poddawany działaniom naprawczym (aktywność księży zmartwychwstańców, spowiedź Mickiewicza w Rzymie); 3) przemilcza się blasfemiczne przejawy „mistyki" Mickiewicza (szczególnie wpływ Andrzeja Towiańskiego) i akcentuje rolę → wieszczą, przywódczą, narodową poety.

Antoni Ostrowski pisze o Mickiewiczu, komentując spisywane na żywo spotkania z nim: „Nie mogę, przyznam się, przekonać, aby M[ickiewicz], acz piękne i wielkie rzeczy prawi, zapowiada i zaleca, miał zupełną rację. I owszem, zupełnie przeciwne we mnie wzbudza przekonanie, że mi się grubo myli, poddając świat ten rzeczywisty pod zbałamucenia mistycyzmu i pod istny fatalizm!… Prawda, że on wychodzi z tego, iż rozumie, że mu nadprzyrodzone rzeczy objawione zostały! W takim składzie myśli nie dziwować się, iż woli wprost z Panem Bogiem mieć do czynienia, wygodnie by to nader było! Lecz gdyby nie inaczej było, wiara nie miałaby zasługi, albo raczej nie byłaby wiarą, bowiem tak się tylko wierzy, gdzie się nie widzi, ależ tak bliskie, że tak powiem, naoczne z Bogiem obcowanie w nieśmiertelności zaledwie i dopiero jest obiecanym grzesznemu człowiekowi…" (*Ten biedny Mickiewicz*, powst. 1841, wyd. 2007).

Zdaniem Zygmunta Krasińskiego: „Im bardziej rozmyślam nad kursem [Mickiewicza w Collège de France], tym bardziej się przekonywam o tym, że w Towiańskim zeszły się razem: Wielka idea, co krąży jak orzeł nad nami, i mnóstwo magnetycznych szczegółików, nierozświeconych dotąd; – pan Adam, choć wszystkiemu wierzy, dotąd tylko występuje przed słuchaczami z Ideą i wtedy wzniosłym, i nowym jest – ilekroć zaś chciałby zstąpić do szczegółów mistycznych, staje się ciemnym i niepewnym samego siebie. Na zawsze jednak zasługą Towiańskiego pozostanie, że pierwszy przybył ruch ten Ducha obudzić i pchnąć dusze wysychające na drogę, u której końca i prawdę, i zmartwychwstanie one znaleźć muszą" (list do Delfiny Potockiej, styczeń 1843 r.).

Szczególny wydźwięk w polskiej kulturze znalazły w XIX w. różne, gdy chodzi o ich genezę, manifestacje „mistyki", „mistycyzmu". W książce *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* (1830) Maurycy Mochnacki wprowadza do kultury polskiej elementy przepojonej mistycyzmem, geognozją i metafizyką wczesnej romantyki niemieckiej (bracia Schleglowie, Novalis, Gotthilf Heinrich Schubert, Schelling, Abraham Gottlob Werner, Justinus Kerner). U Mochnackiego krytyka literacka staje się ukoronowaniem całego łańcucha bytu, na którego szczycie stoi człowiek jako istota dochodząca w najwyższych przejawach kultury (literatura, sztuka, krytyka) do samoświadomości istnienia. Wizja kultury jest tu ściśle, „mistycznie" sprzęgnięta z filozoficzną wizją natury. Powołując się na autorytet Schellinga, przekonuje: „Tak wszystko się uduchownia w naturze; wszystko zmierza ku temu, co żadną nie jest rzeczą, i przedmiotem rozbioru, analizy być nie może – do myśli, do pojęcia, które samo siebie pojmuje, rozumie. Patrzmy na świat: któż przodkuje wszystkim jestestwom? – Człowiek. – Któż jest człowiek? – Ostatnie ogniwo łańcucha stworzeń. – Przeto jest częścią natury, częścią jednej całości. Człowiek ma myśl, ma pojęcie. Zatem i natura tę myśl mieć musi – z samej konieczności i konsekwencji logicznej tego rozumowania. Myśli ona naszą myślą i sama siebie naszym pojmuje rozumieniem. W człowieku, jako cząstce całości swojej, przychodzi do refleksji. Tu się uznaje w swoim jestestwie. W nas, w środkowym punkcie istoty naszej, staje się natura przedmiotem dla samej siebie" (tamże).

Równocześnie sformułowany przez Mochnackiego projekt nowej kultury polskiej i literatury ma ostrze polemiczne: jest wymierzony w zwolenników → klasycyzmu, klasycznej metafizyki kościelnej, rugującej to wszystko, co mistyczne i tajemnicze, z kultury: „Wszędzie widzimy człowieka drobnym i wątłym, ale tam jest prawdziwie wielkim, gdzie usiłuje pokonać własną nieudolność, przestronniejszym uczynić znikomy i nietrwały byt, uzmysłowić niewcielone, uduchowić, co było wcielone. Podobało się mistrzom filozofii XVIII wieku nazwać ów stan paroksyzmem nieuleczalnej gorączki; atoli jest niezaprzeczoną umysłu ludzkie-

go własnością, ozdobą czucia, tryumfem imaginacji i prawdziwą poezją życia. Poezja więc, z tego stanowiska uważana, jest pomnikiem wzniesionym na granicach świata materialnego i umysłowego" (*O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2).

W 1830 r. Mochnacki publikuje artykuł *O mistycyzmie*, w którym stwierdza: „My Polacy niezbyt daleko postąpiliśmy w oderwanym, czyli metafizycznym rozmyślaniu. Każdy to przyzna. Nigdy metafizyka nie pociągała nas ku sobie silniejszą jak gdzieindziej ponętą; ani przypominamy sobie, żeby kiedy miała być w Polsce przedmiotem powszechnego zamiłowania. Nie było u nas ani sekt metafizycznych, ani systematów; ani kiedykolwiek trwałego nieporozumienia w zdaniu i długiego niepokoju z tych przyczyn. Nie było i nie masz w polskim kraju mistyków, transcendentalistów, idealistów itd. Za czasów Skargi byli kacerze, z którymi ten wymowny kaznodzieja zwycięsko wojował. Ale kacerze nie byli mistykami; nie był nim podobno, nieco pierwej ani Stankar, ani Frycz Modrzewski. Później było co innego: nie metafizyka. Krotko mówiąc: nie masz u nas tego ducha ciemności, tej jednej z dziesięciu plag egipskich, tej filozofii, na której samo spomnienie mędrcowie nasi już drżą od strachu, zasyłając modły do Wilna po gromy piorunne na zastrzelenie mistycznego dziwotworu. Skądże tedy te nowe wykrzykniki na filozofią, a szczególniej na filozofią niemiecką?" (*O mistycyzmie*, „Kurier Polski" 1830, nr 128). Artykuł zawiera spójny program przyswojenia kulturze i krytyce polskiej najnowszych osiągnięć humanistyki, które odrzuca krytyka konserwatywna, przylepiając im etykiety „mistycyzmu": „Literaci w Niemczech, w Anglii, we Francji wszelkie staranie swoje, chęć i usilność w to kładą, żeby poznać i zgłębić pojęcia filozoficzne, religijne systemata i poetyckie mitologie dalekich ludów na wschodzie. Prace Champolliona, Remusata, Colebrooke'a, Jonesa, Szleglów, Buschanana i tylu innych wzbogacają literaturę europejską drogocennymi z języków chińskiego i indyjskiego nabytkami. U nas tymczasem redaktorowie pism publicznych nie wstydzą się jawnie, jaśnie utrzymywać: że znajomość filozofii ościennych Niemiec grozi upadkiem cywilizacji polskiej!! Kant i Schelling mniej ich obchodzą aniżeli uczonych Niemców, Anglików i Francuzów epopeje indyjskie *Ramajan* i *Mahabharat* albo święte księgi *Veda*. […] Pewien dziennik wydawany w Warszawie przez doktora filozofii, woła: »Mistycyzmu! Mistycyzmu! Mistycyzmem i słowami zawiążemy ludziom oczy, pozbawimy zdrowego rozsądku«! Lecz któż tu, proszę, rozszerza mistycyzm? Jak to? Więc zdrowy rozsądek na tym tylko zależy, żeby nazywać mistycyzmem to wszystko, czego się nie zrozumiało dla braku początkowych wiadomości? Czyż zdrowy rozsądek nakazuje sądzić o tym, czego nie znamy? Tak podobno i Omar rozumował, jeśli prawda, że za jego rozkazem owa sławna biblioteka spalona została. Kto dzisiaj twierdzi, że Kant i Schelling są mistykami, ten baje o filozofii niemieckiej" (tamże).

Spełnienie postulatu wprowadzenia kultury w nowy, mistyczny wymiar wywołało spory krytyki w XIX w. wokół doktryny teozoficznej Towiańskiego, kursu czwartego wykładów paryskich Mickiewicza, przemiany duchowej Juliusza Słowackiego, który inspirowany towianizmem, zaczął publikować teksty nazywane już wtedy „szalonymi", „mistycznymi", „niezrozumiałymi" (*Ksiądz Marek*, *Sen srebrny Salomei*, pierwszy rapsod *Króla-Ducha*); działalności i pism księży zmartwychwstańców, którzy „bluźnierców" i „odstępów" zainspirowanych towianizmem pragnęli przywrócić prawowitemu Kościołowi. W tym czasie można też mówić o powstaniu w romantyzmie polskim oryginalnego nurtu literatury mistycznej o charakterze heterodoksyjnym, inspirowanej Joachimem z Fiore, Dantem, swedenborgianizmem, böhmizmem, saintsimonizmem, Baaderem, Louisem Claude'em de Saint-Martinem, niemiecką filozofią idealistyczną, Emersonem, mistyką indyjską, neoplatonizmem, Aniołem Ślązakiem, Kabałą, fran-

kizmem, Gotthilfem Heinrichem Schubertem, Katarzyną Emmerich, objawieniami maryjnymi (we Francji i w Niemczech), profecją ludową (postaci Wernyhory, Księdza Marka).

Równocześnie rozwija się w całym XIX w. obfity nurt homiletyki, często o wybitnych walorach literackich, zawierający liczne elementy mistyki. W okresie rozkwitu romantyzmu wybitni kaznodzieje i pisarze religijni są częścią środowiska pisarskiego, a ich pisma są stale obecne w życiu literackim, są to m.in.: Bogdan Jański (1807–1840; *Dziennik 1830–1839*, 2001), Piotr Semenenko (1814–1886; *Mistyka ułożona podług nauk konferencyjnych*, 1896), Hieronim Kajsiewicz (1812–1873; *Pisma*, t. 3, 1870–1872), ks. Walerian Serwatowski (1810––1891; *Pierworys systemu filozofii ze stanowiska chrześcijańskiego pojętej*, 1852), a z pisarzy, którzy są równocześnie księżmi: Ignacy Hołowiński (1807–1855; *Pielgrzymka do Ziemi Świętej*, t. 1–5, 1842–1845), ks. Stanisław Chołoniewski (1792–1846), autor m.in. *Snu w Podhorcach* (1842) i *Dwu wieczorów pani Starościny Olbromskiej* (1843).

Do tej samej klasy pism, utrwalających cechy narodowego ducha, zaliczano w XIX w. pisma filozoficzne. Filozofia XIX w. odegrała ogromną rolę w szerzeniu wiedzy o mistyce, proponując często myślenie bardzo nasycone pierwiastkiem mistycznym, by wymienić: Józefa Gołuchowskiego, Józefa Marię Hoene-Wrońskiego, Józefa Kremera, Jana Majorkiewicza, Augusta Cieszkowskiego. Ważnym zjawiskiem dla kultury XIX w. jest pojawienie się grupy kobiet pisarek i filozofek, których dzieła, często przychylnie przyjmowane przez klasykę, zawierają odniesienia do tradycji mistyki i duchowości europejskiej, by wspomnieć Sewerynę Duchińską, Julię Woykowską, Karolinę Proniewską.

W pismach filozofów i duchownych znajdujemy liczne przejawy krytyki mistyki heterodoksyjnej i towianizmu, ale też liczne własne spekulacje metafizyczne. Szczególnie ostre oceny wywołują mistyczne pisma Juliusza Słowackiego z lat 1842–1847. Zygmunt Krasiński pisze o *Królu-Duchu* w liście do Delfiny Potockiej: „Czytałem wczoraj *Króla-Ducha* – wolałbym logikę heglowską – jaśniejsza, choć nic na ziemi zawilej i niezrozumialej napisanego nie masz – jednak twierdzę, że zrozumialsza. – A to strach – na 500 strofach jeślim zrozumiał 20, to już wiele, i nie śmiałbym ręczyć. – Są słowa ślicznie brzmiące – są obrazy ślicznie pojęte, które nie mogą wypłynąć na wierzch i w oczy Cię uderzyć. – Dopiero musisz rozumem je rozbierać, zupełnie tak samo jak logikę filozoficzną – łamać łeb, aż boli! Biedny Słow. – Kilka zaś strof prześlicznych, przepysznych, ale reszta bez związku, początku, końca, ciągu. – Czasem jakby pijany pisał – to znów jakby wariat – to znów jakby kpiarz z czytelnika, który same brał wyrazy na oślep i kalejdoskopicznie je rzucał – a co wypadło, wydrukował. – Zgoła nic, a nic nie rozumiałem – żadnego szczegółu, myśl ogólną tylko metempsychozy pojąłem. – Spróbuj no, proszę Cię, dla zaspokojenia mojej ciekawości choć ze 100 strof przeczytać – proszę Cię" (list do Delfiny Potockiej).

Stanisław Ropelewski krytykuje jeszcze przed przełomem mistycznym osobliwość pisarstwa Słowackiego, które, mimo niewątpliwego talentu poety, nie trafia do Polaków: „Ale na przykład bez poprzednich ogólnych uwag o dziwnym rozbracie poezji ze społecznością niepodobna by nam było wytłumaczyć, z jakiej przyczyny pieśni Juliusza Słowackiego są dotąd prawie bez echa w narodzie. Nie znam poety, co by miał równy talent wykonania. I musi być wielka niezgoda w ogólnym pojmowaniu poezji między Polską z P. Słowackim, kiedy mimo uroczą świetność formy, nie przyjął się lepiej na jej gruncie. Przecież Polska mało dotąd miała pisarzy, mało stylów w poezji; i jak dziecko łakoma jest zewnętrznego połysku" (*„Trzy poemata" Juliusza Słowackiego, „Bajki i poezje" Antoniego Goreckiego, „Poemat o piekle" Dantyszka*, „Młoda Polska. Wiadomości Historyczne i Literackie" 1839, dod. do nr. 8).

Adam Mickiewicz w trzecim kursie prelekcji paryskich atakuje niewymienionego z nazwiska poetę (Słowackiego) za szarganie postaci księdza-profety Marka Jandołowicza w *Beniowskim*: „Jakżeż wybaczyć ręce świętokradzkiej, że rozprasza ognistą koronę otaczającą tak czcigodną głowę? Są pisarze, co wyszydzając szlachetną ideę, której ów człowiek był apostołem i męczennikiem, śmieją jeszcze poświęcać poematy na jego pochwałę. Ten rodzaj pochwał jest bardziej świętokradzki niż potępienie, jakie na męża tak sławnego rzucali jego współcześni. Tacy pisarze niechaj się obawiają, aby ich nie policzono pomiędzy faryzeuszów. Faryzeusze budowali groby zmarłym prorokom lub owe groby zdobili, zostali jednakże wyklęci przez Pana, bo zawsze rościli sobie prawo kamienowania proroków żywych" (kurs drugi, lekcja piętnasta). O prelekcjach Mickiewicza z polemicznym zacięciem wypowiadają się Francuzi wyrośli na gruncie ideałów Wielkiej Rewolucji Francuskiej oraz Polacy, urażeni krytyką Kościoła, ale także zbyt koncyliacyjnym podejściem do Rosji, w której Mickiewicz widział siłę fizyczną i duchową. Prowadzony jak mistyczny *happening* czwarty kurs prelekcji ma jednak swoich zwolenników, wierzących za Mickiewiczem i Mistrzem (Towiańskim) w rychłe nadejście Męża Bożego i rozpoczęcie realizacji Królestwa Bożego na Ziemi. Pisma Towiańskiego (w 1858 i 1863 r.) i Mickiewicza (w 1848 r.) trafiają na kościelny *Indeks ksiąg zakazanych*. W połowie XIX w. zjawisko towianizmu przechodzi powoli do historii (najdłużej wiernych uczniów ma na emigracji i wśród Włochów). Ustala się też ostatecznie model krytycznego dystansu wobec literatury mistycznej, krytykowanej z równą ostrością przez konserwatystów katolickich i zwolenników modernizacji (pozytywistów). I dla jednych, i dla drugich literatura „mistyczna" jest zagrożeniem dla ładu: dogmatów kościelnych (konserwatyści) i rozumu, nauki (postępowcy, socjaliści).

W połowie XIX w. pojawia się w literaturze romantycznej nowy kontekst znaczeniowy słowa „mistyka": mniej ważki, połączony z → fantastyką, → cudownością. Elementy tego typu – podszytej czasem → ironią, a nawet groteską – mistyki, tajemniczości znajdziemy u Ludwika Sztyrmera, Józefa Sękowskiego, Antoniego Marcinkowskiego. Elementy satyryczne w przedstawianiu okultyzmu nowej „metafizycznej", „mistycznej" mody, która zastąpiła wczesnoromantyczny mesmeryzm, iluminatyzm, frenologię, znajdziemy w *Trapezologionie* (1855) Józefa Ignacego Kraszewskiego. Adam Mickiewicz, referując treść pamiętników syberyjskich gen. Kopcia, wskazuje na biochemiczne podstawy syberyjskiego szamanizmu (wizje po spożyciu grzybów halucynogennych) i wpływy szamanizmu (wykład dwudziesty czwarty z kursu drugiego). Już w 1847 r. pojawiają się *Narracje* Władysława Słowackiego, niewielki zbiór „obrazków" zapowiadających prozę modernistyczną przez łączenie mistyki z erotyką, psychologią i ezoteryką (*Chiromantyk* z tomu *Narracje*). Utwór brata stryjecznego Juliusza Słowackiego spotkał się z przychylno-krytycznym przyjęciem Kraszewskiego, który wskazał na moralne niebezpieczeństwa tego typu literatury: „Wyraz rozkosz wraca nieustannie pod jego pióro; w obrazach więcej jest ramion, piersi i kształtów plastycznych niż ducha i miłości. Wszystko to wina młodości, wina gorączki wieku, z której pisał autor" (*Narracje* Władysława Słowackiego).

Duże zainteresowanie mistyką wykazuje Zygmunt Krasiński, który stale polemizuje ze zbyt racjonalnymi ujęciami fenomenu wiary (w polemikach epistolograficznych z Augustem Cieszkowskim), krytykując zarazem towianizm i mistykę Słowackiego. Cyprian Norwid ujmuje zjawisko mistyki jako historycznie poświadczony fenomen duchowości, wpisany w tradycję Kościoła rzymskokatolickiego. Krytycznie odnosi się natomiast do literackich prób mistycyzowania. Jest przy tym empatycznym i pełnym zrozumienia obserwatorem ostat-

nich chwil mistyka Słowackiego w *Czarnych kwiatach*. W kręgu oddziaływania Słowackiego w okresie mistycznym pozostaje Zygmunt Szczęsny Feliński, późniejszy arcybiskup warszawski i święty Kościoła katolickiego, autor znakomitych *Pamiętników* (1897). Niezależnie od źródeł inspiracji tradycją mistyczną, literatura romantyczna przynosi szereg arcydzieł liryki, w których pierwiastek mistyczny bądź sama mistyka są źródłem i tematem namysłu poetyckiego u Mickiewicza (*Widzenie*, *Śniła się zima...*, liryki lozańskie, *Słowa Panny*, *Słowa Chrystusa*), Słowackiego (*Zachwycenie*, *Baranki moje*, *Bo to jest wieszcza…*), Krasińskiego (*Czas*, *Przedświt*, *Ułamek naśladowany z glosy św. Teresy*), Norwida (liryk *Mistycyzm*).

Wiele mistycznych tekstów pozostaje w rękopisach. Autorzy obawiają się niechętnej reakcji krytyki, która przyjmuje z niechęcią tego rodzaju twórczość. Spór o mistycyzm jest w okresie romantyzmu sporem o model kultury narodowej, prawo artysty do wolności przeżywania świata i tworzenia, do oryginalności. Równocześnie ma cechy sporu światopoglądowego z całą siła roztrząsanego w krytyce literackiej.

Pozytywizm. Po powstaniu styczniowym, na fali niechęci do romantyzmu postrzeganego jako filozofia szkodliwego czynu powstańczego lub biernego, jałowego → marzycielstwa (tu zaliczono mistykę), mistyka na wiele lat znika z dyskursu literackiego i krytycznoliterackiego. Znamienne przewartościowanie dokonuje się w odniesieniu do Słowackiego w kręgu „Przeglądu Tygodniowego", gdzie preferuje się i publikuje dzieła Słowackiego ironisty i tragika, jednocześnie odrzucając takie utwory, jak *Genezis z Ducha*: „Świeżo wydany (Lwów i Poznań 1872), a dotąd niedrukowany utwór J. Słowackiego pt. *Genezis z Ducha* robi bardzo smutne wrażenie. Jest to modlitwa ciekawa dla psychologa studiującego zboczenia umysłowe, ale przykra dla trzeźwego czytelnika. W utworze tym poeta złożył swoje wyznanie wiary, a raczej skreślił ramy tworzenia się świata i organów na nim żyjących. […] Dlatego też pomimo całego szacunku dla wielkiego geniuszu naszego poety, jego *Genezis z Ducha* uważać należy za zbłąkanie się myśli w sferach gorączkowych rojeń, w które go strąciła naprzód jego natura, a potem wpływ fałszywej doktryny Towiańskiego. Że Słowacki, jak głosi przypisek, utwór ten »uważał za najcenniejsze dzieło swoje, za płód pracy najwięcej zasługujący na ogłoszenie ze wszystkiego, co tylko kiedykolwiek napisał« – to niczego nie dowodzi. Chory nie ma prawa sądu – a tym więcej chory prawiący w malignie. I dlatego pozostanie dla nas niepojętym cel wydania tego utworu. Czyby nie lepiej było uszanować tajemnicą ślady rozkładu i ruiny geniuszu?" (*Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 10).

Krytyczne jest również podejście do „mistyki" Towiańskiego, Mickiewicza, Słowackiego u Piotra Chmielowskiego i Aleksandra Świętochowskiego. Młodzi absolwenci Szkoły Głównej dokonują rewaloryzacji twórczości „wieszczów" w duchu scjentyzmu, prawdy rozumianej naukowo i aktywizmu, uznając okres mistyczny za najmniej twórczy, a za to wprost przepełniony szaleństwem.

Spór o przyswojenie dziedzictwa romantyzmu i jego krytyczne rewaloryzowanie jest także sporem o nowoczesną filozofię. Filozofia „pozytywna" z zasady wyklucza to, co nieempiryczne, niemożliwe do zweryfikowania. Wydana przez Adama Wiślickiego *Podręczna encyklopedia powszechna* (t. 2, 1874) wyraźnie przeciwstawia kościelnemu rozumieniu mistyki jej negatywny stereotyp: „Mistyka w kościelnych pojęciach, oglądanie Boga za pomocą bezpośredniego, wewnętrznego oświecenia, w przeciwstawieniu z wiarą objawioną (*Pistis*) i ze spekulatywnym przekonaniem rozumu (*Gnosis*): w nowożytnym pojęciu mistycyzm, jest chorobliwa dążność ku tajemniczości, połączona z nieujętym w żadne prawa poglądem na świat

nadprzyrodzony i grą fantazji. – M[istyka] wieków średnich jest przeciwstawieniem scholastycznego rozczłonkowania pojęć; wyznawali ją przeważnie: Herman Fritzlar, Eckhardt, Tauler, Suso, Tomasz à Kempis etc. Jako nowi mistycy znani są: Jakub Böhme, Swedenborg i Towiański. Porów. *Halfferich* (1842), *Görren* (1836–42), *Noack* (1853), *Pfeiffer* (1845 do 57)" (tamże).

Również pisarze, krytycy, myśliciele przeciwstawiający się pozytywizmowi wybierają raczej apologię metafizyki niż „niebezpieczną" mistykę. Henryk Struve konstatuje z satysfakcją: „Zamykając ten przegląd krytyczny pozytywizmu, przypominamy słowa, wypowiedziane w tym przedmiocie przez tak trzeźwego myśliciela, jakim jest Włodzimierz Spasowicz, który mówi (*Pisma*, t. 4, 1892, str. 261): »Pozytywizm ma się ku końcowi. Metafizyka zmartwychwstała, odnowiona, zmieniona, uważa się jako uprawnione dziecko rozumu, jako konieczne dopełnienie pozytywnej wiedzy, mające właściwe sobie zadanie«. Władysław Mieczysław Kozłowski zaś streszcza swój pogląd na tę sprawę przy ocenie jednej z najpierwszych prac filozoficznych w następujących, bardzo trafnych uwagach (»Ateneum« 1894, t. 2): »Umysł ludzki nie może się obejść bez odpowiedzi na te pytania, z których składa się metafizyka, a kolosalny wpływ tych odpowiedzi i ogólnego poglądu na świat na dziedzinę czynu, na przekonania życiowe czyni nieobojętnym na wybór. Odrzucając zaś rozwiązania, które w ciągu tysiącleci wypracowały najlepsze umysły ludzkie i zawieszające czarnym suknem owe palące znaki zapytania, jak to chciał uczynić Comte, wywołamy jedno z dwóch: albo dogmatyzacją hipotez i formułek przyrodniczych z podniesieniem ich do godności metafizyki, co widzimy w pozytywizmie angielskim, francuskim i naszym w ostatnim pokoleniu, albo przyjęcie pierwszego lepszego zabobonu, do którego skłonność zawsze znajduje się w głębszych zakątkach najpozytywniejszych umysłów; a za wszelką zasłoną człowiek chętnie szuka czegoś tajemniczego«" (*Wstęp krytyczny do filozofii, czyli rozbiór zasadniczych pojęć o filozofii z dodaniem słownika filozoficznego i spisu autorów*, 1896).

Literatura i krytyka pierwszego i drugiego dziesięciolecia unika mistyki jako samodzielnego tematu. W dojrzałej fazie rozwoju nurtu pojawiają się głębokie nawiązania do wątków mistycznych w różnych ujęciach: egzystencjalnym (motywy kamienia, cierpienia w *Lalce* Bolesława Prusa), intelektualnych (wykład prof. Dębickiego w *Emancypantkach*), historiozoficznych (*Faraon* Prusa, *Duchy* Świętochowskiego), mistyki codzienności (*Kamizelka*), psychologicznym (*Melancholicy* Elizy Orzeszkowej), historycznym (*Quo vadis?* Henryka Sienkiewicza, później powieści historyczne Teodora Jeske-Choińskiego). W twórczości Prusa wątki te są bardzo ważne, rzadko dostrzegane przez krytykę. Dopiero występujący w roli krytyka Tadeusz Miciński nazwie Prusa „mistykiem realizmu" (*Mistyk realizmu*, „Tygodnik Ilustrowany" 1912, nr 22).

Pozytywizm wyraźnie przestawia akcent w podejściu do mistyki. Nie jest to już zjawisko, o które toczy się spór religijny, światopoglądowy i literacki, ale – wart badania – fenomen o charakterze naukowym, filozoficznym i psychologicznym. Pojawiają się pierwsze próby wyjaśniania zjawisk mistycznych: zaburzeniami budowy i funkcjonowania mózgu, stłumieniem popędu erotycznego, chorobą psychiczną. Pozytywiści podejmują trud reinterpretacji tradycji mistycznej z pierwszej połowy XIX w. Bolesław Prus w duchu filozofii pracy interpretuje *Zdania i uwagi z dzieł Jakuba Bema, Anioła Ślązaka (Angelus Silesius) i Sę-Martena* Mickiewicza: „Jedynym sposobem wyjścia z niedoli, sposobem zdobycia raju – jest praca, ale taka, którą podejmujemy chętnie, którą znamy i obmyślamy, którą wreszcie wykonywamy w harmonii z innymi. Praca jednak wymaga cierpliwości, rezultaty jej bowiem okazują się nie

od razu, lecz dojrzewają stopniowo. O bodajbyśmy zrozumieli ten pośmiertny głos wieszcza" (*Mądrość życiowa*, „Czytelnia dla Wszystkich" 1905, nr 29).

Na początku lat 90. krytykę literacką ożywia spór zapowiadający już Młodą Polskę: o mediumizm. Zjawiska spirytystyczne stają się przedmiotem dyskusji, w której biorą udział Ignacy Matuszewski, Bolesław Prus, Józef K. Potocki, Julian Ochorowicz, Karol Hertz. Ironiczno-sceptyczną postawę wobec mediumizmu zaprezentował Aleksander Świętochowski, przekonując: „W ostatnich paru latach przyrosło nam mnóstwo izmów, w samej dziedzinie objawów psychicznych wiązka obfita. Najmłodszym jest MEDIUMIZM. Ma to być właściwość pewnych osobników do ulegania pewnym tajemniczym wpływom i okazywania pewnych tajemniczych sił, o których filozofom dotychczas się nie śniło – definicja mizerna, ale cóż począć, kiedy innej dać nie można. Nową epokę dla tych »cudów XIX wieku« otworzyła Eusapia Palladino, prosta Włoszka, która samą wolą podnosi w górę stoły, przesuwa rozmaite przedmioty, głaszcze obecnych po twarzy czyjąś niewidzialną i nieuchwytną ręką itd. Obserwowali ją naprzód Richet, Lombroso, Schiaparelli i inni uczeni, nie zdoławszy wykryć żadnego oszustwa, a gdy ich protokół ogłosiła w »Kurierze Warszawskim« p. Hajota i gdy sława medium zaczęła rozbrzmiewać coraz szerzej, nasz generalny reprezentant i doktor wszechnauk tajemniczych, p. Ochorowicz, pojechał do Rzymu i tam u Siemiradzkiego dokonał z Eusapią szeregu doświadczeń, które opisał naprzód w »Kurierze Warszawskim«, a następnie (z fotograficznymi zdjęciami) w »Tygodniku Ilustrowanym«. P[an] O[chorowicz] nie tylko stwierdza wszystkie fakty, ogłoszone przez wspomnianych badaczów, ale nadto dodaje kilka nowych. Próbuje on przy tym usunąć niewiarę i zdziwienie czymś w rodzaju wyjaśnień naukowych, ale nie może z nich wyjść poza chwalebny zamiar" (*Liberum veto*, „Prawda" 1893, nr 30).

Pytanie o mistycyzm epoka formułuje jako pytanie o granice poznania ludzkiego i egzystencjalne konsekwencje istnienia barier poznawczych. Zasadniczym manifestem poznawczego sceptycyzmu są w tej dziedzinie książki Émile'a du Bois-Reymonda *Granice poznania natury* (1872) i *Siedem zagadek świata* (1880), twórcy hasła *ignoramus et ignorabimus*, który wskazuje na siedem obszarów, które, według uczonego, nie mogą być poznane. Są to: natura materii, natura siły, początek ruchu, powstanie świadomości, początek życia i myślenia, wolna wola, celowość. W Polsce większość krytyki literackiej reprezentuje konserwatywną postawę tradycyjnej metafizyki chrześcijańskiej. Zapoczątkowany przez Filipa Mainländera i Maxa Stirnera nihilizm znajdzie zwolenników w Młodej Polsce. Wątki podobne do agnostycyzmu (termin stworzony przez Thomasa Henry'ego Huxleya około 1870 r., rozwinięty przez Herberta Spencera) roztrząsa Aleksander Świętochowski w *Dumaniach pesymisty* (1876): „Nie ma wyrazów składających pewniejsze świadectwo ograniczoności ludzkiej myśli nad POCZĄTEK i KONIEC. Bo dość zastanowić się nad procesem całego istnienia, ażeby spostrzec, że ono nigdy nie mogło się począć i nigdy skończyć się nie może. Poczęły się tylko i skończą widzialne nam formy bytu, ale nie byt sam. Niebyt – nicość – kto to pojmie? Umysł nasz, sięgnąwszy do najwyższych wzlotów spekulacji, nie zdoła zrozumieć i wyobrazić sobie takiego stanu, w którym by nic nie istniało" (tamże).

Pozytywiści są jednak czasem postrzegani albo jako nihilistyczna, ateistyczna sekta filozoficzna, albo jako grupa myślicieli metafizycznych. Stefan Pawlicki prezentuje francuskich wyznawców nauki Auguste'a Comte'a jako mistyczną grupę, tworzącą sekciarski ruch, czczący „marzenie mistyczne o ludzkości": „Pomijam większą część praktyk domowych, będących wstrętną parodią religii katolickiej, a przechodzą do kultu publicznego, który góruje w oddawaniu czci Wielkiemu-Bytowi. Naśladując niewolniczo, tam, gdzie może, układ zewnętrzny

wiary naszej, aby móc ją łatwiej zastąpić, Comte nie poprzestał na jednej »Istocie Wielkiej«, lecz dodał dwa inne bóstwa, żeby mieć coś podobnego do Trójcy chrześcijańskiej. Ponieważ ziemia dźwiga ludzkość cała i życzliwie ją karmi, będzie miała, jako Wielki Fetysz (*Grand-Fétiche*), swój kult specjalny, a obok niej przestrzeń (*Grand Milieu*), dziedzina praw nieubłaganych świata także wyniesionych do godności Bóstwa. Najwyższe miejsce w tej trójcy ludzkość zajmuje, czyli *le Grand-Être*, który cały w miłości się rozpływa, dla tego symbolem jego niewiasta trzydziestoletnia, z dzieckiem na ręku, trzydziestoletnia, bo tyle miała pani de Vaux, do której modlił się, odkąd ją poznał" (*Studia nad pozytywizmem*, 1885).

Niektórzy z pozytywistów ewoluują wyraźnie w stronę akceptacji zjawisk ponadzmysłowych, mistycznych: Julian Ochorowicz łączy kult nauki z okultyzmem (*Jak należy badać duszę? Czyli o metodzie badań psychologicznych*, 1869; *Zjawiska mediumiczne*, 1913), Jan Władysław Dawid z psychologa-pozytywisty staje się badaczem mistyki (*O intuicji w mistyce, filozofii i sztuce*, 1913), rośnie zainteresowanie literaturą łączącą spekulacje naukowe z metafizyką i mistyką (początki *science fiction*). Równocześnie w dziełach dojrzałej fazy pozytywizmu można dostrzec elementy mistyki Emmanuela Swedenborga, pism Towiańskiego, a przede wszystkim *O naśladowaniu Chrystusa* Tomasza à Kempis. Krytyka literacka nie wyłącza jednak mistyki jako odrębnego tematu. Toczy ona zasadniczy spór filozoficzno-światopoglądowy, w którym po jednej stronie są → realizm, → postęp i → nauka, a po drugiej → tradycja, kult romantyzmu i chrześcijaństwo. Po 1880 r. ostrość sporów wyraźnie słabnie, a do literatury coraz częściej wkraczają zjawiska o charakterze metafizycznym, mistycznym, religijnym – zazwyczaj w zindywidualizowanej formie, jaką nadają im pisarze.

Młoda Polska. Lata 1890–1918 przynoszą wzrost zainteresowania mistyką. Pesymizm, → dekadentyzm, nihilizm znajdują przeciwwagę w zindywidualizowanych poszukiwaniach religijnych, w apologii mistyki jako ponadhistorycznego źródła poznania Absolutu, obecnego u Greków, Hindusów, Arabów i w kulturze europejskiej. Okultyzm, ezoteryka, parapsychologia stają się częścią literatury na równi z takimi zjawiskami jak „mistyka negatywna": satanizm, magia, kulty orgiastyczne, praktyki libertyńskie (poprzednicy tej strategii poznawczej byli jeszcze w oświeceniu). Formą „mistycznego" doświadczenia – ujętych poza chrześcijaństwem i Kościołem – głębin bytu, jaźni, natury stają się stymulowane używkami (co zapowiadał opiumizm i szamanizm romantyczny) stany deliryczne, somnambuliczne, ekstatyczne, transowe, oniryczne, doświadczenia tak bliskiego już romantykom wstrząsu abyssystycznego (gr. *ábyssos* – „otchłań; rozchwianie świata, doznanie kosmicznego chaosu, dezintegracja »ja« i inne jego stany"). Krytyka literacka aprobatycznie przyjmuje manifestacje tak rozumianej mistyki, mistyczności, odwołując się bardzo często do tradycji romantyzmu. Dokonuje się odkrycie Słowackiego mistyka, o którego *Królu-Duchu* Jan Gwalbert Pawlikowski pisze: *Studiów nad „Królem-Duchem" część pierwszą: Mistyka Słowackiego* (1909), w której analizuje: *Podłoże duchowe*, *Naukę* i *Źródła pokrewieństwa mistyki Słowackiego*.

Równocześnie Ignacy Matuszewski – autor książki *Czarnoksięstwo i mediumizm. Studium historyczno-porównawcze* (1896) – w książce *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze* (1901) czyni Słowackiego patronem nowych prądów i technik literackich, posługujących się symbolizmem, wizyjnością, oniryzmem.

Mistyka zostaje uznana za zasadniczy i najgłębszy element duchowości polskiej, którą wyraża literatura. Zdaniem Antoniego Langego, jednego z pionierów *science fiction*, literatura Młodej Polski, reprezentowana przez Stefana Żeromskiego, Władysława Stanisława

Reymonta i Jana Kasprowicza, jest syntezą wrażliwości etycznej i ambicji poznawczych: „Zagadnienie etyczne było zawsze naczelną troską Żeromskiego. Z jednej strony w jego duszy promienieje Król Duch, z drugiej widzi szatana, który wszystko spycha w dół. Skąd idzie zło? Kto je tworzy? Tak się nieustannie pytał samego siebie Żeromski, jak starzy gnostycy, i mając w duszy nieskończone pragnienie dobra, rozumiał jednak, że zło jest na świecie koniecznością, że trudno określić, gdzie jest granica dobra i zła" (*Pochodnie w mroku*).

Jedną z kluczowych kategorii krytyki i literatury staje się tajemnica (życia, istnienia, bytu, „ja", codzienności), którą usiłują przeniknąć twórcy tak różni, jak Stanisław Przybyszewski, Stefan Żeromski, Władysław Reymont, Gabriela Zapolska. Połączenie elementów religijności mistyki, nauki i pesymizmu filozoficznego jest *differentia specifica* epoki. Marian Zdziechowski określał tragiczny, mroczny pesymizm jako „przerażenie, które budzą życie, świat, wszystko, na co patrzymy teraz, wszystko, co już było i co jeszcze będzie" (*Księga pamiątkowa – 50-lecie pracy pisarskiej Mariana Zdziechowskiego*, 1933). Inspirowany myślą Arthura Schopenhauera, Friedricha Nietzschego i Maxa Stirnera pesymizm znajdował przeciwwagę lub dopełnienie w mistycyzmie i intuicjonizmie, aktywizmie, heroizmie i ideowym rewolucjonizmie. Wyrazem pesymizmu i odpowiedzią na niego była utopia cyganerii jako związku wolnych duchów oddanych bezgranicznie sztuce. I w niej miał tkwić mistyczny pierwiastek wolności i braterstwa. Młoda Polska przynosi w krytyce i twórczości literackiej ogromne poszerzenie pola kultur, z których literatura czerpie mistyczne inspiracje: o hinduizm (przekłady wielkich eposów indyjskich), sufizm (Miciński tłumaczy Dzalaluddina Rumiego), elementy dalekowschodnie (Konfucjusz, egzotyka japońska, chińska, koreańska, zbiory Feliksa Jasieńskiego). W Młodej Polsce modne stają się – rozpowszechnione w XX w. przez ruch New Age – koncepcje, łączące mistyków i religie rodem z różnych kultur w ciąg objawień tej samej Boskiej Zasady. Prawzorem tych dzieł jest praca Edouarda Schuré *Les Grands initiés* (1889), wydana po polsku jako *Wielcy wtajemniczeni. Zarys tajemnej historii religii: Rama, Kryszna, Hermes, Mojżesz, Orfeusz, Pytagoras, Platon, Chrystus* (1923).

W Młodej Polsce dochodzi do zaakceptowania przez twórców krytyków wielu nowych zjawisk, których częścią jest różnorodnie rozumiana mistyka: 1) mistycyzm staje się częścią szeroko ujętej formuły polskości (m.in. Tadeusz Miciński, Artur Górski, Stanisław Przybyszewski, Wincenty Lutosławski), której podwaliną są romantyczne inspiracje Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego i Towiańskiego; 2) ogromne znaczenie i rozgłos zyskują pisma Wincentego Lutosławskiego i jego „mistyczne" reinterpretacje dziejów filozofii, literatury; 3) w pierwszych syntezach i monografiach literatury romantycznej zjawisko mistycyzmu jest omawiane przez Antoniego Małeckiego, Tadeusza Grabowskiego, Józefa Kallenbacha, Stanisława Pigonia i Juliusza Kleinera; 4) mistycyzm pojawia się jako kategoria interpretacyjna w zyskującym na znaczeniu nurcie literatury i krytyki uprawianej przez kobiety (np. *Współczesny mistycyzm* Walerii Marréne-Morzkowskiej, 1892; Czesławy Endelmanowej-Rosenblattowej *Intuicjonizm w estetyce i krytyce literackiej*, 1912; *Medytacje* Marii Grossek-Koryckiej, 1913; *Wszechsztuka* Anny Zahorskiej, 1915); 5) coraz większy oddźwięk budzą w kulturze odkrycia i wynalazki naukowe. Koncepcja „czwartego wymiaru" jest próbą łączenia mistyki i nauki (Antoni Lange); 6) szczególnego znaczenia w literaturze i krytyce nabierają spirytyzm, mediumizm, parapsychologia. Tematem wyróżniającym mistykę młodopolską jest łączenie ekstazy mistycznej z demonizmem i satanizmem, próby konstruowania heterodoksyjnych wersji opowieści o zbawieniu świata przez pier-

wiastek boski i lucyferyczny (*Christus versus Luciferus*), koncepcja diabła jako „światłonośny" (Lucyfera), połączona z gnostycką, pełną niechęci do materii i ciała wizją świata; 7) młodopolska, szczególnie ekspresjonistyczna teoria sztuki i aktu tworzenia jako wyrazu głębokich treści wewnętrznych ma wyraźne koneksje mistyczne (Miciński, Przybyszewski, Jan Stur, właśc. Hersz Feingold).

Postacią-symbolem dla młodopolskiego sporu o mistycyzm jest Juliusz Słowacki. Inspirujący się pismami Towiańskiego, Słowackiego, Mickiewicza Stanisław Brzozowski w polemice z Józefem Tretiakiem, który krytycznie osądzał genezyjskie pisma Słowackiego, wypracowuje własną koncepcję krytyki i krytyka. Takiej krytyki literackiej, która zdolna byłaby do pojęcia zjawisk mistycznych, która, jak mistyka, cechowałaby się żywiołową twórczością i kreacyjnością: „Człowiek pełny jedną ma tylko miarę siebie godną: nieskończoność świata. Gdy człowiek się rodzi, rozpłomienia się nazwa twórczości, świat cały mająca za przedmiot. Miarą wartości człowieka jest zakres i wartość jego twórczości, a więc tego, co dzięki niemu istnieć zaczyna. Czym jest krytyk z tego punktu widzenia? Krytyk, który byłby tylko krytykiem, byłby bezwzględnym zaprzeczeniem twórczości. Człowiek jest to czynność nieustająca. Istnieje dla niego naprawdę to tylko, co przez jego czyn ogarnięte zostaje. […] Krytyk, wyjawiając twórcę, służyć ma samemu sobie, rozwiązywać własne zagadnienia. Krytyk jest to potencjalna świadomość. Twórca – pozbawiona samowiedzy aktualność (w znaczeniu Arystotelesowskim, nie zaś dziennikarskim). Zespolenie ich wtedy tylko jest wydajne, gdy jest niezależne od woli i zamiarów, tj. wtedy, gdy krytyk odnajduje w twórcy te czyny właśnie, których świadomość ma w sobie. Krytyk to problematy, w duszy utajone i do wyzwolenia potrzebujące, by ktoś je zaktualizował, tj. konkretnie postawił. Krytyk jest to zdolność poznawania rzeczy, które dopiero mają być stworzone, jest to poznanie uprzedzające potencjalnością swą rzeczywistość tęskniące za nią" (*Małżonek Tytanii. Juliusz Słowacki i jego krytyk Tretiak*, „Głos" 1905, nr 28–38).

Nowa koncepcja rozumiejącej krytyki i uznanie w Słowackim wybitnego reprezentanta mistyki neoplatońskiej wydają się punktem dojścia dziewiętnastowiecznych sporów polskich o mistykę. Spory te były częścią ówczesnej dyskusji na temat tradycji i postępu, rozumu i czucia, racjonalizmu i irracjonalizmu. Mistyka, zjawisko kłopotliwe, była przywoływana przez strony tego sporu bądź jako argument potwierdzający głębię ducha, bądź przeciwnie jako źródło i synonim zabobonu, iluzji prawdy, nieuctwa. Równie często mistyka była odrzucana zarówno przez konserwatystów katolickich (jako herezja), jak i reprezentantów idei postępu (jako wyraz eskapizmu, irracjonalnej pokusy). U najwybitniejszych przedstawicieli krytyki i literatury dziewiętnastowiecznej stosunek do mistyki był wyznacznikiem ich najgłębszych wewnętrznych poszukiwań epistemologicznych, religijnych i estetycznych (Mochnacki, Grabowski, Świętochowski, Prus, Ochorowicz, Dawid, Brzozowski).

W XIX w. na ziemiach polskich rozwijają się zjawiska religijne i mistyczne, które w literaturze i krytyce polskiej (ale też ukraińskiej, litewskiej, węgierskiej) przyniosą trwały oddźwięk w XX w. Są to ruchy religijne w łonie judaizmu (frankizm, chasydyzm), chrześcijaństwa (mariawityzm oparty na objawieniach z 1893 r. siostry Marii Franciszki Kozłowskiej, właśc. Feliksy Kozłowskiej), wreszcie → modernizm katolicki (włączający różne doświadczenia poznawcze, w tym mistykę, w obręb chrześcijaństwa; w literaturze: Antoni Szandlerowski, Izydor Kajetan Wysłouch i inni) i działalność mistyków chrześcijańskich (Honorat Koźmiński, właśc. Florentyn Wacław Jan Stefan Koźmiński, brat Albert, właśc. Adam

Chmielowski, Wanda Malczewska, siostra Faustyna, właśc. Helena Kowalska). Zjawiska te literacko opracuje XX w., kiedy pisma różnych odłamów mistyki (katolickiej, judaistycznej, heterodoksyjnej) wejdą w obieg czytelniczy, stając się inspiracją dla pisarzy i krytyków.

Jarosław Ławski

Źródła: E. Lubomirski, *Wstęp*, w: [E.A.F. Klingemann], *Faust*, 1819; J. Baudouin de Courtenay, *Rzut oka na mesmeryzm, czyli systemat wzajemnych wpływów i skutków: objaśniający teorię, praktykę magnetyzmu zwierzęcego,* 1820; [M. Mochnacki], *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2; [M. Mochnacki], *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 2, nr 5 i 7; K. Brodziński, *O egzaltacji i entuzjazmie*, w: tegoż, *Pisma rozmaite*, t. 1, 1830; K. Brodziński, *O krytyce*, w: jw.; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; [M. Mochnacki], *O mistycyzmie*, „Kurier Polski" 1830, nr 128; J. Hoene-Wroński, *Messianisme ou Réforme absolue du savoir humain : Réforme des mathématiques comme prototype de l'accomplissement final des sciences, et Réforme de la philosophie comme base de l'accomplissement final de la religion*, vol. 1–3, 1847; J. Woykowska, *Z Kudowy*, 1850; J. Majorkiewicz, *Historia serca i rozumu. Rękopism pośmiertny*, t. 1–3, 1851; J. von Görres, *La mystique divine, naturelle et diabolique*, vol. 1–5, 1854–1855; J. Reitzenheim, *Juliusz Słowacki*, 1862; A. Świętochowski, *Dumania pesymisty*, „Przegląd Tygodniowy" 1876, nr 24, 27, 33, 36, 45 i 49; *Pisma Andrzeja Towiańskiego*, t. 1–3, 1882; S. Pawlicki, *Studia nad pozytywizmem*, 1886; W. Marréne-Morzkowska, *Współczesny mistycyzm*, „Przegląd Tygodniowy" 1892, nr 1–16; I. Matuszewski, *Doktryny współczesnego spirytyzmu i okultyzmu a mistyka Słowackiego*, „Przegląd Tygodniowy" 1892, nr 17–20; K. Hertz, *Kilka słów o przestrzeni wielowymiarowej z powodu „Kroniki" p. Prusa*, „Przegląd Tygodniowy" 1892, nr 49; B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny" 1892, nr 319; B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny" 1892, nr 337; K. Hertz, *Stołowe nogi contra Newton*, „Przegląd Tygodniowy" 1893, nr 26; J. Ochorowicz, *Wycieczka po nowe prawdy*, „Kurier Warszawski" 1893, nr 155–158; J.K. Potocki, *Sentymentalny pozytywizm*, „Głos" 1893, nr 27––29; Poseł Prawdy [A. Świętochowski], *Liberum veto*, „Prawda" 1893, nr 30; P. Semenenko, *Mistyka. Ułożona podług nauk konferencyjnych*, 1896; T. Canonico, *Andrzej Towiański*, 1897; *Pamiętniki Zygmunta Szczęsnego Felińskiego*, cz. 1–2, 1897; W. Lutosławski, *Platon jako twórca idealizmu,* 1899; M. Posner-Garfeinowa [właśc. M. Zabojecka], *Kilka słów o modernizmie*, „Krytyka" 1899, t. 1; J. Bystrzycki, *Andrzej Towiański i jego doktryna*, 1900; I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1901; H. Struve, *Wstęp krytyczny do filozofii*, wyd. 3, 1903; S. Brzozowski, *Małżonek Tytanii. Juliusz Słowacki i jego krytyk Tretiak*, „Głos" 1905, nr 28–38; B. Prus, *Mądrość życiowa*, „Czytelnia dla Wszystkich" 1905, nr 29; T. Miciński, *Do źródeł duszy polskiej*, 1906; A. Boleski, *Andrzej Towiański i towianizm: zarys chwili i postaci*, 1908; B. Chlebowski, *Zygmunt Krasiński*, w: *Sto lat myśli polskiej*, t. 5, 1909; J.G. Pawlikowski, *Studiów nad „Królem-Duchem" część pierwsza: Mistyka Słowackiego*, 1909; A. Zahorska, *„Bazylissa Teofanu" Tadeusza Micińskiego*, „Prawda" 1909, nr 37; C. Jellenta, *Druid Juliusz Słowacki*, 1911; T. Miciński, *Walka o Chrystusa*, 1911; F. Rawita Gawroński, *Andrzej Towiański i Jan Andrzej Ram: kartka z historii mistycyzmu religijnego w Polsce w pierwszej połowie XIX wieku*, 1911; T. Miciński, *Mistyk realizmu*, „Tygodnik Ilustrowany" 1912, nr 22; J.W. Dawid, *O intuicji w mistyce, filozofii i sztuce*, 1913; M. Grossek-Korycka, *Medytacje*, 1913; J. Ochorowicz, *Zjawiska mediumiczne*, t. 1–4, 1913; F. Gabryl, *Polska filozofia religijna w wieku dziewiętnastym*, t. 1–2, 1914; T. Newlin-Wagner, *Słowacki wobec zagadnienia predestynacji*, 1918; A. Niemojewski, *Dawność a Mickiewicz*, 1921; L. Konopacki, *Misterium wiosny. Studia o religiach natury*, 1922; W. Lutosławski, *Nieśmiertelność duszy. Zarys metafizyki polskiej*, 1925; A. Lange, *Pochodnie w mroku. Żeromski – Reymont – Kasprowicz*, 1926; *Encyklopedia albo słownik rozumowany nauk, sztuk i rzemiosł. Wybór artykułów*, wyb. A. Sobol, 1957.

Opracowania: J. Ujejski, *Król Nowego Izraela. Kartka z dziejów mistyki wieku oświeconego*, 1924; P. Ratusiński, *Wiara romantyków polskich*, 1930; S. Szpotański, *Andrzej Towiański: jego życie i nauka*, 1938; *Adam Mickiewicz. Poet of Poland. A Symposium*, ed. M. Kridl, 1951; W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*, t. 1–2, 1958; A. Sikora, *Posłannicy słowa: Hoene-Wroński, Towiański, Mickiewicz*, 1967; A. Sikora, *Towiański i rozterki romantyzmu*, 1969; M. Janion, *Gorączka romantyczna*, 1975; K. Krzemień, *Maurycy Mochnacki. Program kulturalny i myśl krytycznoliteracka*, 1975; M. Adamiak, E. Klin, M. Posor, *Recepcja literatury niemieckiej u Kazimierza Brodziń-*

skiego, 1979; *Potrącić strunę poezji kamienną. Szkice o „Uspokojeniu" Juliusza Słowackiego*, pomysł i red. S. Makowski, 1979; *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje sympozjum, Warszawa, 10–11 grudnia 1979*, red. M. Janion i M. Żmigrodzka, 1981; J. Tuczyński, *Motywy indyjskie w literaturze polskiej*, 1981; L. Hass, *Warszawski mistyk na skalę europejską – człowiek sprzeczności epoki Oświecenia (Jean Luc Louis de Toux de Salvert)*, „Wiek Oświecenia" 1984, nr 4; M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy – dekadenci – herosi*, 1985; M. Cieśla-Korytowska, *Romantyczna poezja mistyczna: Ballanche, Novalis, Słowacki*, 1989; W. Gutowski, *Otchłań i nieskończone koło: o symbolice przestrzeni w poezji Adama Mickiewicza*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska" 1989, nr 26; D. Siwicka, *Ton i bicz. Mickiewicz wśród towiańczyków*, 1990; B. Szymańska, *Mistycy i pesymiści. Przeżycia i uczucia jako wartości w filozofii polskiego modernizmu*, 1991; A. Chwalba, *Sacrum i rewolucja. Socjaliści polscy wobec praktyk i symboli religijnych (1870–1918)*, 1992; M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, 1992; S. Urbański, *Zatopieni w Bogu. Mistycy polscy*, 1993; A. Kowalczykowa, *Słowacki*, 1994; A. Czyż, *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*, 1995; A. Merdas, *Ocalony wieniec. Chrześcijaństwo Norwida na tle odrodzenia religijnego w porewolucyjnej Francji*, 1995; B. Dopart, *Uwagi o definiowaniu mistycyzmu romantycznego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 1996, t. 3; S. Makowski, *Wizja ognista Juliusza Słowackiego*, „Prace Polonistyczne" 1997, t. 52; W. Szturc, *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*, 1997; J. Doktór, *Śladami mesjasza-apostaty. Żydowskie ruchy mesjańskie w XVII i XVIII wieku a problem konwersji*, 1998; E. Łubieniewska, *Upiorny Anioł. Wokół osobowości Juliusza Słowackiego*, 1998; W. Gutowski, *Mit, Eros, sacrum. Sytuacje młodopolskie*, 1999; J. Piórczyński, *Wolność człowieka i Bóg. Studium filozofii F.W.J. Schellinga*, 1999; R. Przybylski, *Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*, 1999; P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski. Zarys problematyki*, 1999; P. Chlebowski, *Cypriana Norwida „rzecz o wolności słowa". Ku epopei chrześcijańskiej*, 2000; *Inspiracje platońskie literatury staropolskiej*, red. A. Nowicka-Jeżowa i P. Stępień, 2000; A. Kotliński, *Mistrz „czerwonego rymu" Słowacki*, 2000; M. Saganiak, *„Mistyka" i wyobraźnia. Słowackiego romantyczna teoria poezji*, 2000; E. Feliksiak, *Poezja i myśl. Studia o Norwidzie*, 2001; W. Gutowski, *Z próżni nieba ku religii życia*, 2001; A. Mazur, *Transcendencja realistów. O motywach metafizycznych w polskiej i niemieckiej prozie 2. poł. XIX wieku*, 2001; K. Cysewski, *Recepcja badawcza mistycznej twórczości Słowackiego*, w: tegoż, *Między historią badań literackich a teorią literatury*, 2002; B. Dopart, *Poemat profetyczny: o „Dziadach" drezdeńskich Adama Mickiewicza*, 2002; T. Kostkiewiczowa, *Polski wiek świateł. Obszary swoistości*, 2002; E. Paczoska, *Wstęp*, w: A. Świętochowski, *Dumania pesymisty*, 2002; E. Nowicka, *Omamienia – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, 2003; B. Bobrowska, *Małe narracje Prusa*, 2004; H. Hoffmann, *Dzieje badań religioznawczych 1873–1939*, 2004; A. Kieżuń, *Śladami tradycji. Szkice o twórcach Młodej Polski i Dwudziestolecia*, 2004; M. Burta, *Reszta prawd. „Zdania i uwagi" Adama Mickiewicza*, 2005; M. Gloger, *Prus i Swedenborg*, „Ruch Literacki" 2005, z. 4–5; J. Ławski, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, 2005; *Mickiewicz mistyczny*, red. A. Fabianowski i E. Hoffmann-Piotrowska, 2005; K. Świegocki, *Człowiek wobec Boga i świata w poezji*, 2006; A. Wydrycka, *Zapomniane głosy. Krytyka literacka kobiet 1894–1918*, 2006; K. Kaczor-Scheitler, *Wizerunek św. Teresy z Avila w osiemnastowiecznej polskiej poezji karmelitańskiej*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2007, t. 9; B. Pociej, *Romantyzm bez granic*, 2008; L. Zwierzyński, *Egzystencja i eschatologia. Genezyjska wyobraźnia Słowackiego*, 2008; J. Ławski, *Nicością podszyty Słowacki (Juliusz)*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, 2009; M. Saganiak, *Człowiek i doświadczenie wewnętrzne. Późna twórczość Mickiewicza i Słowackiego*, 2009; M. Siwiec, *Romantyzm i zatrzymany czas*, 2009; *Mistyka polska*, red. S. Urbański i W. Gałązka, 2010; L. Nawarecka, *Mistyczny sens mitu w „Królu-Duchu" Juliusza Słowackiego*, 2010; M. Bajko, *Wstęp*, w: T. Miciński, *Walka o Chrystusa*, 2011; J. Brzozowski, *Odczytywanie romantyków*, 2011; H. Krukowska, *Noc romantyczna: Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński. Interpretacje*, 2011; M. Krupa, *Duch i litera. Liryczna ekspresja mistycznej drogi świętego Jana od Krzyża w polskich przekładach*, 2011; J. Ławski, *Rok 1819. Pierwszy romantyczny program dramatu narodowego Edwarda Księcia Lubomirskiego*, w: *Noc. Symbol – Temat – Metafora*, t. 1: *Wokół „Straży nocnych" Bonawentury*, red. J. Ławski, K. Korotkich i M. Bajko, 2011; J. Ławski, *Wojna ody z balladą*, w: *Romantyczne repetycje i powroty*, red. A. Czajkowska i A. Żywiołek, 2011; M. Bajko, *Heroiczna Apokalipsa. W kręgu idei i wyobraźni Tadeusza Micińskiego*, 2012; G. Borkowska, *Towiański – Brzozowski – Miłosz. Wspólna nić?*, w: *Konstelacje Stanisława Brzozowskiego*, red. U. Kowalczuk, A. Mencwel, E. Paczoska i P. Rodak, 2012; A. Janicka, *Powrót do nocy: „Dumania pesymisty" Aleksandra Świetochowskiego*, w: *Noc. Symbol – Temat – Metafora*, t. 2, 2012; M. Maciejewski, *Wrzucony do bytu otchłani. Liryka lozańska i jej konteksty*, 2012; *Słowacki mistyczny. Rewizje po latach*, red. A. Fabianowski i E. Hoffmann-Piotrowska, 2012; T. Sobieraj, *Przekroje pozytywizmu polskiego. W kręgu idei, metody i estetyki*, 2012; M. Sokołowski, *Adwokat diabła – Attilio Begey*, 2012; W. Gutowski, *Między inicjacją a nicością. Studia i szkice o literaturze modernizmu*, 2013; A. Kowalczykowa, *Wokół romantyzmu. Este-*

tyka, polityka, historia, red. A. Janicka i G. Kowalski, 2014; J. Ławski, *Interpretacja projekcyjna. Prusowska lektura „Zdań i uwag" Adama Mickiewicza*, „Tematy i Konteksty" 2014, nr 4–9; M. Falk, *Dwa „misteria" romantyczne: Novalis, Słowacki*, 2015; J.W. Goethe, *Baśń*, przeł. K. Krzemieniowa, wstęp W. Kunicki, red. J. Ławski, 2015; A. Janicka, *Tradycja i zmiana. Literackie modele dziewiętnastowieczności: pozytywizm i obrzeża*, 2015; G. Kowalski, *Wstęp*, w: W. Słowacki, *Narracje*, 2015; J. Ławski, *Z ducha Karpińskiego: Haliny Krukowskiej interpretacja „Pana Tadeusza"*, w: *Z ducha Karpińskiego. Studia i rozmowy*, red. D. Kulesza i J. Ławski, 2015; H. Krukowska, *„Pan Tadeusz" jako poezja czysta. Studia o Mickiewiczu*, 2016.

Zob. też: Cudowność, Duch/ Dusza/ Duchowość, Fantastyka, Marzenie, Metafizyka, Modernizm katolicki, Natchnienie

MIT/ MITOGRAFIA

Termin. Od starożytności mitografia pozostawała w obrębie dociekań filozoficznych, a od XIX w. uzyskała autonomię, stając się podstawą nowoczesnego religioznawstwa. Jej związki z krytyką literacką są bezpośrednie lub pośrednie. W pierwszym przypadku dyskurs krytycznoliteracki koncentruje się wyłącznie na mitograficznych osiągnięciach, referując je lub wprowadzając do nich własne propozycje; w drugim przypadku analizy mitograficzne zostają wykorzystane przez krytykę w refleksjach podejmujących kwestie związku mitu z konkretnym utworem lub z literaturą jako taką.

Mitologia w krytyce literackiej oświecenia. W okresie oświeceniowym w badaniach nad mitologią dominowały odziedziczone koncepcje literalne oraz alegoryczne. Pierwsza koncepcja zakładała nierzeczywisty, nieprawdopodobny czy też „zmyślony" status mitycznych opowieści, uzasadniając ich powstanie względami estetycznymi lub pragmatycznymi. Ujęcie alegoryczne przyjmowało z kolei istnienie ukrytego przesłania o charakterze moralnym bądź naturalnym, przyrodniczym. W obrębie polskiej krytyki literackiej zdecydowaną przewagę miało stanowisko alegoryczne. Jego teoretyczny wykład został zawarty w pracy Filipa Nereusza Golańskiego *Alegorie starożytne w stosunku do I wieku sławnych ludzi Plutarcha i czasów bohatyrsko-mitologicznych* (1801). Komentując mitologiczne fragmenty, jakie pojawiają się u Plutarcha, autor zakłada, że: „[…] wieki bajeczne, z całą swoją mitologią, okazały się alegorią dowodniejszą". Funkcja owego przekazu okazuje się zbliżona do refleksji naukowej: „Skoro nastąpiło u ludzi poznawanie przyczyn i skutków, zaraz one geniuszem alegorycznym uosobione zostały. Na rzeczy nieżywotne, postwarzano osoby. Wtedy już zamiast oziębłego i suchego wykładu, zaczęło się wszystko nowym sposobem ożywiać i ruch swój wzięło. Słońce, księżyc, ziemia, powietrze, świat zgoła cały niejakie wyobrażenie w szczególnej postaci wydane miewał". Golański nie ogranicza alegorii do zjawisk naturalnych, ale włącza do niej także działalność ludzką związaną z trybem prac rolniczych, rozwojem przemysłu (zwłaszcza metalurgii) czy innymi wynalazkami (np. zegar słoneczny). W ślad za takim podejściem do mitologii ukazywały się liczne kompendia i słowniki, wprowadzające w świat mitów antycznych i dające ich wykładnię, w większości tłumaczone (np. F.-A. Pomey, *Pantheum mithicum seu fabulosa deorum historia*, 1659; pol. przekł. F.K. Woyny pt. *Pantheum mithicum albo bajeczna bogów historia*, 1768), rzadziej oryginalne (A. Osiński, *Słownik mitologiczny z przyłączeniem obrazo-pismu. Ikonologia*, t. 1, 1806, t. 2, 1808, t. 3, 1812).

Jednak nawet tak aprobatywne podejście na poziomie teoretycznym nie uchroniło krytyki przed → polemikami, jakie pojawiły się w związku z zagadnieniem mitologizowania literatury. Problem stosowania mitologii w utworach literackich był dyskutowany w trakcie spo-

ru starożytników z nowożytnikami oraz w dyskusjach o → eposie i jego „machinie cudownej". W Polsce w tłumaczonym ze „Spectatora" artykule Ignacy Krasicki zaatakował wykorzystywanie mitologii w poezji chrześcijańskiej, argumentując, że w → liryce antycznej motywy mitologiczne pełnią także funkcję religijną, która później nie ma już uzasadnienia ([*Przeciwko mitologii w rymotwórstwie*], „Monitor" 1772, nr 67). Ponadto nawet ich stosowanie w funkcji retorycznych ornamentów nie jest wskazane, gdyż świadczy o braku inwencji i samodzielności poety. Dlatego autor postuluje utworzenie instytucji, która wskazywałaby wzory dobrej poezji oraz ustanawiała odpowiednie normy zakazujące stosowania w niej mitologii.

Stanowisko Krasickiego spotkało się z krytyką ze strony Maurycego Karpia, który w swojej broszurze dowodził, że w → antyku wyobrażenia mitologiczne miały charakter religijny tylko dla ludu, a filozofowie i poeci posługiwali się nimi w trybie alegorycznym, przedstawiając pod różnymi postaciami cnoty i występki (*Obrona mitologii albo odpis na „Monitora"*, 1773). Ten sposób reprezentacji, angażujący → wyobraźnię, jest nieodzowny dla umysłu, który nie potrafi posługiwać się czystymi abstrakcjami. W nowożytnej liryce rola mitologii jest natomiast z jednej strony wartościująca, gdyż zestawienia postaci współczesnych z antycznymi podkreślają zasługi pierwszych; z drugiej zaś strony takie paralele są ważnym elementem literackiej komunikacji, ponieważ czytelnik nie tylko lokalizuje mitologiczne odniesienie, ale także kryjący się w nim przekaz alegoryczny. Do tego argumentu nawiązał też Joachim Litawor Chreptowicz w artykule *Poezja* w *Zbiorze potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych* (t. 2, 1781) Krasickiego. Jeśli mity są bowiem ukrytą reprezentacją różnorodnych prawd (głównie moralnych, ale i sentymentalnych), to ich obecność w poezji sprawia → czytelnikowi niejaką przyjemność. „[…] zabawiają go rozkosznie tym najbardziej – stwierdza autor – iż utrzymują w czekaniu jego ciekawość, podając mu łatwą i słodką pracę domyślania się. Jest to piękność, która przez cienki rąbek widziana drażni ciekawość oka i przez to staje się powabniejszą. Poetowie zamnożyli zmyślonymi postaciami nieba, ziemie, wody i powietrza, dali osobistość rzeczom pod zmysł niepodpadającym, martwym nawet i nieżyjącym, utworzyli (iż tak rzekę) nowy świat bajeczny. Poezja bez bajek, bez cudów, bez przemian nadprzyrodzonych byłaby czczą i próżną, nie miałby czym bawić słuchacza i wprawiać go w słodkie zadumienia". Wątki mitologiczne nie tylko pobudzają do aktywnego (i będącego źródłem satysfakcji) odbioru, ale także wzbogacają poznawczy wymiar lektury. Chreptowicz stwierdza, że bez odpowiednich alegorii reprezentacja tak subtelnych kwestii, jak ludzkie uczucia czy motywacje, byłaby albo niemożliwa, albo – nieprzekonująca.

Argumenty recepcyjne zostały z kolei odrzucone przez Franciszka Karpińskiego w rozprawie *O wymowie w prozie albo wierszu* (1782). Rozumienie mitologicznych alegorii nie jest bowiem powszechne, dlatego stosując je, poeta radykalnie zawęża krąg kompetentnych → odbiorców. Ponadto przedstawianie problemów etycznych czy emocjonalnych nie wymaga stosowania mitologii klasycznej, gdyż taki sam rezultat zostanie uzyskany przez odwołania do – bardziej właściwych, zgodnych z aktualną kulturą – wyobrażeń chrześcijańskich. Podobne spory toczyły się wokół poezji epickiej. Golański w rozprawie *O wymowie i poezji* (1786) okazał się zdecydowanym przeciwnikiem wątków mitologicznych w nowożytnym eposie. Argumenty, jakie podawał, dotyczyły nie tylko innego kontekstu religijnego, ale również zasady prawdopodobieństwa. Dlatego nawet wyobrażenia chrześcijańskie radził wykorzystywać w odpowiednich proporcjach. Franciszek Ksawery Dmochowski w *Sztuce rymotwórczej* (1788) sprzeciwiał się też przenoszeniu schematów mitologicznych w obręb fabuły eposu, radząc zastępować je rodzimą demonologią. Akceptował jednak funkcjono-

wanie mitologii na poziomie stylistycznym, ponieważ dzięki niej epopeja zyskiwała patos i niecodzienną, poetycką formę. Znamienne jest to, że spory o mitologię miały wymiar raczej teoretyczny. Mimo że w oświeceniu wielu poetów (w różnorodny sposób) korzystało z mitologicznego zasobu (m.in. Elżbieta Drużbacka, Adam Naruszewicz, Franciszek Dionizy Kniaźnin, Stanisław Trembecki), to kwestia ta nie znajdowała się pośrodku zainteresowania dyskursu krytycznoliterackiego.

W okresie romantycznym. W → romantyzmie badania nad mitologią były prowadzone przede wszystkim przez niemieckich filozofów i religioznawców (m.in. Johanna Gottfrieda Herdera, Johanna Georga Hamanna, Friedricha Schlegla, Augusta Wilhelma Schlegla, Friedricha Wilhelma Josepha Schellinga, Jacoba Grimma, Georga Friedricha Creuzera). Wpływ tych koncepcji na polską romantyczną krytykę literacką jest niewątpliwy, chociaż ma charakter pośredni, będący wynikiem lektur i samodzielnych poszukiwań poszczególnych autorów. W obrębie dyskursu krytycznoliterackiego brakuje bowiem prac, które problematyzowałyby czy przynajmniej przybliżały osiągnięcia niemieckiego mitoznawstwa. Do wyjątków należy cykl paryskich prelekcji Adama Mickiewicza zatytułowany *Badania historyczne i filologiczne* (kurs trzeci i czwarty, 1842–1844). Jednak poeta traktuje te osiągnięcia instrumentalnie: przejmując (od Christiana Gottloba Heynego) tezę o ewolucyjnym charakterze mitologii i o jej organicznym, całościowym wymiarze (od Creuzera), jak również o źródłowym statusie mitologii indyjskiej (od Friedricha Schlegla), przekonuje, że tylko badanie mitologii słowiańskiej pozwala na odtworzenie pierwotnych i uniwersalnych wyobrażeń religijnych. Ona bowiem jest najlepiej zachowaną (tzn. niezdeformowaną przez sztukę) oraz najbliżej spokrewnioną z przekazami indyjskimi wersją prehistorycznych wierzeń.

W krytyce krajowej jedynie w publikacjach Maurycego Mochnackiego pojawiają się wyraźne inspiracje badaniami mitoznawczymi. W artykule *O duchu i źródłach poezji w Polszcze* („Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2) krytyk – ustalając zakres → tradycji, z której powinna korzystać literatura romantyczna – podejmuje kwestię archaicznych religii i mitologii. Spośród nich autorytetem zostały obdarzone jedynie przekazy prasłowiańskie i skandynawskie, gdyż klasyczna mitologia w wyniku kulturowego wyrafinowania jest zbyt zdeformowana przez pierwiastek sensualno-zmysłowy. Autor, wychodząc z założenia, że mitologia to „wierny obraz natury i charakteru narodów", podkreśla zbiorowy wymiar mitycznej ekspresji, która tworzy obrazy o transcendentalnym, niewyczerpywalnym statusie („symbole świata niewidzialnego"). Mochnacki zauważa przy tym, że im bardziej pierwotne, nielogiczne czy drastyczne są owe przekazy, tym silniejszy (i bardziej czytelny) jest udział w nich owego elementu duchowego. W eseju *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych"* („Dziennik Warszawski" 1825, t. 2, nr 5 i 7) dodawał, że ów sakralny, pierwotny wymiar mitologii – nawet greckiej – wykluczał funkcjonowanie dociekliwego intelektu, którego epoka rozpoczęła się wraz z procesem laicyzacji.

Tak aprobatywnego stanowiska nie podzielał Kazimierz Brodziński, który w licznych, chociaż rozproszonych i niesystematycznych uwagach dotyczących mitologii dokonał rozgraniczenia między jej ujęciem społecznym i filozoficznym. W rozprawie *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* („Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11) stwierdzał, że przekazy mitologiczne są odpowiedzialne za kształtowanie tożsamości i odrębności → narodowej. W eseju *O egzaltacji i entuzjazmie* (1830) dodawał, że formowanie wspólnoty jest możliwe dzięki temu, że mitologiczni bohaterowie byli niegdyś jej członkami, a następ-

nie zostali ubóstwieni. Wszelako w uniwersyteckich wykładach krytyk opowiada się za alegoryczną interpretacją, dodając, że specyfika greckiej mitologii polega na estetycznej formie, w jakiej przedstawia ona tezy abstrakcyjne. Oba stanowiska nie wykluczają się, skoro Brodziński deklaruje, że: „Obok bajecznych podań Grecji o Olimpie i ich bogach, ich namiętności, zdarzeń i postaci najpowabniejsze w mitologii greckiej są alegorie, którymi prawdy filozoficzne, prawdy moralne i tajemnice historii naturalnej osłonili" (*Kurs literatury. Poezja*, powst. 1825–1831, wyd. 1844). Funkcja społeczna oraz filozoficzna w równym stopniu wymagają też wiary, nastawienia → empatycznego, które angażuje sferę afektywną i wolicjonalną. Mitologia słowiańska okazuje się dla Brodzińskiego zbliżona do mitologii greckiej, chociaż jest pozbawiona pierwiastka estetycznego. Takie zestawienie pozwala z kolei krytykowi odrzucić mitologię skandynawską, która w przeciwieństwie do poprzednich wierzeń, charakteryzuje się wyszukanym okrucieństwem. Zapewne odnosząc się do propozycji Mochnackiego, stwierdza, że: „Żartować chyba z nas chciano, gdy nam radzono skandynawskiej mitologii używać. Gdyby nam koniecznie potrzeba było do utworów poetycznych pogańskiej mitologii, mamże przecie stokroć dogodniejsze, bliższe Greków, więcej nas zajmujące podania dawnych Słowian, i więcej można by utworzyć z naszego Światowida, boga gościnności Radegasta itd. niżeli z dziwacznej Frai, Braga i Thora" (tamże).

Jeszcze większym dystansem wykazał się Aleksander Tyszyński, dokonując podsumowania swojej trzydziestoletniej praktyki krytycznej w traktacie zatytułowanym *Pierwsze zasady krytyki powszechnej* (t. 1–2, 1870). Znajdują się w nim także dociekania historiozoficzne dotyczące kolejnych etapów, przez które przechodziła cywilizacja w trakcie rozwoju. Jednym z głównych zagadnień jest tu kwestia przekazów religijnych obecnych w okresie „niemowlęctwa" oraz „młodości" ludzkości. Pierwsza z tych faz powołuje do istnienia podanie, które odznacza się prostą, anarracyjną formą oraz dogmatycznym charakterem. Zawiera ono bowiem wspólne dla wszystkich kultur wierzenia, stanowiące podstawę takich instytucji, jak religia czy system prawodawczy. Powstanie podań jest rezultatem pracy pamięci przechowującej i biernie odtwarzającej zmysłowe doznania. Geneza opowieści, jakie powstały w następnej epoce, jest natomiast ściśle związana z wyobraźnią, która łączy oraz modyfikuje sensualne wrażenia. W ten sposób powstała politeistyczna oraz antropomorficzna mitologia, która stanowi regres w stosunku do monoteistycznych i uniwersalnych podań. Mit nie pełni również funkcji kulturotwórczej, dlatego kwestia jego nowoczesnej interpretacji jest dla Tyszyńskiego wtórna. Krytyk stwierdzał: „Czyli jednak źródłem szczegółów tych mitologii było uosobianie w formach zmysłowych prawd moralnych (SYMBOLIKA IDEALNA), jak chcieli jedni, – czy też prawd i dostrzeżeń fizycznych (SYMBOLIKA MATERIALNA) – jak to twierdzili drudzy, czy wreszcie było to podnoszenie do znaczenia religijnego prawd historycznych – zawsze faktem TO jest: iż owym źródłem było: wzniesienie i szczególne igranie fantazji". Pierwotnie mitologia nie określa więc ani etyki, ani fizyki, ani nawet historii, ponieważ jest rodzajem bezinteresownej czy estetycznej twórczości. Znamienne jest to, że w obrębie ewolucyjnego schematu Tyszyński ocenia ją neutralnie, odnosząc się natomiast do dzieł literackich, które są na niej oparte, wyraża negatywne nastawienie. Omawiając w 1846 r. *Anafielas* Józefa Ignacego Kraszewskiego, stwierdza, że zamiar „wskrzeszenia" litewskiej mitologii jest niewątpliwie cenny, ale jego artystyczna realizacja okazuje się nieudana. Zasadniczym mankamentem utworu jest przerost wyobraźni, która wiernie odtwarzając dawne przekazy, ignoruje zarówno potrzebę → kompozycyjnego porządku, jak i powszechnego przesłania (*„Anafielas" pana J.I. Kraszewskiego*, 1854).

Literatura romantyzmu – wbrew niektórym krytycznoliterackim projektom – nie sięgała do mitologii klasycznej czy skandynawskiej, a zapożyczenia z mitologii słowiańskiej poddawała istotnym transformacjom (np. w twórczości Juliusza Słowackiego). Funkcję dawnej, obdarzanej autorytetem tradycji pełniły bowiem przekazy folklorystyczne. Kraszewski zauważył, że: „Podania gminu stały się ważnym i prawie jedynym żywiołem dzisiejszej literatury; podania dostarczyć dziś mają tego, czego dawniej dostarczały mitologia starożytnych, ich dzieje itp. Ale jesteśmy w epoce, w której dopiero zbierać się one poczynają; jeszcześmy podobno charakteru ich dobrze nie poznali, ogółu nie schwycili, a już je obrabiamy chciwie. Mnóstwo głodnych rzucili się na tę pastwę i użyli jej po większej części, przenaturzając, bo się trzymali litery podania, jego machiny, nie ducha" (*Podania gminu*, 1842). Jednak kwestie związane z aplikacjami czy przekształceniami podań ludowych w utworach literackich rzadko stają się przedmiotem dyskursu krytycznoliterackiego, który poprzestaje na formułowaniu licznych postulatów dotyczących konieczności sięgania do tego typu źródeł. Wypowiedź Kraszewskiego ilustruje zasadniczą tendencję polegającą na stworzeniu w obrębie krytyki literackiej osobnego działu, który zajmowałby się porządkowaniem, klasyfikacją, oceną – gromadzonych i publikowanych w okresie międzypowstaniowym – przekazów folklorystycznych. Nurt ten rozwijał się intensywnie, a do jego największych osiągnięć należą ustalenia genologiczne dotyczące m.in. definicji → podania, klechdy, baśni, → pieśni.

W pozytywizmie. Krytyka literacka drugiej połowy XIX w., zainteresowana badaniami dotyczącymi mitów, znalazła się w paradoksalnym położeniu. Z jednej strony pojawiła się możliwość wykorzystania bogatej wiedzy naukowej, ponieważ właśnie wtedy nastąpił ekspansywny rozwój nowoczesnej mitografii. W jej ramach powstały aż trzy wiodące kierunki: PORÓWNAWCZY – zorientowany solarnie (Max Müller, George William Cox) lub meteorologicznie (Wilhelm Schwartz, Franz Felix Adalbert Kuhn), ANTROPOLOGICZNY (Edward Burnett Tylor) i EUHEMERYSTYCZNY (Herbert Spencer). Z drugiej jednak strony ten zestaw propozycji okazał się niemal zupełnie niemożliwy do zastosowania w działalności krytycznoliterackiej. Estetyka → realizmu, której w mniejszym lub większym zakresie została podporządkowana bieżąca twórczość literacka (zwłaszcza powieściowa), skutecznie eliminowała te elementy dzieła, które mogłyby – przynajmniej zgodnie z ówczesnymi standardami – podlegać mitologicznej eksplikacji. W tej sytuacji krytyka literacka, która nie wyzbyła się naukowych aspiracji, wybrała dwa rozwiązania. Pierwsze z nich polegało wyłącznie na prezentowaniu i popularyzowaniu osiągnięć europejskiej mitografii; drugie wzbogacało zaś to stanowisko w analizy dzieł literackich, które jednak były wybierane z epok odległych (do romantyzmu włącznie) lub pochodziły tylko ze współczesnej → liryki. W obu przypadkach dyskurs krytyczny nie posługuje się typową → recenzją, zamieniając ją na rozprawę i esej.

Pierwszy nurt okazał się skromny, ponieważ tego rodzaju prace funkcjonowały już w obrębie profesjonalnej etnografii (publikacje Jana Karłowicza, Antoniego Juliana Mierzyńskiego, K. Schulza) lub etnopsychologii (publikacje Juliana Ochorowicza). Najważniejszym osiągnięciem krytyki literackiej w tym zakresie był artykuł Józefa Tokarzewicza (pseud. Hodi) *Ariowie pierwotni* („Ateneum" 1882, t. 3). Referując badania mitografii porównawczej, dotyczące cywilizacji indoeuropejskiej (aryjskiej), autor zasadniczo koncentruje się na dociekaniach poświęconych tekstom weddyjskim. Na ich podstawie ustala on pierwotną ojczyznę (i jej właściwości geograficzne) oraz podstawowe mechanizmy kultury ludów indoeuropejskich. Należy do nich zarówno obrządek pogrzebowy, jak i system wierzeń religijnych. Krytyk określa go jako „politeizm naturalny", w którym pod postacią bóstw są czczone

poszczególne zjawiska przyrody. Mitologia weddyjska dokonuje animizacji i antropomorfizacji naturalnych fenomenów, ale – w odróżnieniu od mitologii późniejszych (np. greckiej czy skandynawskiej) – wprowadza zasadę „zażyłości potęg", zgodnie z którą wszystkie bóstwa (na mocy „niezłomnego prawa") koegzystują z sobą w sposób bezkonfliktowy. Tokarzewicz przedstawia ponadto oryginalną argumentację, wyjaśniającą prymat obiektów solarnych i atmosferycznych w religii aryjskiej. Formułuje regułę, zgodnie z którą „mitologiczna poetyczność Ariów zwiększała się istotnie w stosunku odwrotnym do KONKRETNOŚCI przedmiotów. Im mniej zjawiska przyrodzone były »ujętne«, im bardziej skomplikowane, im trudniejsze dla intuicji zmysłowej, tym wyższe i trwalsze było ich uduchowienie". Dlatego właśnie boskość została umieszczona w obrębie nieosiągalnej i zawsze niedostępnej poznaniu sfery niebiańskiej. Następnie autor szkicuje „historię bogów", która rozpoczyna się w momencie rozpadu wspólnoty indoeuropejskiej; w konkluzjach dokonuje z kolei kontrastowego zestawienia aryjskiego politeizmu i hebrajskiego monoteizmu.

Popularyzatorskimi prezentacjami osiągnięć mitografii europejskiej były także cykle artykułów Henryka Biegeleisena oraz Antoniego Gustawa Bema. W *Najnowszych kierunkach badań mitologicznych* („Tydzień" 1895, nr 32–38) pierwszy z nich dokonał erudycyjnego podsumowania aktualnych szkół mitograficznych, opowiadając się za metodą eklektyczną, używającą „różnych metod do wyjaśniania mitów i podań, które jako bardzo złożone zjawiska nie mogą być wytłumaczone jednorodną przyczyną". Bem poprzestał na zreferowaniu kierunku porównawczego (*Językoznawstwo porównawcze wobec nauk historycznych*, „Przegląd Tygodniowy" 1878, nr 23–24). Najważniejszymi przedstawicielami drugiego nurtu w krytyce literackiej pozytywizmu byli Piotr Chmielowski i Aleksander Świętochowski. Pierwszy z nich opublikował dwie mitokrytyczne rozprawy: *Geneza fantazji. Szkic psychologiczny* („Niwa" 1872, t. 2) oraz *Artyści i artyzm* („Niwa" 1873, t. 4). W *Genezie fantazji* podstawowym zagadnieniem jest pokrewieństwo między liryką i mitologią, które autor wyjaśnia, odwołując się do współczesnych mu definicji mitu. Podkreśla przy tym zarówno empiryczną (w opozycji do transcendentalnej) zasadę powstawania mitologii, jak i jej konieczny, zdeterminowany antropologicznie charakter. Jej istota sprowadza się do posługiwania się przez człowieka pierwotnego regułą analogii, która funkcjonuje symultanicznie i dwutorowo. W pierwszym wymiarze polega na antropomorfizacji: zjawiska przyrody są obdarzane wszystkimi cechami ludzkimi (imię, płeć, temperament itp.). W drugim aspekcie analogia powstaje między przedmiotami stworzonymi przez człowieka (np. koło, włócznia) a przypominającymi je fenomenami natury (np. słońce, błyskawica). Później pojawia się też proces substancjalizacji jakości, w wyniku którego przymiotniki nadawane bóstwom stawały się kolejnymi bóstwami. Chmielowski jest przekonany, że nowoczesna (tj. romantyczna i poromantyczna) poezja posługuje się wyobrażeniami mitycznymi, dlatego najpierw ustala zakres owej zbieżności, a następnie wyjaśnia jej genezę. Podobieństwa dotyczą przede wszystkim → formy, gdyż wykorzystywanie w liryce figury, takiej jak porównanie, bezpośrednio odsyła do jej mitycznych źródeł. Ponadto predylekcja romantycznej poezji w kierunku wyobrażeń ludowych, średniowiecznych lub → orientalnych (także na poziomie → treści) potwierdza tezę o wpływie (tyle że pośrednim) mitologii. Ponieważ Chmielowski nie zamierza redukować poezji do mitologii – traktując tę ostatnią jako zaledwie „materiał" wykorzystywany przez twórczą, indywidualną fantazję – zakres owego pokrewieństwa pozostaje tu nader nieprecyzyjny. O wiele dokładniej krytyk wyjaśnia przyczyny tej zbieżności. Pierwsza analogia wynika z tego, że poeci (często bezwiednie) odwołują się do ukształtowanych w dzie-

cińskie wyobrażeń, których mitologiczny charakter jest fundamentalny (paralela między „dzieckiem" i „dzikim"). Druga przyczyna wzmacnia pierwszą, gdyż zakłada, że wychowanie niejednokrotnie prowadzi do utrwalania mechanizmów pierwotnych za pomocą np. opowiadanych baśni. Trzecim powodem jest język, z którego nie można całkowicie usunąć wyrażeń → metaforycznych, będących podstawą antropomorfizacji, a nawet – deifikacji zjawisk natury. Czwartego impulsu dostarcza artystyczna tradycja, której mitologiczną zawartość poeta powiela – ze względów np. retorycznych – chociaż niekoniecznie musi ją akceptować.

Znamienne jest to, że w nieco późniejszej rozprawie *Artyści i artyzm* Chmielowski radykalnie wyklucza funkcjonowanie wyobrażeń mitycznych w nowoczesnej (tj. poromantycznej) literaturze. Założenia tego eseju są bowiem diachroniczne, ewolucyjne, podczas gdy w *Genezie fantazji* dominowało ujęcie synchroniczne, statyczne, kładące nacisk na niezmienne aspekty natury ludzkiej. Druga różnica polega na tym, że *Geneza fantazji* zakładała stałą perspektywę „twórcy" (zarówno pierwotnego, jak i nowoczesnego), szkic *Artyści i artyzm* operuje natomiast wyłącznie kategorią → odbiorcy, którego ukształtowanie podlega radykalnym przeobrażeniom. W zakresie dociekań mitograficznych autor wprowadza (w stosunku do wcześniejszej pracy) uzupełnienie, zgodnie z którym pierwotna antropomorfizacja przyrody (tzw. fetyszyzm) doprowadziła do powstania postaci nadprzyrodzonych obdarzonych ludzkimi właściwościami. Dopiero tacy bogowie stali się przedmiotem mitologii, której związek – w kulturze starożytnej – z literaturą był zasadniczy. Krytyk przywołuje przykład *Iliady* Homera, w której dostrzega obecność dwóch perspektyw (ludzkiej i mitologicznej), ich koegzystencja jest tyleż ścisła, harmonijna, co niewiarygodna. Wynika to z tego, że: „[…] piewcy *Iliady* żyli w czasach, kiedy w te cudowne rzeczy najmocniej WIERZONO, kiedy one były tak popularne i tak zwyczajne; że zatem opiewając je, byli zupełnie w zgodzie ze stanem umysłowym swego ludu i z poziomem jego wykształcenia". Rozwój nowożytnej nauki oraz postępujący wzrost oświaty odbiorców literatury powoduje, że aktualnie są akceptowalne wyłącznie te wyobrażenia, które pozostają w granicach racjonalnego prawdopodobieństwa. Ta ewolucyjna zasada jest dla krytyka niezłomna, dlatego nawet kontrargument z romantycznej poezji okazuje się niefunkcjonalny: przesycona elementami mitologicznymi i → fantastycznymi liryka poprzedniej epoki była bowiem jedynie środkiem do walki z pewną – nader ograniczoną – wizją → nauki.

W eseju *Poeta jako człowiek pierwotny* (1896) Aleksander Świętochowski zdefiniował mit jako rodzaj poznania, którego zadaniem jest wyjaśnianie zjawisk świata przyrodniczego. Ten cel zostaje osiągnięty dzięki założeniu, zgodnie z którym naturą kierują albo bezosobowe → duchy, albo indywidualne → dusze. Ponieważ ów pierwotny animizm wykorzystuje antropomorfizację, funkcjonowanie tej figury w nowoczesnej poezji (przede wszystkim romantycznej) stanowi zasadniczy argument za jej mitycznym charakterem. Ponadto krytyk podkreśla, że liryka także dokonuje odkryć poznawczych – zwłaszcza w tych sferach, które dla nowożytnej nauki nadal pozostają niedostępne. Poetycki animizm polega nie tylko na prezentowaniu duchów czy dusz, ale również na obdarzaniu właściwościami ludzkimi rozmaitych fragmentów rzeczywistości. Świętochowski wymienia tu antropomorfizację poszczególnych części ciała, abstrakcyjnych pojęć lub idei, ale najważniejszą dziedziną jest natura (głównie fenomeny solarne, atmosferyczne, kosmiczne). Krytyk wskazuje też na istotne różnice między mitologią a poezją. Animizm w pierwszej jest intencjonalny, a w drugiej – raczej konwencjonalny; mit jest konsekwentną → narracją, a monolog liryczny tylko w niewielkim zakresie wykorzystuje zabiegi mityzacyjne; proces antropomorfizacyjny jest w mitologii prosty, jednoznaczny, podczas gdy poezja przypisuje upostaciowanym detalom wiele róż-

nych jakości. Ponadto obie formacje działają w innym obszarze: mit ogranicza się do natury, liryka wykorzystuje natomiast pojęcia czy elementy somatyczne.

W Młodej Polsce. Krytyka literacka schyłku XIX w. często posługiwała się pojęciem mitu, ale jego znaczenie niejednokrotnie pozostawało intuicyjne lub niedookreślone. Odwołania do koncepcji mitograficznych, które pojawiły się w XIX i XX w., są raczej rzadkie i mają charakter synkretyczny, łączący dokonania etnografii pozytywistycznej z dynamicznie rozwijającą się wówczas szkołą antropologiczną (prace m.in. Andrew Langa, Jamesa George'a Frazera). W rezultacie prace popularyzatorskie podejmowane przez krytykę literacką znikają niemal zupełnie, ekspansji podlega natomiast swobodne zastosowanie kategorii mitu we wszystkich typach tego dyskursu (recenzja, esej, rozprawa). Nie jest wykluczone, że stanowisko krytyki odzwierciedlało nastawienie sztuki, które Ignacy Matuszewski definiował następująco: „Dzisiaj pomimo większego rozwoju historii, etnografii, filologii i folklorystyki artyści mniej się troszczą o dokładność obiektywną, ale za to wyzyskują przy pomocy wysubtelizowanej techniki stronę uczuciową i metafizyczną wierzeń i mitów, czyniąc ich bohaterów symbolami własnych nastrojów lub zapatrywań na życie i naturę" (*Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902). W ramach publikacji prezentujących osiągnięcia aktualnej mitografii na uwagę zasługuje jedynie artykuł Antoniego Langego *Nowa mitologia* („Głos" 1896, nr 28–29). Krytyk, wskazując na braki poprzednich ujęć, podkreśla zwrot antropologiczny (prace Langa) polegający na odnajdywaniu w mitologii elementów mentalności pierwotnej oraz śladów dawnych instytucji. Lange referuje dociekania poświęcone czterem typom przeżytków, które okazują się nie tylko uniwersalne, ale przede wszystkim tłumaczą zawikłane i drastyczne fragmenty każdej mitologii. Pierwszy typ dotyczy stopnia cywilizacyjnego rozwoju, który u ludów dzikich jest bardzo niski (koczowniczy tryb życia, brak kultury rolnej, pasterskiej). Drugi wynika z niestabilnej struktury psychologicznej: człowiek pierwotny nie ma skrystalizowanego poczucia własnej podmiotowości, a zarazem obdarza całą naturę właściwościami duchowymi (animizm). Trzeci koncentruje się wokół religii, która nie zawiera prawa moralnego, ale składa się z magii, zaklęć oraz rytuałów. Czwarty ustanawia rodzaj hierarchii społecznej w odniesieniu do systemu totemicznego, regulującego pochodzenie, wymianę matrymonialną czy zasady odżywiania. W konkluzji autor stwierdza: „Takim jest człowiek dziki – i największe absurda mitologii dają się wytłumaczyć jako szczątkowe pamiątki tych pojęć i obyczajów".

Dokonywana przez krytykę mitograficzna eksplikacja dzieł literackich przebiega z kolei dwutorowo. Pierwszy nurt koncentruje się wokół romantyzmu, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Juliusza Słowackiego. Drugi dotyczy zaś utworów → modernistycznych, wśród których dominującą rolę odgrywają utwory dramatyczne Stanisława Wyspiańskiego. Dla pierwszego kierunku najbardziej reprezentatywnych stanowisk dostarcza krytyka literacka Cezarego Jellenty i Ignacego Matuszewskiego. Jellenta proponuje syntetyczne ujęcie, zgodnie z którym postacie mitologiczne łączą aspekt indywidualny (i zmysłowy) z wymiarem transcendentalnym, → nieskończonym. Struktura tego ostatniego aspektu jest podwójna: bogowie są zarówno metaforami odwiecznych praw natury, jak i → symbolami „pewnego ustroju duchowego, którego panowie – to oni sami, a niewolnicy – ludzie" (*O drzewach tkwiących korzeniami w niebie*, wstęp do dramatu *Kraswa*, 1902). Jednak doskonałe zespolenie obu pierwiastków jest już niefunkcjonalne, dlatego literatura, przejmując motywy mitologiczne, albo poprzestaje na banalnej stylizacji, albo tworzy własną, *quasi*-religijną wizję, która z antyczną jest związana tylko powierzchownymi zapożyczeniami. Jellenta opowiada

się za drugim rozwiązaniem, uzasadniając jego konieczność → ekspresją twórczej jednostki oraz skomplikowanym, pełnym napięć charakterem nowoczesnej cywilizacji. We wcześniejszej rozprawie *Prometeiści* (1895) krytyk dokonał egzemplifikacji takiego stanowiska. Jeżeli dawny „mit o Prometeuszu jest wyrazem nienawiści dla złej woli w naturze, jest upoetyzowanym gniewem na kiepski rząd świata", to poezja czerpiąca z niego radykalnie modyfikuje takie przesłanie. Nowoczesny prometeizm zawarty w romantycznej liryce europejskiej polega na indywidualizmie, humanistycznym braterstwie, doczesnym wymiarze pragnień oraz autokrytycyzmie. Analogiczne nastawienie pojawiło się w rozprawie Jellenty *Druid Juliusz Słowacki* (1911), w której postawa poety względem magicznych właściwości języka okazuje się unowocześnioną wersją pogańskiej obrzędowości. Ta koncepcja została zapożyczona z książki Matuszewskiego *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*, w której takie utwory, jak *Genezis z Ducha* oraz *Król-Duch*, zostały włączone do poematów mistycznych. Ich zasadnicza cecha polega na tym, że materiał fabularny w formie mitów, legend czy baśni zostaje przez → wieszcza aż dwukrotnie przekształcony. Najpierw zostaje dokonana dekontekstualizacja usuwająca ich pierwotny, religijny sens, a następnie ów „surowy produkt" zmieniał się w „zupełnie nową istotę, symboliczną raczej niżeli realną, w skrystalizowany dogmat, marzenie, wizję poety, który uznawszy rzeczywistość za pustkę, zaludniał ją rojem »cudnych mar« nie gwoli własnej zabawie, lecz ku zbawieniu świata".

Również krytyczną recepcję → dramatów Wyspiańskiego wyznaczał stopień zmian wprowadzanych w mitologiczną fabułę (określaną niekiedy jako legendarna). Jej dokładne odtworzenie podkreślano w omówieniach *Meleagra*, zaznaczając jednak, że konstrukcja bohaterów pozostaje pod silnym wpływem nowoczesnego → psychologizmu czy indywidualizmu (M. Krzymuska, *Studia literackie*, 1903; J. Poznański, *„Althea" F. Faleńskiego a „Meleager" Wyspiańskiego*, „Na Ziemi Naszej" 1910, nr 17). Dramat *Achilleis* realizuje natomiast model przeciwstawny: zawiera liczne odstępstwa od kanonicznej wersji bohaterskiego mitu (S. Lack, *„Achilleis"*, „Nowe Słowo" 1904, nr 3–7; E. Weisberg, *„Achilleis". Sceny dramatyczne*, „Prawda" 1904, nr 11), ale dzięki temu wybrane detale, a zwłaszcza kreacja postaci, okazują się bliższe archaicznej przeszłości. Wskazywano tu przede wszystkim na pierwotny animizm, który przejawiał się w relacji bohaterów do natury (K. Wróblewski, *Stanisława Wyspiańskiego „Achilleis". Sceny dramatyczne*, „Pamiętnik Literacki" 1910, z. 1), oraz na religijną symbolikę konia, związaną z bóstwami akwatycznymi (P. Mączewski, *Konik zwierzyniecki w Troi*, „Lud" 1909, t. 15).

Problematyczny i arbitralny status kategorii mitograficznych ujawnił się z kolei w recepcji *Godów życia* Adolfa Dygasińskiego. Niektórzy krytycy podkreślali jedynie epicko-naturalistyczne elementy powieści (T. Jeske-Choiński, *Ostatnie dzieło Dygasińskiego*, „Kurier Warszawski" 1902, nr 166), inni szukali zaś różnorakich formuł opisujących liryczny i metafizyczny wymiar utworu. Składały się na niego „mitologiczne reminiscencje (na wzór egipskich)" (J. Rundbaken, *Z powodu „Godów życia" A. Dygasińskiego*, „Sztuka. Pismo Ilustrowane" 1911, t. 1), „podniosły panteistyczny hymn do natury" (W. Bukowiński, *Ostatnie utwory A. Dygasińskiego*, „Prawda" 1902, nr 24), a nawet synkretyczna strategia, zgodnie z którą pisarz wskrzesił „ubogą mitologię słowiańską i niejasne, i opaczne świadectwa kronikarzy napełnił żywą treścią własnego ducha" (H. Galle, *Dygasiński Adolf. „Gody życia"*, „Książka" 1902, nr 10).

Praktyka Tadeusza Dąbrowskiego jest reakcją na mitologizacyjne aspekty ówczesnej krytyki literackiej. Ulegają tu negacji podstawowe tendencje tego dyskursu. Poezja romantyczna zostaje pozbawiona prometejskiego wymiaru, ponieważ totalne wizje Mickiewicza

(mesjanizm) czy Słowackiego (kosmogonia) nie dopuszczają postawy buntu i niezgody wobec ustalonego porządku (*Przesilenie prometeizmu w romantyce polskiej*, „Krytyka" 1910, t. 2, z. 1). Ponadto faktyczna obecność wątków mitologicznych u Słowackiego, która zakłada transcendentalną i metafizyczną organizację bytu, domaga się zupełnego odrzucenia. Jak bowiem konkluduje krytyk: „Człowiek dzisiejszy, myślący w innych kategoriach niżeli epoka Słowackiemu współczesna, po ujęciu podstawowego błędu rozumowania poety z łatwością usunąć potrafi całą tę nadbudowę mitologiczną, pasożytującą na treści istotnej. Tą zaś jest poczucie solidarności z ogółem pracy wszechświata; poczucie, z którego jedynie wzróść może gmach odrodzonej duchowej kultury" (*Mitologia Słowackiego*, „Widnokręgi" 1910, nr 6). Również w stosunku do literatury modernistycznej Dąbrowski stwierdza, że posługiwanie się taką kategorią jak dramat mitologiczny jest nieuprawnione. Jego istota – zgodnie z romantyczną kodyfikacją – polega na źródłowym odtworzeniu wyobrażeń ludowych, które funkcjonowały w przedchrześcijańskiej → Słowiańszczyźnie. Ponieważ zadanie to jest już niewykonalne (a nawet niepotrzebne), więc podejmowanie takich prób – czego najlepszym dowodem są dramaty Wyspiańskiego – ma charakter sztucznej, nieautentycznej i naśladowczej stylizacji (*O polskim dramacie mitologicznym. I*, „Widnokręgi" 1910, nr 19). Jej rezultatem jest brak psychologicznej motywacji i precyzyjnego konstruowania fabuły, dzięki czemu identyfikacja widza z działaniami → bohaterów staje się niemożliwa, a dramat – niefunkcjonalny (*O polskim dramacie mitologicznym. II*, „Widnokręgi" 1910, nr 20).

Cezary Zalewski

Źródła: [I. Krasicki], [*Przeciwko mitologii w rymotwórstwie*], „Monitor" 1772, nr 67; M.F.K. [M. Karp], *Obrona mitologii albo odpis na „Monitora" warszawskiego na rok P. 1772 d. 19 sierpnia wydanego*, 1773; [J.L. Chreptowicz], *Poezja*, w: [I. Krasicki], *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych*, t. 2, 1781; F. Karpiński, *O wymowie w prozie albo wierszu*, w: tegoż, *Zabawki wierszem i prozą*, t. 2, 1782; F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, 1788; F.N. Golański, *Alegorie starożytne w stosunku do I wieku sławnych ludzi Plutarcha i czasów bohatyrsko-mitologicznych*, 1801; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież uwagi nad duchem poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; [M. Mochnacki], *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2; [M. Mochnacki], *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 2, nr 5 i 7; K. Brodziński, *Kurs literatury. O stylu i wymowie (ułamki)* [powst. 1825–1831], w: tegoż, *Dzieła*, t. 8, 1844; K. Brodziński, *O egzaltacji i entuzjazmie*, w: tegoż, *Pisma rozmaite*, t. 1, 1830; J.I. Kraszewski, *Podania gminu*, w: tegoż, *Studia literackie*, 1842; A. Mickiewicz, *Badania historyczne i filologiczne*, w: tegoż, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci i czwarty* [1842–1844], przeł. L. Płoszewski, 1955; A. Tyszyński, *„Anafielas" pana J.I. Kraszewskiego*, 1846, w: tegoż, *Rozbiory i krytyki*, t. 3, 1854; A. Tyszyński, *Pierwsze zasady krytyki powszechnej*, t. 1, 1870; P. Chmielowski, *Geneza fantazji. Szkic psychologiczny*, „Niwa" 1872, t. 2; A.G. Bem, *Językoznawstwo porównawcze wobec nauk historycznych*, „Przegląd Tygodniowy" 1878, nr 23–24; J. Tokarzewicz, *Ariowie pierwotni*, „Ateneum" 1882, t. 3; P. Chmielowski, *Studia i szkice z dziejów literatury polskiej*, 1886; H. Biegeleisen, *Najnowsze kierunki badań mitologicznych*, „Tydzień" 1895, nr 32–38; C. Jellenta, *Prometeiści*, w: tegoż, *Wszechpoemat i najnowsze jego dzieje*, 1895; A. Lange, *Nowa mitologia*, „Głos" 1896, nr 28–29; A. Świętochowski, *Poeta jako człowiek pierwotny*, 1896; W. Bukowiński, *Ostatnie utwory A. Dygasińskiego*, „Prawda" 1902, nr 24; H. Galle, *Dygasiński Adolf. „Gody życia"*, „Książka" 1902, nr 10; C. Jellenta, *O drzewach, tkwiących korzeniami w niebie…*, w: tegoż, *Kraswa*, 1902; T. Jeske-Choiński, *Ostatnie dzieło Dygasińskiego*, „Kurier Warszawski" 1902, nr 166; I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902; M. Krzymuska, *Studia literackie*, 1903; S. Lack, *„Achilleis"*, „Nowe Słowo" 1904, nr 3; E. Weisberg, *„Achilleis". Sceny dramatyczne*, „Prawda" 1904, nr 11; P. Mączewski, *Konik zwierzyniecki w Troi*, „Lud" 1909, t. 15; T. Dąbrowski, *Mitologia*

Słowackiego, „Widnokręgi" 1910, nr 6; T. Dąbrowski, *O polskim dramacie mitologicznym. I*, „Widnokręgi" 1910, nr 19; T. Dąbrowski, *O polskim dramacie mitologicznym. II*, „Widnokręgi" 1910, nr 20; T. Dąbrowski, *Przesilenie prometeizmu w romantyce polskiej*, „Krytyka" 1910, t. 2, z. 2; J. Poznański, *„Althea" F. Faleńskiego a „Meleager" Wyspiańskiego*, „Na Ziemi Naszej" 1910, nr 17 (dodruk „Kuriera Lwowskiego"); K. Wróblewski, *Stanisława Wyspiańskiego „Achilleis". Sceny dramatyczne*, „Pamiętnik Literacki" 1910, z. 1; C. Jellenta, *Druid Juliusz Słowacki*, 1911; J. Rundbaken, *Z powodu „Godów Życia" (A. Dygasińskiego)*, „Sztuka. Pismo Ilustrowane" 1911, t. 1.

Opracowania: B. Gubrynowicz, *Walka o mitologię. Epizod z dziejów krytyki literackiej w Polsce w XVIII wieku*, w: tegoż, *Studia literackie*, 1935; J. Maślanka, *Twórczość ludowa w polskiej krytyce literackiej w latach 1831––1854*, „Pamiętnik Literacki" 1965, z. 2; S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, 1966; M. Żmigrodzka, *Mit – podanie – historia*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria 2, red. M. Żmigrodzka, 1974; W.G. Doty, *Mythography. The Study of Myths and Rituals*, 1986; H. Filipkowska, *Koncepcje mitu i jego związków z literaturą w krytyce literackiej Młodej Polski*, 1988; Z. Jagoda, *Krytyka literacka w kraju*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria 3: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, t. 1, red. M. Janion, M. Dernałowicz i M. Maciejewski, 1988; J. Maślanka, *Folklorystyka polska w latach 1831–1863*, w: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, t. 2, red. M. Janion, M. Dernałowicz i M. Maciejewski, 1988; M. Cieśla-Korytowska, *Mit*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; E. Sarnowska-Temeriusz, *Mitologia*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, 1996; M. Strzyżewski, *Maurycego Mochnackiego romantyczna hermeneutyka mitu*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska" 1999, z. 52.

Zob. też: Alegoria, Literatura ludowa, Słowiańszczyzna

MŁODA POLSKA

Młoda Polska romantyczna. Pojęcie „Młoda Polska" funkcjonowało w XIX w. w dwu zupełnie różnych znaczeniach. Termin ten pojawił się w połowie stulecia; oznaczał półtajną emigracyjną organizację karbonarską o demokratycznym programie społecznym, założoną w 1834 r. w szwajcarskim Bernie przez m.in. Joachima Lelewela. Organizacja ta współpracowała z Młodą Europą Giuseppe Mazziniego (podobnie jak bliźniacze organizacje: Młoda Italia, Młode Niemcy, Młoda Francja, Młoda Hiszpania, Młoda Irlandia, Młoda Szwajcaria). W 1838 r. organizacja Młoda Polska rozpadła się, dając początek bardziej umiarkowanemu Zjednoczeniu Emigracji Polskiej i bardziej radykalnemu Towarzystwu Demokratycznemu Polskiemu. W tymże 1838 r. nazwa została niejako zaanektowana przez emigracyjne pismo „Młoda Polska. Wiadomości Historyczne i Literackie", redagowane przez Eustachego Januszkiewicza, wydawane w Paryżu do początków 1840 r. (trzy razy w miesiącu). Pismo sympatyzowało ze Zjednoczeniem Emigracji Polskiej, było tu widoczne dziedzictwo organizacji karbonarskiej, łagodzone jednakowoż przez deklarowany od początku katolicyzm (symbolicznie obecny już na okładkach: krzyż i tiara papieska). Pismo nawiązywało również do tradycji „Pielgrzyma Polskiego", którego wydawcą był także Januszkiewicz. Współpracowało z Towarzystwem Literackim i Biblioteką Polską w Paryżu. O tym, czym była idea Młodej Polski, można wnioskować z artykułu wstępnego *Nasza polityka*, niepodpisanego, którego autorem był najpewniej właśnie Januszkiewicz („Młoda Polska" 1838, nr 1). Autor podkreśla, że przywrócenie Polski do życia wymaga odnowy moralnej. Może dokonać się ona tylko w sojuszu z katolicyzmem. Dopiero na tej podstawie można przeprowadzać reformy społeczne: uwłaszczenie chłopów i upowszechnienie oświaty. Upadek polskiej państwowości wynikał z tego m.in., że myśl reformatorska podważała chrześcijańską (katolicką) jedność. Zrezygnowano więc z reform: Polska „zrzekła się wielkich nabytków, gdy widziała, że mają być sztucz-

nym, potwornym zlepkiem dwóch różnych społeczności, dwóch nieprzyjaznych myśli; stawiała raczej swoje losy na kartę, niż by miała ścierpieć uroczyste uznanie schizmy, buntu przeciw jedności. Politycy drążkowi, co to u nich Bogiem ZRĘCZNOŚĆ, co nie widzą, ani chcą widzieć dalej niż za jutro, mogą policzyć jej to za błąd opłakany; ale ktokolwiek wierzy, że czyny okolicznościowe przechodzą, a jedna tylko idea i jej wpływy trwają, ten obaczy budującą mądrość w owych na pozór nieroztropnych ofiarach. Sława ich świętemu uporowi, rozwidnił on jeszcze ostatnie objawienia woli narodowej, czasy konfederacji barskiej i po[w]stania Kościuszki; [r]ozwidni przyszłość" (tamże).

Program ideowy „Młodej Polski" można by zatem określić jako progresywny tradycjonalizm. Pismo wielokrotnie przytacza fragmenty dzieł takich myślicieli, jak: Joseph de Maistre, Louis Gabriel Ambroise de Bonald, również Pierre-Simon Ballanche. Drukuje też historyczne teksty Joachima Lelewela. Umiarkowany radykalizm pierwszych numerów pisma stopniowo jednak zaczyna ustępować linii zachowawczej i jednoznacznie klerykalnej; „Młoda Polska" coraz częściej informowała o współczesnym życiu Kościoła, drukowała kościelne kazania, teksty o tematyce religijnej, m.in. pisane przez Aleksandra Jełowickiego (z okresu jego studiów w seminarium duchownym). Stanowisko redakcji stawało się coraz bliższe Zakonowi Zmartwychwstańców. W innym niepodpisanym artykule można przeczytać, że nie na ulicach, placach, na zabawach „znajdziecie Polskę młodzieńczą, Polskę noszącą w sobie takie zarody, które wiosna rozkwieci, a lato im dozrzałość przyniesie. Oto znajdziecie ją w świątyni […]" ([b.a.], [*Dla wielu Polska jest zatraconą…*], „Młoda Polska" 1839, nr 33). Romantyczna emigracyjna „Młoda Polska" coraz wyraźniej zmierzała w stronę społeczno-politycznego konserwatyzmu i urzędowego katolicyzmu, co było również wymuszane przez donatorów pisma (Leopolda Turowskiego, Paulinę Plater, Seweryna Uruskiego).

W życiu literackim emigracji „Młoda Polska" odegrała rolę ważnego informatora o bieżącym ruchu wydawniczym, także w kraju (w rubrykach: „Kronika bibliograficzna", „Wiadomości bibliograficzne", „Wiadomości literackie"). Prowadziła też, pod piórem krytyka literackiego Stanisława Ropelewskiego, dział recenzyjny. Najgłośniejszy był atak Ropelewskiego na twórczość Juliusza Słowackiego (Z.K. [S. Ropelewski], *„Trzy poemata" Juliusza Słowackiego, „Bajki i poezje" Antoniego Goreckiego, „Poemat o piekle" Dantyszka*, „Młoda Polska. Wiadomości Historyczne i Literackie" 1838, dod. do nr. 8; [S. Ropelewski], *Balladyna*, „Młoda Polska" 1839, nr 29) oraz na Ludwika Mierosławskiego ([S. Ropelewski], *Wspomnienie o piśmiennictwie polskim w emigracji*, „Młoda Polska" 1838, nr 12).

Młoda Polska modernistyczna. Termin „Młoda Polska" powrócił w nowym znaczeniu do obiegu literackiego i ogólnokulturowego w latach 90. XIX i na początku XX w. Bezpośrednie europejskie konteksty Młodej Polski to: „La Jeune France" (1878–1888, periodyk literacki, w którym obok naturalistów, jak Alphonse Daudet, i parnasistów, jak Charles-Marie-René Leconte de Lisle, publikowali literaccy debiutanci, jak Paul Bourget, Maurice Barrès), „La Jeune Belgique" (pismo artystyczne wydawane w latach 1881–1897, sytuujące się między zaangażowaniem społecznym a ideałem → „sztuki dla sztuki", współpracownicy to Albert Giraud, Émile Verhaeren, Georges Rodenbach, Maurice Maeterlinck), „Jung-Wien" (nieformalna grupa artystów, istniejąca w latach 1890–1897, spotykająca się w wiedeńskiej kawiarni Café Griensteidl: Hermann Bahr, Arthur Schnitzler, Hugo Hofmannsthal, Karl Kraus). W 1886 r. ukazuje się w Niemczech antologia *Das junge Deutschland* (jako reedycja, ze zmienionym tytułem, wydania z 1885 r. *Moderne Dichter-Charaktere*). Ola Hansson swój zbiór esejów z 1891 r. tytułuje *Das junge Skandinavien* (w polskim tłumaczeniu *Młoda Skan-*

dynawia wychodzi w 1892 r.). Szkice Stanisława Rzewuskiego, poświęcone piśmiennictwu francuskiemu, noszą tytuł *Młoda Francja* (1888).

Początkowo, w latach 90. XIX w., w polskiej publicystyce i krytyce była stosowana kategoria „młodości". Posługiwali się nią zwolennicy nowych prądów – Ignacy Matuszewski: „młode/ młodsze pokolenie", „młoda/ młodsza generacja" (*Wstecznictwo czy reakcja*, „Kurier Codzienny" 1894, nr 274, 277 i 321; *Swoi i obcy. Pokrewieństwa i różnice. Zarysy literacko-estetyczne*, 1898 [właśc. 1897]; *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, wyd. osob. 1902 [właśc. 1901]), Ludwik Szczepański: „młoda literatura" (*Sztuka narodowa*, „Życie" 1898, nr 9–10), Antoni Potocki: „najmłodsi" (*Najmłodsi powieściopisarze polscy*, „Tygodnik Ilustrowany" 1899, nr 17, 19, 21 i 24); również w swych pierwszych tekstach Stanisław Brzozowski (*My, młodzi*, „Głos" 1902, nr 50), który o Młodej Polsce zaczyna pisać od 1903 r. Młodość była kategorią stosowaną także przez przeciwników: Ludwik Krzywicki pisał o „najmłodszych" (*„Najmłodsi"*, „Prawda" 1894, nr 16–18), Marian Zdziechowski o „najmłodszych literatach i artystach" oraz „młodych czcicielach" nowych prądów (*Spór o piękno. Szkic krytycznoliteracki*, „Przegląd Literacki" 1898, nr 7; dalej pt. *Płazy a ptaki*), choć już w *Szkicach literackich* (1900) używa określenia: młoda/ Młoda Polska (*Sztuka, młodość i młoda Polska*; *Romantyzm polski a dekadencja polska*). Bolesław Prus pisze o „młodej literaturze" (*Młoda literatura polska*, „Kurier Codzienny" 1899, nr 15), Aleksander Świętochowski o „młodych poetach" i „młodych duszach" (*Młoda starość*, „Prawda" 1899, nr 1–3).

W latach 1894–1897 w Poznaniu istniała grupa inteligencji o nazwie „Młoda Polska". Redagowany przez Władysława Rabskiego „Przegląd Poznański", nieformalny organ grupy, określony w artykule programowym jako pismo polityczno-naukowe („Przegląd Poznański" 1894, nr 1), informował o nowych prądach literackich w Europie i publikował – obok innych dzieł – utwory młodego pokolenia polskich pisarzy (m.in. Stefana Żeromskiego, Jana Kasprowicza, Kazimierza Przerwy-Tetmajera). W 1898 r. ukazała się antologia Czesława Jankowskiego *Młoda Polska w pieśni. Wybór celniejszych poezji ostatniej doby*. Zakres hasła tytułowego jest szeroki. Jankowski zamieścił wiersze romantyków krajowych (Antoni Edward Odyniec, Teofil Lenartowicz, Kornel Ujejski), poetów poromantycznych i pozytywistycznych (Deotyma, czyli Jadwiga Łuszczewska, Michał Bałucki, Wiktor Gomulicki, Maria Konopnicka) i najnowszych, publikujących w latach 90. XIX w. (Antoni Lange, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Jan Kasprowicz). W przedmowie do wydania pierwszego autor antologii sugeruje, że liryka Młodej Polski oznacza tyle, co „poezja pomickiewiczowska", czyli stworzona po śmierci Adama Mickiewicza. Jankowski stosuje też określenia: „poezja czasów najnowszych", „poezja nam współczesna". Krytyk potwierdza, że ostatnie trzydziestolecie, czyli doba popowstaniowa, nie sprzyjała poezji. Ta jednak przetrwała, zmieniając formy i → gatunki (w czasach współczesnych liryka buduje przede wszystkim nastrój, w czym konkuruje z muzyką). W → przedmowie do wydania drugiego (1903) Jankowski komentuje krytyczne opinie na temat poezji młodopolskiej, ganionej za egotyzm i sobkostwo oraz broni poetów: „Poezja jest sztuką; sztuka niczyją sługą być nie powinna […]".

Termin i synonimy. Krystalizację terminu „Młoda Polska", jak podkreślają w swych syntezach Jan Lorentowicz (*Młoda Polska*, 1908–1913) i Antoni Potocki (*Polska literatura współczesna*, cz. 2, 1912), należy zawdzięczać artykułowi Artura Górskiego (*Młoda Polska. Felieton nieposłany na konkurs „Słowa Polskiego"*, „Życie" 1898, nr 15–16, 18–19 i 24–25). Na łamach

tego pisma o Młodej Polsce jako pokoleniowej formacji literackiej pisał też Kazimierz Przerwa-Tetmajer (*Przedmowa*, w: S. Przybyszewski, *Epipsychidion*, „Życie" 1898, nr 11) oraz redaktor naczelny – Stanisław Przybyszewski (*Pro domo mea*, „Życie" 1899, nr 13). Jan Sten (właśc. Ludwik Bruner) nadaje tytuł *Młoda Polska* cyklowi sylwetek współczesnych pisarzy (*Młoda Polska*, „Krytyka" 1899, z. 1–3); przedstawia Stefana Żeromskiego, Władysława Stanisława Reymonta i Wacława Sieroszewskiego. Jednak do terminu zachowuje dystans: „Młoda Polska… Splugawiono tak tę nazwę, wytarzano ją w błocie śmieszności, że doprawdy nie wiem, czy można ją umieścić w nagłówku" (*Młoda Polska*, „Krytyka" 1899, z. 1). Do tego stopnia nie jest przekonany do jej opisowej wartości, że w kolejnych wydaniach książkowych, zbierających szkice z „Krytyki", rezygnuje już z tej nazwy (*Dusze współczesne*, 1902; *Pisarze polscy*, 1903).

W rozumieniu krytyków pojęciem synonimicznym do Młodej Polski była „nowa sztuka", termin zaproponowany przez Stanisława Przybyszewskiego (*O „nową" sztukę*, „Życie" 1899, nr 6). Za Przybyszewskim tego określenia w odniesieniu do młodej literatury używali Bolesław Prus (*Młoda literatura polska*), Stanisław Brzozowski (*O nowej sztuce*, „Głos" 1903, nr 49–51), Ignacy Matuszewski (*Słowacki i nowa sztuka*), który *nb.* nie używa określenia „Młoda Polska". Podobnie terminem bliskoznacznym pozostawał → „modernizm", choć akcentowano różnice. Dla Antoniego Mazanowskiego (cykl artykułów *Młoda Polska w powieści, liryce i dramacie*, „Przegląd Powszechny" 1899–1901) Młoda Polska jest kategorią bardziej pojemną, obejmującą → naturalizm (jako postawę mimetyczną) i modernizm (rozumiany jako idealizm). Brzozowski podkreślał zaś, że modernizm nazywa wyłącznie wspólne właściwości literatur europejskich, bez uwzględnienia polskiej odrębności (*Młoda Polska i „modernizm"*, „Gazeta Polska" 1904, nr 332).

Młoda Polska: kategoria aksjologiczna. Młoda Polska, właściwie od początku, funkcjonowała w świadomości krytyków literackich zarówno jako kategoria aksjologiczna (nowa wartość kulturowa), jak i opisowa (twórczość młodej generacji artystów, urodzonych w okolicach 1860 r.). W pierwszym okresie dyskusji, w latach 1898–1904 (od wystąpienia Artura Górskiego do ataku Brzozowskiego na Zenona Przesmyckiego-Miriama), rozkład sympatii wobec zjawisk obejmowanych terminem „Młoda Polska" był przejrzysty i poniekąd rozpoznawalny jako spór „młodych" ze „starymi". Zwolennicy Młodej Polski uważali, że działania młodopolskie niosły ze sobą projekt rewolucji kulturalnej. Były propozycją konstruktywną, dlatego też „młodzi" krytycy, popierający ten kierunek, odżegnywali się od → dekadentyzmu (traktowanego jako inwektywa). Młoda Polska wyrastała z → polemiki, była wymierzona przeciwko komuś i czemuś. Broniła się i atakowała, formując swoje argumenty w języku → retorycznym i emocjonalnym. Była agresywna i prowokacyjna, demonstracyjnie pewna siebie i swoich argumentów. Zdarzało się, że nawet sympatyków raził „buńczuczny ton" wypowiedzi (L. Belmont, *W kwestii „młodych". Z powodu artykułu Stanisława Brzozowskiego „My, młodzi"*, „Głos" 1903, nr 8).

Artur Górski podkreślał, że do napisania artykułu *Młoda Polska* skłoniły go teksty Stanisława Szczepanowskiego (*Dezynfekcja prądów europejskich*, „Słowo Polskie" 1898, nr 40) i Mariana Zdziechowskiego (*Płazy a ptaki*). Sprowokowany do działania czuł się Brzozowski: „Wyście to stworzyli warunki, w jakich nam tchu nie staje" (*My, młodzi*). Pisał o starym świecie, którego zasadą trwania jest „światopogląd uśmiechniętej, rozkochanej w sobie płytkości, atmosfera bez ducha, bez ideału" (*Henryk Sienkiewicz i jego stanowisko w literaturze współczesnej*, „Głos" 1903, nr 14–15 i 17–18). W okresie batalii o pozytywny projekt Młodej Polski

(1898–1905) środowisko młodych było grupą skłonną, aby zacierać między sobą ideowe i artystyczne różnice, zogniskowaną wokół krakowskiego „Życia" (redaktor: Stanisław Przybyszewski), warszawskiego „Głosu" (redaktor: Jan Władysław Dawid), warszawskiej „Chimery" (redaktor: Zenon Przesmycki-Miriam). Ze środowiskiem młodych sympatyzowała „Krytyka" (redaktor: Wilhelm Feldman).

„Starzy" nie stanowili jednolitego obozu; byli to Bolesław Prus, Aleksander Świętochowski – pozytywiści, Stanisław Szczepanowski – działacz społeczny, Ludwik Krzywicki – marksista, Marian Zdziechowski – konserwatysta katolicki. Młodość w powszechnej opinii przeciwników była synonimem niedojrzałości, braku świadomości (czy wiedzy i doświadczenia), naiwnego buntu przeciwko autorytetom (naukowym, religijnym, narodowym), bezrefleksyjnym naśladowaniem zachodnich wzorów i mód artystycznych, szkodliwą próbą przerwania ciągłości życia kulturalnego w Polsce, wreszcie obyczajową, moralną prowokacją. Pisali, że głośne hasła młodych tak naprawdę skrywały fobie społeczne, były wyrazem społecznej alienacji, stanowiły ucieczkę od zobowiązań wobec zbiorowości. „Starzy" nie traktowali wszak przeciwników zbyt poważnie, w polemikach dominuje ton pobłażliwego lekceważenia, wyrastający z przekonania, że młodzieńczy bunt jest fazą przejściową. Stylistyce emfazy „młodych" odpowiadała stylistyka ironii „starych".

Spór wokół Młodej Polski miał wszelkie cechy tradycyjnego konfliktu pokoleń; np. Zdziechowski twierdził, że to, iż „młode pokolenie powstaje przeciwko staremu w imię jakichś nowych ideałów, jest rzeczą bardzo zwyczajną w rocznikach literatury" (*Z niwy najnowszej*, „Świat" 1895, nr 4; opinia sformułowana w eseju o Tetmajerze); Matuszewski zauważał: „[…] młodsze pokolenie zaczyna się coraz mniej rozumieć ze starszym, które wzrosło w odmiennej atmosferze duchowej" (*Wstecznictwo czy reakcja*). Młodość była jednak w tym przypadku bardziej funkcjonalna niż metrykalna. Artur Górski pisał: „[…] nie mierzymy wartości przekonań metryką" (*Młoda Polska*, „Życie" 1898, nr 16). Generacja młodych (Stanisław Przybyszewski, Jan Kasprowicz, Stefan Żeromski) była kilkanaście lat starsza od Stanisława Brzozowskiego i w latach najżarliwszego sporu już nie taka młoda (w 1900 r. Przybyszewski miał trzydzieści dwa lata, Kasprowicz – czterdzieści lat, Żeromski – trzydzieści sześć). Ważne miejsce w środowisku młodych zajmował Wacław Nałkowski (ur. 1851), generacyjnie należący do → pokolenia pozytywistów. Do młodych duchem Brzozowski zaliczał również Elizę Orzeszkową, Bolesława Prusa, Aleksandra Świętochowskiego. Gdy Świętochowski zaatakował młodych (*Liberum veto. Znaczenie ostatniej fali w sztuce*, „Prawda" 1903, nr 43), zamiast ostrej polemiki doczekał się pojednawczego i pełnego atencji głosu Brzozowskiego (*List otwarty do „Posła Prawdy"*, „Głos" 1903, nr 44). Symbolem starości i obiektem ataków młodych został Henryk Sienkiewicz – Artur Górski pisał: „[…] dla literatury powszechnej więcej niż Sienkiewicz znaczy np. Przybyszewski" (*Młoda Polska. Felieton nieposłany*); polemika nasiliła się od 1903 r. po ankiecie „Kuriera Teatralnego", w której Sienkiewicz użył deprecjonującego określenia wobec młodej literatury: „ruja i poróbstwo". Głównymi oponentami Sienkiewicza byli Brzozowski i Nałkowski. Można też było być, w opinii krytyków, „młodym starcem", konformistycznie unikającym buntu (S. Brzozowski, *Młoda Polska między starcami*, „Głos" 1904, nr 16). Marian Zdziechowski (ur. 1860) czy Ludwik Krzywicki (ur. 1859) pokoleniowo należeli do modernistów.

Młoda Polska, w definicjach krytyków, miała być europejska, ale również narodowa. Zakładała modernizację formuł życia zbiorowego. Odrzucała bezkompromisowe i nierealne marzenia niepodległościowe, miała świadomość politycznych uwarunkowań swojego cza-

su. Górski podkreślał: „[…] tak jak nie zawsze Grecy mogli gromić Persów, tak i my nie możemy mieć dzisiaj czasów Księstwa Warszawskiego i bitwy pod Grochowem" (*Młoda Polska. Felieton nieposłany*). Młodzi musieli odpowiadać na zarzut patriotycznego indyferentyzmu. Szczepanowski pisał: „Młodego Polaka, który by od tego [rozprawiania o „odbudowaniu Ojczyzny"] nie zaczął, nie chcę znać, ręki bym mu nie podał […]" (*Dezynfekcja prądów europejskich*). Podobnie Zofia Daszyńska stawiała zarzut: „[…] może kiedyś młoda Polska zrozumie, że społeczne i narodowe dążności przodować wszystkim innym muszą" (*Do czytelników!*, „Życie" 1898, nr 47). „Młodzi" bronili się (jak zwykle), atakując, wskazując na deklaratywny patriotyzm „starych", patriotyzm słowa („domowe piłki", jak pisał Szczepański w artykule *Sztuka narodowa*), nieznaczących gestów, skrywający tak naprawdę postawy lojalistyczne, których symbolem była dla młodych *Teka Stańczyka*. Modernizacyjny projekt Młodej Polski, w zamiarze jego twórców, oznaczał podjęcie i kontynuację tradycji polskich romantyków. Górski powołuje się na Mickiewicza, choć akurat w tej fazie epoki bliżej mu było, podobnie jak całej młodej formacji, do Słowackiego (mistycznego) – Mickiewicz zostaje nazwany Królem-Duchem (*Młoda Polska*, „Życie" 1898, nr 25).

„Młodzi" podkreślali, że, po pierwsze, nowoczesny patriotyzm ma naturę wewnętrzną, jest wypracowaną formułą, świadomą, niekoniecznie głośno i demonstracyjnie werbalizowaną. To „na pozór cichy, stłumiony akord", podkreślał Ludwik Szczepański (*Sztuka narodowa*). Po drugie, nowoczesny patriotyzm przekracza wąskie granice etnograficzne, zespalając humanistyczne, ogólnoludzkie (w tym europejskie) idee z tradycją lokalną, *stricte* narodową. I nie ma pod tym względem, jak przekonywał Brzozowski, różnicy między Przybyszewskim a Żeromskim, gdyż „każda sztuka wielka, każda prawdziwa sztuka musi być narodową" (*Porachunki*, 1903).

Modernizacja polskiego życia kulturalnego wyznaczała również zmianę w podejściu do roli religii w kulturze. Nowoczesność, jak uważali młodzi, oznacza laicyzację, rozumianą jako rozdzielenie sfer kultury i religii (zinstytucjonalizowanej w formie Kościoła). Z tym stanowiskiem „młodych" szczególnie silnie polemizował Marian Zdziechowski (*Sztuka, młodość i młoda Polska*, „Czas" 1898, nr 248–250 i 252). Wedle „młodych" dyskurs religijny („zaduch kruchciany", jak pisał Górski, *Młoda Polska*, „Życie" 1898, nr 19) upośledza i redukuje kulturę, sztuka nie może być „dodatkiem do katechizmu". Górski wskazuje na negatywny przykład Hiszpanów: „[…] ich fanatyzm i ciasnota umysłu podcięły siły rozwojowe i uczyniły ten żywy naród odstraszającą ruiną" (*Młoda Polska*, „Życie" 1989, nr 16). Młoda Polska, w rozumieniu krytyków, była wolnomyślicielska, ale nie ateistyczna. Młodość, jak podkreślał Brzozowski, potrzebowała autentycznego życia duchowego, → metafizyki, rozumianej jako indywidualny i niekonfesyjny wysiłek jednostki (*My, młodzi*). Młoda Polska skłonna też była, czego Brzozowski już nie akceptował, dopisywać religijne znaczenia sztuce: to sztuka, w formule, jaką proponował Przybyszewski, stawała się właściwym absolutem (*Współczesne kierunki w literaturze polskiej wobec życia*, „Głos" 1903, nr 19–22).

Projekt rewolucji kulturowej Młodej Polski był paradoksalny. Z jednej strony krytycy podkreślali zaangażowanie kultury w konieczną przebudowę świadomości zbiorowej Polaków, z drugiej – domagali się prawa sztuki do autonomii, odżegnując się od utylitaryzmu. Ludwik Szczepański podkreślał, że sztuce nie można nakładać munduru, narzucać jej funkcji instrumentalnej; „artysta winien iść swoją drogą". Podobny paradoks był również widoczny w analogicznych środowiskach zachodniej Europy – „Młodej Francji" czy „Młodej Belgii". Tam także ewokowano przywiązanie do dziewiętnastowiecznej roli artysty – strażnika warto-

ści, sumienia narodu (jaką odgrywali zarówno Victor Hugo, jak i Émile Zola) i przy tym deklarowano pragnienie artystycznej wolności w doborze tematów i środków wyrazu.

Z ideą autonomii sztuki młodzi krytycy łączyli postulat indywidualizmu. Sztuka jest to głos jednostki. Artysta stanowi jedność ze swym dziełem. Górski pisał, że nie ma „prawdziwej, wielkiej sztuki bez swobodnego przejawu indywidualności – wszelka inna sztuka, tworzona dla ogółu, jest przemysłem artystycznym" (*Młoda Polska*, „Życie" 1898, nr 16). Artysta pisze przede wszystkim o sobie, o swoim wnętrzu. Stąd powtarzany bardzo często postulat → szczerości. Szczepański podkreślał: „[…] należy nam cenić w artyście otwartość, bezwzględność, szczerość w wypowiadaniu swoich uczuć i myśli" (*Sztuka narodowa*). Górski twierdził: „[…] szczerości, szczerości, odwagi we własną duszę, we własne natchnienia, oto czego nam trzeba przede wszystkim we współczesnej literaturze polskiej" (*Młoda Polska*, „Życie" 1898, nr 24). Brzozowski pisał: „[…] szczerość bezwzględna, głębokie życie duchowe" (*My, młodzi*). Dla ilustracji tezy młodzi krytycy sięgali po określenie Przybyszewskiego „naga dusza", wielokrotnie dyskredytowane i ośmieszane przez starych (Zdziechowski zaznaczał, że wolałby jednak zobaczyć w sztuce „duszę przyodzianą", zob. *Płazy a ptaki*). I jednocześnie komentarze Brzozowskiego nieoczekiwanie odkrywały prawdę: szczerość w dawnym (dziewiętnastowiecznym) sensie tego słowa nie istnieje, człowiek nie wie, kim jest, nie rozumie ani siebie, ani swoich czynów, próby wyjaśniania zawodzą, podobnie jak kategorie pojęciowe winy, grzechu i kary. Spowiadający się twórca pozostaje tragicznie bezradny wobec chaosu odkrywanego własnego wnętrza, tracąc w efekcie swą → podmiotową tożsamość (*Współczesne kierunki w literaturze polskiej wobec życia*).

Młodzi podkreślali, że artysta winien być w swej twórczości psychologiem, nie zaś fizjologiem (I. Matuszewski, *Wstecznictwo czy reakcja*). Zwraca uwagę ambiwalentny stosunek młodych krytyków do naturalizmu i Zoli. Zasługą naturalistów miała być, w ich oczach, artystyczna (i cywilna) odwaga w poszerzeniu skali tematycznej literatury, odrzucenie moralnej cenzury, podejmowanie tematów tabu, pisanie o rzeczach dla → czytelników nieprzyjemnych i wstydliwych. Arcydzieła są z reguły gorszące, jak podkreślał Górski. Po naturalistach młodzi dziedziczyli niechęć do mieszczanina, określanego jako filister, pozbawionego duchowych potrzeb, zakłamanego moralnie. Jednak młodzi krytycy wyrażali sprzeciw wobec naturalistycznej definicji człowieka, sprowadzanego do determinantów biologicznych (fizjologicznych) i społecznych. Człowiek to przede wszystkim, podkreślali, wnętrze. Erotyka, silnie obecna w twórczości Przybyszewskiego, jest jedynie pretekstem, jak sądzili, do interpretacji psychologicznej. Brzozowski stwierdzał: „[…] dla nas pierwiastek erotyczny nie istniał w jego dziełach" (*Współczesne kierunki w literaturze polskiej wobec życia*). „Starzy", w opinii młodej krytyki, nie potrafili tego zrozumieć, sprowadzając młodą literaturę do wymiaru obyczajowego skandalu.

Wreszcie ważkim tematem młodej krytyki pozostawał postulat dążenia do prawdy. „Kult prawdy", wedle Szczepańskiego, ożywia najnowszą literaturę. Celem twórczości byłoby poznanie. Temu założeniu towarzyszyła jednocześnie świadomość nieuchronnego relatywizmu wiedzy. Górski podkreśla: „[…] żyjemy w czasie wielkich bankructw idei". Brzozowski cytuje Przybyszewskiego: „[…] my późno urodzeni przestaliśmy wierzyć w prawdę", i Friedricha Nietzschego: „[…] prawda to przecież tylko złudzenie niezbędne do życia" (*Współczesne kierunki w literaturze polskiej wobec życia*). Granica między prawdą a złudzeniem ulegała więc zatarciu, przestawały obowiązywać dotychczasowe autorytety i sprawdzone narzędzia poznania. Człowiek został skazany na indywidualne, więc ze swej natury subiektyw-

ne, niepewne i względne poszukiwania. Jednostka dąży zatem do swojej własnej, podmiotowej prawdy. Jak podkreśla Brzozowski, prawda „dla każdego może być tylko jedna i dla każdego polegać ona musi na najgłębszym i najzupełniejszym stwierdzeniu jego istoty" (*Echa artykułu „My, młodzi". Replika*, „Głos" 1903, nr 5). Takiej prawdy nie można dać innym jako obowiązującego dogmatu, rolą (koniecznie młodej, niezależnie od metryki) jednostki jest wszczepienie innym tęsknoty za prawdą, pasji poszukiwania.

W 1904 r. atak Brzozowskiego na Miriama (*Scherz, Ironie und tiefere Bedeutung*, „Głos" 1904, nr 27; *„Miriam" – zagadnienie kultury*, „Głos" 1904, nr 41–52) rozpoczął zmianę w aksjologicznej kwalifikacji pojęcia Młodej Polski. Brzozowski nie krytykuje jeszcze wprost całego młodego środowiska literackiego, którego wciąż czuje się częścią. Przypadek Miriama traktuje jednak jak ostrzeżenie dla całej formacji. Przesmycki, w środowisku Młodej Polski bardziej „*arbiter elegantiarum* sztuki", „organizator i archiwariusz" niż właściwy twórca dzieł literackich, jest ilustracją niebezpieczeństwa zastoju, perseweracji przyjętej estetyki. W efekcie sztuce może grozić „hieratyczna impotencja", ucieczka od życia i jego wyzwań. Przychodzi bowiem, jak podkreśla Brzozowski, taki moment w biografii pisarza, kiedy może on „zatrzymać się w rozwoju" bądź „stać się wieszczem".

O wyczerpaniu formuły Młodej Polski jako projektu kulturowego zaczęto pisać częściej po 1905 r. (K. Kelles-Krauz, *Kilka głównych zasad rozwoju sztuki*, „Poradnik dla Samouków" 1905, cz. 5, z. 2), ale i wcześniej nie brakowało opinii krytycznych (W. Nałkowski, *„Chimera" wobec rewolucji*, „Głos" 1901, nr 10). Paradoksalną reakcją na te opinie jest artykuł Karola Irzykowskiego *Dwie rewolucje* („Nasz Kraj" 1908, z. 1), w którym pada sformułowanie: „Młoda Polska w jedną noc posiwiała". Krytyk uznał odrębność literatury, jej zadaniem nie jest towarzyszenie przemianom społecznym: „Bluźniercza, antyspołeczna, anarchiczna postawa poezji była przy końcu ubiegłego wieku na chwilę jej najpiękniejszym czynem, była protestem przeciw warunkom współczesnego życia. Polski Król Duch znalazł się na jedną chwilę w obozie Przybyszewskiego".

O porażce modernizacyjnego projektu kulturowego pisze Stanisław Brzozowski: *Koniec legendy* („Przegląd Społeczny" 1906, nr 1), *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej* (powstająca w latach 1906–1909, w trzech wersjach, publikacja: 1910). Brzozowski przyjmuje analogiczne założenie jak Wilhelm Feldman (*Współczesna literatura polska 1880–1904*, 1905) – Młoda Polska jest przedłużeniem → romantyzmu. Inaczej jednak to wartościuje: inaczej ocenia romantyzm, inaczej również Młodą Polskę jako jego kontynuację. Romantyzm był w tym przypadku – obaj krytycy są tu zgodni – manifestacją indywidualizmu. Brzozowski opisuje romantyzm przez metaforę „buntu kwiatu przeciwko swym korzeniom", widzi zatem w nim jednostkową i rewolucyjną kontestację. Ale jednocześnie podkreśla autentyczny dramat jednostki negującej społeczeństwo, które ją wytworzyło, stąd jej poczucie alienacji, niedopasowania do świata, który trzeba zmienić wbrew temu światu. Romantycy, rozdarci między wzorami postaw Hamleta i Chrystusa, wypracowali złe rozwiązania: ich czyn okazał się nieskuteczny, przyjmował postać martyrologicznych gestów, wyrażał się w mesjanicznych uroszczeniach, generalnie wybierał (piękną, poetyzowaną) śmierć zamiast życia. Ale był jednak, podkreśla Brzozowski, próbą działania.

Pokolenie Młodej Polski świadomie podjęło dzieło romantyków. Postawiło trafną diagnozę rzeczywistości, rzuciło wyzwanie, jak pisze Brzozowski, „Polsce zdziecinniałej", „Polsce uwiądu starczego". Zrozumiano, że społeczeństwo polskie odwróciło się od życia umysłowego Europy, że zamknęło się w naiwnym i bezrefleksyjnym kulcie tradycji, kultu-

rowym zaścianku. Hamulcem był Kościół katolicki, zwłaszcza w polskiej odmianie – konserwatywny, skrajnie antymodernistyczny, sprowadzający wiarę do liturgicznego rytuału, dający wiernym wygodne poczucie bezrefleksyjnej, kryptonarodowej wspólnoty („Kościół milusińskich"). Chorobą Kościoła jest jezuityzm, oznaczający postawę jałowej kontemplacji, wyrzeczenie się aktywnego życia. Stąd nowoczesna kultura pozostaje wciąż w poważnej mierze zamkniętą na doczesność „klerykaturą". Ułomnością polskiej kultury jest również kabotynizm moralny, etyka fasady, zakreślająca rozległe rejony tabu – tematów, o których mówić ani pisać nie wypada. W rezultacie przychodzi nam żyć w świecie zakłamanych wyobrażeń o sobie.

Rewolta młodopolska, mimo zamierzonej kontynuacji romantyzmu i trafnej diagnozy współczesności, okazała się jednak, jak podkreśla Brzozowski, zupełnie jałowa. Młoda Polska stworzyła zaledwie swoją legendę, czyli w rozumieniu krytyka opowieść (zgodnie z łacińskim źródłem znaczeniowym słowa) – rzecz tyleż piękną, co szkodliwą, mistyfikację czy, mówiąc językiem współczesnym, narrację na swój temat. Legenda przedstawia rzeczywistości indywidualne, wewnętrzne artystów. Jest opowieścią o własnym „ja" twórcy, o jego zamkniętym świecie, skończonej historii, opowieścią niemotywującą do żadnej zewnętrznej aktywności, zatem eskapistyczną i pasywną. A przecież, jak podkreśla Brzozowski, „słowo – to zapowiedź i żądanie czynu. Pisać więc można, tylko wierząc w czyn", zaś „nikt z młodopolskich pisarzy nie pisał jak pisze człowiek pragnący przez to coś w rzeczywistym świecie zmienić".

Brzozowski dochodzi do przekonania bliskiego przeciwnikom Młodej Polski z wczesnego okresu sporów. Dekadentyzm, od którego młodzi się odżegnywali, okazuje się teraz dla krytyka istotą Młodej Polski: melancholijnej i biernej. Młoda Polska to tylko słowo, czysto opisowe, pozbawione siły sprawczej. Zamiast prawdziwej kontynuacji romantyzmu Młoda Polska popadła w jego histeryczny kult: Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, także Andrzeja Towiańskiego. Spośród romantyków tak naprawdę, jak uważa Brzozowski, patronem Młodej Polski, choć wbrew niej samej, został Zygmunt Krasiński. „Młodzi" zobaczyli w nim swoją własną słabość, o której woleli nie wiedzieć: „Krasiński był dla nich samopoznaniem, a oni potrzebowali ucieczki przed sobą". Za Krasińskim Młoda Polska przeciwstawiła światu „wewnętrzny system duchowy", wykreowała własną subiektywną rzeczywistość alternatywną. Trwanie jednostki miało być „źródłem siły i życia". Młoda Polska „przemilczała i przegadała" najważniejszego z romantyków, jak uważa Brzozowski, czyli Cypriana Norwida. Zabrakło refleksji nad jego głównymi ideami: pracy i religii. Brzozowski filozofię pracy Norwida pojmował przez pryzmat pism Karla Marksa i Georges'a Sorela, widział w niej fundament nowoczesnego społeczeństwa. Norwidowską filozofię religii, osobistej, emocjonalnej, zwróconej ku życiu, postrzegał przez pryzmat modernizmu katolickiego i widział w niej szansę na współczesne odrodzenie duchowości.

Młoda Polska stworzyła wyłącznie, jak uważa krytyk, teatr gestów. Zamiast wysiłku i pracy inscenizowała spektakl, widowisko *quasi*-pasyjne, które było demonstracją cierpienia i smutku, odgrywanym „mesjanizmem estradowym", skrywającym własną bezsilność. Brzozowski pisze: „[…] jeżeli romantyzm był Golgotą – to jest to Oberammergau" (miasto w Bawarii, w którym corocznie organizuje się w ramach Wielkiego Tygodnia widowiska pasyjne).

Idealistycznej Młodej Polsce zabrakło lekcji francuskich naturalistów: odwagi w pokazywaniu społecznej strony życia. Zabrakło nowoczesnej → psychologii; Przybyszewski za-

ledwie zrobił krok we właściwym kierunku: nie wystarczy bowiem, jak uważa Brzozowski, spojrzeć w otchłań swojego wnętrza, trzeba jeszcze umieć nad nim zapanować, przekształcać je, budując własną samoświadomość.

Ponadto Młoda Polska uciekała od wyzwań teraźniejszości. Stała się zakładnikiem historii rozpamiętywanej i ocenianej. Stefan Żeromski, którego Brzozowski ceni, nie wychodzi jednak poza obrazy cierpienia narodu, wpadając w pułapkę etyzmu. Także Stanisław Wyspiański, doceniany jako twórca, pozostaje uwięziony w pułapce estetyzmu, jest w pierwszej kolejności człowiekiem teatru, nie zaś myślicielem. Również wartościowa poezja Jana Kasprowicza i Leopolda Staffa była jedynie liryczną opowieścią (legendą), jak sądzi Brzozowski, o duchowych rozterkach człowieka, przynosiła emocjonalne (Kasprowicz) czy wyobrażeniowe (Staff) antidotum na zły świat, nie podpowiadała jednak aktywnego remedium na zło.

I wreszcie, podkreśla Brzozowski, grzechem formacji Młodej Polski była przesadna, koturnowa powaga. Młoda Polska nie potrafiła śmiać się ze świata i z siebie. Śmiech autor *Legendy Młodej Polski* uważał zaś za pozytywny, afirmatywny i konstruktywny wyróżnik życia. Pisał: „[…] cienie i upiory tylko nie znają śmiechu". Śmiech jest najlepszą formą zarówno obnażenia konwencjonalności form świata, jak i przezwyciężania jednostkowego izolacjonizmu. Jest formułą świadomości, której zabrakło w tej formacji. Młoda Polska „nie chciała mieć śmiechu, bo nie miała sama w siebie wiary. Starała się zawsze siebie nie widzieć. Alibi szukała w sztuce, metafizyce, pisaniu".

„Polska zdziecinniała", pisze Brzozowski, wciąż trwa, wszyscy po trosze jesteśmy jezuitami. Z pewnością zasługą Młodej Polski czy raczej zasługą jej pojedynczych, uwznioślanych twórców było uwrażliwienie na najważniejsze kulturowe problemy współczesności. Celem dalszych wysiłków powinna być budowa nowoczesnego kolektywu, którego struktura byłaby oparta na pracy, który przełamywałby alienację jednostki, pielęgnował wartości duchowe i zajął właściwe dla siebie miejsce w kulturowej wspólnocie narodów Europy. Dzieła tego winna podjąć się, jak pisze Brzozowski w drugiej redakcji swojego tekstu, „Młoda Polska rzeczywista", która jednakowoż w wersji trzeciej, przeznaczonej do druku, stała się już po prostu Polską. Formuła Młodej Polski uległa zatem, jak uważa krytyk, całkowitemu wyczerpaniu.

Młoda Polska: kategoria opisowa. Młoda Polska funkcjonowała również od 1902 r. (A. Mazanowski, *Młoda Polska w powieści i poezji*, „Przegląd Powszechny" 1899, t. 63–64, 1900, t. 65–68, 1901, t. 71–72) jako pojęcie neutralne, syntetyczne, opisujące zjawiska historycznoliterackie – twórczość młodego (w stosunku do pozytywistów) pokolenia. Autorzy syntez byli krytykami literackimi epoki, choć nie wliczali się do grupy głównych uczestników pokoleniowego sporu, raczej stali z boku, sympatyzując z „młodymi" w większym stopniu (Feldman, Lorentowicz, Potocki) bądź z mniejszym przekonaniem (Mazanowski). Granica między krytyką a historią literatury pozostawała płynna. Pisząc syntezy, autorzy starali się spełnić funkcję naukowych informatorów. Przedstawiali zatem w swych opracowaniach maksymalnie dużą liczbę zjawisk literackich, nie rezygnując przy tym z wartościowania. Syntezy w istotnym stopniu pozostawały zbiorem portretów literackich, w których dzieło i pisarz stanowili ekspresywną jedność. Historycy literatury wskazywali jednak nadrzędne kategorie badawcze (gatunkowe, środowiskowe, pokoleniowe), scalające twórcze dokonania tego okresu. Istotną rolę w syntezach odgrywała lektura → empatyczna, silnie osadzona w zaangażowaniu ideowym autora.

Syntezy aprobują określenie „Młoda Polska" jako nazwę całości epoki (warto dodać, że tą nazwą nie posługuje się historyk literatury starszego pokolenia, Piotr Chmielowski, który

pisze o modernizmie, najnowszych prądach, młodych twórcach, literaturze młodego pokolenia). W opracowaniach Antoniego Mazanowskiego (*Młoda Polska w powieści, liryce i dramacie*; *Kazimierz Przerwa-Tetmajer*, 1906; *Stanisław Wyspiański*, 1907; *Pogłosy Młodej Polski w dramacie, powieści*, 1915) Młoda Polska jest pojemną kategorią, obejmującą twórczość młodych autorów, urodzonych w okolicach 1860 r. Analogiczne stanowisko zajmuje Jan Lorentowicz: *Młoda Polska* (trzy tomy z zapowiadanych sześciu, 1908–1913). Zmienny był stosunek Feldmana do terminu i pojęcia Młodej Polski. W kolejnych wydaniach swej historycznoliterackiej syntezy (w edycjach lwowskich pod tytułem: *Piśmiennictwo polskie ostatnich lat dwudziestu*, 1902, 1905; w edycjach warszawskich: *Współczesna literatura polska*, 1903, 1905, 1908) Feldman zapisuje termin „Młoda Polska" najczęściej (choć nie zawsze) w cudzysłowie, odnosząc go do twórczości środowiska krakowskiego, zogniskowanego wokół „Życia". Dla całego okresu krytyk używa określeń: „literatura najnowsza/ najmłodsza", „literatura ostatnich lat dwudziestu". W wydaniu z 1908 r. nazwa „Młoda Polska" zaczyna być używana, wymiennie z NEOROMANTYZMEM, jako określenie całej epoki. „Neoromantyzm" (termin Edwarda Porębowicza, *Poezja polska nowego stulecia*, „Pamiętnik Literacki" 1902, z. 1) stanie się później nazwą całości epoki w syntetycznym opracowaniu Juliana Krzyżanowskiego. Według wydania *Współczesnej literatury polskiej* Feldmana z 1908 r. Młoda Polska/ neoromantyzm to formacja zagrożona, przeżywająca przesilenie, wraz z klęską rewolucji 1905 r. (na którą literatura nie była przygotowana) i ze zgonem Stanisława Wyspiańskiego („wykwit wszystkich najlepszych możliwości Młodej Polski") – śmierć grozi całej epoce literackiej (którą być może zastąpi jakaś nowa formuła pozytywizmu). W kolejnym wydaniu z 1918/1919 r. Feldman jednak uspokaja, że odwrotu od neoromantyzmu nie było, nie nastąpił żaden koniec epoki, „Młoda Polska stała się – Polską" i sprostała wyzwaniom czasu.

Młoda Polska jest nazwą całego okresu także dla Antoniego Potockiego (*Polska literatura współczesna*). Autor nie używa tej nazwy często, ale też jej nie unika. Od Młodej Polski wedle Potockiego rozpoczyna się nowoczesność, która oznacza dla niego korelację między modernizacyjnymi procesami cywilizacyjnymi a przemianami literackimi. Nie tyle więc Młoda Polska byłaby domknięciem XIX w., jak u Feldmana, co otwarciem perspektywy na XX w.

Próby syntezy. Młoda Polska w historycznoliterackich syntezach to literatura, krytyka literacka, dramat. Potocki i Feldman uwypuklają znaczenie teatru, który zwłaszcza w Krakowie i we Lwowie przeżywa w tym okresie znaczący rozkwit. Dla obu autorów Młoda Polska to również sztuka – malarstwo, muzyka. Potocki dostrzega pod nazwą Młodej Polski także czas narodzin popularnego (masowego) rynku literackiego. Dla Feldmana Młoda Polska to też sztuka użytkowa (architektura i przedmioty codziennego użytku).

Syntezy wyznaczają ramy chronologiczne okresu. Najwcześniej datuje początek Młodej Polski Jan Lorentowicz: na 1887 r., czyli datę powstania warszawskiego „Życia", redagowanego przez Zenona Przesmyckiego (Miriama). Dla Mazanowskiego Młoda Polska zaczyna się we wczesnych latach 90. Jednak Feldman i Potocki uważają, że narodziny dojrzałej Młodej Polski datują się na okolice 1900 r. Koniec okresu przypadałby, jak podkreśla Feldman w ostatnim wydaniu swej syntezy (i za nim cała współczesna historia literatury), na 1918 r., czas odzyskania niepodległości. Dla Potockiego Młoda Polska jest wszakże inicjalnym epizodem nowoczesnej literatury.

Autorzy syntez pozostają zgodni, że Młoda Polska była efektem przełomu antypozytywistycznego (w → nauce, filozofii, literaturze). Jej horyzonty ontologiczne określałby ide-

alizm. Autorzy zachowują wszelako niejednoznaczny stosunek wobec naturalizmu. Wedle Lorentowicza Młoda Polska zaprzeczyła naturalizmowi jako postawie mimetycznej („sztuka zaczyna się dopiero tam, gdzie się kończy naśladownictwo"). Także Feldman konsekwentnie wyklucza z Młodej Polski naturalizm (i wraz z nim twórczość Reymonta, co pozostaje ewenementem) – naturalizm wraz z dekadentyzmem to tzw. tendencje preromantyczne. Mazanowski jednak, jako tradycjonalista przywiązany do mimetycznego modelu literatury, rozpoczyna swą syntezę Młodej Polski od utworów naturalistycznych, inspirowanych twórczością Zoli; integralną częścią epoki pozostaje więc m.in. twórczość Artura Gruszeckiego. Zapatrzony we wzory XIX w., autor nie szczędzi naturalistom takich krytycznych ocen, jak „filozofia zgnilizny", „rynsztok życia".

Dominantę Młodej Polski autorzy syntez upatrują zgodnie w indywidualizmie i subiektywizmie: sztuka jest głosem jednostki, artysta pisze przede wszystkim o sobie i swym wnętrzu. Dla Lorentowicza Młoda Polska to „całkowita swoboda indywidualnego tworzenia; wydobycie twórczości spod wpływu przejściowych dążeń społecznych". Jeszcze mocniej podkreśla to Antoni Potocki, wedle którego młodopolska nowoczesność odrzucała zewnętrzne zobowiązania sztuki, oddzielała literaturę od polityki, w czym przeciwstawiała się oczekiwaniom czytelniczym. Potocki stwierdza: „[…] polski poeta przymierza się wciąż do wieszczostwa, jak by to był strój do wdziania na maskaradę narodową; ogół polski niechętnie widzi takich, którzy tego nie czynią". Feldman już jednak dojrzałość Młodej Polski/ neoromantyzmu upatruje w przezwyciężeniu radykalnego i izolacyjnego indywidualizmu, w powrocie do romantycznej koncepcji autora jako → wieszcza i wychowawcy. W ostatnim wydaniu swej syntezy Feldman odnotował największy sukces formacji: odzyskanie niepodległości przez Polskę w 1918 r. Wychodząc z innych przesłanek, Mazanowski krytycznie pisze o indywidualizmie nadmiernie wybujałym, którego skutkiem jest pozowany pesymizm, chory erotyzm i bluźnierstwo („niewiara, wątpienie, gorycz, melancholia, ironia i sarkazm, brak celu życia, wstręt do pracy, pogarda tłumu, strach śmierci, nastrajanie się usilne, ale nie wolne od pozy i sztuczności, zmysłowość, połączona z dziką ku kobiecie nienawiścią"). I oczekuje od artysty zaangażowania, wejścia w dziewiętnastowieczną rolę: nauczyciela (historii) i wychowawcy (chroniącego czytelnika przed zepsuciem moralnym).

Syntezy proponują historycznoliteracki kanon. Dla Lorentowicza i Feldmana jako autora opracowań sprzed 1905 r. – Przybyszewski i Miriam wciąż figurują jako najwybitniejsi przedstawiciele indywidualistycznego buntu i najważniejsi twórcy epoki. Potocki docenia przełom, jakiego dokonał Przybyszewski w polskim życiu literackim. Pozytywnie przez Lorentowicza jest wartościowana rola Tetmajera („pierwszorzędny liryk", „urodzony poeta", zwłaszcza w erotykach), a nawet przez Mazanowskiego (co prawda głównie w przezwyciężających pesymizm wierszach „tatrzańskich", *Kazimierz Przerwa-Tetmajer*, 1906) oraz Potockiego, który ceni poetę za „kult formy", „programową bezideowość". Pierwszym lirykiem epoki wedle Feldmana pozostaje jednak, zwłaszcza w późniejszych edycjach *Współczesnej literatury polskiej*, Kasprowicz jako reprezentant neoromantycznej poezji zaangażowanej. Autorzy syntez nie dostrzegli Bolesława Leśmiana, co raczej nie dziwi w przypadku Lorentowicza i Potockiego ze względu na czas opracowania syntez (wydania: 1908 i 1911). Zwykle pedantyczny Feldman o twórczości Leśmiana ledwie jednak wzmiankuje.

W odniesieniu do dramatu syntezy odnotowują rangę Wyspiańskiego, choć nie jest to jednobrzmiący entuzjazm. Wątpliwości nie ma Feldman. Według niego *Wesele* pozostaje nie tylko szczytowym osiągnięciem Młodej Polski/ neoromantyzmu, ale dziełem kultowym jak

Bogurodzica i *Oda do młodości*. Mazanowski przywiązany do literatury realistycznej (wskazuje na dwa przykłady z XIX w. Henrika Ibsena i Gerharta Hauptmanna) dramat młodopolski postrzega jednak jako „nieskładny" i „nieuharmonizowany". *Wesele* do pewnego stopnia jest wyjątkowe, to „dzieło niepospolite, które na zawsze pozostanie w literaturze, jako piękny wyraz rodzimej wyobraźni i obywatelskiego zapału", ale i tutaj nie brakuje czystego dekoracyjnego efektu, banalnej symboliki. Dla Potockiego Wyspiański pozostaje niespełnioną szansą polskiej literatury, to artysta, który nie potrafił w pełni zbuntować się przeciwko → tyrtejskim powinnościom sztuki. Potocki myśli podobnie jak Irzykowski (*Glosy do współczesnej literatury polskiej*, „Głos" 1905, nr 29 i 31; *Dwie rewolucje*, „Nasz Kraj" 1908, z. 1), jego (Potockiego) opinia jest jednoznaczna: „[…] w naszej dramaturgii stawiam znaczenie Przybyszewskiego bez porównania wyżej od Wyspiańskiego". Przybyszewskiemu udało się odtworzyć w nowoczesnym języku, jak sądzi Potocki, antyczne misterium dionizyjskie, w przypadku Wyspiańskiego dramat w rozwiązaniach formalnych niebezpiecznie zbliża się zaś do → opery, czystego artystycznego efektu.

W zakresie prozy Mazanowski, rzecz jasna, zapisuje swój żal za XIX w., prezentyzmem i zaangażowaną postawą moralną twórcy. Autor nie ma swoich wyraźnych prozatorskich faworytów w obrębie prozy Młodej Polski, raczej formułuje przestrogi i postulaty (szczególnie pod adresem piszących kobiet, jak Gabriela Zapolska). Syntezy (Lorentowicza, Feldmana) sporo miejsca poświęcają prozie Przybyszewskiego, Tetmajera (rekapitulując ich fabularną zawartość), choć oceny są wstrzemięźliwe – to jedynie twórczość liryków zagubionych w świecie prozy. Dla Feldmana głównym pisarzem epoki pozostaje Żeromski („ból bólów ziemi polskiej"), którego badacz ceni za zaangażowanie społeczne i narodowe. Inaczej Potocki. Najwyższą rangę przypisuje *Chłopom* Reymonta i *Próchnu* Wacława Berenta jako dwóm skończonym dziełom sztuki, wyzbytym społecznych i narodowych tendencji. Potocki dostrzegł ponadto w Młodej Polsce tendencje groteskowe (Roman Jaworski).

Kwestie ściśle językowe, teoretyczne, nie zajmują wiele miejsca w syntezach Młodej Polski. Struktura dzieła literackiego nie była przedmiotem zainteresowania epoki. Antoni Potocki jako jedyny spośród historyków literatury Młodej Polski poświęca cały rozdział świadomości językowej pisarzy, zagadnieniom warsztatu artystycznego. W tym czasie była to rzadkość.

Dariusz Trześniowski

Źródła: L. Krzywicki, *„Najmłodsi"*, „Prawda" 1894, nr 16; I. Matuszewski, *Wstecznictwo czy reakcja*, „Kurier Codzienny" 1894, nr 274, 277 i 321, wyd. osob. *Czarnoksięstwo i mediumizm. Studium historyczno-literackie*, 1896; M. Zdziechowski, *Z niwy najnowszej poezji: Kazimierz Tetmajer, Józef Stanisław Wierzbicki*, „Świat" 1895, nr 4–5, przedruk w: tegoż, *Szkice literackie*, t. 1, 1900; L. Wasilewski, *Młoda Polska pod zaborem pruskim*, „Krytyka" 1896, z. 2; Piast [S. Szczepanowski], *Dezynfekcja prądów europejskich*, „Słowo Polskie" 1898, nr 40; M. Zdziechowski, *Spór o piękno. Szkic krytycznoliteracki*, „Przegląd Literacki" 1898, nr 7, przedruk pt. *Płazy a ptaki* w: tegoż, *Szkice literackie*, t. 1, 1900; M. Zdziechowski, *Sztuka, młodość i młoda Polska*, „Czas" 1898, nr 248–250, przedruk w: jw.; A. Mazanowski, *Młoda Polska w powieści i poezji*, „Przegląd Powszechny" 1899, t. 63–64; 1900, t. 65–68; 1901, t. 71–72, przedruk pt. *Młoda Polska w powieści, liryce i dramacie*, 1902; Poseł Prawdy [A. Świętochowski], *Młoda starość*, „Prawda" 1899, nr 3; A. Potocki, *Najmłodsi powieściopisarze polscy*, „Tygodnik Ilustrowany" 1899, nr 17, 19, 21 i 24; P. Chmielowski, *Najnowsze prądy poezji naszej*, 1901; S. Brzozowski, *My, młodzi*, „Głos" 1902, nr 50; W. Feldman, *Piśmiennictwo polskie ostatnich lat dwudziestu*, 1902; I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium porównaw-*

cze, 1902; E. Porębowicz, *Poezja polska nowego stulecia*, „Pamiętnik Literacki" 1902, z. 1; L. Belmont, *W kwestii „młodych". Z powodu artykułu Stanisława Brzozowskiego „My, młodzi"*, „Głos" 1903, nr 8; S. Brzozowski, *Echa artykułu „My, młodzi". Replika*, „Głos" 1903, nr 5; S. Brzozowski, *W kwestii młodych. Z powodu uwag Leo Belmonta*, „Głos" 1903, nr 8; S. Brzozowski, *Współczesne kierunki w literaturze polskiej wobec życia*, „Głos" 1903, nr 19–22; S. Brzozowski, *List otwarty do „Posła Prawdy"*, „Głos" 1903, nr 44; S. Brzozowski, *O nowej sztuce*, „Głos" 1903, nr 49–51; S. Brzozowski, *Młoda Polska między starcami*, „Głos" 1904, nr 16; S. Brzozowski, *Same płaskie koncepty*, „Głos" 1905, nr 24; W. Feldman, *Piśmiennictwo polskie 1880–1904*, 1905; K. Irzykowski, *Glosy do współczesnej literatury polskiej*, „Głos" 1905, nr 29 i 31, przedruk w: tegoż, *Czyn i słowo. Glosy sceptyka*, 1913; S. Brzozowski, *Koniec legendy*, „Przegląd Społeczny" 1906, nr 1, przedruk w: tegoż, *Kultura i życie. Zagadnienia sztuki i twórczości. W walce o światopogląd*, 1907; A. Mazanowski, *Kazimierz Przerwa-Tetmajer*, 1906; A. Mazanowski, *Stanisław Wyspiański*, 1907; K. Irzykowski, *Dwie rewolucje*, „Kraj" 1908, z. 1, przedruk w: tegoż, *Czyn i słowo. Glosy sceptyka*, 1913; J. Lorentowicz, *Młoda Polska*, t. 1–3, 1908–1913; S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910; A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, cz. 2: *Kult jednostki 1890–1910*, 1912; A. Mazanowski, *Pogłosy Młodej Polski w dramacie, powieści i krytyce literackiej*, 1915 (nadb. „Przeglądu Powszechnego"); W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1864–1917*, 1918.

Opracowania: K. Wyka, *Modernizm polski*, 1959; J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski 1890–1918*, 1963; K. Wyka, *Polemiki i likwidacje Młodej Polski*, w: tegoż, *Łowy na kryteria*, 1965; M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, 1969; A. Jazowski, *Poglądy Wilhelma Feldmana jako krytyka literackiego*, 1970; M. Podraza-Kwiatkowska, *Wstęp*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, 1973; M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, 1975; C. Rowiński, *Stanisława Brzozowskiego „Legenda Młodej Polski" na tle epoki*, 1975; A. Mencwel, *Stanisław Brzozowski. Kształtowanie myśli krytycznej*, 1976; W. Gutowski, *W poszukiwaniu życia nowego. Mit a światopogląd w twórczości Tadeusza Micińskiego*, 1980; A.Z. Makowiecki, *Młoda Polska*, 1981; W. Głowala, *Młodopolska wyobraźnia metakrytyczna*, 1985; H. Markiewicz, *Młoda Polska i „izmy"*, w: K. Wyka, *Młoda Polska*, t. 1, 1987; H. Filipkowska, *Koncepcje mitu i jego związków z literaturą w krytyce literackiej Młodej Polski*, 1988; M. Stala, *Metafora w poezji Młodej Polski. Metamorfozy widzenia poetyckiego*, 1988; H. Markiewicz, *Wstęp*, w: S. Brzozowski, *Eseje i studia o literaturze*, oprac. H. Markiewicz, 1990; W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, 1992; M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, 1992; A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, 1994; M. Podraza-Kwiatkowska, *Stulecie Młodej Polski*, 1995; M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, 1997; R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, 1997; A. Mencwel, *„No! Io non sono morto…". Jak czytać „Legendę Młodej Polski"?*, 2001; W. Gutowski, *Konstelacja Przybyszewskiego*, 2008; G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, 2008; *Konstelacje Stanisława Brzozowskiego*, red. U. Kowalczuk, A. Mencwel, E. Paczoska i P. Rodak, 2012; *Stanisław Brzozowski. Powroty*, red. D. Trześniowski, 2013; A. Mencwel, *Stanisław Brzozowski. Postawa krytyczna. Wiek XIX*, 2014.

Zob. też: Dekadentyzm, Krytyka literacka w Młodej Polsce, Modernizm

MODERNIZM

Rodowód pojęcia i jego ogólne znaczenie. Słowo „modernizm" pochodzi od późnołacińskiego wyrazu *modernus* („nowy", „nowoczesny") i odsyła do głośnej debaty *La Querelle des Anciens et des Modernes*, która rozgorzała we Francji pod koniec XVII w. między zwolennikami pisarzy starożytnych i stronnikami twórców nowoczesnych. Mimo że wyrażenia typu: *l'âme moderne*, *l'art moderne*, *la modernité* czy *l'esprit moderne* były powszechnie używane w krytyce francuskiej u schyłku XIX w., w Polsce francuskie określenie *modernisme* („nowoczesność") było odbierane u progu lat 90. XIX w. jako innowacja.

W polskiej krytyce literackiej nie było zgody co do pochodzenia terminu. Nieliczni wskazywali na rodowód francuski, większość pisała o nazwie wywiedzionej z niemieckie-

go kręgu kulturowego, do czego niewątpliwie przyczyniły się recepcja literatury niemieckiej i artykuły krytyczne na temat jej najnowszych osiągnięć (np. M. Oksza [M. Krzymuska], *Modernizm w Niemczech i Stanisław Przybyszewski*, „Biblioteka Warszawska" 1899, t. 3; J. Flach, *Zwrot w modernizmie niemieckim*, „Biblioteka Warszawska" 1900, t. 3). Na świadomość językową oddziałał zatem najsilniej niemiecki termin *die Moderne*, oznaczający sztukę nowoczesną, aktualną i modną, przeciwstawianą tradycjom klasycznym. Za głównego propagatora i twórcę terminu uznawano Hermanna Bahra – rzecznika Młodego Wiednia, który jako jeden z pierwszych zastosował pojęcie modernizmu do dzieł literackich, wprowadzając je do powszechnego użytku w Niemczech około 1890 r. na określenie nowych kierunków artystycznych. Najwcześniej na Bahra powoływała się Malwina Posner-Garfeinowa w studium *Kilka słów o modernizmie* („Krytyka" 1899, t. 1), jednak autorytet krytyka austriackiego jako kodyfikatora nazwy prądu ugruntował przede wszystkim Ignacy Matuszewski w jednej z ważniejszych syntez epoki *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze* (1902); później przypominali go – jako czołowego krytyka modernizmu – Antoni Mazanowski w *Młodej Polsce w powieści, liryce i dramacie* (1902) oraz Stanisław Przybyszewski w książce *Szlakiem duszy polskiej* (1917). Z ironią wyrażał się natomiast o Bahrze Zenon Przesmycki w artykule *Walka o snobów* („Chimera" 1901, z. 9), nazywając go z przekąsem „popularnym i wytrwałym bojownikiem modernizmu".

„Modernizm" od początku występował w polskiej krytyce literackiej jako termin nieprecyzyjny, kryjący wiele niejasności, obciążony niezborną wieloznacznością, różnie rozumiany i wyjaśniany. Posługiwanie się nim w najrozmaitszych (nierzadko wzajemnie sobie przeczących) kontekstach stanowiło odbicie skomplikowanych splotów stanowisk ideologicznych i poglądów teoretyczno-estetycznych oraz terminologicznej powściągliwości krytyków (zwłaszcza młodopolskich, niechętnych wszelkim ujęciom klasyfikującym), a także nieprzywiązywania wagi do budowania precyzyjnych i konsekwentnych definicji. Często wykorzystywano go w celach polemicznych i perswazyjnych – wówczas miał oddziaływać głównie przez zawarte w nim sugestie, a nie ściśle określać zjawisko.

Szerokie pole semantyczne nazwy odnosiło się do różnych zjawisk: od → nietzscheanizmu i schopenhaueryzmu począwszy, przez hasła „nagiej duszy" i → „sztuki dla sztuki", skończywszy zaś na nastrojowości, → mistycyzmie i → symbolizmie. Jej wielofunkcyjność wiązała się z pewną osobliwością polskiej krytyki literackiej schyłku XIX w., mianowicie z terminologicznym chaosem i nadprodukcją nazewniczą, toteż sformułowanie jednoznacznej definicji odpowiadającej stosowaniu nazwy „modernizm" w krytyce przełomu wieków jest po prostu niemożliwe. Można wszak zakreślić krąg jej najczęstszych odniesień, stwierdzając, że stosowano ją do: zespołu nowatorskich kierunków literacko-artystycznych, których wspólnym mianownikiem była koncepcja literatury autonomicznej przeciwstawionej twórczości podporządkowanej obowiązkom → dydaktycznym i celom społeczno-politycznym; nazwy prądu literackiego otwartego na źródła europejskie i czerpiącego z nich inspiracje; grupy (późnej → pokolenia, rozległej formacji literackiej) młodych artystów propagujących i tworzących „nową sztukę", opozycyjną wobec → realizmu i → naturalizmu; szeroko rozumianej nowoczesności, akcentującej nowość (współczesność) dążeń artystycznych, odmiennych od wszystkiego, co zaistniało wcześniej, kwestionującej system estetyczny poprzedników; postaw światopoglądowych ujawnionych w latach 1890–1910, a opartych na buncie, w tym zjawiska cyganerii artystycznej jako wzoru zachowania twórcy zbuntowanego wobec filister-

skiej rzeczywistości, będącej wytworem kapitalistycznego zmaterializowania; konkretnego wycinka czasowego, którego początek przypadł na przełom lat 80. i 90. XIX w., a schyłek na lata 1905–1907, czyli wczesnej fazy rozwojowej → Młodej Polski (zwanej fazą modernistyczną, programotwórczą); charakterystycznego dla tego okresu zespołu tendencji artystycznych i ogółu wartości, manifestujących świadomość odrębności kulturowej nowej formacji psychospołecznej; modelu kulturowego obejmującego zarówno typ kultury „wysokiej", tworzonej przez warstwy uprzywilejowane (w sensie intelektualnym), jak i typ kultury „niskiej", będącej wytworem warstw uczestniczących w kulturze niskiej.

Krytycy przełomu XIX i XX w. używali terminu „modernizm" przeważnie w znaczeniu węższym (dziś powiedzielibyśmy: historycznym), traktując go jako określenie głównych kierunków „nowej sztuki", z położeniem nacisku na nurty europejskie, a także jako prąd wielonurtowy, związany z doświadczeniem nowoczesności i trwający (w różnym swym nasileniu) przez cały okres Młodej Polski.

Niechęć do terminologii. Młodopolski dyskurs krytyczny cechuje nieufność wobec normatywnej terminologii, unifikującej różnorodność zjawisk artystycznych i upraszczającej dokonania literackie twórców przez podporządkowywanie ich ogólnym schematom, również wyraźna niechęć do posługiwania się precyzyjnymi nazwami prądowymi.

W istocie nazwa „modernizm" miała wśród krytyków zdecydowanie więcej przeciwników niż zwolenników. Wywoływała liczne kontrowersje, niepokój, irytację. Zarzucano jej konwencjonalność i brak jasno określonej treści. Jan Ludwik Popławski przekonywał, że „nic nie mówi, bo nie tylko każdy nowy, ale każdy istniejący kierunek jest współczesnym", że jest określeniem nieodpowiadającym charakterowi istniejących prądów, powstałym i utrzymującym się przypadkowo, i dodawał z przekąsem: „[…] u nas zbyt często […] rozprawy o prądach umysłowych lub społecznych zmieniają się w spór o właściwość nadawanej im nazwy" (*O modernistach*, „Melitele. Noworocznik Literacki" 1899). Posner-Garfeinowa wyznawała, że nazwa kierunku budzi w niej „więcej nieufności aniżeli najcharakterystyczniejsze jego przejawy" (*Kilka słów o modernizmie*). Jerzy Żuławski oceniał ją jako pojęcie „negatywne, to jest treści pozbawione i nierzeczywiste", niezrozumiały dziwoląg, łączący różne, niewiele ze sobą mające wspólnego objawy estetyczne; stwierdzał dowcipnie: „»Modernizm« przypomina mi pociąg towarowy, w którym węgiel kamienny, bydło i cenne materie razem się przewozi" (*Znaczenie symbolizmu w sztuce*, „Głos" 1901, nr 28–30). Leo Belmont dowodził, że jest terminem „nieokreślenie szerokim" (*W kwestii „młodych"*, „Głos" 1903, nr 8); podobnie Ludwik Krzywicki – traktował go jako wielofunkcyjną etykietkę, obsługującą najróżnorodniejsze i często ze sobą nieporównywalne zjawiska (*O sztuce i nie-sztuce. Luźne uwagi profana*, „Prawda" 1899, nr 11–12). Jan Lorentowicz perswadował, że modernizmu nie ma w Paryżu (*Co to jest modernizm? (Pewnej pani, która zapytuje o „modernizm" francuski)*, „Przegląd Tygodniowy" 1902, nr 3), oceniając jego nazwę jako „najbezmyślniejszy wyraz, jaki powstał w literaturze", nieścisły, znaczeniowo zbyt rozległy, a zarazem wąski, świadczący o zamęcie pojęć panującym w krytyce, niedefiniujący „żadnego zjawiska nowego, bo »indywidualność« i »nastrój« stanowiły podstawę dzieła sztuki nie od dziś i nie od wczoraj" (*Młoda Polska*, t. 1, 1908). Stanisław Przybyszewski ostrzegał, że owa „pokraczna, nieszczęsna i bezsensowna nazwa" jest nie tylko „meta-brednią", „głupią i śmieszną etykietką" szufladkującą ciągłość polskiej myśli na mniejsze okresy, ale także niebezpieczną bronią w walce z młodymi talentami, prowadzącą do nieporozumień między twórcą a → czytelnikiem, zręcznie dezorientującą publiczność, która daje sobie wmówić, że „modernista to bezbożnik, plugawy anarchista,

który chce burzyć stare świątynie, libertyn, który pławi się w brudach płciowych orgii itd." (*Szlakiem duszy polskiej*). Najostrzej skrytykował termin Miriam, zdecydowanie go odrzucając jako nadużywany i w gruncie rzeczy pusty, odsyłający do obiegowych sądów i powierzchownych póz, przypominający „plewy Sturm-und-Drangowych frazesów"; zaznaczał, że nie wprowadza żadnego porządku, a, co gorsza, fałszuje obraz rzeczywistości artystycznej, wnosząc treści naddane, kłócące się ze stanowiskiem, jakie przedstawiciele „nowej sztuki" uznają za własne; jest jedynie jałowym i wytartym pojęciem, „krzykliwym hasłem" używanym przez krytyków-dyletantów w kawiarniach i tynglach; „nonsensownym terminem" – plagiatem, zapożyczonym „z berlińsko-kabaretowego żargonu" („*Modernizm" i poszukiwacze arcydzieł*, „Chimera" 1904, t. 7, z. 19).

Nielicznych zwolenników nazwy reprezentował wśród młodopolan Matuszewski, umieszczając ją w tytule książki *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*, ale nawet w jego odczuciu brzmiała „barbarzyńsko". Mimo zastrzeżeń, nieustannie werbalizowanej niechęci i oporów wobec nieprecyzyjności i nieadekwatności terminu przyjął się on jednak – jak zauważali krytycy – powszechnie.

Funkcjonowanie nazwy i ewoluowanie znaczenia. Jednym z pierwszych krytyków, który próbował precyzyjniej wyjaśniać znaczenie nazwy „modernizm" i formułować definicję sztuki modernistycznej, był Antoni Lange. W szkicu *Modernizm* („Tygodnik Ilustrowany" 1890, nr 13) wskazywał miejsce jej narodzin we Francji i utożsamiał ze „sztuką nowożytną; sztuką dnia dzisiejszego, sztuką chwili; sztuką niemalującą tego, co jest w człowieku stałym i wiecznym, ale to, co jest w nim zewnętrznym, chwilowym, szczególnym, czego już jutro nie będzie […], streszczającą całą naszą duszę i całe nasze ciało", łączącą w jedno różne pierwiastki teraźniejszości, pokazującą istotę współczesnego człowieka i jego czasy, które cechuje: pesymizm, niepokój, rozpacz, neuroza, melancholia, apatia, zwątpienie, cynizm, bezwzględna walka o zaspokojenie naturalnych popędów, brutalność wyższych warstw społeczeństwa i dzikość niższych, pragnienie śmierci, tęsknota do pełni, potrzeba miłości, maskowanie emocji. Pojęcie „modernizmu" w optyce zwolennika integracji różnorodnych obszarów ludzkiej działalności, dążącego do harmonii i równowagi, stanowiło wygodną formułę służącą syntezie zjawisk współczesnej kultury, odpowiadało myśleniu całościowemu; nie kojarzyło się z niezbornym chaosem, lecz odzwierciedlało pełnię opisu świata i człowieka, w którym równie ważna była prezentacja bytu materialnego, jak duchowego. Lange postrzegał modernizm jako „Panteon, w którym się znajdzie miejsce dla wszystkich bogów", „kościół powszechny sekt rozmaitych", godzący różnorodne tendencje współczesności (elementy → romantyzmu, naturalizmu, → impresjonizmu i symbolizmu). Jednocześnie traktował go jako pomost między dziedzictwem a teraźniejszością, „między sztuką klasyczną, jakkolwiek ją nazwiemy, a dziennikiem, pełnym wiadomości bieżących i telegramów z ostatniej godziny".

W najwcześniejszym masowym użyciu terminu (u schyłku lat 90. XIX w.) odnoszono go do najszerszego – dosłownego, a zarazem najmniej precyzyjnego zakresu znaczeniowego i obejmowano nim ogólnie rozumianą nowoczesność aktualnych zjawisk literackich, podkreślając elementy nowatorstwa artystycznego, a także ich odmienne uzasadnienie światopoglądowe. Zasadnicza wykładnia semantyczna terminu bliska była pojęciu „nowej sztuki", którym posługiwali się zarówno młodzi artyści, jak i publicyści starszego pokolenia. Słowo „modernizm" pseudonimowało sztukę autoteliczną, zrywającą z modelem służebności społeczno-patriotycznej, rezygnującą z funkcji dydaktyczno-moralizatorskiej, tożsamą z całkowitą swobodą twórczą artysty, uwolnionego od pozaestetycznych zobo-

wiązań i ograniczeń. Posner-Garfeinowa zaznaczała, że modernizm odnosi się do „twórczości z współczesnego ducha płynącej" (*Kilka słów o modernizmie*); Czesław Jankowski w przedmowie do antologii *Młoda Polska w pieśni* (1898) podkreślał „piętno nowoczesności" współczesnej poezji; Wilhelm Feldman stwierdzał, że liryka modernistów wyraża „treść duszy nowoczesnej" (*Poezja Młodej Polski*, „Ogniwo" 1903, nr 25), modernizm rozumiał zaś jako „nowy ruch", „młodą sztukę", „nową sztukę", „sztukę nowoczesną" (*Współczesna literatura polska 1864–1917*, 1918).

U schyłku lat 90. XIX w. nazwę „modernizm" odnoszono też nagminnie do krakowskiego środowiska artystycznego i kręgu młodych twórców skupionych wokół krakowskiego tygodnika literackiego „Życie", postrzeganego jako trybuna modernistów, służąca proklamowaniu hasła wyzwolenia sztuki oraz agitacji do walki o jej europejski uniwersalizm. Na pozycji przywódcy modernizmu albo jego najwybitniejszego przedstawiciela wielu krytyków (np. Zofia Daszyńska, Maria Krzymuska, Stanisław Słoński, Posner-Garfeinowa, Matuszewski, Feldman, Mazanowski) widziało Przybyszewskiego, uznając go za głównego propagatora nowego kierunku za sprawą głośnych manifestów programowych – *Confiteor* („Życie" 1899, nr 1) i *O „nową" sztukę* („Życie" 1899, nr 6). Niektórzy utożsamiali z nim cały nowy ruch literacki (np. J. Zakrzewski, *Szkoła krakowska*, „Tygodnik Ilustrowany" 1899, nr 35). Obok Przybyszewskiego, jako twórcę wzorcowo realizującego model literatury modernistycznej, wskazywano Kazimierza Tetmajera, łącząc przy okazji modernizm nie tylko z określonym światopoglądem estetycznym (nowatorstwem artystycznym), ale także z charakterystycznym zachowaniem obyczajowo-społecznym, właściwym cyganerii artystycznej z instytucją kawiarni literackiej (potem kabaretu) w centrum. Nazwa „modernizm" bywała wtedy używana wymiennie z pejoratywnym terminem → „dekadentyzm", rozumianym jako postawa wycofania się z życia w świat wewnętrznych przeżyć, kontemplację wartości estetycznych, łączonym z hedonizmem lub sybarytyzmem.

W bezpośrednim związku z grupą modernistów krakowskich w ówczesnej refleksji krytyczno-literackiej pojawiła się sporna kwestia obcych inspiracji filozoficznych i wpływów literackich. Matuszewski stwierdzał, że modernizm polski jest zjawiskiem artystycznie wtórnym (w sensie chronologicznym) w stosunku do współczesnych prądów zagranicznych, których stanowi kondensację. Posner-Garfeinowa przekonywała, że „produkcja modernistyczna" nie nabrała u nas charakteru rewolucyjnego (jak np. we Francji) i nie spotkała się z jakimś silniejszym oporem, ponieważ jej grunt przygotowały nowe prądy europejskie. Mazanowski ganił bałwochwalcze naśladownictwo obcych wzorów, zrywające z narodową tradycją oraz niewolnicze uzależnienie twórczości polskich modernistów od francuskiego, niemieckiego i skandynawskiego modernizmu; podobnie Marian Zdziechowski zarzucał młodym bezmyślne zauroczenie współczesną sztuką europejską. Inni, pisząc o kosmopolitycznych źródłach modernizmu, dowodzili, że problem europeizacji polskiej literatury jest sztucznie eskalowany i argumentowali zasadność nawiązywania szerokich kontaktów europejskich i pozaeuropejskich. Szczególny nacisk kładziono na recepcję poglądów filozofów niemieckich: Arthura Schopenhauera i Friedricha Nietzschego. W przypadku pierwszego autora dyskutowano nad koncepcją świata jako cierpienia, będącego następstwem przekonania o pesymistycznym wymiarze ludzkiej egzystencji, zdeterminowanej przez ślepe popędy, a także nad propozycją jego przezwyciężenia przez bezinteresowną kontemplację piękna lub ucieczkę w stan nirwany; w związku z poglądami drugiego – podnoszono kult wybitnej jednostki i kreatywnego nadczłowieka, pokonującego rozpacz istnienia za pomocą sztuki. Pod-

kreślano też inspirujące (albo destrukcyjne) oddziaływanie literatury francuskiej: nowoczesnej liryki Charles'a Baudelaire'a, twórców poezji parnasistowskiej (m.in. Leconte'a de Lisle'a i Sully'ego Prudhomme'a), kontrowersyjnych dzieł Joris-Karla Huysmansa, wierszy słynnych symbolistów (Paula Verlaine'a, Stéphane'a Mallarmégo, Arthure'a Rimbauda); kręgu kultury niemieckiej; literatury Młodej Belgii i tzw. dramatu nastroju stworzonego przez Maurice'a Maeterlincka; naturalistycznej dramaturgii skandynawskiej (Henrika Ibsena i Augusta Strindberga); gotyckiej noweli grozy Edgara Allana Poego; estetyzmu angielskiego Oscara Wilde'a; modernizmu włoskiego reprezentowanego przez Gabriele'a d'Annunzia; czeskiej moderny (poezji Jaroslava Vrchlický'ego i Juliusa Zeyera); wreszcie psychologiczno-polifonicznej prozy Fiodora Dostojewskiego.

Z czasem następowała nowa waloryzacja semantyczna nazwy „modernizm". Jej zakres rozszerzył się na całość zjawisk literackich i postaw światopoglądowych, występujących w pierwszej fazie Młodej Polski, w tym także i tych, które akcentowały miejsce literatury przełomu wieków w pewnym ciągu tradycji literackiej i podkreślały jej silne związki z romantyzmem. Kodyfikatorem tego rodzaju powinowactw stał się Matuszewski jako autor książki *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*. Krytyk odnalazł w mistycznej twórczości autora *Króla-Ducha* niemal wszystkie wyróżniki nowoczesnej literatury (indywidualizm, estetyzm, intuicjonizm, → podmiotowość, egotyzm, liryzm, skłonności → metafizyczne i in.), przekonując o romantycznej genealogii polskiego modernizmu. Podkreśleniu kontynuacji tradycji romantycznej służyło paradoksalne (na zasadzie opozycji semantycznej) łączenie terminu „modernizm" z określeniem „neoromantyzm". To ostatnie pojęcie upowszechnił Edward Porębowicz w studium *Poezja polska nowego stulecia* („Pamiętnik Literacki" 1902, z. 1).

Początek XX w. to czas publikacji pierwszych omówień syntetycznych nowej literatury (Piotr Chmielowski, Ignacy Matuszewski, Wilhelm Feldman, Antoni Mazanowski); dokonała się wówczas znamienna repartycja używanych dotąd określeń: dwaj pierwsi autorzy – warszawianie – wybierali jako termin nadrzędny „modernizm"; drudzy – krakowianie – zdecydowali się na „Młodą Polskę", choć w przypadku syntezy Mazanowskiego (*Młoda Polska w powieści, liryce i dramacie*) – zastrzegającego, „że niepodobna wskazać jakiegoś górującego prądu" we współczesnym ruchu literacko-artystycznym – wybór nie był konsekwentny, autor dzielił bowiem prozaików na naturalistów i modernistów, wyodrębniał → lirykę modernistów oraz → dramat modernistów, któremu przepowiadał obiecującą przyszłość.

W ostatnim okresie fazy modernistycznej, tj. w latach 1900–1903, które stały się zarazem apogeum Młodej Polski i czasem konsolidacji problematyki modernistycznej, nazwą „modernizm" nie tyle obejmowano zjawiska literackie dotyczące „nowej sztuki", ile odnoszono ją do szczególnego fenomenu społeczno-kulturowego czy też odmiennego modelu kulturowego (Stanisław Brzozowski, Karol Irzykowski, Antoni Potocki, Ludwik Krzywicki). Po upadku rewolucji 1905 r., zamknięciu „Chimery" i śmierci Stanisława Wyspiańskiego – wydarzeniach postrzeganych przez niektórych ówczesnych krytyków jako daty graniczne modernizmu, prowokujące do pisania o definitywnym zamknięciu nurtu modernistycznego w literaturze polskiej – jako nazwa twórczości literackiej całego pokolenia zwycięża „Młoda Polska". Po ukazaniu się monografii Artura Górskiego o Adamie Mickiewiczu (*Monsalwat. Rzecz o Adamie Mickiewiczu*, 1908) Jan Bełcikowski w artykule pod znamiennym tytułem *Koniec modernizmu* („Tygodnik Ilustrowany" 1909, nr 46) stwierdzał: „Na *Monsalwacie* skończył się nasz modernizm", osiągnęła swój kres sztuka modernistyczna, operująca nastrojami i wrażeniami, daleka od rzeczywistego życia i czynu, nastąpił nieuchronny „ko-

niec człowieka atramentowego, opartego na zmysłach, początek człowieka zbudowanego na woli". Równie radykalnie Feldman pisał we *Współczesnej literaturze polskiej*, mówiąc o kresie „doby neoromantyzmu".

W momencie, kiedy elementy świadomości modernistycznej utraciły dominującą rolę w światopoglądzie Młodej Polski, oprócz dzieł literackich wyrażających krytykę dokonań modernizmu (np. *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego, *Małpie zwierciadło* Adolfa Nowaczyńskiego, *Próchno* Wacława Berenta czy *Pałuba* Karola Irzykowskiego), powstają prace krytyczne o charakterze polemiczno-obrachunkowym: *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej* (1910) Stanisława Brzozowskiego oraz *Czyn i słowo. Glosy sceptyka* (1913) Karola Irzykowskiego.

Modernizm w refleksji krytycznej pozytywistów. Krytycy ustępującego pokolenia bez względu na to, jak byli nastawieni do nowego kierunku (przeważały stanowiska niechętne), potrafili dostrzec jego zasadnicze rysy: skrajny indywidualizm, pogłębiony → psychologizm, cywilizacyjny pesymizm, życiowy pasywizm, światopoglądowy sceptycyzm, spirytualizm, kosmopolityzm, zainteresowania metafizyczne, liryzm, wybujały estetyzm, oryginalność → formy, odnowę języka poetyckiego.

Z ostrą krytyką modernizmu wystąpił Henryk Struve w studium *Anarchizm ducha u obcych i u nas. Studium krytyczne* („Biblioteka Warszawska" 1899, t. 2), w którym określił modernistów – tożsamych dlań z → parnasistami, „hydropatami", symbolistami oraz impresjonistami – dekadentami „bez dogmatu" i „anarchistami ducha spod znaku Nietzschego"; potępił ich „europejskość", negatywny pogląd na świat, jednostronny indywidualizm, sekciarstwo, elitaryzm twórczości, „dziwactwa" formalne pozbawione głębszej → treści i nieliczące się z potrzebami → odbiorców. Konserwatywny stosunek Struvego do reform artystycznych ujawnił już wcześniej jego udział w głośnej dyskusji w sprawie autonomii sztuki, toczonej ze Stanisławem Witkiewiczem, reprezentantem drugiego pokolenia pozytywistów, nazywanym przez niektórych badaczy „pierwszym polskim modernistą". Witkiewicz postrzegał modernizm jako ruch młodych, „który dziś jest zasadą obowiązującą w Krakowie" (*Sztuka i krytyka u nas*, 1899), zauważając, że rozwinął się w Polsce bez większych oporów krytyki, w przeciwieństwie do batalii związanych z impresjonizmem, dekadentyzmem czy symbolizmem.

Z tezą o bezkonfliktowości modernizmu nie zgadzał się Aleksander Świętochowski, porównując go do szalejącej burzy, która „przewraca wszystko, co na drodze spotka […], ciska pioruny, ale oczyszcza powietrze i podnieca życie do rozwoju" (*Liberum veto. Znaczenie ostatniej fali w sztuce*, „Prawda" 1903, nr 43). Rozumiejąc potrzebę oryginalnego wyrazu dążeń młodych twórców, stanowczo potępiał jednak „bezsens i zawiłość" utworów „nowej sztuki", twierdząc, że dla wyznawców dawnej stanowią „wiązanki barwnych wyrazów bez żadnego znaczenia i logicznego związku", „zagadkową malignę" frazesów, zapełnioną „tajemniczym mrokiem, wyciem i jękiem". Choć doceniał znaczenie buntu modernistów przeciw zesztywniałym formom i wyjałowionym ideom w sztuce, który wiódł do odnowy literatury i języka poetyckiego, irytowała go niekomunikatywność ich wypowiedzi, tendencje destrukcyjne i brak programu pozytywnego („potrafią na razie tylko burzyć"). Pytał: „Po co do języków Babelu świata dodawać nową, najmniej ze wszystkich zrozumiałą gwarę jakiegoś braminizmu poezji, której ogół ludzi nie zna i nie pojmuje" (tamże).

Na podobnym stanowisku życzliwego dystansu, jakie zajmował Poseł Prawdy, stał też początkowo Bolesław Prus. W 1899 r. był jeszcze modernizmem zaciekawiony – odbierał go jako nowe, intrygujące zjawisko literackie, zauważając wnikliwe analizy psychologiczne do-

konywane przez twórców „nowej szkoły", drobiazgowo prezentujące tzw. jaźń głęboką (*Młoda literatura polska*, „Kurier Codzienny" 1899, nr 15); jednocześnie jednak przestrzegał, że skupienie się wyłącznie na problemach jednostki jest niewłaściwym zawężeniem tematyki literackiej i może prowadzić do zatracenia całości obrazu świata. W 1901 r. ocena Prusa wyraźnie się wyostrzyła – twórczość modernistów osądzał surowo, ale jeszcze jej nie potępiał. Modernizm traktował nie tylko jako poważny prąd artystyczny, którego „lekceważyć się nie godzi", ale też jako szeroką orientację kulturową. Doceniał, jak Świętochowski, wartości formalne kierunku, zwłaszcza w zakresie wzbogacenia i unowocześnienia → stylu, odświeżenia środków artystycznych, konstruowania nastroju i posługiwania się symbolami. Pisał bezstronnie o książce Matuszewskiego *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*, którą cenił wysoko, ponieważ wydobyła go z „labiryntu poplątanych ścieżek i mroków", tj. różnych, często sprzecznych, opinii na temat „nowej sztuki". Wiele zjawisk w modernizmie Prusa wszak już drażniło, np. przewrażliwienie, nerwowość, brak ideałów społecznych, przerafinowanie formy, kryjące niezrozumiałą dla ogółu „zagmatwaną treść", elitaryzm sztuki. W późniejszych latach pisarz poddał modernizm jeszcze surowszej krytyce, potępił chorobliwy egocentryzm modernistów, ich predylekcje do przedstawiania stanów patologicznych, brak logicznej motywacji akcji utworów, aspołeczność; uważał, że neurotyczny indywidualizm młodych wywiera szkodliwy wpływ na życie umysłowe w Polsce. Refleksje formułowane u schyłku życia autora *Lalki* ujawniały jego zdecydowanie negatywny stosunek do nowej sztuki – pisał o „aż za pięknym stylu" współczesnych powieści i ich „marnej treści, na którą składają się życiorysy i czyny rozmaitych obłąkańców, prostytutek, morderców, złodziejów, homoseksualistów, pretensjonalnych próżniaków i tym podobnych" (*Nasze obecne położenie*, „Tygodnik Ilustrowany" 1910, nr 2).

Odwrotnie niż w wypadku Prusa zmieniał się stosunek do modernistów Elizy Orzeszkowej, która prowadziła z nimi dialog zarówno na gruncie beletrystyki (*Dwa bieguny*, *Melancholicy*, *Ad astra*), jak i krytyki literackiej. Swoją niechęć do światopoglądu młodych ujawniała już w 1896 r. w przedmowie do *Melancholików*, pisząc o „tzw. modernistach", którzy „lekceważą wszelkie piękna i dobra moralne". Początkowo interesował ją wyłącznie etyczny aspekt kierunku, co było zgodne z przekonaniem pisarki, że postawa moralna twórcy jest ważniejsza od jego talentu i to ona decyduje o wartości dzieła. Utożsamiając modernizm z dekadentyzmem, atakowała go za bezideowość („zgniliznę moralną") i „krzewienie indywidualistycznego pesymizmu". Porównywała modernistów do „odrodzonych troglodytów"; ich „barbarzyńską" aktywność oceniała jako niebezpieczną dla rozwoju cywilizacji. Nie akceptowała sceptycyzmu młodych, nie rozumiała ich fascynacji twórczością Charles'a Baudelaire'a, Catulle'a Mendèsa, Henrika Ibsena „i wszelkich Skandynawów" (*Excelsior!*, „Tygodnik Ilustrowany" 1897, nr 40–41), ganiła naśladownictwo obcych wzorów, nieuszanowanie → tradycji narodowej, brak ambicji intelektualnych; zarzucała im pseudooryginalność, wtórność pomysłów i zachowań, chorobliwą nerwowość, pustkę myślową, niezrozumiałość, ukrywanie pod rzekomą „zaświatowością" i „tajemniczością" płaskiego hedonizmu. Nie potrafiła pojąć organizacji umysłowej „wodza moderny" – Przybyszewskiego – i jego koncepcji „nagiej duszy", która kryła – jej zdaniem – „bezczelnie nagie zmysły". Dopiero u schyłku lat 90. Orzeszkowa zdobyła gruntowniejszą wiedzę o polskim modernizmie i „nowych kierunkach" literatury francuskiej. Zaczęła wówczas zwracać uwagę na wartości estetyczne prądu. Raziła ją jednak – podobnie jak Prusa i Świętochowskiego – niejasność stylu modernistów, brak prostoty, pompatyczność, zagadkowość, mglisty sens słów.

Najwięcej uwagi spośród krytyków pozytywistycznych poświęcił „nowej sztuce" Chmielowski, traktujący modernistów jako „młode przeczulone pokolenie" (*Historia literatury polskiej*, t. 6, 1900). W artykule *Indywidualizm modernistyczny* („Iris" 1900, nr 11) scharakteryzował główne dążenia młodych i ujawnił swój stosunek do modernizmu. Odrzucał jego antyspołeczne tendencje (usuwanie się twórców w zacisze „sztuki czystej" określał mianem „pasożytniczego samolubstwa"), ale w pełni popierał postulat rozszerzania granic swobody twórczej artysty. Modernizm utożsamiał z „prądem indywidualistycznym", niekiedy nadmiernie wybujałym pod wpływem kierunków cudzoziemskich. Wyróżniał m.in. takie jego cechy, jak: subiektywizm, nastrojowość, intuicjonizm, aintelektualizm, egotyzm, oryginalność, ekshibicjonizm, pesymizm, konfesyjność, pogarda empirii, fascynacja własną jaźnią, zmysłowością i podświadomością, → mistycyzm. W literaturze modernistycznej widział nowe objawy ewolucji duchowej, wysiłki zmierzające do odświeżenia poezji zarówno przez innowację języka i odnowienie formy, jak i wprowadzenie do jej problematyki opisów nowych stanów duchowych i rozmaitych odcieni uczuciowych. Trafnie zauważał, że ukazuje ona chaos świata, jego rozczątkowanie, atomizację uczuć i wrażeń; utrwala fragmentaryczne widzenie przestrzeni; jest odbiciem współczesnych dusz „na atomy sproszkowanych, wstrząśnieniami ustawicznymi targanych, wyłącznie sobą zajętych, wciąż w refleksji pogrążonych". Nie godził się jednak na niekomunikatywność poezji, opartej na alogicznych zestrojach dźwiękowych czy niespójnych zdaniach, mających wyrażać rzekomo nieświadome stany duszy; irytował go brak szacunku modernistów dla intelektualnego ładu oraz sugestia, by „odebrać myśli porządkujący w dziele charakter", czyli cytując Miriama, „wyzwolić język spod supremacji myśli" – idea ta wydawała się Chmielowskiemu dziwacznym paradoksem, prowadzącym do niejasności wypowiedzi literackiej. Negował też skrajne hasła samocelowości sztuki w rodzaju *Confiteor* Przybyszewskiego. Chmielowski był autorem jednej z pierwszych syntez „nowej sztuki" *Najnowsze prądy w poezji naszej* (1901), w której ujmował modernizm jako „zespół nowych kierunków, niebędących wynikiem samoistnego rozwoju, ale przyswojonych z Zachodu"; stwierdzał, że jest reakcją na → pozytywizm, wykluczający z zakresu swych dociekań wszelką metafizykę, a także naturalizm, prezentujący jedynie zewnętrzną prawdę rzeczywistości. Przekonywał, że sceptycyzm poznawczy modernistów, prezentacja własnych wrażeń i nastrojów, brak pozytywnych ideałów doprowadziły do „chaosu wyobrażeń" o świecie, „rozwichrzyły umysły, uczucia, sumienia, roztargały duszę, ale jej nie ukoiły". Dostrzegając liczne związki modernizmu z romantyzmem, tłumaczył wszak, że nie sposób obu prądów utożsamiać i nazywać modernizmu „neoromantyzmem", stanowi on bowiem wypadkową wpływów poprzedniego okresu (pozytywizmu, empiryzmu, → realizmu i → naturalizmu), a także tego wszystkiego, do czego doszedł rozwój duchowy w najnowszych czasach – cechuje go przede wszystkim „chorobliwe wpatrywanie się w patologiczne tylko okazy duszy własnej i cudzej". Uznany krytyk pozytywistyczny dostrzegł też problem nieautentyczności zachowań modernistów, sugerując, że takie stany, jak: rozczarowanie, pesymizm, znużenie, melancholia, *Weltschmerz*, tęsknota do nirwany itp., są czczym kabotyństwem – „pozą, równie śmieszną jak niegdyś poza bajroniczna u epigonów romantyzmu". Do problematyki modernistycznej Chmielowski sięgnął jeszcze w pracy *Dzieje krytyki literackiej w Polsce* (1902), w której dookreślił definicję modernizmu, uznając go za „niesamorzutny" (zależny od wzorów europejskich), zróżnicowany wewnętrznie ruch umysłowy, rozwijający się po 1890 r., stanowiący opozycję do pozytywizmu i naturalizmu, „w imię uczucia i fantazji, w imię indywidualizmu, przytłaczanego jakoby naciskiem obowiązków społecznych". Do-

wodził, że modernistyczna krytyka literacka stanowi odbicie tego prądu i pod jego wpływem „stała się wrażeniową, subiektywną i indywidualistyczną, a stąd usiłowała i usiłuje przybrać znamiona DZIEŁA SZTUKI".

Modernizm w optyce krytyków młodopolskich. W młodopolskich → dyskusjach o modernizmie przywiązywano znacznie większą wagę do problematyki ideologicznej i opisu reakcji myślowych twórcy niż do spraw czysto artystycznych. W pierwszej kolejności wskazywano ogólne poczucie kryzysu kultury europejskiej i moralności mieszczańskiej, wyrażane w postawach dekadenckich, nastrojach zniechęcenia i rezygnacji, pogardzie wobec trywialnego życia filistra, niezgodzie na jego zakłamanie, bezduszne formy egzystencji, automatyzm i zmechanizowanie. Poczucie kryzysu wywoływało potrzebę stanowczego odcięcia się od poprzedniej epoki i unowocześnienia sztuki. Stwierdzano, że cywilizacja doprowadziła do „materializacji ducha", wprowadziła w życie powierzchowność, płytkość, egoizm, obłudę i że modernizm jest wyrazem buntu przeciw tego rodzaju życiu. Tadeusz Konczyński dowodził, że jest „protestem ducha ludzkiego przeciw własnemu jego helotyzmowi, rosnącemu z przerażającą szybkością i grożącemu, wskutek szalonych wysiłków w walce o byt zewnętrzny, zatratą poczucia wszelkiej łączności człowieka ze wszechświatem, a tym samym nieobliczalnym w skutkach odosobnieniem ludzkości w kosmicznym całokształcie bytu" (*Modernizm w świetle umiejętnej krytyki*, „Tygodnik Słowa Polskiego" 1902, nr 2).

Krytyków młodopolskich, piszących pozytywnie o modernizmie, wiązał przede wszystkim kierunek ataku – negacja literatury dydaktyczno-utylitarystycznej pozytywistów, oskarżanej o ciasnotę horyzontów i obniżenie ideałów estetycznych. W wystąpieniach → programowych, ujawniających świadomość modernistyczną, kwestionowano nie tyle podstawowe założenia światopoglądu poprzedników (scjentyzm, empiryzm, utylitaryzm, praktycyzm, organicyzm), ile wartość ich dokonań literackich. Manifesty programowe odsłaniały, co podkreślało wielu krytyków, zdecydowanie rewolucyjny charakter modernizmu. Feldman w artykule *Poezja Młodej Polski* (1903) mówił o buncie w imię hasła „powrotu do indywidualizmu, do swobody osobistego odczuwania natury, do swobody głoszenia własnej prawdy", o radykalnych apelach młodych, postulujących zerwanie z pozytywistycznym realizmem i → tendencyjnością, tworzenie „czystej sztuki", rozumianej jako prawo do autonomii twórczości artystycznej, uwolnienie jej od zadań pozaestetycznych (obowiązków moralnych, społecznych, politycznych, narodowych, dydaktycznych itd.), wreszcie przyznanie literaturze samodzielnej roli w kulturze narodowej. Przybyszewski utożsamiał wprost modernizm z rewolucją, z łamaniem praw kanonicznych krępujących wolność myśli i tworzenia, z „walką zbuntowanego indywiduum przeciw gromadzie", z rewolucją „rzędu dusz przeciw terrorowi trzody". Stwierdzał, że współczesny ruch rewolucyjny jest powtórzeniem rewolt z przeszłości i przekonywał, że znacznie większymi modernistami niż współcześni autorzy byli swego czasu Adam Mickiewicz i Juliusz Słowacki, a już „bezwarunkowo największym modernistą w Polsce był Kochanowski: wyparł wszechwładny język łaciński z poezji polskiej" (*Szlakiem duszy polskiej*).

Jako najważniejsze kategorie w młodopolskim dyskursie modernistycznym funkcjonowały zatem takie pojęcia, jak: „indywidualizm", „subiektywizm", „podmiotowość", „autonomia artystyczna". Stanisław Słoński pisał, że moderniści dążą „do stworzenia fenomenologii ducha", a główną zasadą ich twórczości jest „indywidualizm artystyczny i podmiotowość wrażeń" (*Nasi moderniści*, „Ateneum" 1899, t. 2). Posner-Garfeinowa wyjaśniała, że pojęcie sztuki jako kreacji jest naturalną konsekwencją postawy antymimetycznej i antyrealistycznej (*Kilka słów o modernizmie*). Ignacy Matuszewski i Antoni Potocki kładli szczególny na-

cisk na walkę o prawa indywidualności w życiu zbiorowym; komentując zachowania i postawy modernistów, podkreślali, że ich uwaga jest nakierowana głównie na jednostkę i jej życie wewnętrzne; przekonywali, że najwyższym nakazem moralnym artysty jest bezwzględna → szczerość (ujawnianie wszelkich władz duszy, absolutna prawda w opisie indywidualnych przeżyć) – „spowiednicza samoanaliza", jak stwierdzał Potocki (*Polska literatura współczesna*, cz. 2: *Kult jednostki 1890–1910*, 1912).

Wprowadzając nazwę „modernizm" do powszechnego użytku, krytycy próbowali jednocześnie wyodrębnić odgałęzienia kierunku, akcentując jego wewnętrzne zróżnicowanie. Posner-Garfeinowa traktowała modernistów jako pokolenie silnie zindywidualizowane i wewnętrznie niejednolite – wymieniała: dekadentów, którzy odrzucają świat zewnętrzny, „widzą tony, słyszą barwy", satanistów, czyli neomistyków, „kierujących się szaloną żądzą wrażeń", oraz symbolistów, którzy „negują realizm i operują symbolem jako metodą modernistyczną". Słoński postrzegał modernizm jako syntezę symbolizmu i impresjonizmu. Matuszewski w monografii o Słowackim obejmował mianem modernizmu (używanym zresztą wymiennie z nazwami: „Młoda Polska" i „neoromantyzm") „wszystkie jego odłamy: dekadentyzm, symbolizm, prerafaelizm etc." Zdaniem Mazanowskiego modernizm był kierunkiem eklektycznym, mieścił w sobie: satanizm, parnasizm, dekadentyzm, estetyzm i symbolizm. Żuławski mówił zaś o „powodzi szkół i kierunków doby ostatniej", które nie mają jakiejś wspólnej cechy charakterystycznej i „różnią się między sobą zasadniczo" (*Znaczenie symbolizmu w sztuce. Teoria sztuki „nagiej duszy"*, 1902). Zygmunt Różycki, układając antologię *Najmłodsza Polska w pieśni* (1903), pisał o „silnych indywidualnościach" i „rozmaitości talentów". Feldman przekonywał, że z powodu indywidualizmu poszczególnych twórców moderniści tworzą pokolenie „o różnych obliczach", niemające wspólnego mianownika (*Poezja Młodej Polski*). Przeciwnie sądził Potocki, pisząc, że pokolenie modernistów jest integrowane przez „wspólność tonu", która objawia się obecną w ich twórczości nadrzędną ideą „kultu jednostki" (kultu „jaźni indywidualnej – wolnej od wszelkich zobowiązań") oraz potrzebą wyrażania prawdy wewnętrznej (*Polska literatura współczesna*). Odmiennego podziału wewnątrz prądu dokonywał Zdziechowski, wyróżniając – podobnie jak Brzozowski w *Legendzie Młodej Polski* – dwa współczesne modernizmy: modernizm literacki, propagujący kult „zmysłowości, czołgającej się po nizinach upodobań nagiej duszy, czyli wyzutej z podobieństwa Bożego", i modernizm katolicki, ruch religijno-etyczny zapoczątkowany pod koniec XIX w. w ramach Kościoła katolickiego, przeciwstawiający się zbiurokratyzowaniu instytucji kościelnych i dążący do pogłębienia wiary (*Spór o piękno. Szkic krytycznoliteracki*, „Przegląd Literacki" 1898, nr 7, od 1900 r. pt. *Płazy a ptaki*). Jeszcze inaczej sprawę ujmował Belmont, twierdząc, że modernizm nie tworzy „konstelacyjnego systematu, obracającego się około jednego ideowego słońca" – łączą się w nim bowiem zarówno „przejawy wielkiego artyzmu", jak i „przejawy duchowego kalectwa, cudactw, dziwactw i śmieszności wszelkiego rodzaju" (*W kwestii „młodych"*). Przy okazji przekonywano usilnie, że modernizm nie stanowi „żadnego ściśle określonego kierunku ani zwartej szkoły", zorganizowanej formalnie grupy czy programowej wspólnoty (Słoński, Posner-Garfeinowa); nie jest krępowany sztywnymi → prawidłami i nie tworzy jednolitego prądu estetycznego, lecz rozpada się „na mnóstwo różnobarwnych strumieni, które tryskają z tego samego źródła psychicznego, lecz płyną odmiennymi drogami" (Matuszewski). Tłumaczono, że przedstawienie wyczerpującego obrazu modernizmu wymagałoby dokładnego zanalizowania dokonań poszczególnych twórców (Posner-Garfeinowa, Przesmycki).

Wielu krytyków zwracało uwagę na reformatorski (odrodzeńczy) charakter sztuki modernistycznej – Słoński traktował młodych artystów jako „reformatorów w dziedzinie zagadnień społecznych i artystycznych"; pisał, że modernizm jest „kierunkiem czynnym, potrzebnym współczesnym czasom do stworzenia syntezy z chaosu żywiołów, zjawisk i postaci, do zrozumienia istoty życia i natury" (*Nasi moderniści*). Omawiając poetykę modernistyczną, podkreślano albo jej oryginalność, ujawniającą się w „niebywałym wykwicie formy poetyckiej", sięgającym w dziedzinę kunsztu muzycznego (Z. Różycki, *Najmłodsza Polska w pieśni*), albo – przeciwnie – ganiono → fragmentaryczność, niewykończenie dzieł, pisano o wtórności problematyki, czerpaniu pomysłów z przeszłości (J. Grot [W. Jabłonowski], *Najmłodsi*, „Głos" 1896, nr 11–12). Refleksje krytyczne wykazywały też dużą samoświadomość językową modernistów. Matuszewski w artykule *Modernizm w języku* („Tygodnik Ilustrowany" 1904, nr 27) dostrzegał językowe pasje artystów wprowadzających do swych utworów liczne archaizmy, regionalizmy czy neologizmy; dowodził, że modernizm wywarł znaczny wpływ na ewolucję języka, unowocześniając i wzbogacając styl wypowiedzi literackiej. Również Roman Zawiliński w szkicu *Modernizm w języku* („Poradnik Językowy" 1904, nr 5), podkreślając językową samowiedzę młodopolan, przekonywał o doniosłej roli języka w całości przemian literatury modernistycznej.

Krytyków interesowała także problematyka socjologii literatury. Obrońcy modernizmu starali się odpierać zarzuty dotyczące niezrozumiałości „nowej sztuki", przekonując o braku odpowiedniego przygotowania („kultury estetycznej") odbiorców (J. Zakrzewski, *Szkoła krakowska*) oraz braku profesjonalnej krytyki, która wyjaśniałaby istotę światopoglądu modernistów i właściwości nowej literatury w sposób fachowy, dając jej rzeczywisty, a nie karykaturalny czy tendencyjnie wypaczony obraz (S. Brzozowski, *Sanitariusze społeczni*, „Przegląd Tygodniowy" 1902, nr 32; L. Belmont, *W kwestii „młodych"*; Tredecim [Z. Przesmycki], *„Modernizm" i poszukiwacze arcydzieł*). Młodopolscy krytycy przyglądający się modernizmowi z dystansu szukali przyczyn konfliktu między filisterską publicznością a propagatorami „sztuki dla sztuki" w aspołecznej postawie artystów, nieodczuwających potrzeb zwyczajnych odbiorców i niestarających się zrozumieć powodów nieprzychylności tłumu (W. Jabłonowski, *Mistycy i nawróceni w literaturze współczesnej*, „Ateneum" 1901, t. 1); przestrzegali przed pogardą dla mas, która może skutkować całkowitym odrzuceniem artysty (Krzymuska); ganili ideę elitaryzmu sztuki, nazywając ją „kłamliwą pozą" i przekonując, że „sztuka jest dla człowieka", a artysta zawsze wypowiada się przed człowiekiem bez względu na to, czy jest nim koneser sztuki, czy odbiorca masowy (Posner-Garfeinowa). Zauważano zarazem, że sztuka masowa to nie tylko kwestia masowego odbioru, ale i masowej produkcji, która jest surogatem kultury, czymś sztucznym, imitacją wielkiej sztuki (Krzywicki); a także to, że „modernistami są nie tylko ci, którzy »nową sztukę« tworzą, ale i ci, którzy się ich dziełami zachwycają" (Popławski). Tylko nieliczni jednak (Potocki, Krzywicki, Irzykowski) dostrzegali rozpad komunikacji literackiej na obieg elitarny i masowy (popularny).

Wśród propagatorów modernizmu najwybitniejszą rolę jako kodyfikator świadomości artystyczno-estetycznej modernistów odegrał Matuszewski. Jego rozprawa o Słowackim była odbierana jako wyraz samowiedzy modernistów i samookreślenie się pokolenia. Konczyński oceniał ją jako rzeczowo napisane studium, które „gruntownie określa istotę nowej sztuki, jej ewolucję i jej środki artystyczne" (*Modernizm w świetle umiejętnej krytyki*); Feldman podnosił zdolności interpretacyjne autora, trafność sądów estetycznych i analiz → komparatystycznych. Modernizm w ujęciu Matuszewskiego stanowił wynik ewolucji życia duchowego:

„[…] nie wyskoczył z fal czasu gotowy […], lecz rozwijał się wolno i stopniowo jak każdy normalny fenomen ewolucyjny", był naturalną reakcją przeciw naturalizmowi, „koniecznością psychologiczną i historyczną". Zakładając ciągłość rozwoju sztuki, krytyk stwierdzał: „Modernizm przyszedł, bo przyjść MUSIAŁ, i zrobiwszy swoje, ZNIKNIE, by po pewnym przeciągu czasu powrócić pod inną nazwą w nieco odmiennej, bogatszej, bardziej skomplikowanej postaci". Na sporządzony przez badacza rejestr cech „nowej sztuki", motywujący jej powinowactwo z romantyzmem, powoływało się wielu krytyków, zarówno wybitnych przedstawicieli pokolenia pozytywistów, jak ich następców (np. Chmielowski, Prus, Lorentowicz, Konczyński). Rejestr ten – przynosząc wnikliwą charakterystykę problematyki i poetyki twórczości modernistycznej, a także podstaw światopoglądowych kierunku – obejmował m.in. takie wyróżniki, jak: idealizm, antymaterializm, kult jednostki, krańcowy indywidualizm, intuicjonizm, mistycyzm, egzotyzm, emocjonalizm, → marzycielstwo, skłócenie ze światem, nastrojowość, „sugestyjność", symbolizm, przewaga fantazji i lirycznego subiektywizmu nad obiektywizmem i epicką opisowością, zainteresowanie metafizyką i podświadomością, oryginalność i kunsztowność formy, rozluźnienie dawnych kanonów estetycznych, syntetyczny charakter sztuki. Przeciwnie niż Chmielowski, Matuszewski przekonywał, że „modernizm zasługuje na miano neoromantyzmu, jakie mu niektórzy estetycy nadają", ale podobnie jak Chmielowski uważał, że modernista dziedziczy spadek zarówno po romantykach, jak i swoich bezpośrednich poprzednikach – dlatego „modernizm, pomimo całej swobody, liczy się więcej niżeli romantyzm z naturą i prawdą obiektywną: bada, obserwuje i ANALIZUJE. […] łączy do pewnego stopnia precyzję naturalistyczną z fantazją romantyczną i traktuje zawiłe problemy psychologii w sposób naukowy i mistyczny zarazem" (*Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*).

Roli tak doniosłej jak Matuszewski nie odegrał Feldman, który w syntetycznie opracowanym *Piśmiennictwie polskim ostatnich lat dwudziestu* (t. 1–2, 1902) i w kolejnych edycjach tej pracy posługiwał się niemal wszystkimi funkcjonującymi wówczas kategoriami prądowymi (próbując godzić ich sprzeczności), lecz nigdzie ich wyraźnie nie definiował i nie określał wzajemnego stosunku, toteż terminologia krytyka jest pozbawiona konsekwencji, a siatka wartości dość zagmatwana, np. „na wyżynach modernizmu" umieszcza Tetmajera, „na szczytach dekadentyzmu" – Przybyszewskiego, a „na wyżynach neoromantyzmu" – Wyspiańskiego itd. Podobnie jak Matuszewski, łączył w opisie koncepcję ewolucyjną z koncepcją rytmiczną i sądził, że neoromantyzm jest koniecznością psychologiczną. Jako jeden z nielicznych krytyków traktował wszak modernistów jako pokolenie zwycięskie (Brzozowski określił książkę Feldmana „pierwszym zwycięskim bilansem" młodych); wyjaśniał, że modernizm był pewnym przygotowaniem, torowaniem drogi, zjawiskiem (z konieczności) przejściowym. O przejściowości modernizmu pisali również: Wacław Nałkowski w *Forpocztach ewolucji psychicznej i troglodytach* (1895), Popławski w studium *O modernistach*, Mazanowski w *Pogłosach Młodej Polski w dramacie, powieści i krytyce literackiej* (1915), Brzozowski w artykule *Młoda Polska i „modernizm"* („Gazeta Polska" 1904, nr 332), w którym przeciwstawił modernizm, będący tylko „momentem kultury zachodnioeuropejskiej", Młodej Polsce, ocenionej nobilitująco jako „prawdziwy czyn, głębokie przeżycie duszy narodowej"; wreszcie Krzywicki w zbiorze *W otchłani* (1909) przekonywał, że modernizm był zjawiskiem koniecznym, ale skazanym na przeminięcie w momencie rozpadu układów społecznych, które go zrodziły.

Na przełomie wieków w młodopolskiej krytyce literackiej rozgorzała dyskusja z programem literackim Stanisława Przybyszewskiego. Ostrą polemikę podjęli z nim m.in. Zofia

Daszyńska, Ludwik Krzywicki, Ignacy Matuszewski, Cezary Jellenta. Wykrystalizowały się wówczas dwa wyraźne stanowiska światopoglądowe, dzieląc krytyków na zwolenników autonomii sztuki i rzeczników literatury zaangażowanej. W pierwszym dziesięcioleciu XX w. przez prasę literacką przetoczył się kolejny burzliwy spór związany z ujawnionym wcześniej podziałem, tym razem dotyczący propozycji programowych Miriama (koncepcji „sztuki czystej", elitarnej, niezainteresowanej sprawami bieżącego życia). Jego głównymi oponentami byli: Julian Marchlewski, Wilhelm Feldman i Stanisław Brzozowski. Swoistym komentarzem do obu sporów stał się artykuł Jellenty *Modernizm* („Ateneum" 1904, t. 1). Krytyk diagnozował w nim „niemoc" modernizmu, polegającą na „braku pełnej, wszystko ogarniającej duszy artystycznej"; zakwestionował rację bytu teorii „nagiej duszy" Przybyszewskiego oraz aspołecznego estetyzmu Miriama w sytuacji politycznego ożywienia, kiedy na nowo odżyła idea niepodległości narodu; stwierdził, że modernizm przypomina styl „parafiański" z pretensjami do stylu wielkoświatowego, w którym dekoracyjność i muzyczność słowa zostały strywializowane i sprowadzone do tandetnej formy i pustej treści, a ideę „sztuki dla sztuki" zmumifikowano; w końcu zanegował kulturotwórcze znaczenie kierunku, sprowadzając go do artystycznych porażek, bezradności ideowej, tematycznej zaściankowości i bezdziejowości. Wypowiedź Jellenty sprowokowała Przesmyckiego (i sojuszników) do zamieszczenia w „Chimerze" polemicznego artykułu *„Modernizm" i poszukiwacze arcydzieł*, w którym przekonywał, że modernizm jest prądem sztucznie wytworzonym przez niekompetentnych krytyków w celu toczenia z nim batalii; w istocie pustym pojęciem, nieokreślającym żadnej konkretnej grupy, szkoły czy doktryny literackiej. Zarzucił Jellencie, że ośmieszając zaściankowość i parafiańszczyznę rodzimych „uwielbień" dla obcych twórców, nie przedstawił konkretnych faktów literackich i rzeczowych argumentów dla poparcia swych tez, nie przeanalizował ani jednego utworu modernistycznego i nazbyt pośpiesznie sformułował swoją surową ocenę. Jego zdaniem w Polsce nikt nie przystrajał się w cudzoziemskie etykiety i w ogóle nie było żadnych grupowych haseł, „gromadnych Sturm-und-Dranghów", manifestów antycypujących twórczość literacką, lecz każdy artysta mówił we własnym imieniu; mimo to niezadowoleni krytycy-dyletanci w celu zwalczania wszystkiego, co nowe, stwarzali „widziadła różnych prądów i kierunków", do których zresztą nie przywiązywali wagi.

Podstawowy zarzut stawiany modernistom przez młodopolskich rzeczników sztuki zaangażowanej (związanych przeważnie z lewicą) dotyczył ich aspołecznej i apolitycznej postawy. W tej kwestii zgadzali się z pozytywistami. Nałkowski wytykał „modernistom brak zmysłu społecznego w ewolucyjnym tego słowa znaczeniu", a niekiedy „wprost dążności do wstecznictwa kastowego" (*„Chimera" wobec ewolucji*, 1901); Górski w *Monsalwacie* potępiał izolację artystów, oderwanie od rzeczywistości polityczno-społecznej; Bełcikowski w artykule *Koniec modernizmu* zarzucał im dyletantyzm uczucia, rozpętaną zmysłowość, „życie bez jutra i bez idei", gromił brak związku z podstawową tradycją narodu – romantyczną poezją czynu itd. Daszyńska w *Programie modernistów* („Prawda" 1899, nr 6) skrytykowała natomiast aintelektualizm artystów skupionych wokół Przybyszewskiego; potępiła ich postawę negacji zdobyczy cywilizacji, pogardę „świadomej pracy myśli i mózgu", wywyższanie instynktów człowieka pierwotnego nad świadomość człowieka cywilizowanego, tworzącego kulturę; Przybyszewskiemu – który nie przekonywał jej jako teoretyk i fanatyk swych koncepcji – wytknęła brak oryginalności poglądów i ich zależność od filozofów niemieckich (głównie Friedricha Nietzschego i Maxa Stirnera). Powszechnie pisano też o monotematyczności literatury modernistycznej – skupianiu się wyłącznie na problemach jednostki, zawę-

żaniu tematyki (a tym samym ubożeniu sztuki) do prezentacji ciemnego wnętrza ludzkiej psychiki, szczególnym zainteresowaniu pierwotnymi instynktami, podświadomością, zmysłowością (Daszyńska, Zdziechowski, Krzywicki, Posner-Garfeinowa), zdominowaniu dzieł posępną tonacją, braku opisów życia zbiorowości (Mazanowski), „cierpień i nędz człowieczeństwa" (Daszyńska). Przestrzegano, że jednostronność widzenia może rzutować na „niezdolność do czynu i pracy" (*Modernizm w Niemczech i Stanisław Przybyszewski*). Ostap Ortwin pod kryptonimem ($_2$O) w cyklu *Glosy teatralne* (w założonym przez siebie we Lwowie tygodniku społecznym i literackim „Małpie Zwierciadło" 1903, nr 1) wytykał modernistom oddalenie od życia, ironizując, że obraz rzeczywistości w ich utworach jest karykaturalny, a przekonanie, „że poezja musi być poetyczna, […] rzucać powłóczyste, elegijne spojrzenia i że rezerwuarem wszystkich modernistycznych natchnień jest pełnia lub różek księżyca", uznawał za całkowicie błędne; kpił z narzuconej modernistycznemu poecie roli „prerafaelickiego lunatyka, połykacza manny niebieskiej i spacerowicza po corso mistycznych łąk". Młodopolscy przeciwnicy modernizmu niejednokrotnie zresztą pisali (podobnie jak pozytywiści) o kabotyństwie artystów: ich pozerstwie, udawanym cierpieniu, konwencjonalnych kłamstwach, fałszywych tęsknotach itp. (Jabłonowski, Mazanowski, Bełcikowski). Najostrzej skłonność do przybierania póz, nieszczerość i sztuczność zachowań ganili Krzywicki i Jellenta. Pierwszy autor, sympatyzujący początkowo z modernizmem i solidaryzujący się z podstawowym założeniem jego estetyki, dotyczącym swobody twórczej artysty, pisał: „Nade wszystkim góruje blaga! Kłamane bóle, udany albo bardzo tani pesymizm, sztuczna pogarda i jeszcze sztuczniejsze potworności ducha i instynktu […]. Młodzieńcy, zdrowi jak ryby, nie dosypiają i odurzają się czarną kawą, ażeby dojść do przyzwoitszej, tj. »modernistycznej«, cery i pisać hymny na cześć absyntu […]. Mizeractwo dla pokrycia nicości swojej udające nadczłowieka […]. Małpa nakładająca na siebie maskę lwa" (*O sztuce i nie-sztuce. Luźne uwagi profana*). Drugi nazywał modernizm „wyrafinowanym komediantem prawdy i siły uczucia", brzmiącym fałszywie i grafomańsko, parodiującym obce wzory – wielkie idee europejskich patronów przewrotu kulturalnego: Nietzschego, Richarda Wagnera, Poego, Ibsena, Wilde'a; stwierdzał, że potrafi jedynie „ubierać pióra papug, kolibrów, pawi i rajskich ptaków", zapisywać się pod „wielkie, lecz cudze sztandary" (*Modernizm*). Problem kabotyństwa podnosił też Przesmycki w artykule *Walka o snobów*, wyróżniając trzy typy „modernistów": pierwszy typ „artystów symulantów" („obrotnych rzemieślników"), którzy pełnią funkcję „popularnych chorążych modernizmu", walczą „w imię nowego kierunku", nie mając nic do zaprezentowania, i są „równie modernistyczni jak okładki na książkach nowych firm wydawniczych"; drugi typ „artystów symulantów", pełnych „temperamentu i życiowej energii" „pofajerantowych" twórców wypowiadających się „przy winie wyłącznie", zatracających swą indywidualność w słowach, sprzeczkach, krytykach; i wreszcie trzeci typ „estetyków symulantów", czyli „całą falangę symulujących po salonach, rautach i buduarach, już nie artyzm, lecz zamiłowanie do niego". Irzykowski pisał z kolei o poezji „miałkich głów, zbaudelairyzowanych gogów i szczeropolskiego małpizmu" (*Dwie rewolucje*, „Nasz Kraj" 1908, nr 1). Twierdzono ponadto, że rzeczywistym zagrożeniem dla sztuki nie jest masowa (niewyrobiona i bezwiedna) publiczność, lecz „sekty i kapliczki estetyczne", grupujące snobów i dyletantów w dziedzinie estetyki, dla których sztuka jest tanią rozrywką towarzyską (W. Jabłonowski, *Mistycy i nawróceni w literaturze współczesnej*), albo rozprawiano o sekciarstwie Przybyszewskiego, odmawiającego „nagiej duszy" „pokładu uczuć społecznych" ([L. Krzywicki], *O sztuce i nie-sztuce. Luźne uwagi profana*).

Ujęcia jednostkowe. Z ciekawą propozycją opisu modernizmu jako zjawiska kulturowego, funkcjonującego w kontekście społeczno-ekonomicznym rzeczywistości kapitalistycznej, wystąpił Ludwik Krzywicki. We wczesnym artykule *„Najmłodsi"* („Prawda" 1894, nr 16) prezentował moment, w którym doszli do głosu przedstawiciele „nowej formacji", nie tylko jako czas wyobcowania wybitnych jednostek, ale także jako pierwszą epokę alienacji zbiorowej. Pojawienie się modernistów i rozwój nowego prądu tłumaczył – jak na socjologa przystało – rozpadem dawnych więzi grupowych i rodzinnych, który doprowadził do atomizacji grup społecznych i wyosobnienia jednostki ze środowiska. Sztuka modernistów była konieczną reakcją na dehumanizację stosunków międzyludzkich, wynikającą z obowiązku pracy produkcyjnej, zawłaszczającej wolny czas potrzebny człowiekowi do rozwoju wartości duchowych; stanowiła reakcję na proces atomizacji społeczeństwa, zerwanie tradycyjnych więzi, brak kontaktu ze zbiorowością; stała się naturalną ucieczką w autoanalizę, świat wewnętrznych przeżyć. W zbiorze studiów *W otchłani* krytyk wskazywał najistotniejszą jego zdaniem cechę sztuki modernistycznej – wielkomiejskość. Zastanawiając się nad społeczną genezą ruchu, zauważał, że „modernizm ciągnie za sobą rzesze wielbicieli", ponieważ odbija ich problemy, dylematy jednostek samotnych w tłumie, rozczarowanych wartościami obowiązującymi w społeczeństwie wielkiej aglomeracji; jest wyrazem powszechnego kryzysu estetycznego, konsekwencją istniejących warunków ekonomicznych, industrializmu i rozwoju miast, dlatego literaturę modernistyczną znamionuje: „metoda podmiotowa" i „filozoficzny pesymizm", „analizująca jaźń" i „wybujała indywidualność". Stosunek Krzywickiego do modernizmu był daleki od jednoznacznej aprobaty, ale też kategorycznego potępienia. Z jednej strony akceptował kryteria młodych, odnoszące się do aktu twórczego (postulat autonomii, psychologizacja), i ich niezgodę na podrzędny status sztuki w świecie kapitalistycznym, z drugiej – nie godził się na aspołeczną postawę modernistów, egocentryzm, koncentrację na prezentacji własnego „ja", podmiotowy, a nie przedmiotowy sposób opowiadania, zawiłość stylistyczną itp. Szanował samoistne wartości modernizmu, takie jak: indywidualizm artystyczny, spontaniczność twórcza, pojęcie sztuki jako → ekspresji podświadomości, postulat bezwzględnej szczerości, krytyka sztuki dla mas (sztuki „demokratycznej") zagrażającej rozwojowi kultury – ale zarazem potępiał → autotelizm wynikający z hasła „sztuka dla sztuki" czy traktowanie sztuki jako „odtrutki" na problemy społeczne, jako sfery jedynie uprzyjemniającej życie.

Podobnie program modernistów oceniał inny przedstawiciel lewicy społecznej – Kazimierz Kelles-Krauz. W szkicu *Kilka głównych zasad rozwoju sztuki* („Poradnik dla Samouków" 1905, cz. 5, z. 2) wyjaśniał, że charakteryzujący go „skrajny aspołeczny indywidualizm artystów" jest zrozumiałym protestem przeciwko teorii i praktyce sztuki tendencyjnej, propagowanej przez ideologów mieszczańskich, krępujących swobodę twórczą artysty wymogami utylitarystycznymi. Popierał sprzeciw modernistów wobec instrumentalizmu społeczno-moralnego i upokarzającemu uzależnieniu sztuki „od urzeczowionych sił społecznych". Propagując ideał sztuki społecznie zaangażowanej, ale dalekiej od wszelkiego → dydaktyzmu, uważał za uzasadnione żądanie autonomii sztuki i rozumiał bunt młodych przeciwko kapitalistycznej rzeczywistości, która doprowadziła do komercjalizacji sztuki i atomizacji więzi społecznych, a także uzależniła artystę od anonimowego odbiorcy. Dowodził, że sztuka – będąca elementarną potrzebą człowieka (jak poruszanie, odżywianie, prokreacja) – na skutek rozwoju cywilizacji oddaliła się od życia i utraciła swe „życiowo ważne funkcje"; postulował zatem walkę o takie warunki społeczne, w których sztuka, „pozostając czystą przyjemnością i bezinteresownym wzruszeniem", stałaby się na nowo „życiowo ważna".

Oryginalną próbę syntezy modernizmu przyniosło studium Popławskiego *O modernistach*, wskazujące zależność powstania nowego kierunku „od pewnych procesów społecznych, przeobrażających stopniowo życie współczesne". Popławski, podobnie jak Krzywicki, stwierdzał, że społeczną podstawą prądu jest nowe społeczeństwo powstałe w wyniku industrializacji i procesu demokratyzacji społecznej; ale w odróżnieniu od powszechnie panujących opinii głosił, że sztuka modernistyczna jest sferą dokonań artystycznych tego właśnie nowego społeczeństwa, a dokładniej jego „warstwy pośredniej" znajdującej się „pomiędzy wyżynami społecznymi, skupiającymi w sobie całą cywilizację nowożytną, a nizinami ludowymi". Warstwę tę określał mianem „współczesnych barbarzyńców", „których dusze są *tabula rasa*, mają wiedzę, ale nie mają żadnej kultury duchowej, bo nie mają tradycji"; otępieni „postępem materialnym" i mechanizacją życia, nie zdołali przyswoić sobie tego, co stanowi istotę wyższej kultury. Sądził, że moderniści-barbarzyńcy nie potrafią być kreatywni, są w stanie jedynie „burzyć stare"; wykazują ignorancję w dziedzinie sztuki, a ich wyrafinowana wrażliwość czy umysłowa wytworność jest nieautentyczna. Modernizm w wizji Popławskiego to zatem pseudokultura ludzi pierwotnych, nieposiadających w istocie żadnej kultury.

Za oryginalny zarys krytyczny nowej literatury, dokumentujący samowiedzę epoki, należy uznać również syntezę Potockiego *Polska literatura współczesna*. Nie odegrała ona w Młodej Polsce jakiejś znaczącej roli, ponieważ ukazała się u schyłku formacji modernistycznej. Z perspektywy współczesności okazuje się jednak pracą niezwykle aktualną ze względu na wprowadzoną przez Potockiego w wywodzie historycznoliterackim kategorię pokolenia, wyłaniającego się stopniowo w latach 90. XIX w. i osiągającego krystalizację wewnętrzną (samowiedzę) nie pod wpływem przełomowych wydarzeń 1863 i 1905 r., ale w odpowiedzi na procesy modernizacyjne. Wprowadzony przez młodopolskiego krytyka podział na pokolenia, wynikający z ich naturalnego „przeżywania się", a także przekonanie o harmonijnej między nimi wymianie wartości i koniecznym następstwie formacji, służyły argumentacji nadrzędnej tezy, która dotyczyła ciągłości, kontynuacji, współistnienia literatury. Widzenie zależności między przełomem modernistycznym (decydującym o powstaniu nowoczesnej, autonomicznej sztuki) a szybkimi procesami modernizacyjnymi zachodzącymi w polskim społeczeństwie (tj. industrializacja, urbanizacja, demokratyzacja) czyni refleksje Potockiego bliskimi myśleniu Krzywickiego i Kelles-Krauza, podobnie jak pogląd, że procesy te prowadzą do atomizacji i dezintegracji dotychczasowych więzi społecznych.

O rozluźnieniu więzi środowiskowych (jako efekcie cywilizacyjnego rozwoju komunikacji i podziału pracy), doprowadzającym do rozproszenia dawnych wspólnot, „zróżnicowania" społeczeństwa, rozkładu wszelkich światopoglądów i wartości bezwzględnych, skutkującym wyosobnieniem jednostki z grupy – przekonywał także jeden z najwybitniejszych krytyków młodopolskich, Stanisław Brzozowski. Zanim zakwestionował podstawowe zasady estetyki modernistycznej, podjął jej obronę przed atakiem „sanitariuszy społecznych", tj. tych publicystów, którzy postrzegali modernizm jako zjawisko „niezdrowe, chorobliwe, niebezpieczne" („patologię umysłu ludzkiego") i odgradzali od niego naszą tzw. kulturę ścisłymi kordonami ochronnymi (*Sanitariusze społeczni*). Początkowo Brzozowski utożsamiał modernizm z „nową sztuką", jej nowoczesnością, i łączył ze współczesną sztuką zachodnioeuropejską. W studium *Co to jest modernizm?* (1902) oceniał modernizm jako wybitny prąd „indywidualizmu bezwzględnego", którym był zafascynowany; pisał o jego „znaczeniu i stanowisku dziejowym" i sądził, że dzięki dokonaniom Maurice'a Maeterlincka, Paula Verlaine'a, Jules'a Laforgue'a, Anatole'a France'a, a przede wszystkim Friedricha Nietzschego, rozpocznie

się nowa epoka ludzkiego współżycia, opartego na absolutnie równej dla wszystkich indywidualizacji. Wierzył, że modernizm – jako czas swobodnego rozwoju odrębnych jednostek, z których każda może wyznawać swój własny światopogląd i tworzyć samoistne życie – stanie się podstawą trwałej i doskonałej więzi społecznej, rękojmią zbiorowego dobra, źródłem najsilniejszej kultury. W manifeście *My, młodzi* („Głos" 1902, nr 50) postrzegał modernizm już z nieco innej – generacyjnej – perspektywy, wzywając do przekroczenia dotychczasowych granic młodej sztuki i przebudowy modernistycznego programu. Był bowiem przekonany, że mimo „różnorodności prądów, jakie rozdzierają duszę nowoczesnego człowieka", wszystkie one – w tym także modernizm – mają głęboki związek z rzeczywistym życiem społecznym (*Próba samopoznania*, „Głos" 1903, nr 13); dlatego sceptycznie odnosił się do propagowanego wcześniej stanowiska „indywidualizmu bezwzględnego", sprowadzającego się do samoistnego tworzenia nowych wartości. W artykule *Maurycy Maeterlinck. Z powodu wystawienia „Monny Vanny" w Warszawie* („Głos" 1903, nr 23) pisał już niechętnie o modernistycznej nastrojowości i symbolizmie; ironizował na temat „rozmodernizowanych synogarlic" zachwycających się („jęczących przeciągle") → głębią twórczości Maeterlincka; z pogardą wyrażał się o „całej tej rozkisłej nowoczesności" i „rozmodernizowanej duszy" współczesnej, która jest: jałowa, zniewieściała, pozbawiona hartu, niezdolna do czynu, nieszczera, obłudna względem samej siebie, pełna pretensji do świata itp. W 1904 r. modernizm oznaczał dla Brzozowskiego przede wszystkim ruch umysłowy na Zachodzie, oddziałujący na nowe prądy artystyczne w Polsce; wyjaśniał, że stanowczo nie należy z nim utożsamiać Młodej Polski, która „jest poszukiwaniem nowych dróg kultury narodowej, nowych wartości i treści dla narodowej duszy" (*Młoda Polska i „modernizm"*), natomiast „modernizm jest odpowiadającym synchronicznie temu naszemu przebudzeniu momentem kultury zachodnioeuropejskiej z odmiennych zrodzonym źródeł. Nade wszystko – jest zjawiskiem złożonym: zmierzchy słońc ginących jednoczą się w nim z zorzami nowych". Termin „Młoda Polska" służył tu jeszcze krytykowi do generacyjnej identyfikacji (później będzie go używał na oznaczenie zjawisk zwalczanych w rodzimej literaturze). W 1908 r. określał polski modernizm wczesną fazą Młodej Polski, okresem dominacji „nastrojów i impresji", fazą tryumfu nowych programów, łączył z „młodą sztuką" spod znaku Przybyszewskiego (*Oświadczenie*, ulotka z 1908 r.), a w *Legendzie Młodej Polski* wiązał go z zachodnioeuropejskimi prądami literackimi (głównie rozwijającymi się w nowoczesnej Francji), które „służyły przeciętnej młodopolskiej jaźni za repertuar form, w jakich mogła ona wyrazić, ocalić swoje pozahistoryczne trwanie. Najczęściej więc uciekała się Młoda Polska do takich postaci i dzieł, w których z tych lub innych powodów »pozaczasowość« występowała szczególnie dobitnie". Podobny pogląd wyrażał w pisanym w ostatnich latach życia *Pamiętniku* (1910, wyd. 1913); wskazując w nim zgubne wpływy mentalności niemieckiej, zaznaczał: „Gdybym miał siłę po temu […], rozpocząłbym kampanię przeciwko hegemonii niemiecko-modernistycznych punktów widzenia w Polsce. Ta mieszanina rococa i brutalności, bezdziejowości, pedantyzmu i braku smaku. Bo tu nie chodzi o Kanta, Hegla, Goethego, nie chodzi o niemiecką literaturę".

Jako najbliższe współczesnej wykładni modernizmu należy wskazać zapoczątkowane w młodopolskim dyskursie krytycznym refleksje Irzykowskiego, choć krytyk ten rzadko operował terminem „modernizm". Należał on jego zdaniem do słów, które „narzucają ludziom głębokie problematy" (*O perfidii. Szkic monografii*, „Myśl Polska" 1914, z. 1–2); wyjaśniał: „[…] słowo »modernistyczny«, na razie tylko nowy odcień słowa »modny«, dało życie kilku zupełnie dotychczas nieznanym pojęciom". Nieliczne wypowiedzi krytyka, zawierające bez-

pośrednie użycie terminu, świadczą, że pojmował go w znacznie szerszym sensie niż jego rówieśnicy, czego dowodzą zwłaszcza jego późniejsze (międzywojenne) wypowiedzi, np.: „[A. Stern] jest niejako ministrem spraw zagranicznych modernizmu polskiego […]. Nasi moderniści przyznają się wprawdzie, że są formistami, futurystami, ekspresjonistami itd." (*Futurystyczny tapir. Przyczynek do sprawy zwyczajów literackich i do sprawy plagiatu*, „Ponowa" 1922, nr 5); „dziś w erze muzyki modernistycznej" (*Naokoło czynu*, „Pion" 1934, nr 4). Szerokie rozumienie modernizmu nie dziwi, jeśli weźmie się pod uwagę to, że zrąb krytyczno- oraz teoretycznoliterackich poglądów Irzykowskiego wykrystalizował się dopiero około 1910 r. i że kluczowe idee jego koncepcji były nacechowane myśleniem nowoczesnym, ujawnionym już przez głośny artykuł *Dwie rewolucje*, w którym modernizm był wyjaśniany zarówno w węższym sensie – jako buntownicza reakcja polskich twórców przeciwko schematom i dawnym ograniczeniom literatury, jak i szerszym – jako gotowość do podjęcia nowych zadań twórczych, tworzenia nowych orientacji literackich, zdolność do zakwestionowania stabilności schematów myślowych i konwencji artystycznych. Kiedy Irzykowski mówił o rewolucji literackiej w Polsce u schyłku XIX w., którą zainicjował Przybyszewski, podnosząc „ciemne zasłony w pokoju zmarłego", miał na myśli nowoczesną postawę modernistyczną. Największym czynem (niestety tylko chwilowym) ówczesnej poezji polskiej była dlań „bluźniercza, anarchistyczna postawa", śmiały „protest przeciw warunkom współczesnego życia", dumna „pogarda dla polityki i społecznikostwa" w imię całkowitej autonomii, realizacji rewolucyjnego hasła „sztuka dla sztuki". Wypowiedzeniu słynnej tezy Irzykowskiego: „Rewolucja literacka Młodej Polski i rewolucja społeczno-polityczna lat ostatnich nie zrozumiały się wzajemnie" – towarzyszyło w artykule znamienne uzupełnienie: „Lecz przedtem Młoda Polska sama siebie nie zrozumiała"; krytyk dowodził, że pokolenie modernistyczne nie zrealizowało swoich możliwości, tj. nie zdobyło się na myślową samodzielność i ograniczyło inwencję twórczą jedynie do nieprzemyślanych, europejskich zapożyczeń, dlatego o ruchu modernistycznym pisał, że był nieautentyczny, „był czymś pożyczonym, niezrozumianym – byliśmy za ubodzy na własną rewolucję literacką. Nawet jej wodza duchowego musieliśmy sprowadzić z Niemiec". Modernizm – utożsamiony z rewolucją literacką („twórczym duchem ludzkości") – oznaczał zatem dla Irzykowskiego „stan, w którym dokonywa się rewizja życia od podstaw i gwałtownie wyłaniają się nowe wartości", stan wymagający odwagi przemiany dotychczasowych wartości.

Grażyna Legutko

Źródła: A. Lange, *Modernizm*, „Tygodnik Ilustrowany" 1890, nr 13, przedruk w: tegoż, *Studia z literatury francuskiej*, 1897; L. Krzywicki, „*Najmłodsi*", „Prawda" 1894, nr 16; J. Grot [W. Jabłonowski], *Najmłodsi*, „Głos" 1896, nr 11–12; E. Orzeszkowa, [*Przedmowa* do zbioru nowel] *Melancholicy*, 1896; E. Orzeszkowa, *Excelsior!*, „Tygodnik Ilustrowany" 1897, nr 40–41; Cz. Jankowski, [*Przedmowa* do antologii] *Młoda Polska w pieśni. Wybór celniejszych poezji ostatniej doby*, 1898; M. Zdziechowski, *Spór o piękno. Szkic krytycznoliteracki*, „Przegląd Literacki" 1898, nr 7, przedruk pt. *Płazy a ptaki* w: tegoż, *Szkice literackie*, t. 1, 1900; Z. Daszyńska, *Program modernistów*, „Prawda" 1899, nr 6; Krak. [W. Feldman], *Młoda Polska w Krakowie*, „Przegląd Tygodniowy" 1899, nr 41 i 42; A. Mazanowski, *Młoda polska w powieści i poezji*, „Przegląd Powszechny" 1899, t. 64; 1900, t. 65–67; 1901, t. 71–72; wyd. osob. pt. *Młoda Polska w powieści, liryce i dramacie*, 1902; M. Oksza [M. Krzymuska], *Modernizm w Niemczech i Stanisław Przybyszewski*, „Biblioteka Warszawska" 1899, t. 3; J.L. Popławski, *O modernistach*, „Melitele. Noworocznik literacki" 1899, przedruk w: tegoż, *Szkice literackie i naukowe*, 1910; M. Posner-Garfeinowa, *Kilka słów o modernizmie*, „Krytyka" 1899, t. 1; B. Prus, *Młoda literatura polska*, „Ku-

rier Codzienny" 1899, nr 15; S. Słoński, *Nasi moderniści*, „Ateneum" 1899, t. 2; S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas*, 1899 (*Wstęp* do wyd. 1); J. Zakrzewski, *Szkoła krakowska*, „Tygodnik Ilustrowany" 1899, nr 35; K.R. Żywicki [L. Krzywicki], *O sztuce i nie-sztuce. Luźne uwagi profana*, „Prawda" 1899, nr 11–15; P. Chmielowski, *Indywidualizm modernistyczny*, „Irys" 1900, nr 10–11; J. Flach, *Zwrot w modernizmie niemieckim*, „Biblioteka Warszawska" 1900, t. 3; H. Struve, *Anarchizm ducha u obcych i u nas. Studium krytyczne*, 1900; P. Chmielowski, *Najnowsze prądy w poezji naszej*, 1901; W. Jabłonowski, *Chwila obecna*, 1901; W. Jabłonowski, *Mistycy i nawróceni w literaturze współczesnej*, „Ateneum" 1901, t. 1, przedruk w: tegoż, *Wśród obcych*, 1905; I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1901; B. Prus, *Książka Ignacego Matuszewskiego pod tytułem „Słowacki i nowa sztuka" – czym jest nowa sztuka u nas*, „Kurier Codzienny" 1901, nr 326; Tredecim [Z. Przesmycki], *Arcydzieło przyszłości*, „Chimera" 1901, t. 2, z. 6, przedruk w: tegoż, *Pro Arte. Uwagi o sztuce i kulturze*, 1914; Tredecim [Z. Przesmycki], *Walka o snobów*, „Chimera" 1901, t. 3, z. 9; S. Brzozowski, *Co to jest modernizm?* (rkps z 1902 r., skonfiskowany, znany z fragm. cyt. przez B. Suchodolskiego i K. Wykę); S. Brzozowski, *Sanitariusze społeczni*, „Przegląd Tygodniowy" 1902, nr 32; P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, 1902 (rozdz. 7 *Modernizm*); W. Feldman, *Piśmiennictwo polskie 1880–1904*, wyd. 1, 1902 (cyt. z wyd. 6 pt. *Współczesna literatura polska 1864–1917*, 1918); W. Jabłonowski, *Artyści i publiczność*, „Tygodnik Ilustrowany" 1902, nr 16, przedruk w: tegoż, *Wśród obcych*, 1905; T. Konczyński, *Modernizm w świetle umiejętnej krytyki*, „Tygodnik Słowa Polskiego" 1902, nr 2; J. Lorentowicz, *Co to jest modernizm? (Pewnej pani, która zapytuje o „modernizm" francuski)*, „Przegląd Tygodniowy" 1902, nr 3; J. Żuławski, *Znaczenie symbolizmu w sztuce*, w: tegoż, *Prolegomena. Uwagi i szkice*, 1902, przedruk pt. *Symbol i „naga dusza"* w: tegoż, *Szkice literackie. Książki – Myśli – Ludzie*, 1913; L. Belmont, *W kwestii „młodych". (Z powodu artykułu St. Brzozowskiego „My, młodzi")*, „Głos" 1903, nr 8; S. Brzozowski, *Próba samopoznania*, „Głos" 1903, nr 13; W. Feldman, *Poezja Młodej Polski*, „Ogniwo" 1903, nr 25–26; O. Ortwin, *Małpie zwierciadło* [1903]; Z. Różycki, [*Przedmowa* do antologii] *Najmłodsza Polska w pieśni*, 1903; Poseł Prawdy [A. Świętochowski], *Liberum veto. Znaczenie ostatniej fali w sztuce*, „Prawda" 1903, nr 43; S. Brzozowski, *Młoda Polska i „modernizm"*, „Gazeta Polska" 1904, nr 332; C. Jellenta, *Modernizm*, „Ateneum" 1904, t. 1, przedruk w: tegoż, *Grający szczyt. Studia syntetyczno-krytyczne*, 1912; I. Matuszewski, *Modernizm w języku*, „Tygodnik Ilustrowany" 1904, nr 27; Tredecim [Z. Przesmycki], *„Modernizm" i poszukiwacze arcydzieł*, „Chimera" 1904, t. 7, z. 19; R. Zawiliński, *Modernizm w języku*, „Poradnik Językowy" 1904, z. 5; K. Kelles-Krauz, *Kilka głównych zasad rozwoju sztuki*, „Poradnik dla Samouków" 1905, cz. 5, z. 2; S. Brzozowski, *Oświadczenie* [ulotka z 1908 r.], przedruk w: S. Zdziechowska, *Stanisław Brzozowski jako krytyk literatury polskiej* (aneks), 1927; K. Irzykowski, *Dwie rewolucje*, „Nasz Kraj" 1908, z. 1, przedruk w: tegoż, *Czyn i słowo. Glosy sceptyka*, 1913; J. Lorentowicz, *Młoda Polska i tz. „modernizm"*, w: tegoż, *Młoda Polska*, t. 1, 1908; J. Bełcikowski, *Koniec modernizmu*, „Tygodnik Ilustrowany" 1909, nr 46; L. Krzywicki, *W otchłani*, 1909; B. Prus, *Nasze obecne położenie*, „Tygodnik Ilustrowany" 1910, nr 2; A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, cz. 2: *Kult jednostki 1890–1910*, 1912; K. Irzykowski, *O perfidii. Szkic monografii*, „Myśl Polska" 1914, z. 1–2; A. Mazanowski, *Pogłosy Młodej Polski w dramacie, powieści i krytyce literackiej*, 1915; S. Przybyszewski, *„Młoda Polska". (Najogólniejszy zarys)*, w: tegoż, *Szlakiem duszy polskiej*, 1917; K. Irzykowski, *Futurystyczny tapir. Przyczynek do sprawy zwyczajów literackich i do sprawy plagiatu*, „Ponowa" 1922, z. 5; K. Irzykowski, *Naokoło czynu*, „Pion" 1934, nr 44.

Opracowania: E. Boyé, *U kolebki modernizmu. Estetyczne poglądy na łamach krakowskiego „Życia"*, 1922; A. Szymankiewicz, *Z historii modernizmu polskiego („Życie" warszawskie, „Życie" krakowskie, „Chimera")*, „Przegląd Humanistyczny" 1923, t. 2, z. 1–2; B. Suchodolski, *Rękopisy Stanisława Brzozowskiego*, „Ruch Literacki" 1931, nr 5; B. Suchodolski, *Stanisław Brzozowski. Rozwój ideologii*, 1933; T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce realizmu i modernizmu (1863–1933)*, 1934; K. Wyka, *Modernizm polski. Struktura i rozwój* (1938), 1959; H. Markiewicz, *Młoda Polska i „izmy"* (1963), w: tegoż, *Przekroje i zbliżenia. Rozprawy i szkice historycznoliterackie*, 1967; R. Zimand, *„Dekadentyzm" warszawski*, 1964; M. Żmigrodzka, *Modernizm polski w oczach pozytywistki*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 1, red. J. Kwiatkowski i Z. Żabicki, 1965; T. Weiss, *Przełom antypozytywistyczny w Polsce w latach 1880–1890. Przemiany postaw światopoglądowych i teorii artystycznych*, 1966; M. Podraza-Kwiatkowska, *Ideał jedności doskonałej. O Antonim Langem jako krytyku*, w: tejże, *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, 1969; J. Prokop, *Z przemian w literaturze polskiej lat 1907–1917*, 1970; W. Kalinowski, *Poglądy estetyczne Ludwika Krzywickiego*, w: *Studia z dziejów estetyki polskiej. 1890–1918*, red. S. Krzemień-Ojak i K. Rosner, 1972; W. Loranc, *Sztuka i społeczeństwo w programie estetycznym polskiego modernizmu. 1897–1907*, 1972; K. Rosner, *Sztuka a rzeczywistość w programach polskich modernistów* (1972), w: *Studia z dziejów estetyki polskiej. 1890–1918*, red. S. Krzemień-Ojak i K. Rosner, 1972; J.J. Lipski, *Modernizm*

i przełom modernistyczny, w: tegoż, *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906*, 1975; T. Burek, *Janusowe oblicze modernizmu*, „Teksty" 1976, nr 3; A. Mencwel, *Modernistyczny antymodernizm*, w: tegoż, *Stanisław Brzozowski. Kształtowanie myśli krytycznej*, 1976; M. Puchalska, *„Chimera" jako zwierzę pociągowe modernizmu*, „Teksty" 1980, nr 5; A.Z. Makowiecki, *Wokół modernizmu. (Szkice)*, 1985; *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, red. T. Bujnicki i J. Maciejewski, 1986; K. Wyka, *Młoda Polska*, t. 2: *Szkice z problematyki epoki*, wyd. 2, 1987; M. Kitowska-Łysiak, *Paralele i kontrasty. Myśl o sztuce na łamach krytyki Wilhelma Feldmana*, 1990; A.Z. Makowiecki, *Modernizm*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska i E. Szary-Matywiecka, 1992; E. Możejko, *Modernizm literacki: niejasność terminu i dychotomia kierunku*, „Teksty Drugie" 1994, nr 5–6; A. Hutnikiewicz, *Europejski modernizm i Młoda Polska*, w: tegoż, *Młoda Polska*, 1996; M. Głowiński, *Reguła minimum terminologicznego*, w: tegoż, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, 1997; R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, 1997; R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, w: *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, 1998; A. Książek, *Awangarda a modernizm*, „Kultura i Społeczeństwo" 2000, nr 4; W. Bolecki, *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku (rekonesans)*, „Teksty Drugie" 2002, nr 4; A. Mencwel, *Trzy modernizmy*, w: tegoż, *Wyobraźnia antropologiczna. Próby i studia*, 2006.

Zob. też: Krytyka literacka w Młodej Polsce, Młoda Polska

MODERNIZM KATOLICKI

Pojęcie. Modernizm katolicki to szeroki i wielopostaciowy ruch intelektualno-duchowy, który wyodrębnił się na przełomie XIX i XX w. w związku z kryzysem światopoglądowym oraz instytucjonalnym w Kościele katolickim, a także w innych nurtach chrześcijaństwa (protestantyzm, prawosławie). Ruch ten miał dwa źródła: wewnątrzkościelne i zewnątrzkościelne, które z czasem w świadomości przedstawicieli i zwolenników nurtu zlały się w jedność. Źródeł zewnątrzkościelnych można doszukiwać się już w filozofii Immanuela Kanta i filozofii religii epoki romantycznej (Friedrich Schleiermacher). Na polskim gruncie dyskurs modernistyczny często nawiązywał do mistycznej myśli romantycznej, przepełnionej aktywizmem i filozofią czynu. Szczególnie często wskazywano na prekursorstwo myśli Andrzeja Towiańskiego oraz Adama Mickiewicza jako krytyków Kościoła instytucjonalnego i mistyków dążących do uwewnętrznienia przeżycia religijnego i nadania mu charakteru siły przekształcającej realnie rzeczywistość zarówno materialną, doczesną, jak i duchową. Marian Zdziechowski wskazywał np. na bezpośredni wpływ myśli Mickiewicza i Towiańskiego na najważniejszą powieść literackiego modernizmu katolickiego *Il Santo* Antonia Fogazzara.

Niezwykle istotnym czynnikiem dynamizującym dyskurs modernistyczny był światopogląd pozytywistyczno-naturalistyczny oraz wielkie dziewiętnastowieczne teorie i odkrycia naukowe z dziedziny przyrodoznawstwa, biologii, antropologii, kosmologii, z teorią ewolucjonizmu na czele (→ krytyka literacka a nauka, → darwinizm). Epoka → pozytywistyczna wydała również dzieła naukowe, dotyczące kształtowania się podstaw moralności i uczuć religijnych, autorstwa m.in. Ernesta Renana czy Johna W. Drapera (napisanie dzieła na taki temat planowała także Eliza Orzeszkowa), które podważały objawiony, niezmienny status moralności chrześcijańskiej i uwidoczniały ewolucyjny charakter jej kształtowania się, który jeszcze trwa i prowadzi ku uniwersalnej, wszechludzkiej, ostatecznej Religii Ludzkości. Takie przeświadczenie na temat kształtowania się praw moralnych prezentowali polscy pozytywiści, a w formie literackiej przedstawił je Aleksander Świętochowski w cyklu dramatycznym *Duchy* (1895–1909), który można łączyć z wpływami modernizmu religijnego. Podobne dzieła, poparte naukową sankcją, zyskując popularność i wpływ na świadomość religijną, zmuszały

do nowych odpowiedzi i poszukiwań w dziedzinie teologii i dogmatyki kościelnej, która nie nadążała za ożywieniem intelektualnym i przekształceniami światopoglądowymi w drugiej połowie XIX i na początku XX w.

Wewnętrzne, właściwe impulsy płyną z refleksji nad podstawami wiary rozwijanej przez duchownych i teologów, którzy przeżywając kryzys wiary, dopuszczają się krytyki nauczania katolickiego i dogmatów, podejmując zwłaszcza polemikę z nurtami racjonalistycznymi w Kościele (neotomizm, neoscholastyka). Najsilniej ruch objawił się we Francji, w Anglii, Niemczech i we Włoszech. Najważniejsi przedstawiciele ruchu to we Francji: Alfred Loisy, Joseph Turmel, Maurice Blondel, Edouard Le Roy, Albert Houtin, w Anglii: George Tyrrell, Edmond Bishop oraz John Henry Newmann, we Włoszech: Antonio Fogazzaro, Giovanni Semeria, Baldassare Labanca, Umberto Fracassini, w Niemczech: Hermann Schell, Franz Xavier Kraus, Albert Ehrhard, Franz Xavier Funk. Pojęcie modernizmu katolickiego przyjęło się około 1904 r. na łamach prasy włoskiej, a następnie umocniło się za sprawą encykliki Piusa X z 1907 r. *Pascendi dominici gregis mandatum*. Dopiero ta encyklika wyraźnie określiła, czym jest modernizm w obrębie Kościoła i wskazała metody zaradcze (z wprowadzeniem przysięgi antymodernistycznej w 1910 r. włącznie) oraz, nieco paradoksalnie, doprowadziła ruch do konsolidacji, dając impuls do ujrzenia wspólnych rysów w wielopostaciowych i różnoimiennych dążeniach przełomu wieków, polegających na próbie zbliżenia Kościoła do kultury nowoczesnej. Jednak zjawiska podobne do modernizmu katolickiego można było obserwować na obszarze kultury europejskiej już znacznie wcześniej niż na początku XX w. Wiąże się to z heterogeniczną genezą i wielopostaciową naturą ruchu.

Inspiracje modernizmem katolickim w kulturze. Modernizm katolicki przejawił się w wielu wymiarach życia: filozoficznym, społecznym, teologicznym (badania biblijno-historyczne i krytyka doktrynalno-dogmatyczna) oraz literackim i krytycznoliterackim.

Krytyka literacka zorientowana na idee modernistyczne inspiruje się ideami filozoficznymi, które składają się na specyfikę nurtu i pozwalają go w miarę precyzyjnie wyodrębnić. Zwłaszcza trzy wyróżniki charakteryzują modernistyczną uczuciowość religijną: agnostycyzm, immanentyzm i ewolucjonizm. Agnostycyzm, mający pochodzenie zarówno kantowskie, jak i pozytywistyczno-neokantowskie, zakładał niemożność poznania rzeczywistości poza poznaniem podmiotowym, które daje intuicyjny wgląd także w sferę noumenalną. Modernizm religijny ma zatem dość sprzeczne źródła: naukowe i emocjonalne. Z jednej strony moderniści przyjmują krytykę naukową objawienia, dogmatów, historii biblijnej i kościelnej, lecz z drugiej strony starają się ocalić sferę nadprzyrodzonego, zwracając się ku ludzkiemu wnętrzu (zasada immanencji), i tam szukają podstaw uczucia religijnego, którego krytyka naukowa nie będzie już w stanie objąć. Choć pozytywiści stali na gruncie realizmu w teorii poznania i ontologii, co wiązało się z przyjęciem zasady obiektywizmu w przedstawianiu rzeczywistości, to zarazem dopuszczali oni, inspirując się tezami fenomenalizmu Johna Locke'a i Kanta, później wzmocnionego badaniami nad fizjologią postrzegania i konstytuowaniem się wrażeń wzrokowych ogłoszonymi przez Hippolyte'a Taine'a i neokantystów (Hermann Helmholtz, Friedrich Albert Lange), względność ludzkiego postrzegania zjawisk i subiektywizm wrażeń. W modernizmie agnostycyzm stał się zasadą powszechną, prowadząc do absolutyzacji przeżycia wewnętrznego, indywidualnego. Wiązało się to też z wpływami idealizmu typu schopenhauerowskiego, który nie obcy był i polskim pozytywistom, nie wspominając o modernistach. Na związek idealizmu i agnostycyzmu schopenhauerowskiego ze zwrotem religijnym i immanentyzacją religii zwracał uwagę w swych studiach np. Ma-

rian Zdziechowski. Agnostycyzm na gruncie teologicznym wiódł do symbolistycznej interpretacji dogmatów.

Agnostycyzm na gruncie zjawisk religijnych prowadził więc do immanentyzmu, który wskazywał na wewnętrzne, uczuciowe, pozaintelektualne źródło poznania rzeczywistości transcendentnej w życiu człowieka. Religia i racjonalizm, intelektualizm ulegają rozszczepieniu, co powinno prowadzić do wyeliminowania zainteresowania życiem religijnym przez pozytywistów i przedstawicieli kultury nowoczesnej, paradoksalnie jednak takie podejście rozbudza głód transcendencji, *sacrum*, co staje się istotnym rysem kultury przełomu XIX i XX w. i narastanie tego rysu może być obserwowane już w twórczości pozytywistów, np. u Elizy Orzeszkowej i Bolesława Prusa. Pozytywiści próbują godzić religię i naukę. W *Lalce*, *Emancypantkach* oraz wielu nowelach i opowiadaniach (*Sen*, *Widzenie*) Prus często ukazuje w przeżyciach bohaterów taki pozaracjonalny i pozainstytucjonalny, uczuciowy kontakt z Bogiem jako źródłem moralności, poznania, tożsamości. Trzeba tu zwłaszcza wskazać na scenę wielkosobotniej kwesty w rozdziale dziewiątym pierwszego tomu *Lalki*, w której jest ukazany proces wewnętrznego objawienia *sacrum* i jego przekształcenia się w imperatyw moralny, który kieruje postępowaniem bohatera niezależnie od jego laickiej czy ateistycznej świadomości powierzchownej.

Wreszcie trzeci element charakteryzujący nurt, także ugruntowany wpływami nauki pozytywistycznej, to ewolucjonizm. Ten element zakładał zmienność wszelkich form biologicznych, ale także historycznych, a więc i wytworów człowieka. Rzeczywistość humanistyczna jako przedłużenie świata biologicznego podlega takim samym prawom zmian i przekształceń jak całość istnienia. Religia, dogmaty i formy uczuciowości religijnej są zatem zmienne analogicznie do innych sfer rzeczywistości, nieustannie ewoluują i wraz z postępem w innych sferach życia prowadzą do coraz doskonalszych przejawów, wpływając na kształtowanie się nowych form religijności, moralności i życia zbiorowego. Ewolucjonizm zaprzeczał więc zasadzie niezmienności objawienia i nauczania kościelnego, bowiem nie ma prawd niezmiennych. Na zasadzie agnostycyzmu można było także przyjmować, że ewolucja i jej prawa są procesem celowym (teleologicznym), stanowią rodzaj Absolutu czy wyższej rzeczywistości, z której wyłoni się jakiś wszechludzki Kościół. Ewolucjonizm skłaniał też do poszukiwania źródeł religii wewnątrz człowieka, jako centrum i najwyższej emanacji, uświadomienia ewolucyjnego procesu. Nad objawienie zewnętrzne i autorytet instytucji przedkładano objawienie wewnętrzne i głos jednostkowego sumienia, który stopniowo ulega konwergencji z ewolucją jako najwyższym prawem. Ten proces został ukazany w formie literackiej przypowieści w cyklu dramatycznym Świętochowskiego *Duchy.*

Trzy powyższe cechy pozwalają mówić również o takich pobocznych konsekwencjach ideowych ruchu, jak relatywizm, pluralizm przeżyć religijnych (później teoretycznie usankcjonowany na gruncie psychologii i filozoficznego pragmatyzmu pracą Williama Jamesa *Doświadczenia religijne*), antropocentryczny humanitaryzm, panteizm przechodzący w antypersonalizm, objawiający się deifikacją praw natury czy zwłaszcza ewolucji, z której czyniono rodzaj Absolutu, co można było zresztą zaobserwować już w światopoglądzie romantycznym spod znaku Georga Wilhelma Friedricha Hegla czy w łagodniejszej odmianie w filozofii genezyjskiej Juliusza Słowackiego.

Przejawy modernizmu katolickiego często mieściły się w obrębie ortodoksji i nauczania kościelnego, ale równie często prowadziły do herezji, apostazji, a nawet do ateizmu. Konsekwencje nurtu były często sprzeczne, ale najczęściej zainteresowania modernizmem prowa-

dziły do odrodzenia kultury religijnej, pogłębienia postaw i refleksji teologicznej, a niektórych radykalnych myślicieli do konwersji i pogodzenia się z Kościołem.

W krytyce literackiej Elizy Orzeszkowej. Wobec powyższych ustaleń za pierwszą wypowiedź krytycznoliteracką na polskim gruncie, wykazującą wiele punktów stycznych z zasadami modernizmu katolickiego, należy uznać rozprawę Elizy Orzeszkowej *Ernest Renan* („Ateneum" 1886, t. 2). W tekście tym termin „modernizm katolicki" oczywiście nie pada, ale znajdujemy bliskoznaczne określenie: „tchnienie neo-katolicyzmu, czyli katolicyzmu poprawionego" (tamże), użyte w kontekście szeroko pojętych wpływów nowożytnej, heterodoksyjnej myśli filozoficzno-religijnej, jakie miały kształtować atmosferę duchową, w której konstytuowała się dusza autora *Antychrysta*. Rozprawa dotyczy nadto filozofa, który często jest uznawany za jednego z duchowych ojców ruchu i w którego filozofii religii odnajdujemy wyrazisty kompleks idei modernistycznych. Renan jako autor *Życia Jezusa*, książki stanowiącej jedną z najważniejszych lektur pokolenia Szkoły Głównej, był tym myślicielem, który wprowadzał do świadomości pozytywistycznej najważniejsze impulsy ideowe wiodące do uczuciowości modernistycznej w religii, a objawiające się potem w twórczości pokolenia Szkoły Głównej.

Orzeszkowa, posługując się w dyskursie młodopolską poetyką mowy pozornie zależnej i zasadą → empatii, utożsamiała się z horyzontem myślowym i postawą uczuciową bohatera swej rozprawy, akcentując zachodzący stopniowo w jego biografii duchowej rozdźwięk między prawomyślnością religijną a refleksją intelektualną. Autorka wnikliwie analizowała, jak religijność, ugruntowana siłą tradycji, rodzinnego wychowania, wpływami środowiskowymi, wchodzi w dynamiczny związek z racjonalnym namysłem, krytyką naukową, co wprowadza francuskiego filozofa – jako modelowego reprezentanta epoki naukowej – w dramatyczne stany zmagań duchowych, typowe także dla modernistów katolickich *sensu stricto*. Orzeszkowa starała się pogodzić i ocalić obie sfery życia duchowego: naukową, rozumową, jako istotną dla rozwoju cywilizacji i zasady → postępu, oraz emocjonalną, religijną, jako istotną dla jednostki i jej kondycji egzystencjalnej. Czyniła to, kładąc nacisk na znaczenie wewnętrznej, indywidualnej, pozarozumowej więzi z Bogiem, której nie jest w stanie zerwać naukowa krytyka: „Jego rozbicie było historią długą, bolesną, pełną nieposkromionych buntów myśli i pokornych skruszonych powrotów. Krwawymi łzami opłakiwał to, co tracił, i rozżalone swe serce rzucał do stóp Jezusa […]. Jezus, który przepowiadał, że przyjdzie czas, gdy ludzie nie będą czcić Boga w żadnej świątyni i na żadnym wzgórzu, ale w sercach swoich, ujrzałby pewno w tym sercu szczerym i w ideałach rozkochanym swoją świątynię" (tamże). W drugiej części rozprawy ukazywała obszernie imponujący wkład Renana w krytykę religijną i biblijną, którą traktowała jako ważny dział krytyki historycznej. Przy okazji wskazywała na głębsze, reformacyjne źródła modernistycznej krytyki religijnej, na co wskazywało później wielu historyków myśli katolickiej. Orzeszkowa, referując tomy *Historii początków chrześcijaństwa*, ukazywała za Renanem, jak wyrażona przez Chrystusa „nauka doskonałej dobroci i czystości serca" obrastała formalizmem, ideami będącymi odbiciem psychologicznych potrzeb człowieka, w końcu historycznymi, narodowościowymi i socjologicznymi nawarstwieniami, które są wynikiem nie boskich, ale ludzkich i naturalnych czynników historycznych, takich jak rasa, środowisko, klimat. Gdy pisarka przechodzi w trzeciej części rozprawy do poglądów metafizycznych Renana, krytycyzm historyczny zostaje przesłonięty przez emocjonalizm i fideizm. Autorka za Renanem przyjmuje hipotezę istnienia metafizycznego czynnika sprawczego, kierowniczego, nazywanego ideą. Idea ożywia materię i stanowi

przejaw Boga, pozwala rozpoznać się w jego dynamicznym, celowym planie tworzenia i rozwoju. Odpierając zarzuty ateizmu i materializmu – dowodziła Orzeszkowa – filozof stawał na gruncie agnostycyzmu i → symbolizmu, gdyż: „Mniema on, że natura przemawia do człowieka tylko symbolami, zarówno jak wiara; że siły naturalne nie są poznane same w sobie, tak jak poznanymi być nie mogą nadnaturalne" (tamże). Wprawdzie taka postawa prowadzi Renana często do sceptycyzmu, ale także do heroicznych zmagań ze światem i jego zagadką oraz do uznania świętości ludzkiego życia i cierpienia, jako dążenia do ukrytego, wielkiego celu.

Renan naprowadzał Orzeszkową na drogę „nieprawomyślnych" poszukiwań religijnych, które zwróciły ją również ku ideałom polskiego mesjanizmu, czego wyrazem były później rozprawa o Zygmuncie Krasińskim (*Eliza Orzeszkowa o Zygmuncie Krasińskim*, „Kurier Lwowski" 1912, nr 79–95), artykuł jubileuszowy o Mickiewiczu (*Słowo*, różne warianty tekstu powst. przed 1908 r.), a w końcu uznanie dla Antonia Fogazzara, czemu dała wyraz w listach (zob. list z 24 lipca 1906 r. do ks. Michała Rutkowskiego). Inspiracja ta wprowadziła także czynnik metafizyczno-religijny do jej pisarstwa. Marian Zdziechowski dostrzegł w *Chamie* Orzeszkowej przejawy religijności naturalnej, immanentnej. Główny bohater i jego integralna, przyrodzona dobroć jest – jak pisał – „odblaskiem boskości w człowieku" (*Pod wrażeniem „Chama"*, w: *Upominek*, 1893).

W krytyce Młodej Polski. Najważniejszym dziełem Mariana Zdziechowskiego, odnoszącym się wprost do prac i myśli modernistów katolickich, jest *Pesymizm, romantyzm a podstawy chrześcijaństwa* (1914). Jednak można śmiało stwierdzić, że od początku swej aktywności myśl Zdziechowskiego grawitowała ku problematyce modernistycznej, by zetknąć się z nią bezpośrednio w tomie *Szkice literackie* (1900), zawierającym m.in. szkic o Fogazzaro (→ literatura włoska w polskiej krytyce literackiej). Tom zawierał także studia o francuskim neoidealizmie i neochrześcijaństwie, reprezentowanym m.in przez Gabriela Sarrazina, Eduarda Roda, Maurice'a Puyo, Eduarda Schuré. Zdziechowski wiele uwagi poświęcił też rosyjskiej myśli religijnej, która wchodziła w różnorakie interakcje z myślą religijną modernistów katolickich, zwłaszcza jeśli idzie o problem zła. Głównym problemem w pismach Zdziechowskiego jest rozdźwięk zachodzący między religią a nauką, racjonalną filozofią ugruntowaną depozytem objawienia a mistyką i gramatyką indywidualnego doświadczenia Boga i próby załagodzenia tego rozdźwięku m.in. przez szerzenie aktywizmu religijno-etycznego pozbawionego dogmatycznego i scholastycznego balastu. W zbiorze szkiców *„Pestis perniciosissima". Rzecz o współczesnych kierunkach myśli katolickiej* (1905) Zdziechowski powiązał modernizm z liberalizmem katolickim potępionym w 1846 r. przez Piusa IX w encyklice *Qui pluribus*. Bronił w ten sposób autonomii uczucia religijnego oraz wolności duszy ludzkiej „obdarzonej dostateczną łaską do zbawienia", niezależnie od dogmatów i teologicznego absolutyzmu. Pomocą w uzasadnieniu prawomocności indywidualnej drogi do Boga były dla Zdziechowskiego poglądy Johna Henry'ego Newmana. Powołując się na tego mistyka, pisał: „Każdy posiada swoje własne doświadczenie, które może wystarczającym być dla niego, ale nikogo więcej nie zobowiązuje. Żadne prawo nie da się tu ustanowić […]" (*Pesymizm, romantyzm a podstawy chrześcijaństwa*, t. 2). Zdziechowski nie był jednak zwolennikiem skrajności postaw, ale raczej starał się pogodzić różne podejścia do religii, tak aby ocalić zarówno niepowtarzalność indywidualnego wysiłku, jak i sferę tradycji oraz wartości ogólnokulturowych, jakie stworzyło chrześcijaństwo. W tym wysiłku ukazywał zakorzenienie myśli modernistycznej w różnych nurtach → duchowości chrześcijańskiej, w tym teologii mistycznej. Stawał tedy na gruncie ekumenizmu i uniwersalizmu, starając się doszukiwać wspólnych ry-

sów w poszukiwaniach św. Augustyna, Blaise'a Pascala, Mickiewicza, Towiańskiego czy rosyjskich „bogoiskatieli" w rodzaju Władimira Sołowjowa, dążącego do pojednania katolicyzmu z prawosławiem. Traktował modernizm jako rozszerzenie pojęcia Kościoła, a nie jako jego zaprzeczenie.

Newman był również wielką inspiracją dla Stanisława Brzozowskiego. Inspiracja ta wieńczyła jego religijne poszukiwania, czyniąc z niego pisarza nawróconego. Brzozowski także podkreślał zasadę równoważności różnych dróg wewnętrznych wiodących do Boga i żywej religii, uważając, że „religia jest to stan duszy". Na tle ogólnego osłabienia religijności, tendencji racjonalistycznych, a z drugiej strony dekadenckich i sceptycznych, odbierających człowiekowi władzę nad myślami, życiem, wolą, Brzozowski widział w Newmanie wzór twórcy zdyscyplinowanego w swych wysiłkach duchowych, pokazującego, jak tamować w życiu pierwiastki irracjonalne i nie poddawać się automatyzmowi wzruszeniowemu. W ten sposób podtrzymuje się dyscyplinę i efektywność życia doczesnego oraz nie traci się więzi i zakorzenienia w Absolucie i życiu wiecznym. Widział więc w angielskim teologu twórcę (w szerokim sensie) zwracającego się do idei osobowości ludzkiej zakorzenionej w transcendencji i życiu sakramentalnym, które staje się na skutek wysiłku duszy „rzeczywistością biologiczną" i sposobem organizacji społecznego życia oraz rozwiązywania zagadnień. Dowodził dalej, że w jego postawie dokonuje się najgłębsze utożsamienie duszy z życiem jako żmudnym, krwawym procesem stwarzania wartości w poczuciu łączności z nadprzyrodzonym. Według Brzozowskiego „każde słowo przez niego wypowiedziane ma akcent wiary źródlistej, tryskającej z wnętrza duszy z mocą bezpośrednią" (*Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*, 1910). Drogę Brzozowskiego do modernizmu katolickiego wyznaczały liczne lektury filozoficzne i religijne oraz narastające z biegiem jego twórczości obszerne tyrady krytyczne, zawarte także w jego powieściach, wobec współczesnych, konserwatywnych przejawów religijności katolickiej, w których bezwzględnie piętnował powierzchowność, formalizm, kostyczność zachowań, wygodnictwo, klerykalizm oraz drastyczne nadużycia księży instrumentalnie traktujących religię (*vide Płomienie*). Kulminacją krytycznych wypowiedzi wobec narastającego procesu spłycania postaw religijnych był zwłaszcza rozdział *Polska zdziecinniała* w *Legendzie Młodej Polski. Studiach o strukturze duszy kulturalnej* (1910) – dziele wielorako podszytym ideami modernizmu katolickiego. Powoływał się tedy na takich sztandarowych przedstawicieli nurtu, jak: Maurice Blondel, George Tyrrell, Newman. Scholastycyzm i religijny racjonalizm stawiał w tym tekście i w innych dziełach na równi z prądami pozytywistycznymi i naukowymi jako postawami oderwanymi od rzeczywistości i zwalniającymi sumienie od osobistej odpowiedzialności, zakładającymi istnienie automatyzmu życia (wiara w postęp), który niezależnie od wysiłku jednostek rozwiązuje poszczególne problemy istnienia: „[…] myślę, że stan dusz niejednego z kongresów socjaldemokratycznych ma wiele rysów powinowactwa ze stanem dusz tych kardynałów i teologów, którzy redagowali pismo papieskie przeciwko modernistom […]" (*Idee*). „Sentymentalna wiara w postęp jest dzisiaj najszkodliwszą w kołach tzw. postępowej inteligencji formą obłudy moralnej i nierzetelności umysłowej" (*Legenda Młodej Polski*). Katolicyzm modernistyczny stawał się dla Brzozowskiego najważniejszym remedium na zgubne wpływy nowoczesnego progresizmu pozytywistycznego i naturalistyczno-materialistycznego socjalizmu spod znaku Friedricha Engelsa zwłaszcza.

Na polskim gruncie powielanie negatywnych wzorców sarmackiej religijności dostrzegał zwłaszcza w nurtach powieści konserwatywnej (Władysław Kosiakiewicz, Maria

Rodziewiczówna), spośród których najczęściej i najzajadlej atakował twórczość Henryka Sienkiewicza. Pragmatyczna i neoscholastyczna formacja duchowa Sienkiewicza, oparta na wierze w historię, cywilizacyjną misję chrześcijaństwa oraz Kościoła, trafnie rozpoznana przez krytyka, była antytezą postawy religijnej preferowanej przez krytyka zorientowanej na jednostkowy dramat wewnętrzny, permanentny konflikt poznawczy, przesyconej poczuciem nierozwiązywalnego tragizmu istnienia, także maksymalistycznej w postulatach etycznych i społecznych, definiowanej jako bolesne poszerzanie swobody człowieka i wrastanie w żywy rdzeń życia, świat dziejów. Religijność była tu charakteryzowana zarazem jako nieustanny niepokój, rozdarcie, ale i jako rodzaj pracy i wysiłku duchowego przekształcającego materię i przyrodę, jako wewnętrzny stan utożsamienia się z męką Chrystusa. Taka religijność zostaje przeciwstawiona zwłaszcza „duchowemu lenistwu", „spektatorskiej" religijności bijącej z utworów autora *Quo vadis?*, ale także sceptycznej, zdystansowanej postawie Renana. „Każda dusza stanowi przecież równoważnik najwyższej i najpełniejszej rzeczywistości: Chrystusa, który ją odkupił" (*Legenda Młodej Polski*). Stopień utożsamienia się duszy autora dzieła literackiego (czy każdego innego) z metafizycznym niepokojem trawiącym świat i poszczególne istnienia, który to niepokój na skutek złożonych wysiłków i poruszeń psychiki przekształca się w „filozofię pracy", dyscyplinę woli, twórczy niegasnący wysiłek, oparty na bezwzględnej swobodzie i samoistności człowieka przeciwstawionego naporowi rzeczywistości pozaludzkiej, staje się istotnym kryterium wartościowania utworu literackiego czy – szerzej – rozpatrywanej postawy twórczej. Katolicyzm tak rozumiany był zarazem siłą pozwalającą zespalać dziedzictwo duchowe i kulturalne (→ historyzm) z czynem dziejowym rozgrywającym się i dokonującym w duszy współczesnego duchowego aktywisty: pisarza, filozofa, społecznika, co zauważał krytyk np. w twórczości Stanisława Wyspiańskiego. Znaczenie katolicyzmu polega więc na tym, „że nie pozwala nam on rozgraniczać sfer subiektywnego odczucia i rzeczywistego, dziejowego czynu" (tamże). Na tym stanowisku zaważył zwłaszcza Newman, który pozwolił Brzozowskiemu płynnie spajać historyzm z personalizmem, stanowiącym najsilniejszy i niekwestionowany doktrynalny łącznik między jego filozofią a ortodoksją katolicką. To aktywistyczne kryterium kształtowało się także m.in pod wpływem myśli katolickiej Maurice'a Blondela, w której zasada immanencji czynnika kierującego poznaniem i działaniem prowadziła, przez poczucie konieczności działania i zespolenia się indywidualnego wysiłku z boskim prawem twórczym i nadprzyrodzonym pędem życia, do odkrycia transcendencji i poczucia sakralności ludzkiego bytowania. Tu Blondel spotykał się z filozofią Henriego Bergsona. Marksowski dylemat wolności i konieczności Brzozowski rozwiązał dzięki Blondelowi w duchu religijnym. Pisarzem, który dla Brzozowskiego najlepiej odzwierciedlał głębię katolicyzmu i zarazem był zapowiedzią „kultury przyszłości" powstającej z katolicyzmu jako „zdumiewającego tworu pracy zbiorowej", był Jan Kasprowicz, którego stawiał na równi ze św. Franciszkiem z Asyżu, Pascalem i Sørenem Kierkegaardem (tamże). Właściwych wzorców i inspiracji dla polskiej religijności Brzozowski doszukiwał się w polskim → romantyzmie i mesjanizmie, starając się znieść jego kolektywny, imitacyjny, sprzyjający stagnacji duchowej charakter oddziaływania, a wydobyć z niego rysy indywidualnego, odpowiedzialnego, wewnętrznie przepracowanego spadku duchowego, który może przekształcić się w siłę życiową. Wskazywał na wysiłki Józefa Marii Hoene-Wrońskiego, Augusta Cieszkowskiego, a zwłaszcza Towiańskiego i Cypriana Norwida jako na zapoznane próby pogłębienia polskiego katolicyzmu, które można zestawiać z dążeniami modernistów.

Sporo sympatii wobec modernistycznych postulatów można także odnaleźć w pismach Tadeusza Micińskiego, którego poglądy jednak wychylały się w zbyt dużym stopniu ku ezoteryce i synkretycznej → mitologii, aby można je umieszczać nawet w najbardziej skrajnych odłamach modernizmu katolickiego. Zainteresowanie Micińskiego ruchami w Kościele i jego reakcja na encyklikę *Pascendi* były wynikiem szerszych dążeń do wyzwolenia myśli religijnej z wszelkich więzów i ograniczeń, nie tylko płynących ze strony Kościoła, ale także scjentyzmu i wolnomyślnego racjonalizmu. Niemniej myśl modernistyczną Miciński włączał w obręb swoich poszukiwań nowej gnozy łączącej dorobek kultur Wschodu i Zachodu. W rozprawie *Walka o Chrystusa* (1912) odnosił się do poglądów i wyników badawczych Alfreda Loisy'ego początkowo z dystansem. Wytykał francuskiemu moderniście martwy intelektualizm zacierający sakralny charakter korzeni chrześcijaństwa, które rozpatrywał jednak w znacznie szerszej perspektywie poznawczej, w której Chrystus rozpatrywany jest symbolicznie na tle psychologii Jaźni wywiedzionej z synkretycznej mitologii (prasłowiańskiej, orientalnej) i myśli ezoterycznej. W końcowych partiach traktatu jednak przyznawał i Loisy'emu wkład w proces odkrywania i utrwalania Boga w człowieku, w tym sensie, w jakim rozumiał ten proces Miciński.

Spośród polskich duchownych katolickich znajdujących się w polu oddziaływania idei modernistycznych wymienia się Izydora Kajetana Wysłoucha (Szecha) – przedstawiciela społecznego modernizmu katolickiego, Antoniego Szandlerowskiego oraz Franciszka Statecznego; tych ostatnich ukazuje się jako reprezentantów nurtu na polu literackim. W sferze krytyki literackiej odznaczył się zaś tylko Stateczny, publikując artykuł *Modernizm literacki* („Filareta" 1913, nr 9), zaświadczający raczej słabe i nieprecyzyjne rozumienie zjawiska modernizmu na gruncie literackim, jak i religijnym. Również twórczość literacka Szandlerowskiego pozwala raczej mówić o bezwiednych analogiach niż o bezpośrednich wpływach modernizmu katolickiego.

Pośród polskich duchownych wyraźniejszy kontakt z modernizmem nawiązał wybitny teolog Marian Morawski, pisząc literacki dialog *Wieczory nad Lemanem* (1896), będący rozpisaną na różne głosy ideowe, zachowującą dużą autonomię wypowiedzi, próbą dyskusji i zarazem pojednania z prądami podkopującymi dogmatykę katolicką. Dialog ten jest przeprowadzony od strony filozofii neotomistycznej, której Morawski był zwolennikiem i krzewicielem, także jako autor innych dzieł teologicznych. Otwarcie Morawskiego na dialog zaświadcza również jego zainteresowanie osobą Sołowjowa i poświęcona mu rozprawa *Włodzimierz Sołowiew* („Przegląd Powszechny" 1890, t. 25–26).

Maciej Gloger

Źródła: E. Orzeszkowa, *Ernest Renan*, „Ateneum" 1886, t. 2; M. Morawski, *Włodzimierz Sołowjow*, „Przegląd Powszechny" 1890, t. 25–26; M. Morawski, *Wieczory nad Lemanem*, 1896; M. Zdziechowski, *Antonio Fogazzaro*, w: tegoż, *Szkice literackie*, 1900; M. Zdziechowski, *„Pestis perniciosissima". Rzecz o współczesnych kierunkach myśli katolickiej*, 1905; T. Miciński, *Do źródeł duszy polskiej*, 1906; E. Orzeszkowa, *Słowo* [przed 1908], fragmenty w: tejże, *Nowele i szkice*, 1921; S. Brzozowski, *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*, 1910; S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910; T. Miciński, *Walka o Chrystusa*, 1911; [E. Orzeszkowa], *Eliza Orzeszkowa o Zygmuncie Krasińskim*, „Kurier Lwowski" 1912, nr 79–95; E. Stateczny, *Modernizm literacki*, „Filareta" 1913, nr 9; M. Zdziechowski, *Pesymizm, romantyzm a podstawy chrześcijaństwa*, 1914.

Opracowania: T. Lewandowski, *Młodopolskie spotkania z modernizmem katolickim*, w: *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Studia o modernistach katolickich*, red. J. Keller i Z. Poniatowski, 1968; M. Żywczyński, *Studia nad modernizmem katolickim. (Jego charakter i geneza)*, „Życie i Myśl" 1971, nr 11–12; J. Kolbuszewski, *Modernizm katolicki w literaturach zachodniosłowiańskich*, „Przegląd Powszechny" 1984, nr 11; S. Fita, *Eliza Orzeszkowa w poszukiwaniu religii*, w: *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, red. S. Fita, 1993; K. Biliński, *Literackie przejawy modernizmu katolickiego w Polsce. O twórczości Franciszka Statecznego, Antoniego Szandlerowskiego i Izydora Wysłoucha*, 1994; J. Krasicki, *Eschatologia i mesjanizm. Studium światopoglądu Mariana Zdziechowskiego*, 1994; K. Biliński, *Modernista w habicie. Ksiądz Franciszek Euzebiusz Stateczny oraz jego pamiętnik*, 1998; M. Gloger, *Eliza Orzeszkowa i Ernest Renan – zapomniany język*, w: *Pozytywizm. Języki epoki*, red. J. Maciejewski i G. Borkowska, 2001; M. Gloger, *Bolesław Prus i Aleksander Świętochowski wobec podstaw ideowych modernizmu katolickiego*, w: *Czytanie modernizmu*, red. M. Olszewska i G. Bąbiak, 2004; T. Budrewicz, *Wartości i antywartości. Myśl pozytywistyczna między Darwinem a amboną*, w: *Pozytywizm i negatywizm. „My i wy" po stu latach*, red. B. Mazan, 2005; L. Magnone, *Maria Konopnicka w świetle i cieniu krytyki katolickiej*, w: *Etyka i literatura. Pisarze polscy lat 1863–1918 w poszukiwaniu wzorów życia i sztuki*, red. E. Ihnatowicz i E. Paczoska, 2006; *Jest Bóg, żyje prawda. Inna twarz Stanisława Brzozowskiego*, wybór, wstęp, red. M. Urbanowski, 2012; M. Urbanowski, *Droga do Rzymu: Newman Brzozowskiego*, w: *Konstelacje Stanisława Brzozowskiego*, red. U. Kowalczuk, A. Mencwel, E. Paczoska i P. Rodak, 2012; M. Gloger, *O myśleniu utopijnym Stanisława Brzozowskiego*, w: *Ostać się wobec chaosu. Prace ofiarowane Profesorowi Tomaszowi Lewandowskiemu*, red. R. Okulicz-Kozaryn i M. Bourkane, 2013; W. Ratajczak, *„Nadludzko jasne światło". O przedmowie tłumacza do „Przyświadczeń wiary" Johna Henry'ego Newmanna*, w: jw.

Zob. też: Darwinizm, Krytyka literacka a nauka, Metafizyka, Mistyka, Modernizm, Pozytywizm

MONODRAM/ MONODRAMAT

Problem definicji. Monodramem jest nazywany utwór literacki o charakterze dramatycznym, w którym występuje tylko jedna postać (jeden aktor-wykonawca, jeden podmiot mówiący), lub sztuka dramatyczna napisana dla jednego aktora, w której może on wcielać się w jedną rolę bądź w wiele ról (sztuka transformistyczna), zwracając się do partnera (zazwyczaj wyimaginowanego, rzadziej obecnego na scenie) lub bezpośrednio do publiczności. Jednoznaczne zdefiniowanie monodramu wydaje się zabiegiem skomplikowanym, zwłaszcza w świetle terminologii używanej przez specjalistyczne słowniki oraz encyklopedie teatralne, gdzie jako monodram określa się zazwyczaj utwór dramatyczny, w którym występuje jeden aktor. Tymczasem to samo określenie – utwór dramatyczny dla jednego aktora – może oznaczać zarówno scenę liryczną, w której wypowiadany tekst przeplata się z partiami muzycznymi, jak i monolog dramatyczny (sceniczny) i kabaretowy oraz monodram. Monodram trzeba uznać za termin gatunkowo przezroczysty, utwory dramatyczne tego typu mogą bowiem należeć zarówno do gatunku → tragedii, → komedii, farsy, wodewilu, komedioopery czy pantomimy. Dodatkowe komplikacje wywołuje to, że monodram może powstawać nie tylko na podstawie sztuki dramatyczno-teatralnej, ale również jako adaptacja → powieści, → opowiadania, → noweli, poematu, → reportażu, → pamiętnika, wiersza, → felietonu czy właściwie każdego dowolnego dzieła literackiego. Monodram stanowi też specyficzną formę dramatyczno-teatralną, łączącą teatr autora i aktora, w której powstaje szczególne sprzężenie zwrotne między tekstem – słowem wypowiadanym na scenie, a interpretatorem – aktorem wcielającym się w jedną rolę lub w wiele ról.

Cechy gatunkowe. Specyficzna gatunkowa przezroczystość oraz otwartość na różnorodne formy i typy literackie powoduje pewne komplikacje terminologiczne, nie oznacza jednak, że precyzyjne określenie cech gatunkowych monodramu staje się niemożliwe. Akcja

dramatyczna monodramu koncentruje się zazwyczaj wokół jednej postaci, jego podstawową formą podawczą staje się zaś monolog sceniczny, ujawniający psychologiczne motywacje działań bohatera (postaci/ podmiotu mówiącego). Wypowiedź bohatera jest najczęściej skierowana bezpośrednio do publiczności lub bywa adresowana do osoby/ osób wzmiankowanych jedynie w tekście, przybierając postać → dialogu pozornego. Monolog sceniczny obecny w monodramie stanowi złożoną strukturę dialogową, występującą w dwóch postaciach: jawnej, wypowiadanej bezpośrednio do publiczności zgromadzonej na widowni, oraz ukrytej, wypowiadanej do osób nieobecnych na scenie lub skierowanej do domniemanego audytorium. Ze względu na kształt językowo-stylistyczny monolog wypełniający monodram jest silnie zdialogizowany i stanowi imitację serii replik na domyślne odpowiedzi partnerów założonej rozmowy lub jedynie ich pozajęzykowe reakcje. Najistotniejszy w monologu jest bowiem szczególny rodzaj → narracji, najczęściej skrajnie subiektywnej, rzadziej relacjonującej lub opowiadającej jakieś wydarzenia. Ze względu na znacznie zredukowaną liczbę postaci scenicznych monodram realizuje się zazwyczaj przy bardzo oszczędnych środkach teatralnej prezentacji, skupiając się przede wszystkim na kostiumie, grze mimicznej, a także odpowiednio zaaranżowanej przestrzeni scenicznej. Prostota inscenizacyjna, nieskomplikowany rekwizyt oraz kostium, ograniczona do minimum liczba scenicznych postaci – wszystkie te elementy w sposób istotny łączą formy monodramatyczne z ideą teatru ubogiego.

Dzieje gatunku. Historia monodramu wydaje się równie długa jak historia teatru, sztuka jednego aktora leży bowiem u podstaw teatru różnych kultur. Można uznać, że monodram wywodzi się z tradycji występów wszelkich typów opowiadaczy, m.in. ze śpiewnych recytacji wygłaszanych przez przewodnika chóru – koryfeusza, obecnych w greckich dramatach (sztuki Tespisa), czy lirycznych monodii wprowadzanych do tekstów starożytnych dramatów. Samodzielne aktorskie arie można odnaleźć zarówno w sztukach Eurypidesa, jak i Ajschylosa, Likofronowi z Chalkis przypisuje się zaś autorstwo wielkiego kasandrycznego monologu zatytułowanego *Aleksandra*, składającego się z tysiąca czterystu siedemdziesięciu czterech wersów. W literaturze rzymskiej popularny był teatr jednego mima (*pantomimosa*), w kulturze indyjskiej występował z kolei klasyczny monolog *bhāna*, gdzie jeden aktor wcielał się w kilka, a nawet kilkanaście różnych postaci/ ról. W średniowiecznej Europie kontynuatorami idei teatru jednego aktora byli wędrujący najczęściej w pojedynkę żonglerzy, joculatorzy, mimowie, waganci oraz błaźni.

Właściwy monodram powstał pod koniec XVIII w. jako odmiana dramatu lirycznego w typie sceny lirycznej, w formie monologu napisanego dla jednego aktora. Zyskał popularność dzięki *Pigmalionowi* Jean-Jacques'a Rousseau z muzyką Horace'a Coigneta; autor nazwał sztukę „sceną liryczną" (powst. 1763, wyd. 1771, prapremiera polska w 1777 r., najpierw w wersji oryginalnej, następnie w przekładzie Tomasza Kajetana Węgierskiego). Przełom XVIII i XIX w. przyniósł w teatrze europejskim i polskim znaczną liczbę oraz popularność jednoaktowych sztuk transformistycznych z wielopostaciowymi rolami, w których aktor nie budował na scenie jednej, konkretnej osobowości, ale ukazywał mnogość charakterów oraz typów postaci (np. *Siedem razy jeden* oraz *Aleksander i Apelles* Ludwika Adama Dmuszewskiego czy *Frozyna* Jakuba Adamczewskiego). W polskim teatrze monodram – poprzedzony właśnie sztukami transformistycznymi – był uprawiany również od końca XVIII w., głównie za sprawą aktorów Teatru Narodowego: Kazimierza Owsińskiego (role Pigmaliona z 1777 oraz 1792 r.), Karola Boromeusza Świerzawskiego (nieudany bene-

fis z tragiczną parodią roli Pigmaliona z 1782 r.) oraz Marcina Szymanowskiego (*Pigmalion*, 1804). Z początkiem XIX w. w literaturze polskiej monodram – nazywany konsekwentnie sceną liryczną (tak jeszcze w recenzjach Towarzystwa Iksów) – rozwijał się w kręgu wileńskim, gdzie w „Dzienniku Wileńskim" z 1805 r. (nr 8) Stanisław Starzyński opublikował „scenę liryczną" *Ero i Leander* (według pierwowzoru Jean-Pierre'a Clarisa de Floriana), wystawioną na scenie w 1816 r. z muzyką Karola Kurpińskiego. Później do struktury monodramatycznej powrócił Franciszek Morawski w scenie lirycznej *Sen poety*, wystawionej w Warszawie w 1818 r. Kilka tego typu utworów powstało też w kręgu Towarzystwa Filomatów, mocno zainteresowanych sceną liryczną, np. *Alcjona* Jana Sobolewskiego (według Antoine-Vincenta Arnaulta, 1819) i Jana Czeczota *Safo* (1819). Do własności gatunku nawiązywał również monolog dramatyczny, uznany przede wszystkim za sprawą deklamowanego monologu Gustawa z czwartej części *Dziadów* Adama Mickiewicza w wykonaniu Seweryna Malinowskiego, występującego na Podolu, Wołyniu i terenach zachodniej Ukrainy, oraz *Pana Stefana z Pokucia* (1847) Aleksandra Ładnowskiego, późniejszego autora *Berka zapieczętowanego* (1849). Koncepcja monodramatyczności czwartej części *Dziadów* (powst. w latach 1820–1821, wyd. 1823) opierała się nie tylko na konstrukcji monologowej i lirycznym charakterze wypowiedzi bohatera, ale także na redukcji akcji dramatycznej, z wyraźnie zarysowaną tragiczną katastrofą, oraz na dominacji subiektywnego stanu duszy postaci w ostatnich chwilach życia.

Druga połowa XIX w. przyniosła dalszy rozwój monodramatu w formie aktorskich prezentacji wielkich monologów zaczerpniętych ze sztuk Williama Shakespeare'a (Ofelia, Lady Makbet), Pierre'a Corneille'a, Jeana Racine'a (Fedra), Friedricha Schillera, aranżowanych jako indywidualne występy aktorów i aktorek tej miary co Sarah Bernhardt, Eleonora Duse oraz Helena Modrzejewska, Gustaw Fiszer i Mieczysław Frenkiel. W 1906 r. *post scriptum* sceny lirycznej napisał Stanisław Wyspiański, autor „sceny dramatycznej" *Śmierć Ofelii* (role Jadwigi Mrozowskiej z 1907 r. i Ireny Solskiej z 1909 r.).

Znaczenia i oceny w krytyce. W polskiej historii gatunku dość długo posługiwano się nazwą „scena liryczna", wskazującą na współistnienie słowa i muzyki jako najlepszego środka wyrażania uczuć oraz potęgowania ekspresji. Określeń „scena liryczna" i „monodram" nie odnajdujemy w poetykach końca XVIII w., np. u Filipa Nereusza Golańskiego (*O wymowie i poezji*, 1786) czy Franciszka Ksawerego Dmochowskiego (*Sztuka rymotwórcza*, 1788). W wypowiedzi krytycznej pojawiła się ona w 1814 r. w przygotowanej przez deputację warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk (tworzyli ją: Julian Ursyn Niemcewicz, Ludwik Osiński, Kajetan Koźmian i Jan Feliks Tarnowski) ocenie rozprawy Franciszka Wężyka *O poezji dramatycznej* (powst. 1811, wyd. 1878). Autorzy stwierdzali, że w rozważaniach o odmianach dramatu: „Nie należy pomijać scen lirycznych, które podniósł i uzacnił geniusz J.J. Rousseau w *Pigmalionie*" („Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce" 1878, t. 1, cz. 1). Również Euzebiusz Słowacki wysoko ocenił scenę liryczną, pisząc: „W scenie lirycznej wprowadza się na widok jedna osoba gwałtowną namiętnością miotana, która w towarzystwie muzyki uczucia swoje tłumaczy. To wszystko, co poezja liryczna ma najwznioślejszego, tu przyzwoite miejsce mieć może" (*Prawidła wymowy i poezji*, powst. 1807–1814, wyd. 1826). Ten typ twórczości dużo miejsca zajmował w poetyce Józefa Franciszka Królikowskiego, który definiował scenę liryczną jako odmianę (jedną z siedmiu) słowno-muzycznej „poezji liryczno-dramatycznej", zwanej „melodramą", stwierdzając: „Kiedy poeta wprowadza osoby, które z daleka od wszelkiej rozwagi, stosownie tylko

do popędu uczuć, którymi dusza ich jest przejęta, działają, a przy tym lirycznie wyrażać się mogą – stąd poezja uczuciowego działania" (*Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, 1828). W kręgu filomackim poglądy na scenę liryczną sformułował Józef Jeżowski jako autor recenzji *Safo* Czeczota: „W scenie lirycznej nie okazują się rozmaici ludzie. Jedna pospolicie osoba, ale w tej jednej osobie rozmaitych ludzi łączą się namiętności. Przeciąg działania jest chwilą, ale w tej chwili każde mgnienie oka jest ważne. Nie masz zewnętrznych zdarzeń, ale wielkie dzieją się zdarzenia w duszy działającej osoby. Stąd można by scenę liryczną uważać za tragedię mniejszej skali" (*Recenzja pisma Safo, scena liryczna*, autograf z 1819 r.).

Krytycy gatunku już w pierwszej połowie XIX w. dostrzegli, że monologi dramatyczne zawarte w monodramatach przyczyniają się do rozwoju sztuki aktorskiej (role popisowe dla jednego aktora). Wojciech Bogusławski, podkreślając trudności roli Pigmaliona ze sceny lirycznej Rousseau, pisał o jej wykonaniu: „[…] najgorętsze miłości zapały, najburzliwsze namiętności pociechy i żalu, nadziei i rozpaczy, gniewu, obłąkania i szaleństwa, rzadko któremu z najpierwszych artystów tragicznych pozwoliły wytrzymać gwałtowność przez całą godzinę trwającego natężenia" (*Dzieje Teatru Narodowego*, 1820). Pierwszy tragik scen warszawskich, Jan Królikowski, wyznaczniki gatunkowe monodramu oraz możliwości jego scenicznej realizacji scharakteryzował z kolei słowami: „Monodram powołany do życia przez aktorów-pisarzy cieszy się specjalnymi względami publiczności niedzielnej, przynależy – inaczej aniżeli romantyzująca scena liryczna – do niskiej kultury teatralnej" („Album Literackie" 1849, t. 2). Osobne miejsce monolog dramatyczny zajmował w podręcznikach sztuki aktorskiej XIX w., choć – jak się wydaje – piszący je autorzy nie mieli jeszcze wystarczającego poczucia odrębności gatunku, skupiając się raczej na zasadach i sposobach wypowiadania monologu na scenie. Jan Tomasz Seweryn Jasiński tak zdefiniował monolog: „To, kiedy aktor, zostawiony sam na scenie, mówi, co myśli lub czuje. Monolog jest to mniej szczęśliwy, ale czasem konieczny sposób, którego autorzy używają dla połączenia lub wyjaśnienia następstw i wypadków" (*Teoria sztuki dramatycznej*, powst. 1865, wyd. 2007). Natomiast Jan Chęciński, powtarzając za Jasińskim definicję monologu, opisał następująco sposób jego scenicznej prezentacji: „Kiedy aktor zostaje sam na scenie, powinien tak mówić, jak gdyby sam do siebie mówił, nie nachylać się do publiczności, nie wpatrywać się w nią ani też w jeden punkt pewny, nie stać nieporuszenie na miejscu, jeżeli tego rola nie wymaga, ale prędzej lub wolniej przechodzić się stosownie do zajmującej myśli lub uczucia" (tamże).

Termin „monodram" pojawił się po raz pierwszy w recenzji *Pana Stefana z Pokucia*, zamieszczonej na łamach „Kuriera Warszawskiego" (1847, nr 345), kiedy „jednoaktowym monodramatem, a raczej monologiem", określono jednoaktową komedię Aleksandra Ładnowskiego. Ładnowski, wydając w 1849 r. *Berka zapieczętowanego*, nazwał go właśnie „mono-dramą w 1 akcie ze śpiewkami". W polskiej tradycji literackiej oraz teatralnej z nazwiskiem Ładnowskiego, zwolennika „teatru samotniczego" i autora przynajmniej dziewięciu tekstów monodramatycznych, będą wiązały się narodziny monodramu jako odrębnego gatunku dramatyczno-teatralnego. Jego „monodramaty" żydowskie, historyczne, ludowe, salonowe i tragiczne na długi czas wyznaczą nie tylko podstawowe odmiany tego dramatyczno-teatralnego gatunku, ale także zadania skupione na jednym aktorze. W drugiej połowie XIX w. w monodramie specjalizowali się czołowi aktorzy scen warszawskich i krakowskich: Józef Rychter, Anastazy Trapszo, Stanisław Krzemiński, Gustaw Fiszer, Władysław Szymanowski, Jan Królikowski oraz Mieczysław Frenkiel. Artyści dramatyczni „epoki gwiazd" nie

tylko chętnie wykonywali monodramy, ale również pisali teksty według własnego zapotrzebowania. Monodram drugiej połowy XIX w. był zarazem wyznacznikiem aktorskiej popularności i „gwiazdomanii", z drugiej strony można patrzeć nań jako na przejaw zjawisk typowych dla swoistego przemysłu teatralnego epoki, w której osiągnął apogeum.

Wraz z początkiem XX w. monodramatyczność stała się istotną częścią dramaturgii, która za podstawowe zadanie stawiała sobie prezentację świata z punktu widzenia jednej tylko osoby, spośród wielu postaci biorących udział w akcji (dramaturgia subiektywnego „ja"). W tym czasie monodram zyskał podstawy teoretyczne w teorii Nikołaja Jewreinowa (1879–1953), rosyjskiego dramaturga, reżysera, teoretyka teatru, wreszcie mistrza małych form teatralnych. Swoją teorię monodramu Jewreinow sformułował we *Wprowadzeniu do monodramatu* (1909), wśród istotnych cech gatunkowych monodramu wymieniając: jednopodmiotowość akcji, dominację realiów wewnętrznych nad zewnętrznymi w odniesieniu do podmiotu sztuki, wprowadzenie scenografii przedstawianej z punktu widzenia postaci prowadzącej (mówiącej), umieszczenie niewidzialnej rampy lub całkowitą rezygnację z rampy, zaangażowanie widza w współprzeżywanie postaci. Tak sformułowana teoria monodramu wywarła w XX w. istotny wpływ na kształtowanie się różnorodnych odmian teatru jednoosobowego oraz teatru małych form.

Anna Sobiecka

Źródła: [F. Wężyk], *O poezji dramatycznej*, powst. 1811, wyd. „Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce" 1878, t. 1; J. Jeżowski, *Recenzja pisma Safo, scena liryczna*, autograf w zbiorach Centralnej Biblioteki Litewskiej Akademii Nauk w Wilnie, 1819, przedruk za: M. Witkowski, *Świat teatralny młodego Mickiewicza*, 1971; W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego*, 1820, wyd. fotooffsetowe, 1965; E. Słowacki, *Prawidła wymowy i poezji*, 1826; J.F. Królikowski, *Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, 1828; [b.a.], [rec.] *F. Wężyk, „O poezji dramatycznej"*, „Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce" 1878, t. 1, cz. 1; *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów 1815–1819*, oprac. i wstępem opatrzył J. Lipski, 1956; *Polska myśl teatralna i filmowa. Antologia*, red. T. Sivert i R. Taborski, 1971; N. Jewreinow, *Wprowadzenie do monodramatu*, przeł. B. Stempczyńska, w: *O dramacie*, t. 2: *Od Hugo do Witkiewicza. Poetyki. Manifesty. Komentarze*, red. E. Udalska, 1993; *W stronę praktyki – podręczniki sztuki aktorskiej*, wyb. i oprac. D. Kosiński, A. Marszałek i A. Wanicka, przy współudziale A. Narębskiej, 2007 (tu teksty: W. Bogusławski, *Dramaturgia, czyli Nauka sztuki scenicznej dla Szkoły Teatralnej*, J.N. Kamiński, *Myśli o umnictwie dramatycznym*, J.T.S. Jasiński, *Teoria sztuki dramatycznej*, J. Chęciński, *Teoria sztuki dramatycznej*, E. Deryng, *Dramaturgia praktyczna*, A. Trapszo, *Podręcznik sztuki dramatycznej dla artystów*).

Opracowania: J. Lipiński, *Aktor i scena w recenzjach teatralnych Towarzystwa Iksów*, „Pamiętnik Teatralny" 1955, z. 2; M. Witkowski, *Świat teatralny młodego Mickiewicza*, 1971; Z. Wołoszyńska, *Scena liryczna*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, 1976; J. Ciechowicz, *Sam na scenie. Teatr jednoosobowy w Polsce. Z dziejów form dramatyczno-teatralnych*, 1984; J. Ciechowicz, *Monodram (monodrama, monodramat)*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. i oprac. S. Świontek, 1998.

Zob. też: Dramat

Spis rzeczy

Uwagi wstępne 5
Alegoria (Magdalena Rudkowska) 9
Analogia malarska (Barbara Bobrowska) 18
Antyk (Maria Kalinowska) 27
Autotelizm/ „Sztuka dla sztuki" (Agnieszka Kluba) 38
Bajka (Danuta Kowalewska, Eliza Kącka) 44
Bergsonizm (Paweł Próchniak) 56
Biedermeier (Jacek Kubiak) 66
Biografia (Iwona Wiśniewska) 76
Bohater literacki (Anna Martuszewska) 89
Cenzura (Ewa Skorupa) 98
Charakter (Anna Sobiecka) 112
Croceanizm (Katarzyna Trzeciak) 116
Cudowność (Magdalena Bąk) 121
Czarny romantyzm (Jarosław Ławski) 127
Czucie (Czułość, Uczucie, Tkliwość) (Teresa Kostkiewiczowa) 136
Czytelnik/ Czytelniczka/ Publiczność (Agnieszka Paja) 144
Dandyzm (Radosław Okulicz-Kozaryn) 155
Darwinizm (Ryszard Koziołek) 165
Dekadentyzm (Teresa Walas) 181
Dialog (I) (Grażyna Borkowska) 190
Dialog (II) (Grażyna Borkowska) 194
Dramat (Marek Dybizbański, Sabina Brzozowska) 198
Dramat historyczny (Iwona Gosik-Kapelińska) 216
Duch/ Dusza/ Duchowość (Maciej Gloger) 224
Dydaktyzm (Anna Martuszewska) 235
Dyletantyzm (Radosław Okulicz-Kozaryn) 242
Dyskusja/ Polemika literacka (Justyna Zyśk) 248
Dziewiętnastowieczność (Tomasz Sobieraj) 259
Edytorstwo (Marek Troszyński) 275
Egzaltacja (Małgorzata Burta) 286
Ekspresja (Marta Piwińska) 295
Elegia (Bernadetta Kuczera-Chachulska) 303

Empatia (Beata K. Obsulewicz) ... 310
Entuzjazm (Grażyna Borkowska) ... 315
Epika (Roman Dąbrowski) ... 322
Epistolografia (Jolanta Sztachelska) ... 331
Epopeja (Mikołaj Sokołowski) ... 339
Ezopowy język (Anna Martuszewska) ... 350
Fantastyka (Marek Stanisz) ... 356
Felieton (Stanisław Fita) ... 366
Fikcja (Anna Martuszewska) ... 374
Fragment (Dawid Maria Osiński) ... 378
Fraszka (Urszula Kowalczuk) ... 390
Gatunek literacki (Bożena Witosz) ... 396
Geniusz (Magdalena Saganiak) ... 416
Głębia (Elżbieta Flis-Czerniak) ... 426
Historia literatury (wobec krytyki literackiej) (Henryk Markiewicz) ... 433
Historyzm w dyskursie krytycznoliterackim (Michał Kuziak) ... 438
Hoffmanizm (Magdalena Rudkowska) ... 449
Homofonia/ Polifonia (Tomasz Sobieraj) ... 454
Hymn (Małgorzata Burta) ... 460
Ilustracja (Ewa Ihnatowicz) ... 468
Impresjonizm (Dariusz Trześniowski) ... 474
Improwizacja (Iwona Puchalska) ... 481
Intertekstualność (Magdalena Bąk) ... 489
Ironia (Jarosław Ławski) ... 493
Klasycyzm/ Klasyczność (Teresa Kostkiewiczowa) ... 508
Kobieta jako autorka/ bohaterka (Maria Berkan-Jabłońska) ... 525
Koloryt lokalny (Marta Ruszczyńska) ... 540
Komedia (Justyna Zyśk) ... 546
Komizm (Dobrochna Ratajczakowa) ... 558
Komparatystyka (Olaf Krysowski) ... 570
Kompozycja (Anna Martuszewska) ... 577
Kronika (Tadeusz Budrewicz) ... 586
Krytyka literacka a nauka (Magdalena Rembowska-Płuciennik) ... 594
Krytyka literacka w oświeceniu (Teresa Kostkiewiczowa) ... 613
Krytyka literacka w romantyzmie (Mirosław Strzyżewski) ... 617
Krytyka literacka w pozytywizmie (Ewa Paczoska) ... 635
Krytyka literacka w Młodej Polsce (Anna Czabanowska-Wróbel) ... 644
Libretto (Alina Borkowska-Rychlewska) ... 656
Liryka (Teresa Kostkiewiczowa, Grażyna Borkowska) ... 660
List jako dyskurs krytycznoliteracki (Agnieszka Markuszewska) ... 669
List poetycki (Przemysława Matuszewska) ... 682
Literatura angielska w polskiej krytyce literackiej (Aleksandra Budrewicz) ... 689
Literatura dla dzieci i młodzieży (Anna Nosek) ... 704
Literatura francuska w polskiej krytyce literackiej (Magdalena Siwiec) ... 711
Literatura i muzyka (Elżbieta Nowicka) ... 734

Literatura litewska w polskiej krytyce literackiej (Irena Fedorowicz) 744
Literatura ludowa (Violetta Wróblewska) 755
Literatura niemiecka w polskiej krytyce literackiej (Justyna Zyśk) 768
Literatura rosyjska w polskiej krytyce literackiej (Anna Sobieska) 781
Literatura szalona (Józef Bachórz) 807
Literatura włoska w polskiej krytyce literackiej (Joanna Szymanowska) 809
Marzenie (Radosław Okulicz-Kozaryn) 820
Metafizyka (Maciej Gloger) 828
Metafora (Grażyna Borkowska) 839
Mimesis (Anna Martuszewska) 858
Misterium (Agnieszka Ziołowicz) 864
Mistyfikacja literacka (Dobrosława Świerczyńska) 871
Mistyka (Jarosław Ławski) 877
Mit/ Mitografia (Cezary Zalewski) 894
Młoda Polska (Dariusz Trześniowski) 904
Modernizm (Grażyna Legutko) 917
Modernizm katolicki (Maciej Gloger) 937
Monodram/ Monodramat (Anna Sobiecka) 945

Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918

Vademecum Humanisty

Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918

Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje

Redakcja naukowa
Józef Bachórz, Grażyna Borkowska, Teresa Kostkiewiczowa,
Magdalena Rudkowska i Mirosław Strzyżewski

t. 2: N–Z

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Literatury Polskiej UMK
Toruń–Warszawa 2016

Opracowano w Instytucie Badań Literackich PAN
i w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu

Recenzenci
Bogdan Mazan (UŁ)
Grażyna Tomaszewska (UG)

Redakcja wydawnicza
Agnieszka Markuszewska

Korekty
Magdalena Bizior-Dombrowska
Kamil Dźwinel
Łukasz Grajewski
Patrycja Maj
Aleksandra Zdanowicz

Projekt okładki i layout
Tomasz Jaroszewski

Skład
Dariusz Żulewski

Praca naukowa finansowana przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego
oraz Narodowe Centrum Nauki w Zespole Nauk Humanistycznych, Społecznych
i o Sztuce w latach 2009–2012, grant nr 3191/B/H03/2009/37,
kierownik projektu: prof. dr hab. Mirosław Strzyżewski

Książka dofinansowana w ramach środków na działalność upowszechniającą naukę
Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego, grant nr 559/P-DUN/2015,
kierownik projektu: prof. dr hab. Mirosław Strzyżewski

Printed in Poland
© Copyright by Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
Toruń 2016

ISBN 978-83-231-3495-4

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU MIKOŁAJA KOPERNIKA
Redakcja: ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń
tel. 56 611 42 95, fax 56 611 47 05
e-mail: wydawnictwo@umk.pl
www.wydawnictwoumk.pl
Wydanie pierwsze

Druk: Wydawnictwo Naukowe UMK
Oprawa: Abedik Sp. z o.o.

N

NARODOWOŚĆ/ SWOJSKOŚĆ

Znaczenia. Narodowość – jedna z najważniejszych idei światopoglądowych, filozoficznych, społecznych, politycznych i literackich w dziewiętnastowiecznej Europie, oparta na przekonaniu o istnieniu specyficznego – zasadniczo niezmiennego, wiecznego, choć według niektórych myślicieli podlegającego stopniowej ewolucji – charakteru każdej zbiorowości ludzkiej, która została połączona węzłami etnicznymi, historycznymi, państwowymi, językowymi i/ lub terytorialnymi. Cechy konstytutywne tożsamości każdego narodu – „ducha" narodu, jak wówczas mówiono – wyodrębniano na podstawie takich kryteriów, jak: pochodzenie z jednego pnia etnicznego, terytorium i jego właściwości geograficzno-klimatyczne, przeszłość i tradycja historyczna, kształt instytucji państwowych i/ lub społecznych, religia (bądź religie), kultura (w tym głównie literatura i język), model stratyfikacji społecznej i charakter obyczajów, system wyznawanych przez zbiorowość wartości moralnych oraz stopień uświadomionego poczucia przynależności do danej wspólnoty – przy czym różne koncepcje narodu akcentowały wybrane elementy z powyższej listy. Kategoria narodu kładła nacisk na zagadnienia więzi oraz integracji zbiorowej, a nie na kwestie podziałów lub konfliktów społecznych. Pojęcie to sytuowano zwykle, z jednej strony, między kategorią plemienia (rozumianego jako grupa połączona więzią biologiczną) a instytucją państwa (rozumianego jako twór polityczny), z drugiej zaś ukazywano rolę narodów jako koniecznego łącznika między jednostkami a ogółem ludzkości. Kategoria narodu (narodowości) stała się w ten sposób jedną z naczelnych idei życia zbiorowego w dziewiętnastowiecznej Europie (w wielu regionach przeżywającej wtedy okres tzw. przebudzenia narodowego), była bowiem używana przez myślicieli politycznych i społecznych, filozofów, artystów i krytyków literackich o różnorodnych poglądach (konserwatywnych, liberalnych, demokratycznych, socjalistycznych). Wspomniana idea odegrała szczególną rolę w nowoczesnej kulturze polskiej, a to z uwagi na dramatyczną sytuację rodzimej zbiorowości, przez ponad sto dwadzieścia lat pozbawionej własnego państwa. Z tej przyczyny kwestia niepodległości wydatnie wzmocniła dylematy ideowe polskich publicystów i pisarzy, które wiązały się z refleksją nad rolą narodów w dziejach świata.

Kategoria narodowości stanowiła też jedno z podstawowych kryteriów opisu, interpretacji i oceny dawnej oraz bieżącej produkcji literackiej w XIX w. (zarówno w Polsce, jak i w całej Europie). Postulaty, które przy tej okazji formułowano, były za każdym razem uza-

leżnione od koncepcji narodu, przyjmowanej przez danego krytyka lub rozpowszechnionej w określonym środowisku ideowo-artystycznym. Narodowy charakter literatury dostrzegano najczęściej w tematyce wziętej z rodzimej historii lub kultury ludowej, w obrazach rodzimego → pejzażu i/ lub obyczaju (postulat SWOJSKOŚCI), w niezależności od obcych wpływów literackich i wierności zasadzie oryginalności estetycznej, a także w artykulacji jakiejś ważnej idei politycznej (religijnej lub moralnej), której cała wspólnota winna podporządkować swoją aktywność. W pojęciu literatury narodowej był ukryty zarówno aspekt opisowy, jak i normatywny, różne koncepcje krytycznoliterackie kładły zaś nacisk na wybrane aspekty wymienionego wyżej zespołu idei. Warto też pamiętać, że ocena literatury przez pryzmat jej obowiązków wobec zbiorowości niejednokrotnie wypierała czysto estetyczne kryteria opisu i oceny piśmiennictwa artystycznego.

Postulaty rodzimości w krytyce literackiej oświecenia stanisławowskiego. Krytycy literaccy oświecenia stanisławowskiego niejednokrotnie odwoływali się w swych pracach do kryteriów narodowych (używając w swym dyskursie przede wszystkim pojęć swojskości, rodzimości i patriotyzmu). W ich praktyce opisowo-oceniającej postulaty tego typu pojawiały się chyba równie często jak opinie wynikające z założeń uniwersalistycznych, odwołujących się do powszechnych – jak wtedy sądzono – norm racjonalnego myślenia (te drugie były trwałym fundamentem oświeceniowej formacji kulturowej w całej Europie). Na przekonaniu o ponadczasowym charakterze procesów określających rozwój społeczeństw była ufundowana rozpowszechniona wówczas koncepcja narodu jako bytu państwowego i politycznego, określonego za pomocą kryteriów terytorialno-historycznych, ograniczonego zwykle do wybranych grup społecznych, obejmującego natomiast różnorodne wspólnoty etniczne i językowe, osiadłe na danym terenie. W myśl tych przeświadczeń w oświeceniowej Polsce nadal respektowano zasadę, że naród polski jest tożsamy z państwem, a tworzy go głównie szlachta zamieszkała we wszystkich dzielnicach Rzeczypospolitej – gdyż to szlachta była wówczas jedyną grupą społeczną posiadającą pełne prawa obywatelskie. Mimo dominacji tej ogólnej zasady w XVIII w. coraz silniej dochodziły do głosu bardziej demokratyczne, republikańskie i ponadstanowe przekonania, postulujące włączanie do zbiorowości narodowej „pospólstwa" (głównie mieszczan, a czasem także chłopów).

Oświeceniowe rozumienie narodu i powinności patriotycznych obowiązujących każdego obywatela znalazło odzwierciedlenie w koncepcjach literatury oraz praktyce krytycznoliterackiej tej epoki. W ówczesnych traktatach teoretycznych postulaty narodowego (tj. obywatelskiego, służącego sile państwa i dobru ogółu) charakteru „poezji i wymowy" były istotnym dopełnieniem uniwersalistycznych założeń estetycznych, właściwych dla tej formacji kulturowej. W myśl zasady, że „wymowa jest dziełem wolnych narodów" i „z niej poszło przywiązanie do kraju i ojczyzny" (F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786), formułowano przepisy odnoszące się nie tylko do ogólnych (ponadczasowych i ponadnarodowych) zasad dobrego mówienia i poezjowania, ale także rady, w jaki sposób „wpoić w ćwiczącą młodzież miłość cnoty i prawdy; wystawić z nich dobrych ludzi, dobrych obywatelów, dobrych urzędników; […] obrzydzić im podłość, wykrętarstwo, oszustwo, ucisk niewinności, zdradę pospolitej rzeczy" (G. Piramowicz, *Wymowa i poezja dla szkół narodowych*, 1792). Również w publicystyce i krytyce tego okresu toczyła się intensywna dyskusja między pisarzami traktującymi jako wzór obcą – przede wszystkim francuską – literaturę a zwolennikami rodzimej kultury sarmackiej. W dyskusji tej (nazywanej też sporem cudzoziemszczyzny z → sarmatyzmem, tendencji europejskich z tradycjonalistyczną rodzimością, a potocznie

określanej mianem walki fraka z kontuszem) przeważała najpierw apologia cudzoziemszczyzny, głównie jednak odnosząca się do sfery obyczaju i kultury materialnej. Za wzór do naśladowania stawiano kulturę najbardziej rozwiniętych państw europejskich. Pojawiały się opinie o zapóźnieniu cywilizacyjnym i kulturalnym Polski w stosunku do Europy, co przejawiło się choćby w głośnej opinii Stanisława Staszica: „Polska dopiero w wieku piętnastym. Cała Europa już wiek osiemnasty kończy!" (*Przestrogi dla Polski*, 1790). W kręgu dworu królewskiego w latach 60. i 70. głoszono podobne opinie w kwestiach literackich: podkreślano wyższość cywilizacyjną i kulturalną innych narodów europejskich, wartość czerpania z zagranicznych wzorców, potrzebę tłumaczenia i adaptacji utworów literatury zagranicznej w celu ożywienia kultury polskiej i wspomagania zmian obyczajowych w kraju. Autor opublikowanego w „Monitorze" artykułu z okazji otwarcia warszawskiej sceny narodowej, rozpatrując pożytki sztuki teatralnej, przekonywał m.in., że „chwalebna emulacja nie każe nam być uprzedzonymi do innych narodów Europy", przeciwnie – „należy nam iść drogą przykładem narodów utorowaną, do której nas sława, emulacja i własne dobro wzbudzać powinno" ([*Otwarcie Theatrum w Warszawie*], „Monitor" 1765, nr 50), Jan Albertrandi w *Przedmowie* otwierającej „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne" przekonywał zaś, że wszyscy już rozumieją „potrzebę wydoskonalenia narodu, najwyborniejszymi, już dawno u sąsiadów naszych kwitnącymi, naukami" (*Przedmowa*, „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne" 1770, t. 1, cz. 1). Artykuły o podobnej wymowie – pióra Ignacego Krasickiego, Franciszka Bohomolca, Józefa Epifaniego Minasowicza, Kacpra Rogalińskiego, Jana Albertrandiego i innych publicystów – były publikowane głównie w latach 60. i 70. XVIII w. w „Monitorze" oraz „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych". Odwołując się do popularnych wówczas sztuk teatralnych i utworów literackich, propagowały one wzorce osobowe mądrych i cnotliwych cudzoziemców oraz potępiały postawę tradycjonalistów bezkrytycznie przywiązanych do kultury sarmackiej, ale głosiły też postulaty obrony skażonego makaronizmami języka. Autorzy licznych → przedmów do edycji ówczesnych utworów literackich często odnosili się do kwestii swoistości literatury polskiej na tle literatury innych krajów, podkreślając m.in. konieczność przestrzegania reguł literackich oraz sięgania po zagraniczne wzory (przedmowy Franciszka Bohomolca do komedii *Małżeństwo z kalendarza*, 1766; Adama Kazimierza Czartoryskiego do komedii *Panna na wydaniu*, 1771; Józefa Wybickiego do tragedii *Zygmunt August*, 1779).

Z biegiem czasu coraz częściej podejmowano próby obrony tradycyjnej kultury sarmackiej, a co za tym idzie, formułowano krytykę cudzoziemszczyzny – momentami przełomowymi były tu najpierw konfederacja barska (1768) i pierwszy rozbiór Polski (1772), a następnie okres Sejmu Czteroletniego (1788–1792). Pod wpływem tych wydarzeń do głosu dochodziły idee reprezentowane przez antykrólewskie stronnictwo „republikanckie": obrona ustroju politycznego Pierwszej Rzeczypospolitej oraz „obywatelskiej" koncepcji „narodu szlacheckiego", apologia kultury rodzimej, afirmacja tradycji własnej państwowości i historii, a także krytyka zagranicy. Wymienione idee nawiązywały jeszcze do nastrojów obecnych w kulturze sarmackiej XVII i pierwszej połowy XVIII w., znalazły zaś swą artykulację najpierw w rozprawie politycznej Michała Wielhorskiego *O przywróceniu dawnego rządu według pierwiastkowych Rzeczypospolitej ustaw* (1775), a następnie w licznych wypowiedziach publicystycznych Stanisława Staszica, Hugona Kołłątaja, Franciszka Salezego Jezierskiego, Franciszka Zabłockiego, Juliana Ursyna Niemcewicza. Pod ciśnieniem tych tendencji znalazła się też oświeceniowa krytyka literacka (i oczywiście literatura), która stopniowo zmieniała swój front – z afirmacji cudzoziemszczyzny na pochwałę rodzimości (choć ciągle

ograniczonej głównie do kultury „narodu szlacheckiego"). Za sprawą tych zmian wzór roztropnego młodzieńca, wykształconego na zachodnich wzorach, został wyparty przez kreację modnego i cynicznego fircyka, postać zabobonnego i źle wykształconego sarmaty zastąpił z kolei poczciwy patriota, przywiązany do polskiej tradycji historycznej i rodzimego obyczaju. Zgodnie z tymi tendencjami autorzy → przedmów do ówczesnych edycji zwracali m.in. uwagę na obowiązek pouczania rodaków, jaki spoczywa na patriotycznie usposobionych pisarzach („W kraju wolnym, gdzie każdy obywatel składa cząstkę powszechnego rządu, nie tylko prywatnego życia obyczaje, ale zdrożne względem całości krajowej opinie prostować należy" – argumentował Julian Ursyn Niemcewicz we wstępie do komedii *Powrót posła*, 1790). Ukazywali ponadto zagrożenia dla rozwoju literatury rodzimej, płynące z nadmiernego rozpowszechniania dzieł obcych (jak w przedmowie Franciszka Karpińskiego do *Zabawek wierszem i prozą*, 1782) lub podkreślali potrzebę powstawania utworów w języku ojczystym, osadzonych w rodzimych realiach i odzwierciedlających narodowe obyczaje. W tym duchu pisał już Adam Kazimierz Czartoryski: „W narodzie, w którym rozum, żywość i dowcip są powszechne prawie przymioty, wkrótce by rodzaj dramatyczny do wielkiej przyszedł doskonałości, gdyby przez dobre kompozycje smaku do widowisk nabrał naród, a smak narodowy zachęcał piszących" (przedmowa do *Panny na wydaniu*). Idea narodowości, połączona z krytyką cudzoziemszczyzny, stanie się odtąd trwałym rysem polskiej krytyki literackiej nieomal przez cały XIX w.

Oświecenie postanisławowskie. Przekonanie o narodowych powinnościach literatury nabrało intensywności w wyniku rozbiorów Polski. Wydaje się, że od tej chwili można mówić o karierze idei narodowości w nowym, dziewiętnastowiecznym znaczeniu tego terminu. Utrata państwowości wymusiła bowiem rewizję obowiązujących dotychczas koncepcji narodu jako określonego terytorialnie organizmu polityczno-państwowego i zastąpienie ich ideą narodu jako duchowej wspólnoty kultury, niezależnej od instytucji politycznych i rozciągającej się ponad granicami państwowymi. Tragedia rozbiorów skłoniła też ówczesne elity do podjęcia działań zmierzających do „uratowania najdroższego ułomku roztrąconej istności naszej": języka, tradycji historycznych i rodzimych obyczajów – jak pisał Jan Paweł Woronicz w *Rozprawie o pieśniach narodowych, czytanej na posiedzeniu publicznym dnia 5 maja 1803 r.* („Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1803, t. 2). Szczególną rolę w tym procesie odegrało właśnie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, powołane w Warszawie w 1800 r.

Propagowane przez członków Towarzystwa postulaty zachowania „resztek narodowości polskiej" za pomocą upowszechniania rodzimej literatury, badań nad językiem oraz historią ojczystą wyraził m.in. Jan Paweł Woronicz w dwóch rozprawach (*Rozprawa o pieśniach narodowych, czytana na posiedzeniu publicznym dnia 5 maja 1803 r.*, „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1803, t. 2; *Rozprawa II o pieśniach narodowych, czytana na posiedzeniu publicznym 15 maja 1805 r.*, „Roczniki Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk" 1810, t. 6), w których sformułował ideę „pieśnioksięgu narodowego". Miała to być antologia polskich pieśni religijnych i patriotycznych oraz podań historycznych, a także utworów poetyckich opiewających wielkie czyny sławnych Polaków i cnoty moralne przodków, jednym słowem – zbiór spisany na użytek „wszystkich ludzi i pokoleń", zawierający wszystko, „co tylko chrześcijanina, człowieka i Polaka obchodzić może" ([J.P. Woronicz], *Rozprawa o pieśniach narodowych*, 1803). Fundamentem tego projektu miała być troska o zachowanie języka ojczystego, który Woronicz nazywał „ostatnią i niezatar-

tą cechą rodu naszego", „żyjącym pomnikiem narodowym". Antologia polskiej poezji narodowej miała także utrwalać pamięć historyczną oraz wzmacniać identyfikację rodaków ze wspólnotą – „aby nie tylko język, ale i sławę narodową niepożytym narzędziem na rozwalinach świata wyżłobić". Wierny uniwersalistycznemu duchowi oświecenia, Woronicz pisał, że „tym drobnym na pozór nasionkiem wszystkie narody swoje podania i dzieje przed zagładą wieków uratowały" (tamże).

Program literacki Towarzystwa Przyjaciół Nauk był następnie realizowany w poematach Woronicza (takich jak *Świątynia Sybilli*, *Hymn do Boga*) oraz w *Śpiewach historycznych* Niemcewicza (pisarz ten przedstawił własną koncepcję poezji narodowej w obszernej *Przemowie do „Śpiewów historycznych"*, 1816). Wypełnieniem tej idei były ponadto inicjatywy gromadzenia pamiątek historycznych, podejmowane np. przez Izabelę z Flemmingów Czartoryską. Idea narodowości została też podjęta przez krytyków teatralnych przedromantycznej Warszawy, którzy – wzorem klasycystycznego Towarzystwa Iksów – utworzyli Towarzystwo Przyjaciół Prawdy działające w drugiej i trzeciej dekadzie XIX w. (wprawdzie jego członkowie publikowali anonimowo swoje teksty krytyczne, ale można z dużym prawdopodobieństwem przypuścić, że do tej grupy należeli najwybitniejsi wówczas przedstawiciele warszawskiego środowiska teatralnego, m.in.: Ludwik Adam Dmuszewski, Wojciech Bogusławski, Józef Franciszek Królikowski, Bonawentura Kudlicz, Alojzy Fortunat Żółkowski, Józef Elsner, Karol Kurpiński, Józef Zdanowicz, Kazimierz Brodziński). Skupieni w tej grupie krytycy, określani mianem „przyjaciół sceny narodowej", krytykowali francuski repertuar warszawskiej sceny teatralnej, opowiadali się przeciw kosmopolitycznym regułom teatru klasycystycznego, wyrażali swój sceptycyzm wobec rzekomo ożywczej roli obcych wpływów w kulturze, propagowali natomiast sztuki „narodowe", zwłaszcza → dramaty oraz → opery podejmujące tematy z historii Polski, wprost głosili też ideały patriotyczne. Jeden z członków tego ugrupowania, podpisany kryptonimem „1/16 Tow. Przyj. Prawdy", pytał: „Czy na koniec nigdy nie damy się wydobyć właściwemu charakterowi narodowemu, który może śpi pod przepisami innego i jemu tylko służącego narodu? Nic ze swojego wynaleźć, nic po swojemu nie zechcemyż prowadzić? […] Wzrosłyżby jeniusze pisarzów i artystów w Hiszpanii, Anglii i Niemczech i czy nosiłyby cechę narodowości, gdyby od początku ciągła krytyka i gust jednego oddzielnego narodu był wiecznym ich despotą?" (*Do Pana X*, „Gazeta Korespondenta Warszawskiego" 1817, nr 5). Podobne idee wyrażał profesor Uniwersytetu Wileńskiego Leon Borowski w rozprawie *O wpływie obcych wzorów, starożytnych i nowych, na ukształcenie smaku* („Dziennik Wileński" 1826, t. 1).

Kontynuacją późnooświeceniowej refleksji nad zjawiskiem narodowości w literaturze oraz wyznaczeniem nowych jej wątków była głośna rozprawa Kazimierza Brodzińskiego *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* („Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11). Krytyk dowartościował w niej pojęcie oryginalności w literaturze, dowodząc, że polega ona na wierności „duchowi narodowemu". Poezja bowiem – pisał – zawsze „jest zwierciadłem każdego wieku i narodu, stosownie jak każdy pod innym niebem odmiennych jest obyczajów, różne ma wyobrażenia o Bogu i wielorako rządzony bywa". Narodowość zatem winna być podstawową zasadą opisu i oceny każdego utworu literackiego, gdyż „poezja każdego ludu wtenczas jest prawdziwą i czerstwą, kiedy z ducha narodowego jest czerpaną". Tylko za pomocą wspomnianego kryterium można zrozumieć istotę piśmiennictwa danego kraju oraz propagowane przez nie wartości. Z rozważań Brodzińskiego wynikało, że poezja poszczególnych krajów musi rozwijać się we właściwy sobie sposób, „być powinna zwierciad-

łem języka, czucia i obyczajów każdego narodu". Głównym celem refleksji krytycznoliterackiej winno być przeto określenie, co stanowi o istocie ducha danej zbiorowości, a następnie – *per analogiam* – co decyduje o specyfice jej literatury. To właśnie owa specyfika, nie zaś przynależność do tej czy innej → szkoły literackiej, winna określać zadania każdego poety.

Koncepcje Brodzińskiego wypływały z uniwersalistycznych założeń i były dalekie od pokus partykularyzmu etnicznego. Niemniej jednak głównym tematem jego zainteresowań było określenie istoty polskiego ducha narodowego oraz wytyczenie dróg rozwoju rodzimej literatury. Charakter narodowy Polaków krytyk definiował w sposób pojemny, ale wyrazisty. Składały się nań: szczególne natężenie uczuć patriotycznych, świadomość świetnej przeszłości historycznej oraz kilkusetletnich tradycji państwowych (zarazem republikańskich, wolnościowych i tolerancyjnych), umiłowanie wolności i głęboka religijność, pełna identyfikacja z instytucją Kościoła katolickiego, przejawiająca się m.in. w nieustannej gotowości do walki w obronie chrześcijaństwa oraz własnej ziemi (krytyk jednoznacznie deklarował, „iż w sprawie religijnej nigdy Polacy krwią ziemi nie zbroczyli", stawiali tylko „przed Europą puklerz, za którym spokojnie chrześcijańskie ludy mogły rozszerzać oświatę"), a ponadto dziedzictwo → literatury ludowej oraz języka ojczystego, jak również wyrastający z tradycji rolniczych charakter rodzimych obyczajów, przejawiający się w patriarchalnych tradycjach życia rodzinnego, przywiązaniu do ojcowizny, pokojowym usposobieniu, prostocie, gościnności, łagodności itp.

Przedstawiając istotę polskiego ducha narodowego, Brodziński dostrzegał w rodzimej poezji podobne wartości: „[…] wszędzie panującą miłość ojczyzny, zapał w uwielbianiu szlachetnych obywatelskich czynów, miarkowanie w uniesieniu, imaginacją swobodną, nie przerażającą, bez fantastycznych wyobrażeń, łagodną tkliwość, prostotę, […] rolnicze obrazy wiejskości i rodzinnego pożycia, moralność praktycznej filozofii, namiętności nieburzliwe i skromność obyczajów". Nie zapominał przy tym o innych „własnościach narodu naszego": „[…] patriarchalności obok rycerstwa, czci dla tronu obok wolności, religijności bez fanatyzmu, praktycznym rozsądku obok jednego tylko zapału miłości ojczyzny" (tamże). Istotnym składnikiem wyjątkowego charakteru poezji polskiej były też według krytyka obecne w niej tradycje kultury ludowej. Czerpanie z nich stanowiło niezawodną receptę na oryginalność i zachowanie swoistego charakteru rodzimej literatury. Spoiwem tych tendencji miała być zaś dbałość o język ojczysty – ostatnią „niewydartą puściznę" Polaków.

Przywiązany do oświeceniowych wartości literackich, Brodziński dostrzegał potrzebę respektowania uniwersalnych reguł sztuki. Jednak obowiązek nadania wypowiedzi artystycznej narodowego piętna był dla niego ważniejszy. Krytyk sądził bowiem, że „prawideł" można się nauczyć, ale prawdziwą siłę i piękno zyskuje tylko taka poezja, która jest wierna rodzimemu „duchowi". Dlatego uniwersalne wzory są wprawdzie konieczne, ale „ani na ducha narodu, ani jego poezji nie mogą mieć tyle wpływu, ażeby ćmiły piętno narodowości". Na tej podstawie Brodziński formułował dobitne wezwanie: „Nie bądźmy echem cudzoziemców" (tamże).

Brodzińskiego wizję polskiego pisarza można by podsumować następująco: „prawdziwie narodowy poeta" to ten, kto „maluje nasze obyczaje", opiewa „ducha obywatelskiego" i „cnoty towarzyskie", podsyca „zapał obywatelski" w służbie publicznej, zachowuje wierność religii przodków, czci „zwyczaje i język" jako „jedyne dziedzictwa" narodu polskiego, „które mu w czasie zagłady towarzyszyły", czerpie z polskiej tradycji literackiej, a także umie twórczo wykorzystać inspiracje płynące z kultury ludowej. Brodzińskiego koncepcja poezji na-

rodowej (rozwijana również w wielu innych jego rozprawach, takich jak: *Listy o polskiej literaturze*, „Pamiętnik Warszawski" 1820, t. 16; *Myśli o dążeniu polskiej literatury*, „Pamiętnik Warszawski" 1820, t. 18; *Myśli o dramatyce polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1821, t. 19; *Listy o literaturze*, „Pamiętnik Warszawski" 1822, t. 1) wywarła ogromne wrażenie na romantycznej świadomości i krytyce literackiej, gdyż zawierała katalog problemów, do których odwoływało się wielu późniejszych publicystów (aprobatywnie bądź polemicznie).

Romantyczna idea literatury narodowej. Oświeceniowe koncepcje narodu-państwa, oparte głównie na uniwersalistycznych i ahistorycznych ideach „rodu ludzkiego", były obce myśleniu romantycznemu. Przedstawiciele tego nurtu żywili przekonanie, że przyrodzony naturze ludzkiej jest pluralizm kulturowy, dlatego też swoistości duchowej (i literackiej) danego narodu nie można zastąpić wartościami reprezentowanymi przez inne zbiorowości. Każdy naród miał do spełnienia ważną misję dziejową, polegającą na wprowadzaniu do światowego obiegu przyrodzonych mu ideałów estetycznych i społecznych – tylko na tej drodze mogły się bowiem aktualizować wartości ogólnoludzkie. Z takich właśnie zapatrywań rodziła się koncepcja solidaryzmu wszystkich ludów, a także przekonanie, że polityka jest ściśle powiązana z etyką: „Ile więc jest na świecie narodów odmienne obyczaje, wyobrażenia, religią i język mających – przekonywał Michał Podczaszyński w rozprawie *O pierwszym tomie „Poezyj" Odyńca, z krótką wzmianką o poezji narodowej* („Dziennik Warszawski" 1825, t. 1) – w tylu odmiennych kształtach okazać się może poezja narodowa; zawsze jednak będąc własnością jednego w szczególności narodu, jest oraz własnością człowieka ogólnie uważanego". Romantycy sądzili ponadto, że jest możliwe dotarcie do pierwotnych, nieskażonych pokładów duchowości każdej wspólnoty etnicznej. Stosując te założenia do literatury, przedstawiciele wspomnianego nurtu podjęli wszechstronną refleksję nad znaczeniem omawianej kategorii dla polskiego (i europejskiego) piśmiennictwa, czyniąc z koncepcji „literatury narodowej" jeden z najważniejszych tematów romantycznej krytyki literackiej. Oczywiście, sposoby rozumienia tego postulatu były rozmaite, ale cel był jeden: „[…] zadaniem literatury naszego wieku jest utworzenie poezji narodowej albo raczej poezyj narodowych" (M. Grabowski, *O poezji XIX wieku*, 1837).

W dobie sporów przełomu romantycznego polscy krytycy literaccy rozważali głównie kwestię istoty polskiego „ducha narodowego" oraz sposobów jego odzwierciedlania się w literaturze. Problem ów był zwykle rozpatrywany na tle dziejów europejskiego piśmiennictwa artystycznego, a także w kontekście namiętnych wówczas sporów wokół klasycznego i romantycznego modelu sztuki (na to rozróżnienie często nakładał się podział na kulturę klasycznego „Południa" i romantycznej „Północy", wprowadzony do obiegu krytycznego przez Germaine de Staël w rozprawie *O literaturze*, 1800). W kwestii narodowego charakteru sztuki słowa wypowiadali się zarówno reprezentanci późnooświeceniowych koncepcji literackich, jak i zwolennicy estetycznych nowości. W tym okresie z reguły nie podważano już przekonania, że literatura powinna wykazywać ścisły związek z duchem narodu – najwyraźniej rozprawa Brodzińskiego *O klasyczności i romantyczności* zrobiła swoje. Tak więc na ideach rodzimego charakteru piśmiennictwa artystycznego budował swoje koncepcje krytyczne Leon Borowski w obszernej rozprawie *Uwagi nad poezją i wymową pod względem ich podobieństwa i różnicy z ćwiczeniami w niektórych gatunkach stylu* („Dziennik Wileński" 1820, t. 1–3 i wyd. osob.), ukazując zależność twórczości literackiej od tego, w jakim kręgu cywilizacyjnym się rodziła (krytyk szczegółowo omawiał tu poezję starożytnego Wschodu oraz Grecji i Rzymu, a następnie „poezję narodów północnych", „poezję i wymowę nowożytną" oraz poezję pol-

ską). Józef Franciszek Królikowski postulował z kolei sięganie do narodowych źródeł literatury: „[…] jeżeli chcemy dziełom pisarzów polskich kiedyś przynajmniej zjednać sławę imienia klasycznych, jeżeli tym celem żądamy budowę naszą na starożytnych wznosić pomnikach, pamiętajmyż (jak to czynili najdawniejsi klasycy), ażeby obok korzystania z wielkich wzorów, każda praca nasza nosiła na sobie cechę narodowości, która z wyrzeczeniem się wszelkich uczuć i obrazów romantycznych zupełnie by zaginąć musiała" (*Rozprawa, w której się okazuje, że nie każda romantyczność przeciwna jest klasyczności, że owszem, ażeby literatura była narodową i celowi odpowiadającą, romantyczności wyrzekać się nie powinna*, „Mrówka Poznańska" 1821, t. 1). Podobnie Franciszek Salezy Dmochowski – mimo tradycjonalistycznych zapatrywań na literaturę oraz funkcje krytyki – deklarował w *Uwagach nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej* („Biblioteka Polska" 1825, t. 1), że poezja, „jeżeli ma być istotnie oryginalną i narodową, powinna się opierać na jego charakterze, religii i podaniach", winna również uwzględniać takie elementy, jak „klima i położenie kraju, zatrudnienia mieszkańców, koleje, przez które tenże naród przechodzi". Równie dobitnie wyrażał ów pogląd Michał Podczaszyński – według niego poezja narodowa „w sobie wszystko zawierać powinna, cokolwiek jest własnością narodu, to jest podania prawdziwe, podania bajeczne, charakter ludu, mowę, sposób wyrażania ich myśli, mniemania, przesądy nawet itd. Polska mowa zdolna jest do rozmaitej poezji narodowej, albowiem mieszkańcy Polski różne mają obyczaje, odmienną częstokroć religię i różne wyobrażenia, wszakże każda pojedyncza część ich narodowości, nie będąc wspólną innym krajom, jest naszą własnością" (*O pierwszym tomie „Poezyj" Odyńca, z krótką wzmianką o poezji narodowej*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1).

Koncepcja narodowego charakteru literatury odegrała wówczas decydującą rolę w wypowiedziach zwolenników rodzącego się prądu romantycznego. W tekstach krytycznych jego przedstawicieli starano się bowiem ukonkretnić i zastosować w praktyce ogólną zasadę, według której oryginalna poezja jest odbiciem ducha narodowego – na różne sposoby definiowano więc cechy polskiego charakteru oraz przedstawiano różnorodne pomysły co do źródeł i właściwości rodzimego piśmiennictwa. Tak więc dzieje literatury europejskiej jako historię objawiania się „ducha" poszczególnych narodów przedstawił Adam Mickiewicz w głośnej *Przemowie* do pierwszego tomu *Poezji* (1822), znanej jako rozprawa *O poezji romantycznej*. Wywodząc genealogię literatury romantycznej ze starożytności, poeta przedstawił pogląd, zgodnie z którym cechy poezji każdego narodu (uzależnione od klimatu, warunków geograficznych, historycznych i politycznych) ujawniają się w różnych formach gatunkowych i odmiennych rodzajach poezji. Schematycznie uporządkował je w dwie grupy – tworzące „rodzaj klasyczny" i „rodzaj romantyczny". Według Mickiewicza wartość literatury każdej zbiorowości nie była jednak uzależniona od przynależności do jednego z wymienionych rodzajów (i typów kultury literackiej), lecz mierzyła się stopniem oryginalności artystycznej, tj. wierności własnemu charakterowi narodowemu. Tę prawidłowość mogło zaburzyć tylko uzależnienie od obcych wzorów, które unicestwiają oryginalne (narodowe właśnie) cechy danej literatury (najwyrazistszym tego przykładem było naśladownictwo wzorów greckich przez poetów starożytnego Rzymu oraz podporządkowanie wielu nurtów nowożytnej literatury europejskiej kanonom francuskiego klasycyzmu siedemnastowiecznego). Mickiewicz nie sformułował wprost odpowiedzi na pytanie o cechy nowoczesnej polskiej poezji. Z kontekstu jego rozważań można jednak wywnioskować, że opowiadał się za jej „romantyczną" naturą, wywodził ją zaś z tradycji rodzimej „poezji gminnej" oraz z literatury średniowiecznej Europy – miały o tym decydować takie wartości, jak: „[…] duch rycerski i z nim połą-

czony szacunek i miłość ku płci pięknej", a także „ścisłe przestrzeganie praw honoru; uniesienia religijne; podania mityczne i wyobrażenia ludów barbarzyńskich, dawniejszych pogan i nowoczesnych chrześcijan, pomieszane razem" (tamże) – jednym słowem, chrześcijańska tradycja literatury średniowiecznej oraz poezja gminna. Podobną koncepcję krytyki, „która dzieła poetyckie rozważa pod względem narodu, gdzie one wzięły początek, czasu i okoliczności wpływających na ich wzrost i dojrzewanie", Mickiewicz propagował również w innych wystąpieniach (m.in. w rozprawie *Goethe i Bajron*, powst. ok. 1827, wyd. 1860).

Innym wątkiem wczesnoromantycznej refleksji nad charakterem narodowym literatury polskiej było pytanie o stopień jej dopuszczalnego uzależnienia od obcych wpływów. Przedstawiciele romantycznej krytyki byli zdecydowanie przeciwni uniformizacji estetycznej, która ich zdaniem przejawiała się w posłuszeństwie wobec Horacjańskiego postulatu naśladowania wzorów literackich. Zamiast tego formułowali potrzebę oryginalności, wspierając się argumentem, że prawdziwa literatura winna wyrastać z rodzimej gleby. Wyrażanie ducha narodowego w literaturze rozumieli przeto jako uniezależnienie się twórców od praktyk naśladowczych – dotyczyło to zwłaszcza naśladowania literatury antycznej, greckiej i rzymskiej, a także wzorowania się na dorobku francuskiego → klasycyzmu. Takie myśli były formułowane przez niemal wszystkich krytyków tego czasu: Maurycego Mochnackiego, Michała Grabowskiego, Adama Mickiewicza, Stefana Witwickiego, Michała Podczaszyńskiego, Józefata Bolesława Ostrowskiego, Jana Ludwika Żukowskiego, Walentego Chłędowskiego. Byli oni jednak znacznie bardziej tolerancyjni wobec inspirowania się literaturami tzw. Północy (zwłaszcza literaturą angielską i niemiecką itp.), choć i tu pojawiały się głosy ostrzegające przed uleganiem germanomanii (jednym z nich był artykuł Michała Grabowskiego *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polszcze*, „Astrea" 1825, t. 1).

Żywe polemiki wywoływały wtedy liczne wystąpienia Maurycego Mochnackiego, który w wypowiedziach krytycznych dotyczących literatury, teatru i muzyki konsekwentnie rozwijał koncepcję literatury i kultury narodowej. Najpierw, w obszernej rozprawie *O duchu i źródłach poezji w Polszcze* („Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2), przekonywał, że „przedmiotem poezji romantycznej w Polszcze" winna być „starożytność sławiańska, mitologia Północy i duch średnich wieków". Wkrótce jednak, po krytyce Joachima Lelewela wyrażonej w artykule *O romantyczności* („Biblioteka Polska" 1825, t. 4), wycofał się z propozycji włączenia mitologii krajów skandynawskich w obręb rodzimego piśmiennictwa artystycznego. Z biegiem czasu koncepcja Mochnackiego – rozwijana w szeregu rozpraw, artykułów i recenzji, takich jak: *Kilka myśli o wpływie tłumaczeń z obcych języków na literaturę polską* („Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 3), *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych"* („Dziennik Warszawski" 1825, t. 2, nr 5 i 7), *Myśli o literaturze polskiej* („Gazeta Polska" 1828, nr 89–94), *Woronicz* („Kurier Polski" 1830, nr 42), *„Pisma rozmaite" Kazimierza Brodzińskiego* („Kurier Polski" 1830, nr 145), *O krytyce i sielstwie* („Kurier Polski" 1830, nr 159) – przybierała pełniejszy kształt i wprowadzała coraz to nowe wątki do dyskusji wokół romantycznej koncepcji literatury narodowej. Jednym z najbardziej oryginalnych pomysłów Mochnackiego była teza, że charakterowi polskiego narodu odpowiada bardziej „poezja burzy" aniżeli poezja sielska.

Podsumowaniem przedlistopadowej dyskusji wokół pojęcia narodowości, a zarazem najważniejszą pracą Mochnackiego rozwijającą koncepcję literatury jako formy samoświadomości zbiorowej, była jego książka *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* (1830).

Krytyk skodyfikował w niej romantyczną definicję narodu jako duchowej wspólnoty kultury, wytwarzającej twórcze siły zupełnie niezwiązane z istnieniem państwa. Przekonując, że tylko „zebranie w całość wszystkich razem myśli REPREZENTUJE istotę narodu", pisał: „Ściśle rzecz biorąc: naród nie jest to zbiór ludzi zamieszkałych na przestrzeni określonej pewnymi granicami. Ale raczej istotą narodu: jest to zbiór wszystkich jego wyobrażeń, wszystkich pojęć i uczuć odpowiadających religii, instytucjom politycznym, prawodawstwu, obyczajom, a nawet będącym w ścisłym związku z położeniem geograficznym, klimatem i innymi warunkami empirycznego bytu" (tamże). Konsekwencje tych poglądów były daleko idące. Mochnacki opowiedział się tu za aktywistyczną koncepcją literatury jako formy dochodzenia do zbiorowej tożsamości. Zgodnie z tą formułą zadania literatury nie sprowadzały się ani do biernego odzwierciedlania charakteru narodowego, ani do utrwalania w pamięci historycznej ważnych faktów z przeszłości, ani też do troski o oryginalność artystyczną. Według Mochnackiego u źródeł literatury narodowej z prawdziwego zdarzenia leży intensywny wysiłek duchowy, którego celem jest dochodzenie do świadomości wspólnych celów i ideałów – literatura winna być bowiem „sumieniem narodu", metodą wypracowania zbiorowej tożsamości, sposobem „uświadomienia się narodu w jestestwie swoim". Miała być więc, zdaniem krytyka, efektem ciągle trwającego procesu myślowego, ruchu idei, sporu o koncepcje, wytworem konkurencyjnych propozycji artystycznych, jednym słowem – owocem zbiorowego wysiłku intelektualnego, konkretnego działania kulturotwórczego oraz cywilizacyjnego. Naród bowiem „niemający własnej, oryginalnej literatury, to jest niemający wyciągnionej na jaśnią powszechnej masy wszystkich swoich wyobrażeń, pojęć i myśli, jest tylko zbiorem ludzi zamieszkałych na przestrzeni określonej pewnymi granicami, którzy jeszcze moralnego ogółu nie składają…" (tamże). W tym kontekście bardziej zrozumiałe może być stanowisko Mochnackiego, który krytykował rodzimą literaturę poprzednich epok jako nieoryginalną, a więc także nienarodową. Ta osobliwa ocena wynikała z przekonania, zgodnie z którym podstawą większości przedromantycznych dzieł literackich był obcy rodzimemu charakterowi narodowemu system norm estetycznych, reguł i konwencji. To właśnie w taki sposób można wytłumaczyć słynne – choć niezwykłe i jakże niesprawiedliwe! – zdanie Mochnackiego o dawnej literaturze polskiej: „cudzy dar z trzeciej ręki przejęliśmy" (tamże).

Patriotyczne funkcje literatury w romantycznej krytyce literackiej po powstaniu listopadowym. Definiowanie celów krytyki literackiej w kategoriach narodowości oraz ferowanie opinii o wartości konkretnych dzieł na podstawie tego kryterium jeszcze się nasiliło w konsekwencji upadku powstania listopadowego. Ukształtowała się wówczas zwarta, typowo romantyczna wizja narodu jako wspólnoty historycznej i etniczno-językowej, do głosu doszły zaś poglądy mesjanistyczne – ich główne założenia zostały sformułowane przez Kazimierza Brodzińskiego w mowie *O narodowości Polaków* (1831) i *Posłaniu do braci wygnańców* (1835), a także przez Adama Mickiewicza w *Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego* (1832) oraz w trzeciej części *Dziadów* (1832). W myśl zawartych tam koncepcji podmiotem dziejów jest naród jako „wrodzona idea", istniejąca nawet bez suwerenności państwowej; naród polski – nazwany przez Brodzińskiego „Kopernikiem w świecie moralnym" – ma z kolei do wypełnienia szczególną misję historyczną propagowania ideałów wolnościowych w Europie, a w swoim cierpieniu upodobnia się do Chrystusa (podobne idee „posłannictwa dziejowego narodów" propagowali przedstawiciele tzw. filozofii narodowej, m.in. Bronisław Trentowski, Karol Libelt, Jan Rymarkiewicz). Mickiewicz w prelekcjach paryskich argumentował w po-

dobnym duchu: „Każda narodowość oparta jest na osobnym objawieniu. Każda z wielkich narodowości została założona przez jednego człowieka, powstała z jednej myśli i żyła tylko dla zrealizowania tej myśli" (*Literatura słowiańska*, kurs trzeci, wykład drugi, 1842).

Popularne wówczas idee polityczne były katalizatorem uformowania się „zasady narodowości", czyli koncepcji literatury zaangażowanej, podkreślającej społeczne, polityczne i patriotyczne funkcje sztuki słowa, stale rozbudzającej w odbiorcach świadomość zbiorowych praw i powinności, a przede wszystkim podporządkowanej celom niepodległościowym. Znalazły też odzwierciedlenie w ówczesnych wypowiedziach krytycznoliterackich – ogólne założenia dobrze wyraził Leonard Rettel, który przekonywał: „Polskiej krytyce brakowało dotychczas podstaw prostych a wyraźnych […], gdyż wiedza narodowego ducha i narodowych potrzeb dostatecznie rozwidnioną nie była"; dopiero „krytyka na tułactwie zaczęła się cokolwiek otrząsać z pożyczanych form cudzoziemskich" (*Juliusz Słowacki (artykuł pierwszy)*, „Demokrata Polski" (Paryż) 1841, t. 4). Wielu krytyków i publicystów uznawało postulat narodowości za klucz do odzyskania wolności indywidualnej i zbiorowej. Anonimowy autor pisał: „[…] dla Polaków wszelkie pismo jest dobre, co myśl ich zwraca ku uciemiężonej ojczyźnie" ([b.a.], [recenzja *Anhellego* J. Słowackiego], „Kronika Emigracji Polskiej" 1838, t. 7). Regułą było wówczas traktowanie polskiego patriotyzmu jako emanacji ducha narodowego (S. Witwicki, *Wieczory pielgrzyma*, t. 1, 1837, t. 2, 1842).

Tak oto lektura literatury polskiej przez pryzmat jej powinności patriotycznych szczególnie wyraźnie określiła klimat emigracyjnej krytyki literackiej, a postulat „narodowości" literatury stawał się często argumentem w bieżących polemikach. Takie wartości dostrzegano głównie w twórczości Adama Mickiewicza (dość wspomnieć o znamiennej opinii Niemcewicza o *Panu Tadeuszu*: „W tym dziele narodowość polska nigdy nie umrze"; list Niemcewicza do Witwickiego z lipca 1837 r.), a także Józefa Bohdana Zaleskiego czy Zygmunta Krasińskiego. W podobny sposób – tyle że zwykle negatywnie – oceniano twórczość Juliusza Słowackiego. Obok takich jej wad, jak „jałowość natchnienia" czy „brak miłości i wiary" (wielokrotnie potem powtarzane słowa Mickiewicza, wypowiedziane ponoć podczas uczty u Eustachego Januszkiewicza 25 grudnia 1840 r.), podkreślano skłonność Słowackiego do „pożyczania" pomysłów i rozwiązań artystycznych od innych pisarzy (zwłaszcza od Williama Shakespeare'a i George'a Gordona Byrona), czyli do naśladowania obcych wzorów oraz do zdrady narodowego ducha poezji polskiej. Tak więc, według Stanisława Ropelewskiego, „pieśni Juliusza Słowackiego są dotąd prawie bez echa w narodzie" (Z.K. [S. Ropelewski], *„Trzy poemata" Juliusza Słowackiego, „Bajki i poezje" Antoniego Goreckiego, „Poemat o piekle" Dantyszka*, „Młoda Polska" 1839, dod. do nr. 8), według Jana Nepomucena Sadowskiego twórczość tego poety pozostaje zaś „poza historycznością ogólnego ducha NARODOWEJ poezji" (J.N.S. [J.N. Sadowski], *Kilka słów o „Anhellim" Słowackiego*, „Tygodnik Literacki" 1839, nr 1–2). Ropelewski pytał więc: „Po co pracowicie i uczenie wkładać ucho do cudzoziemskich, cudzowiekowych tonów, kiedy można z niechcenia i serdecznie pieścić je nutą narodową?" (Z.K. [S. Ropelewski], *„Trzy poemata" Juliusza Słowackiego*). Inny krytyk w kontekście *Beatryks Cenci* zastanawiał się, „dlaczego on [Słowacki] nie pojmuje wielkiego dramatu z narodowego życia?" (list Lucjana Siemieńskiego do Seweryna Goszczyńskiego z kwietnia 1840 r.); z podobnym oburzeniem wyrażał się o *Mazepie*: „Możnaż mniej przejąć się duchem narodowym?" (list Siemieńskiego do Goszczyńskiego z czerwca 1840 r.). Nawet krytycy, którzy dokonywali swoistej rehabilitacji Słowackiego jako pisarza, musieli wpierw przekonać czytelników, że jest on „na wskroś poetą narodowym" (tak uczynił Wojciech Cybulski w roz-

prawie *Odczyty o poezji polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, wyd. niem. 1844–1845, wyd. pol. 1870). Jak widać, stosowane do literatury postulaty narodowości przez swą pojemność stawały się poręczną (choć upraszczającą) kategorią interpretacyjną i aksjologiczną, szczególnie wówczas, gdy za jej pomocą definiowano powinności artystyczne polskich pisarzy.

Rzecznikami narodowego ducha literatury byli najwybitniejsi krytycy emigracyjni. Wielokrotnie formułował podobne myśli Mickiewicz, m.in. w odczycie *O duchu narodowym* (1832), a szczególnie w monumentalnych prelekcjach paryskich, poświęconych dziejom, kulturze oraz literaturze całej Słowiańszczyzny (w trzecim wykładzie kursu pierwszego z 1840 r. pisał o „uczuciu narodowości": „Patriotyzm jest dogmatem rodzajnym całego duchowego i umysłowego ukształcenia Polaków; ich cała literatura wyrosła, wywinęła się i wykwitła z tego jednego słowa OJCZYZNA, jest rozmaitym tej jednej idei stosowaniem i tłumaczeniem"). Konsekwentnymi rzecznikami idei patriotycznych w literaturze polskiej byli też: Stanisław Ropelewski, Józef Bohdan Zaleski, Stefan Witwicki i Julian Klaczko. Ważnym składnikiem ich koncepcji było silne powiązanie polskiej tożsamości narodowej z religią katolicką. Ten sposób myślenia doskonale uwidocznił się choćby w rozprawie Klaczki *„Lenora" i „Ucieczka"* („Pokłosie. Zbieranka literacka na korzyść sierot" 1853, R. 2) – wartość ballady Mickiewicza została tu ściśle powiązana z jej katolicką duchowością, w czym zasadniczo miała się różnić od protestanckiej z ducha ballady Gottfrieda Augusta Bürgera. Nie tylko zresztą emigracyjna krytyka literacka zdominowana była przez taki punkt widzenia – z podobnych przesłanek wyrastały też: głośna rozprawa Seweryna Goszczyńskiego *Nowa epoka poezji polskiej* („Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1–3), cykl rozpraw Michała Grabowskiego *Literatura i krytyka* (1837–1838, t. 1–2; 1840, t. 1–2), a także zbiór wykładów Wincentego Pola *Pamiętnik do literatury polskiej XIX wieku* (1866).

Ludowy fundament narodowości. W dziewiętnastowiecznej krytyce literackiej omawiane pojęcie definiowano na różne sposoby. W kraju ogromną popularność zdobyło przekonanie, że prawdziwym fundamentem narodowości jest rdzenna kultura ludowa. Zgodnie z tą koncepcją właśnie wiejski lud stawał się nosicielem najważniejszych wartości kultury polskiej oraz ideałem wspólnoty narodowej. Ludem nazywano zaś „nie tylko wieśniaków, ale w ogólności niepiśmienną część narodu albo raczej tę część, która swoje pieśni nie z książek, ale z ustnego podania bierze" (Wacław z Oleska [W. Zaleski], *Rozprawa wstępna* do zbioru *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego z muzyką instrumentowaną przez Karola Lipińskiego*, 1833). Fascynacje kulturą ludową rozwijały się już od samego początku tego stulecia, głównie za sprawą inicjatyw podejmowanych przez Towarzystwo Przyjaciół Nauk (na szczególną uwagę zasługuje program Hugona Kołłątaja, sformułowany w liście do Jana Maja z 1802 r., w którym postulował on wykorzystanie źródeł ludowych do badań nad historią narodu polskiego; koncepcje ludu-narodu oraz przedszlacheckiego gminowładztwa wyznawał też Lelewel, a później Mickiewicz, który w trzecim wykładzie kursu czwartego prelekcji paryskich (1844) przewrotnie argumentował: „Można nosić sukmanę chłopa słowiańskiego albo bluzę chłopa francuskiego, a nie należeć do ludu; można nosić strój kapiący od złota, a należeć do ludu"). Przełomową rolę dla rozwoju tego poglądu odegrała jednak głośna rozprawa Zoriana Dołęgi Chodakowskiego *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem* („Ćwiczenia Naukowe" 1818, t. 2), entuzjastycznie przyjęta przez pokolenia romantyków. Jej autor dowodził, że w ustnej tradycji ludowej (m.in. w → pieśniach, → podaniach i przysłowiach) zachowały się relikty przedchrześcijańskiej kultury → słowiańskiej, które zostały stłumione i wyparte przez chrześcijaństwo. Idee romantycznej ludowości rozwijali też: Jan Ludwik Żukowski

w rozprawie *O pieśniach ludu* („Melitele" 1830) oraz Ludwik Nabielak w rozprawce *Zabytki starożytnej poezji sławiańskiej* („Haliczanin" 1830, t. 1). Ten ostatni dostrzegał trzy źródła „do czerpania czystych pojęć o narodowości": „podania i pieśni gminne", „badanie ducha narodu z jego dziejów przeszłych i położenia obecnego" oraz „starożytne zabytki poetyczne rozmaitych pokoleń sławiańskich". Aktualność swoich postulatów uzasadniał zaś tym, że nie zachowały się najdawniejsze rodzime pieśni historyczne, nie pozostaje więc nic innego, jak wnioskować o charakterze narodu polskiego z zabytków innych ludów słowiańskich: „[…] im dalej cofniemy się wstecz do źródła, z którego wszystkie narody sławiańskie pochodzą, tym oczywistszą między nimi, tak języka i wyobrażeń, jako i dziejów znajdziemy spólność, że w końcu wszelka między nimi różnica zniknąć musi" (tamże). Jeszcze inaczej wyraził podobną myśl Aleksander Tyszyński: tylko „[…] z piosenek gminnych, własnego kraju dziejami i własnym niebem natchniętych, poezji narodowej gmach budować można" (*Amerykanka w Polsce. Romans*, 1837).

Jak widać, romantyczni pisarze, krytycy i działacze kulturalni z entuzjazmem podjęli idee Chodakowskiego, inaugurując w ten sposób okres niebywałej fascynacji kulturą ludową, czas ludoznawczych wędrówek po kraju i badań folklorystycznych, których celem było zbieranie i utrwalanie pozostałości kultury wiejskiej. Ryszard Berwiński w tytule rozprawy *Listy z narodowej pielgrzymki* („Przyjaciel Ludu" 1838, nr 8, 11 i 19) nadał tym wędrówkom symboliczną nazwę (a ich bodaj najświetniejszym przejawem stała się działalność Oskara Kolberga). Swoista moda kulturowa na „pielgrzymowanie narodowe" i zbieranie „piosnek ludu" rozpowszechniła się również w kręgu tzw. Cyganerii Warszawskiej (Józef Dziekoński, Ludwik i Cyprian Norwidowie, Roman Zmorski, Wacław Szymanowski). W wielu ówczesnych wypowiedziach krytycznoliterackich budowano zmitologizowane w tym duchu konstrukcje historyczne, których celem było ukazanie, że podstawy kultury polskiej ukształtowały się jeszcze w okresie przedchrześcijańskim. Właśnie w tych zamierzchłych czasach dopatrywano się początków procesów narodowotwórczych na ziemiach polskich.

Pojęcie „literatury narodowej" kojarzono zatem z „poezją gminną", czyli z rodzimym folklorem. Uwagi na temat narodowego charakteru literatury ludowej formułowano w niezliczonych wstępach do edycji pieśni, podań i przysłów ludowych (m.in. autorstwa Kazimierza Władysława Wójcickiego, Jana Czeczota, Wacława z Oleska, Oskara Kolberga, Józefa Jana Lipińskiego, Lucjana Siemieńskiego, Żegoty Paulego, Seweryna Goszczyńskiego) oraz w wielu artykułach i rozprawach na ten temat rozsianych w ówczesnej prasie (ważną rolę odegrało m.in. wychodzące w Lesznie czasopismo „Przyjaciel Ludu", 1834–1849; dyskusja wokół zagadnienia „poezji gminnej" toczyła się też na łamach „Tygodnika Petersburskiego" w latach 1839–1840 i „Ziewonii" w latach 1834 i 1838–1839). Idea rozwijania literatury polskiej w odniesieniu do słowiańskiej kultury ludowej była naczelnym postulatem niektórych grup literackich (np. galicyjskiej grupy ziewończyków: Augusta Bielowskiego, Seweryna Goszczyńskiego, Aleksandra i Józefa Dunin Borkowskich, Ludwika Jabłonowskiego, Dominika Magnuszewskiego, Lucjana Siemieńskiego, Kazimierza Władysława Wójcickiego). Pieśni ludu uważano wówczas za „wierny obraz" charakteru danego narodu: w nich bowiem „każda myśl jest własnością ludu i daje o nim wyobrażenie" (J. Dunin Borkowski, *Uwagi nad przekładami pieśni gminnych nowogreckich Aleksandra Chodźki*, „Haliczanin" 1830, t. 2), one też „dają poznać mniej więcej wyraźnie rysy charakteru narodowego" (J.L. Żukowski, *O pieśniach ludu*, „Melitele" 1830). Pieśniom ludu przypisywano takie właściwości, jak: naturalność, szczerość i autentyzm uczuć, oryginalność formalną, jędrność języka i stylu (L. Nabie-

lak, *Zabytki starożytnej poezji słowiańskiej*, „Haliczanin" 1830, t. 1). Według Włodzimierza Adolfa Wolniewicza, autora rozprawy *O poezji gminnej* („Przyjaciel Ludu" 1836, nr 37), literaturą ludową winni zajmować się wszyscy twórcy, „którzy nie sięgając po szumną chwałę klasyków, przestać raczej wolą na skromnym tytule narodowych poetów".

Reprezentatywna dla romantycznej idei narodowości gminnej była też *Rozprawa wstępna* Wacława z Oleska do zbioru *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego z muzyką instrumentowaną przez Karola Lipińskiego* (1833). Według krytyka „naród, jako istota przez się, swoję własną osobistość mieć musi". Ta zaś ujawnia się w pieśniach ludu, które pozostają „uwagi godne pod względem historii, psychologii, lingwistyki i poezji", gdyż „najbardziej są zgodne z duchem narodu", będąc zarazem „rezultatem pierwszych władz ducha jego, a zatem najdoskonalszą charakterystyką narodowości". Poezja ludowa zawiera obraz dziejów i obyczajów dawnych oraz „znajomość serca ludzkiego", jest przeto świadectwem niezwykłej świeżości i mocy języka: „[…] pieśni ludu, będąc obrazami, w których każdy naród swój charakter najwierniej maluje i przedstawia, wynurzając swoje uczucia, opisując zwyczaje i wszelki obyczaj – są NAJDOKŁADNIEJSZYM WYRAZEM ŻYCIA NARODOWEGO. Są to klucze do świątyni narodowości". O istocie poezji ludowej decyduje to, że stanowi ona owoc prawdziwego natchnienia: „[…] nie jest to fałszywy entuzjazm, nie próżna chęć naśladowania, […] ale prawdziwe natchnienie, to jest działalność kardynalnych władz ducha w najpiękniejszym ich rozwinieniu". Pieśni ludu „jest to jak gdyby archiwum narodowe; wyraz serca ludu, obraz jego domowego życia w radości i w ucisku, wyraz czucia przy łożnicy i przy grobie", „wszystko się w nich znajduje, cokolwiek się tycze narodowości i jest prawdziwie narodowe". Poezja ludowa ma przeto za zadanie wnieść świeżość i oryginalność do literatury polskiej, gdyż – pisał Wacław z Oleska – „główną wadą wszystkich poetów naszych zdaje mi się być brak narodowości" (tamże). Edward Dembowski w rozprawie *Kilka słów o poemacie dramatycznym samorodnym* („Jaskułka" 1843) dowodził z kolei, że swoje podstawy w rodzimym folklorze miała nie tylko poezja liryczna i epicka, ale także sztuka dramatyczna. Również Oskar Kolberg w przedmowie do zbioru *Pieśni ludu polskiego* (1857) zwracał uwagę na „estetyczną, lingwistyczną, a często moralną i historyczną wartość" pieśni ludowych.

Ówczesny stan wiedzy o kulturze ludowej i folklorze na ziemiach polskich zebrał i skodyfikował Oskar Kolberg w dwudziestotrzytomowej, monumentalnej pracy *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce* (1865–1890), a także – w sposób znacznie bardziej krytyczny – Ryszard Berwiński w dwutomowej monografii *Studia o literaturze ludowej* (1854).

Idea prowincjonalizmu, pojęcie „szkół narodowych". Romantyczna fascynacja kulturą ludową wiązała się ściśle z przywiązaniem do wartości kojarzonych z pojęciem ojczyzny prywatnej, wizją rodzimego krajobrazu i → „kolorytu lokalnego", a także przestrzenią prowincji. Wielu ówczesnych krytyków wychodziło w swoich tekstach z założenia, że możliwość utożsamienia się z konkretnym miejscem oraz doświadczenie lokalności są elementem scalającym tożsamość zbiorową. To właśnie z połączenia różnych prowincjonalnych tożsamości tworzy się narodowość, zaś podstawą patriotyzmu obywatelskiego musi być miłość do „małej ojczyzny". Już u początków romantyzmu, w przełożonym na język polski artykule Wolfganga Menzla, pojawiła się taka oto opinia: „Sama natura wskazuje pierwiastki poezji narodowej. Każdy naród krzewi się na oznaczonym gruncie i pod oddzielnym klimatem. Kraj jest warunkiem jego charakteru i bytu i nastręcza najprzód poecie sposobność ubiegania się z malarzem krajorysów" ([b.a.], *Walter Scott i jego wiek spółczesny*, „Gazeta Polska" 1828, nr 182–184).

W sposób jednoznaczny formułowano tę myśl zarówno w kraju, jak i na emigracji: Adam Mickiewicz w odczycie *O duchu narodowym* (1832) kazał szukać w „domowej tradycji" – „mniemań i uczuć dawnej Polski", która „po upadku, rozerwaniu i przytłumieniu opinii publicznej schroniła się w domach szlachty i pospólstwa"; związany ze środowiskiem poznańskim Jan Rymarkiewicz deklarował z kolei, że „prowincjonalność osnowę, treść i wypełnienie narodowości stanowi: bez prowincjonalności nadpowietrzną czczością byłaby narodowość" (*Wiara i narodowość*, „Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego" 1845, nr 266; także *Prowincjonalizm i narodowość*, „Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego" 1845, nr 294).

Niektórzy krytycy przekształcili postulaty prowincjonalizmu w spójną koncepcję „szkół narodowych". Przekonanie o związku poszczególnych twórców z rodzimym krajobrazem i miejscowymi tradycjami artykułowano jeszcze w przedlistopadowych wypowiedziach krytycznych – sądy te dotyczyły zwłaszcza „ukraińskości" *Marii* Antoniego Malczewskiego, *Zamku kaniowskiego* Seweryna Goszczyńskiego oraz poezji Józefa Bohdana Zaleskiego (→ szkoła literacka). Najpełniej opracował jednak tę koncepcję Aleksander Tyszyński w powieści *Amerykanka w Polsce*. Wyróżnił w niej kilka „szkół" regionalnych we współczesnej literaturze polskiej (litewską, ukraińską, puławską i krakowską), a do każdej z nich przyporządkował konkretnych twórców (o przynależności do danej szkoły decydowały zarówno kryteria geograficzne, jak i charakter twórczości danego pisarza). Podział ten, obecny już we wcześniejszych wypowiedziach krytycznoliterackich, szybko się przyjął i upowszechnił. W tym samym czasie jego rzecznikami byli też inni krytycy, reprezentujący zresztą biegunowo odmienne stanowiska estetyczne: Michał Grabowski (jako autor rozpraw *O elemencie poezji ukraińskiej w poezji polskiej* w tomie *Literatura i krytyka*, t. 1, cz. 2, 1837; *O szkole ukraińskiej poezji*, w tomie *Literatura i krytyka*, t. 1, 1840), Edward Dembowski (*Myśli o rozwijaniu się piśmienności naszej w XIX stuleciu*, „Przegląd Naukowy" 1843, nr 1), a także Henryk Rzewuski (*Mieszaniny obyczajowe*, t. 1, 1841). Ten ostatni – opowiadając się za stopieniem narodowości polskiej z narodowością rosyjską – dowodził, że zadaniem literatury jest odzwierciedlenie wielokulturowej i wieloetnicznej struktury społecznej – dlatego powinna ona „objawiać żywioły ukraińskie, moskiewskie, siewierskie, nadwołgańskie, dońskie, wołyńskie, litewskie, nawet sybirskie – jak w najpiękniejszej na świecie literaturze widzimy rozróżnione żywioły, a nawet narzecza jońskie, eolskie, attyckie, co wszystko nie przeszkadzało, iż złożyły się one na potężną i jednolitą całość" (tamże). Koncepcje narodowości ośmieliły wielu dziewiętnastowiecznych krytyków literackich do głębszego zainteresowania się wieloetniczną strukturą społeczną europejskiego kontynentu.

W romantycznej krytyce literackiej ujawniły się też postawy zgoła odwrotne, przeciwne ówczesnej fascynacji prowincjonalizmem i wieloetnicznością, a podejmowane w imię narodowej integralności. Bodaj najgłośniejszym wystąpieniem tego rodzaju była krytyka Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza*, sformułowana przez Stefana Witwickiego w *Wieczorach pielgrzyma*. W jednym z artykułów tego zbioru, zatytułowanym *O prowincjalizmie między Polakami* (1834), piętnował on „kąkol prowincyjalizmu" polegający na „wyłącznym opasywaniu się litewszczyzną" i drwił z ewentualnych epigonów, którzy ulegliby pokusie udania się w ślady arcypoety: „Kto wie, może niezadługo który nowy poeta, naśladując niby Mickiewicza, zacznie jaką epopeję od tych słów: »O ziemio czerska! ojczyzno moja! […]« albo »O powiecie latyczewski! O powiecie hajsyński! ojczyzno moja!«". Innym krytykiem polemizującym z partykularyzmem „narodowych radykalistów literackich, którzy wolą raczej przypuścić poezję żytomirską, płocką, lwowską itd., aniżeli zgodzić się z psychologami, że dusza

ludzka u wszystkich narodów jednakowa jest siłą ogólną, jednakowe ma przymioty i zdolności", był Leszek Dunin Borkowski (*Uwagi ogólne nad literaturą w Galicji*, „Tygodnik Literacki" 1842, nr 50–52).

Narodowość jako kult historii oraz tradycji (szlacheckich). Do ostygnięcia nastrojów fascynacji kulturą ludową oraz prowincjonalizmem wydatnie przyczyniły się wydarzenia rabacji galicyjskiej 1846 r., a następnie Wiosny Ludów (1848–1849). Jednak nawet niezależnie od tych faktów wielu krytyków uważało za spore uproszczenie sprowadzanie narodowości do poezji ludowej. Warunkiem jedności narodu czynili oni raczej doświadczenie trwania, poczucie ciągłości historycznej, które uzależniano od znajomości dziejów i pietyzmu dla rodzimej tradycji. Żywili przekonanie, że „duch" narodu ukrywa się w jego dziejach. Zwolennicy tych tendencji opierali koncepcję wspólnoty narodowej na fundamencie kultury i przeszłości „narodu szlacheckiego", na kulcie tradycji tej grupy społecznej oraz na dziejach Pierwszej Rzeczypospolitej (powracając w ten sposób do idei obecnych jeszcze w kulturze XVIII w.). Niezwykle wyraziście deklarował tę koncepcję Mochnacki w książce *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*: „Życie historyczne wszelkiego ludu jest […] nie co innego, tylko ciągły, nigdy nieprzerwany proces UOBECNIANIA SIĘ samemu sobie, od początku, od kolebki, przez wszystkie pośrednie czasy. Jest to pojmowanie, czucie samego siebie w całym przestworze rodowitego bytu. Poczuwajmy się we wszystkich czasach swoich, żebyśmy mieli wszystkie kolejne wieki naszego bytu w każdym momencie przytomne, tak żeby za każdym uderzeniem pulsu i w każdym nieledwo tchnieniu naszego życia wywijało się z zapadłej niepamięci minione, zatracone narodu jestestwo. Tym tylko sposobem doskonale pojąć się zdołamy". Również inni krytycy podkreślali, że są różne źródła narodowego charakteru literatury. Jak dowodził Michał Grabowski, cele poetów XIX w. winny być następujące: „[…] zbliżyć do oczu naszych miejscowe fenomena bytu, wynieść na jaw historią domową i odbić w zwierciadle sztuki wszystkie dziedziczne myśli, czucia i wspomnienia, na których się wywija indywidualność bytu narodowego", jednym słowem – ukazać dzieje organizmu narodowego, objaśnić, „czym go zrobiła praca wieków". Taki właśnie charakter ma dziewiętnastowieczna poezja europejska: jest to „w istocie poezja narodowa, którą […] można także i historyczną nazwać" (*O poezji XIX wieku*, t. 1, cz. 1, 1837; podobne idee krytyk wygłaszał w artykule *Czy można mieć w dzisiejszych czasach epopeję narodową?*, w: *Literatura i krytyka*, t. 1, cz. 2, 1837). Bardzo bliska tej koncepcji była grupa pisarzy konserwatywnych (m.in. Henryk Rzewuski, Stefan Witwicki, Wincenty Pol, Zygmunt Krasiński), którzy sens literatury dostrzegali w powrocie do tradycji historycznych i religijnych oraz pielęgnowaniu kultury oficjalnej elity społecznej (szlachty i arystokracji). Wymienieni pisarze byli przekonani, że tylko przywiązanie do tradycji jest zwornikiem tożsamości zbiorowej, zapewnia pamięć historyczną i zaspokaja potrzebę odwoływania się do dokonań szlachetnych przodków, ma przeto moc tworzenia więzi narodowych. W tym duchu przekonywał Henryk Rzewuski: „Dla człowieka nie ma innych dróg do otrzymania prawdy, tylko bezpośrednie natchnienie albo wiara w podanie, które jest zakładem narodowego natchnienia". W dziejach zbiorowości zawiera się bowiem cała jej mądrość: „[…] historia każdego narodu jest jego filozofią", a „rzeczywista historia jednej epoki narodu jest symbolem jego historii w epokach następnych" (*Wędrówki umysłowe*, t. 2, 1851). Wspomniani pisarze najczęściej świadomie rezygnowali z postulatów patriotycznych (Rzewuski uważał się nawet za obywatela Rosji), sądząc, że tylko w ten sposób uda się przeczekać okres niewoli oraz zachować najważniejsze wartości religijne, polityczne i moralne na czas, gdy będą one potrzebne do odzyskania niepodległości.

Sprowadzanie pojęcia narodowości do kultu tradycji szlacheckiej budziło jednak niemałe opory. Wyrażał je m.in. Karol Szajnocha w rozprawie *O typie narodowym w powieściach nowszych* („Dziennik Literacki" 1852, nr 39) – krytyk dostrzegał w tym nurcie niebezpieczną apologię szlachetczyzny: „[…] ulubiony dziś typ mniemanej narodowości, o ile w nim wytknięte powyżej rysy górują, wyrasta więc z pewnego tylko czasu i pewnej sfery jednego stanu, a nie z głębi duszy narodu". Szajnocha ubolewał, że za sprawą popularności gawęd szlacheckich, *Pamiątek Soplicy* Henryka Rzewuskiego czy też powieści Antoniego Czajkowskiego „ucichły wszelkie inne, normalne tchnienia charakteru narodowego, ustąpiły wszelkie jego rysy zwyczajne, zgłuszone i przyćmione szumnym, brzęczącym słowem i zamaszystą miną wojennego junactwa" (tamże).

Narodowość a społeczne funkcje literatury. Zobowiązania narodowe literatury jeszcze inaczej definiowali krytycy o poglądach demokratycznych, propagujący projekt literatury zaangażowanej społecznie, zwolennicy „poezji jako hasła postępu" (wyrażenie Edwarda Dembowskiego). Odrzucając paternalistyczną koncepcję narodu szlacheckiego, opowiadali się za egalitarną jego wizją, zadania literatury dostrzegali przede wszystkim w propagowaniu demokratycznej wizji społeczeństwa pozbawionego różnic społecznych. Najlepszym przykładem takiego modelu krytyki były prace Edwarda Dembowskiego (*O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*, „Rok" 1843, t. 6; *Kilka słów o pojęciu poezji*, „Rok" 1843, t. 6; liczne recenzje i przeglądy literackie), a także Henryka Kamieńskiego (*O stanowisku postępowym poezji ludowej*, 1844).

Narodowość a uniwersalizm. Wielu krytyków doby romantyzmu, którym nie były obojętne postulaty narodowości, skupiało się również na relacjach między wartościami rodzimymi a uniwersalnymi literatury polskiej. Z tego punktu widzenia niezwykle znamienna była postawa Mickiewicza: ulegała ciągłym przemianom i fluktuacjom – od euroentuzjazmu aż po odruchy ksenofobii (i na odwrót). Łatwo bowiem przytoczyć jego liczne wypowiedzi, które – z jednej strony – sytuowały go wśród rzeczników wyłączności narodowej (dość wspomnieć chociażby o *Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego*, 1832; a także o fragmencie pierwszego wykładu kursu trzeciego prelekcji paryskich, 1842: „niektórzy pisarze polscy oderwali się od tradycji narodowej i puszczając się na manowce filozofów niemieckich, każą ducha narodowego"), z drugiej zaś – czyniły zeń głosiciela uniwersalnej idei „braterstwa ludów" oraz zwolennika takiej wizji Polski, która byłaby domem różnych grup etnicznych. Wspomniana afirmacja wieloetnicznej wspólnoty narodu polskiego była bardzo widoczna w wielu wypowiedziach Mickiewicza – widać ją w prelekcjach paryskich, pismach towianistycznych i publicystyce „Trybuny Ludów", ale znać ją także w tekstach znacznie wcześniejszych, jak choćby w odczycie *O duchu narodowym* (1832), gdzie poeta argumentował: „Im mocniej Polska czuła i podzielała uczucia rodzinne Europy, tym była szczęśliwszą i sławniejszą; im bardziej oddzielała się od Europy, tym widoczniej słabła".

Jednoznacznym zwolennikiem połączenia wartości uniwersalnych i narodowych w literaturze (i kulturze) był Juliusz Słowacki. W przedmowie do trzeciego tomu *Poezji* (1833) przekonywał, że literatura zawsze winna być „obrazem wieku", choć „myli się ten, kto sądzi, że narodowość poezji zależy na opisywaniu narodowych wypadków: wypadki są tylko szatą, ciałem, pod którym trzeba szukać duszy narodowej lub duszy świata". Rzecz w tym, że poziom wierności każdego twórcy wobec swojego czasu jest stopniowalny. Na największe uznanie zasługują ci pisarze, którzy – jak Shakespeare – są wierni zasadzie powszechności, odzwierciedlają bowiem „nie własne serce, nie myśli swojego czasu, lecz serca i my-

śli ludzkie niezależne od epoki przesądów". Niżej od nich są ci, którzy – jak Dante Alighieri, Voltaire, Byron – umieją wyartykułować charakter swojej epoki, dzięki czemu „oblicza wieków odbite są na ich umysłowej twarzy". Jeszcze niżej plasują się ci, którzy – jak Pedro Calderón, Johann Wolfgang Goethe i Walter Scott – są „ściśle krajowymi zamknięci obrębami". I oni „stoją jednak wysoko i mocno, bo ich podstawami są narody" (J. Słowacki, [*Przedmowa*], w: tegoż, *Poezje*, t. 3, 1833). Jak widać, narodowość nadal była według Słowackiego niezbywalnym elementem wartościowej literatury, tyle że miała ona współtworzyć uniwersalny kształt piśmiennictwa światowego. Słowacki szczególnie zawzięcie krytykował narodową idolatrię polskiej kultury (obszerne partie *Beniowskiego*, 1841; szkic *Krytyka krytyki i literatury*, powst. 1841, wyd. 1891).

Może się wydać paradoksem, że podobna wizja literatury została również sformułowana przez jednego z najostrzejszych polemistów Słowackiego, krytyka emigracyjnego, Stanisława Ropelewskiego. We *Wspomnieniu o piśmiennictwie polskim w emigracji* („Kalendarz Pielgrzymstwa Polskiego" 1840) rozwinął on i uzasadnił koncepcję oceny dzieł literackich z dwóch różnych punktów widzenia – narodowego i uniwersalnego. Pisał: „Można uważać poetę jedynie w zakresie narodowej myśli, albo też odnosząc się do europejskiej lub powszechnej literatury. Zazwyczaj, kiedy się naród śpiewowi poety przysłuchuje, bardzo go mało obchodzi, skąd śpiewak tema pochwycił; i byle ten wyraził je w warunkach narodowości świeżym ojczystym słowem, byle podołał odsłonić nowe widoki duchowi i silnie po uczuciach współziomków uderzył, pewien jest poklasku i trwałej czci na swej ziemi. Ale zaprzeczyć niepodobna, że te zasługi względne nie urobią europejskiej sławy; aby po nią móc sięgać, potrzeba mieć co dorzucić do ogólnej pracy ludzkości, gdy w pierwszym razie dość było ojczyste pole wzbogacić; tam mogłeś dług zaciągnąć u starszej i wyższej cywilizacji, tu, aby szczyt europejskiej myśli czemsiś nowym uwieńczyć, trzeba umieć pożyczyć, jak geniusz pożycza – u Boga". Niewątpliwą rolę w propagowaniu wizji literatury narodowej jako składnika ogólnoludzkiego dorobku artystycznego odegrała również działalność krytyczna (i publicystyka społeczna) Cypriana Norwida (*Promethidion*, 1851; *O sztuce. (Dla Polaków)*, 1858; *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru „Ballladyny")*, 1861).

Pozytywiści wobec postulatów narodowości. W pozytywistycznej krytyce literackiej kategoria narodowości nie miała tak wszechstronnego zastosowania jak w epoce romantycznej. Zwłaszcza ideały niepodległościowe nie były formułowane (bo też być nie mogły) w sposób nieskrępowany i wyrazisty przez ówczesnych publicystów. Dbałość o interesy narodowe sytuowano raczej w kręgu spraw społecznych oraz w przestrzeniach kultury: zamiast romantycznego „czynu", kojarzonego głównie z powstańczymi akcjami zbrojnymi, propagowano ideały pracy dla dobra ogółu (nie wyłączając żadnej z grup) oraz powszechnego dobrobytu; nie zapominano jednak o romantycznej idei narodu, rozumianej jako duchowa wspólnota kultury, niezależna od istnienia państwowych instytucji (E. Orzeszkowa, *Patriotyzm i kosmopolityzm. Studium społeczne*, 1880). Należy dodać, że na połowę XIX w. przypada kryzys romantycznej ideologii narodowej w całej Europie, a także rozwój nowych koncepcji wspólnotowych, takich, które opierały się na ideach egoizmu narodowego (w ścisłym powiązaniu z interesami silnych państw), postulatach odseparowania polityki od moralności czy też odrzucenia uniwersalnych koncepcji misji dziejowej poszczególnych zbiorowości etnicznych.

Na podstawie tych idei również polscy pozytywiści definiowali zadania literatury. Opowiadając się za uniwersalistycznymi, utylitarnymi oraz praktycystycznymi powinnościami piśmiennictwa artystycznego, dostrzegali w nim moc służenia ponadnarodowemu „dobru

powszechnemu" (formuła Piotra Chmielowskiego z rozprawy *Niemoralność w literaturze*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 1–2). Mimo odzywającej się tu i ówdzie krytyki romantyzmu rzadko podnosili jednak argumenty skierowane przeciwko narodowości. Ograniczali się raczej do krytyki mesjanizmu oraz lekkomyślnego awanturnictwa politycznego, nieopartego na przesłankach racjonalnych i niezważającego na pożytek ogółu (W. Spasowicz, *Wincenty Pol jako poeta. Dwa odczyty*, „Ateneum" 1878, t. 2). Przetwarzali też dla własnych potrzeb pojęcie „poezji narodowej", utożsamiając je z kategorią literatury wiernej prawdzie o rzeczywistości, odtwarzającej uniwersalne dylematy człowieka oraz rodzime realia społeczne, w tym sensie będącej „echem narodu" (A. Gąsiorowski, *Adam Mickiewicz od wyjazdu z Petersburga i „Pan Tadeusz"*, t. 1, 1874). W podobnym duchu wypowiadali się: Jan Maurycy Kamiński (*O stosunku poezji do życia społecznego*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 5–9), Piotr Chmielowski (*Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego. Studium literackie*, 1873) czy wspomniany Albert Gąsiorowski. Ten ostatni pisał: „Gdy romantycy stracili władzę, uznajemy już za mistrzów tylko poetów narodowych, którzy skupili w sobie życie całego narodu, a przynajmniej najżywotniejszej jego części; uznajemy już tylko takich, którzy […] całe to nadzwyczajne własne życie wewnętrzne szczerze i wiernie w artystycznej formie przedstawić umieją" (*Adam Mickiewicz od wyjazdu z Petersburga i „Pan Tadeusz"*). Tylko na pozorny paradoks może zakrawać to, że największym poetą narodowym nadal okazywał się romantyk Mickiewicz – pozytywistów nie pociągały jednak „mistyczne" wzloty *Dziadów*, lecz bliski im realizm *Sonetów* czy *Pana Tadeusza*. Wyraziściej zaznaczyły się też odwołania do kategorii narodowości w tekstach krytycznoliterackich krakowskich stańczyków (m.in. Waleriana Kalinki i Stanisława Tarnowskiego).

Wobec kwestii żydowskiej. W tym zwrocie ku sprawom społecznym pozytywizm przyniósł nowy impuls do zainteresowania kulturą i obyczajami narodu żydowskiego, licznie wtedy zamieszkującego ziemie polskie. Wprawdzie kwestia żydowska była obecna w polskiej publicystyce, głównie politycznej i społecznej, co najmniej od początków XIX w. (bardzo silnie doszła do głosu m.in. w licznych wypowiedziach Adama Mickiewicza), ale wspomniane tendencje niewątpliwie nabrały większego nasilenia w drugiej połowie tego stulecia. Wtedy to podkreślano, że naród żydowski „ma odrębny swój charakter, dziejami kilkuset lat i warunkami życia wyrobiony", toteż jego dzieje i współczesność winny stać się ważnym tematem bieżącej twórczości literackiej (J.I. Kraszewski, *„Meir Ezofowicz", powieść Elizy Orzeszkowej*, „Biesiada Literacka" 1879, nr 173). Wielką rolę w tym procesie odegrała publicystyka (w tym także krytyka literacka) Józefa Ignacego Kraszewskiego, przez wiele dekad podejmującego tematykę żydowską (przy czym przejawy zrozumienia i sympatii dla narodu żydowskiego nasiliły się w okresie współpracy pisarza z „Gazetą Codzienną", a zwłaszcza w latach tzw. rewolucji moralnej, bezpośrednio poprzedzającej powstanie styczniowe). W ówczesnej publicystyce oraz tekstach krytycznych postulowano zatem bliższe poznanie kultury tego narodu (zwłaszcza jego diaspory osiadłej na terenach dawnej Rzeczypospolitej), zwracano uwagę na potrzebę zacieśniania relacji społecznych między społecznością polską i żydowską, jak też na konieczność asymilacji „wyznawców religii mojżeszowej" (E. Orzeszkowa, *Wstępne słowo*, „Kalendarz dla Izraelitów na rok religijny 5642 (1881–1882)", 1881; *O Żydach i kwestii żydowskiej*, 1882). Recenzowano także utwory literackie portretujące tę zbiorowość (J.I. Kraszewski, *Żyd tułacz*, „Ateneum" 1846, t. 1; *„Meir Ezofowicz", powieść Elizy Orzeszkowej*).

W młodopolskiej krytyce literackiej. Również w dobie młodopolskiej postulaty narodowości miały wyraźnie drugoplanowy charakter. Owszem, odwoływano się do tego kryterium,

nie nadawano mu jednak tej rangi co ideom indywidualizmu, swobody artystycznej, psychologicznego wymiaru literatury (→ „głębi", „nagiej duszy"), autotelicznego charakteru sztuki (postulat → „sztuki dla sztuki"), jej wyzwolenia z zobowiązań moralnych, czy zasadzie → symbolizmu. Rzec by można, że młodopolski program literacki kształtował się zarówno w opozycji do utylitarnej wizji literatury, jak i do przekonania o jej narodowych zobowiązaniach. Kontrowersje na ten temat rozgorzały m.in. po opublikowaniu artykułów przez Stanisława Szczepanowskiego (pod pseudonimem Piast, *Dezynfekcja prądów europejskich*, „Słowo Polskie" 1898, nr 40) oraz Mariana Zdziechowskiego (*Spór o piękno*, „Przegląd Literacki" 1898, nr 7). Wyrażone przez wymienionych autorów przekonanie o patriotycznym wymiarze sztuki literackiej zostało zakwestionowane w licznych wystąpieniach „młodych" pisarzy i krytyków. Przeciwko idei służebności sztuki wobec postulatów patriotycznych opowiedział się m.in. Ludwik Szczepański w artykule *Sztuka narodowa* („Życie" 1898, nr 9–10). Krytyk przyznawał wprawdzie, że „wybór narodowych tematów, przedstawianie ojczystej przyrody i życia narodowego, jest w pierwszym rzędzie pożądane w sztuce", toteż winna ona czerpać również „ze swojskiego źródła", zastrzegał jednak, że „sztuka z natury rzeczy jest w szlachetnym znaczeniu kosmopolityczną", zaś „artysta nie znosi ograniczeń". Narodowość nie polega zatem na „wyborze tematu narodowego", lecz tkwi „w opracowaniu, w formie i stylu", a także w „rozświetleniu tego tematu wewnętrznym światłem": „Twórca artystyczny temat swój napełnia duchem narodowym, myślą narodową", kładąc nacisk głównie „na szczerość artystyczną, na prawdę w sztuce". W myśl tej argumentacji uzasadniano zatem potrzebę ścisłego kontaktu z nurtami sztuki europejskiej, choć odżegnywano się od biernego ich naśladowania (K. Tetmajer, *O młodą poezję polską*, „Życie" 1898, nr 12; Quasimodo [A. Górski], *Młoda Polska. Felieton nieposłany na konkurs „Słowa Polskiego"*, „Życie" 1898, nr 15–16, 18–19 i 24–25; W. Feldman, *Drogi duszy*, „Krytyka" 1901, z. 7; A. Górski, *Monsalwat. Rzecz o Adamie Mickiewiczu*, 1908). Idea narodowości została również przeformułowana w głośnym manifeście Stanisława Przybyszewskiego *Confiteor*; sztuka była według krytyka „odtworzeniem życia duszy we WSZYSTKICH jej przejawach", zarówno indywidualnych, jak i zbiorowych, stąd też jego przekonanie, że prawdziwy artysta nie może sprzeniewierzyć się pierwiastkom określającym duchową wspólnotę narodu, jego tożsamość: „Naród to cząstka wieczności i w nim tkwią korzenie artysty, z niego, z ziemi rodzimej ciągnie artysta najżywotniejszą swą siłę. W narodzie tkwi artysta, ale nie w jego polityce, nie w jego zewnętrznych przemianach, tylko w tym, co jest w narodzie wiecznym: jego odrębności od wszystkich innych narodów, rzeczy niezmiennej i odwiecznej: rasie. Dlatego jest głupią niedorzecznością zarzucać artyście w naszym pojęciu beznarodowość, bo w nim najsilniej przejawia się »istotny«, wewnętrzny duch narodu, on jest tym mistycznym Królem-Duchem, chwałą i wniebowstąpieniem narodu" (*Confiteor*, „Życie" 1899, nr 1). Pojęcie narodowości w sztuce nie było dla młodopolskich krytyków czymś oczywistym; przeciwnie – wymagało usprawiedliwienia, a jego pierwotne znaczenia podlegały głębokim modyfikacjom.

Idee narodowości (swojskości, rodzimości) – używane jako moneta obiegowa, zwłaszcza w recenzjach bieżącej produkcji literackiej – zostały wówczas wzbogacone w rzadko dotąd spotykane pojęcie „rasy" (plemienia). Kategoria ta pojawiła się w młodopolskim dyskursie krytycznoliterackim na przełomie XIX i XX w., a szczególne znaczenie uzyskała w krytycznoliterackiej recepcji twórczości pisarzy pochodzenia chłopskiego (np. Jana Kasprowicza). Sens tego postulatu polegał nie tylko na dowartościowaniu wiejskiej rodzimości i ludowej kultury (jak to się działo w zafascynowanej „poezją gminną" krytyce romantycz-

nej), ale przede wszystkim sprowadzał się do podkreślenia tożsamości „plemiennej", etnicznej wyłączności, irracjonalnych związków ze zbiorowością, biologicznej więzi z ziemią (ta argumentacja jest doskonale widoczna w pracy Zygmunta Wasilewskiego *Jan Kasprowicz. Szkic portretowy*, „Słowo Polskie" 1906, nr 230–288; można ją jednak odnaleźć również w książce krytycznej Wilhelma Feldmana *Piśmiennictwo polskie ostatnich lat dwudziestu*, 1902). Pojawienie się tych wątków było świadectwem kształtowania się nacjonalistycznej krytyki literackiej, bliskiej ideowo prawicowym nurtom politycznym (zwłaszcza Narodowej Demokracji).

Postulaty narodowości trafiły też na podatny grunt w refleksji tych krytyków literackich, którzy na początku XX w. głosili ideologię „czynu", ponownie wprowadzając w obręb powinności literatury sprawy niepodległości Polski oraz kształtowania bytu zbiorowego rodzimej społeczności (A. Górski, *Monsalwat*; S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910). Aktywistyczne tony tych wystąpień dały się słyszeć tuż przed wybuchem pierwszej wojny światowej (w takich pracach, jak: Tadeusza Micińskiego *Tężyzna narodu*, „Tygodnik Ilustrowany" 1912, nr 24; Ludwika Hieronima Morstina *Zagadnienie bytu narodowego we współczesnej literaturze polskiej*, „Museion" 1913, z. 3).

Nowy, długi i barwny rozdział dziejów idei narodowości w polskiej krytyce literackiej napiszą publicyści okresu Drugiej Rzeczypospolitej. Jej wyznacznikiem będzie kulturowo-językowa, zasadniczo monoetniczna koncepcja organizmu społecznego, która w połączeniu z ideą suwerenności politycznej oraz samostanowienia państw narodowych stworzy popularną w XX w. formułę państwa jednolitego etnicznie, a także nową koncepcję krytyki literackiej, podporządkowanej rozmaicie definiowanym powinnościom patriotycznym.

Marek Stanisz

Źródła: [b.a.], [*Otwarcie Theatrum w Warszawie*], „Monitor" 1765, nr 50; F. Bohomolec, *Przedmowa*, w: tegoż, *Małżeństwo z kalendarza*, 1766; J. Albertrandi, *Przedmowa*, „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne" 1770, t. 1, cz. 1; A.K. Czartoryski, *Przedmowa*, w: tegoż, *Panna na wydaniu*, 1771; J. Wybicki, *Do czytelnika*, w: tegoż, *„Zygmunt August", tragedia oryginalna w pięciu aktach*, 1779; F. Karpiński, *Przedmowa*, w: tegoż, *Zabawki wierszem i prozą*, t. 1, 1782; J.U. Niemcewicz, *Do czytelnika*, w: tegoż, *Powrót posła. Komedia w trzech aktach*, 1790; G. Piramowicz, *Wymowa i poezja dla szkół narodowych*, 1792; [J.P. Woronicz], *Rozprawa o pieśniach narodowych, czytana na posiedzeniu publicznym dnia 5 maja 1803 r.*, „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1803, t. 2; [J.P. Woronicz], *Rozprawa II o pieśniach narodowych, czytana na posiedzeniu publicznym 15 maja 1805 r.*, „Roczniki Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk" 1810, t. 6; J.U. Niemcewicz, *Przemowa do „Śpiewów historycznych"*, w: tegoż, *Śpiewy historyczne*, 1816; [1/16 Tow. Przyj. Prawdy], *Do Pana X*, „Gazeta Korespondenta Warszawskiego" 1817, nr 5; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; Z.D.C. [Z. Dołęga Chodakowski], *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*, „Ćwiczenia Naukowe" 1818, t. 2; [L. Borowski], *Uwagi nad poezją i wymową pod względem ich podobieństwa i różnicy z ćwiczeniami w niektórych gatunkach stylu*, „Dziennik Wileński" 1820, t. 1–3 i wyd. osob.; K. Br. [K. Brodziński], *Listy o polskiej literaturze*, „Pamiętnik Warszawski" 1820, t. 16; K. Brodziński, *Myśli o dążeniu polskiej literatury*, „Pamiętnik Warszawski" 1820, t. 18; [K. Brodziński], *Myśli o dramatyce polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1821, t. 19; [J.F. Królikowski], *Rozprawa, w której się okazuje, że nie każda romantyczność przeciwna jest klasyczności, że owszem, ażeby literatura była narodową i celowi odpowiadającą, romantyczności wyrzekać się nie powinna*, „Mrówka Poznańska" 1821, t. 1; [K. Brodziński], *Listy o literaturze*, „Pamiętnik Warszawski" 1822, t. 1; A. Mickiewicz, *Przemowa*, w: tegoż, *Poezje*, t. 1, 1822; [F.S. Dmochowski], *Uwagi nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej*, „Biblioteka Polska" 1825, t. 1; M. Grabowski, *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polszcze*, „Astrea" 1825, t. 1; J. Lelewel, *O romantyczności*, „Biblioteka Polska" 1825, t. 4; [M. Mochnacki], *O duchu*

i źródłach poezji w Polszcze, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2; M. Mochnacki, *Kilka myśli o wpływie tłumaczeń z obcych języków na literaturę polską*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 3; [M. Mochnacki], *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 2, nr 5 i 7; [M. Podczaszyński], *O pierwszym tomie „Poezyj" Odyńca, z krótką wzmianką o poezji narodowej*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1; L. Borowski, *O wpływie obcych wzorów, starożytnych i nowych, na ukształcenie smaku*, „Dziennik Wileński" 1826, t. 1; A. Mickiewicz, *Goethe i Bajron* [powst. ok. 1827], „Gazeta Codzienna" 1860, nr 110; [b.a.], *Walter Scott i jego wiek spółczesny*, „Gazeta Polska" 1828, nr 182–184; [M. Mochnacki], *Myśli o literaturze polskiej*, „Gazeta Polska" 1828, nr 89–94; J. Dunin Borkowski, *Uwagi nad przekładami pieśni gminnych nowogreckich Aleksandra Chodźki*, „Haliczanin" 1830, t. 2; M. Mochnacki, *Woronicz*, „Kurier Polski" 1830, nr 42; [M. Mochnacki], *„Pisma rozmaite" Kazimierza Brodzińskiego*, „Kurier Polski" 1830, nr 145; [M. Mochnacki], *O krytyce i sielstwie*, „Kurier Polski" 1830, nr 159; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; L. Nabielak, *Zabytki starożytnej poezji sławiańskiej*, „Haliczanin" 1830, t. 1; J.L. Żukowski, *O pieśniach ludu*, „Melitele" 1830; A. Mickiewicz, *O duchu narodowym* [1832], w: tegoż, *Dzieła*, t. 6, 2000; J. Słowacki, [*Przedmowa*], w: tegoż, *Poezje*, t. 3, 1833; Wacław z Oleska [W. Zaleski], *Rozprawa wstępna*, w: *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego z muzyką instrumentowaną przez Karola Lipińskiego*, 1833; S. Witwicki, *O prowincyjalizmie między Polakami*, w: tegoż, *Wieczory pielgrzyma. Rozmaitości moralne, literackie i polityczne*, z. 2, 1834; S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1–3; [W.A. Wolniewicz], *O poezji gminnej*, „Przyjaciel Ludu" 1836, nr 37; M. Gr… [M. Grabowski], *O poezji XIX wieku*, w: tegoż, *Literatura i krytyka*, t. 1, cz. 1, 1837; M. Gr… [M. Grabowski], *Czy można mieć w dzisiejszych czasach epopeję narodową?*, w: jw., cz. 2; M. Gr… [M. Grabowski], *O elemencie poezji ukraińskiej w poezji polskiej*, w: jw., cz. 2; list J.U. Niemcewicza do S. Witwickiego z 15 lipca 1837 r., w: A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 9, 1885; A. Tyszyński, *O szkołach poezji polskiej*, w: tegoż, *Amerykanka w Polsce. Romans*, 1837; S. Witwicki, *Wieczory pielgrzyma. Rozmaitości moralne, literackie i polityczne*, t. 1, 1837; [b.a.], [recenzja *Anhellego* J. Słowackiego], „Kronika Emigracji Polskiej" 1838, t. 7; R. Berwiński, *Listy z narodowej pielgrzymki*, „Przyjaciel Ludu" 1838, nr 8, 11 i 19; Z.K. [S. Ropelewski], *„Trzy poemata" Juliusza Słowackiego, „Bajki i poezje" Antoniego Goreckiego, „Poemat o piekle" Dantyszka*, „Młoda Polska" 1839, dod. do nr. 8; J.N.S. [J.N. Sadowski], *Kilka słów o „Anhellim" Słowackiego*, „Tygodnik Literacki" 1839, nr 1–2; M. Gr. [M. Grabowski], *O szkole ukraińskiej poezji*, w: tegoż, *Literatura i krytyka*, t. 1, 1840; A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, kurs I–IV, 1840–1844, w: tegoż, *Dzieła*, t. 8–11, 1997–1998; [S. Ropelewski], *Wspomnienie o piśmiennictwie polskim w emigracji*, „Kalendarz Pielgrzymstwa Polskiego" 1840, t. 2; list L. Siemieńskiego do S. Goszczyńskiego z 8 kwietnia 1840 r., w: *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826–1862)*, zebrali i oprac. B. Zakrzewski, K. Pecold i A. Ciemnoczołowski, 1963; list L. Siemieńskiego do S. Goszczyńskiego z 18 czerwca 1840 r., w: jw.; J. Bejła [H. Rzewuski], *Mieszaniny obyczajowe*, t. 1, 1841; [L. Rettel], *Juliusz Słowacki (artykuł pierwszy)*, „Demokrata Polski" (Paryż) 1841, t. 4; J. Słowacki, *Krytyka krytyki i literatury* [powst. 1841], wyd. B. Erzepki, 1891; L. Dunin Borkowski, *Uwagi ogólne nad literaturą w Galicji*, „Tygodnik Literacki" 1842, nr 50–52; S. Witwicki, *Wieczory pielgrzyma. Rozmaitości moralne, literackie i polityczne*, t. 2, 1842; E. Dembowski, *Kilka słów o poemacie dramatycznym samorodnym*, „Jaskułka" 1843; [E. Dembowski], *Kilka słów o pojęciu poezji*, „Rok" 1843, t. 6; E. Dembowski, *Myśli o rozwijaniu się piśmienności naszej w XIX stuleciu*, „Przegląd Naukowy" 1843, nr 1; D*** [E. Dembowski], *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*, „Rok" 1843, t. 6; W. Cybulski, *Odczyty o poezji polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, wyd. niem. 1844–1845, wyd. pol. 1870; Filaret Prawdowski [H.M. Kamieński], *O stanowisku postępowym poezji ludowej*, w: tegoż, *O prawdach żywotnych narodu polskiego*, 1844; J. Rymarkiewicz, *Wiara i narodowość*, „Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego" 1845, nr 266; J. Rymarkiewicz, *Prowincjonalizm i narodowość*, „Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego" 1845, nr 294; J.I. Kraszewski, *Żyd tułacz*, „Ateneum" 1846, t. 1; C. Norwid, *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, 1851; K. Szajnocha, *O typie narodowym w powieściach nowszych*, „Dziennik Literacki" 1852, nr 39; J. Klaczko, *„Lenora" i „Ucieczka"*, „Pokłosie. Zbieranka literacka na korzyść sierot" 1853, R. 2; R. Berwiński, *Studia o literaturze ludowej*, t. 1–2, 1854; O. Kolberg, [*Przedmowa*], w: *Pieśni ludu polskiego*, 1857; C. Norwid, *O sztuce. (Dla Polaków)*, 1858; C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru „Ballladyny")*, 1861; W. Pol, *Pamiętnik do literatury polskiej XIX wieku. W dwudziestu prelekcjach mianych w Radnej Sali miasta Lwowa, stenografowanych pod dyrekcją Lubina Olewińskiego profesora stenografii w Uniwersytecie Lwowskim*, słowo wstępne S. Pilat, 1866; P. Chmielowski, *Niemoralność w literaturze*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 1–2; J.M. Kamiński, *O stosunku poezji do życia społecznego*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 5–9; P. Chmielowski, *Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego. Studium literackie*, 1873; A. Gąsiorowski, *Adam Mickiewicz od wyjazdu z Petersburga i „Pan Tadeusz"*, t. 1, 1874; W. Spasowicz, *Wincen-*

ty Pol jako poeta. Dwa odczyty, „Ateneum" 1878, t. 2; J.I. Kraszewski, *„Meir Ezofowicz", powieść Elizy Orzeszkowej*, „Biesiada Literacka" 1879, nr 173; E. Orzeszkowa, *Patriotyzm i kosmopolityzm. Studium społeczne*, 1880; E. Orzeszkowa, *Wstępne słowo*, „Kalendarz dla Izraelitów na rok religijny 5642 (1881–1882)", 1881; E. Orzeszkowa, *O Żydach i kwestii żydowskiej*, 1882; Quasimodo [A. Górski], *Młoda Polska. Felieton nieposłany na konkurs „Słowa Polskiego"*, „Życie" 1898, nr 15–16, 18–19 i 24–25; Piast [S. Szczepanowski], *Dezynfekcja prądów europejskich*, „Słowo Polskie" 1898, nr 40; L. Szczepański, *Sztuka narodowa*, „Życie" 1898, nr 9–10; K. Tetmajer, *O młodą poezję polską*, „Życie" 1898, nr 12; M. Zdziechowski, *Spór o piękno*, „Przegląd Literacki" 1898, nr 7; S. Przybyszewski, *Confiteor*, „Życie" 1899, nr 1; W. Feldman, *Drogi duszy*, „Krytyka" 1901, z. 7; W. Feldman, *Piśmiennictwo polskie ostatnich lat dwudziestu*, 1902; Z. Wasilewski, *Jan Kasprowicz. Szkic portretowy*, „Słowo Polskie" 1906, nr 230–288; A. Górski, *Monsalwat. Rzecz o Adamie Mickiewiczu*, 1908; S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910; T. Miciński, *Tężyzna narodu*, „Tygodnik Ilustrowany" 1912, nr 24; L.H. Morstin, *Zagadnienie bytu narodowego we współczesnej literaturze polskiej*, „Museion" 1913, z. 3.

Opracowania: M. Handelsman, *Rozwój narodowości nowoczesnej*, 1923; A. Łucki, *Ewolucja pojęcia literatury narodowej u Mochnackiego*, 1931; J. Ujejski, *Dzieje polskiego mesjanizmu. Do powstania listopadowego włącznie*, 1931; M. Żmigrodzka, *Edward Dembowski i polska krytyka romantyczna*, 1957; A. Żyga, *Problem żydowski w twórczości J.I. Kraszewskiego*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej" 1964, t. 2; J. Kulczycka-Saloni, *Programy i dyskusje literackie*, w: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. 1, red. J. Kulczycka-Saloni, H. Markiewicz i Z. Żabicki, 1965; J. Maślanka, *Zorian Dołęga Chodakowski, jego miejsce w literaturze polskiej i wpływ na polskie piśmiennictwo romantyczne*, 1965; S. Pigoń, *Romantyczne marzenia o prakulturze*, *Problem ludu-narodu w publicystyce Wielkiej Emigracji*, w: tegoż, *Drzewiej i wczoraj. Wśród zagadnień kultury i literatury*, 1966; A. Zieliński, *Naród i narodowość w polskiej literaturze i publicystyce lat 1815–1831*, 1969; M. Maciejewski, *Powieść poetycka w świadomości epoki*, w: tegoż, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, 1970; A. Walicki, *Filozofia a mesjanizm. Studia z dziejów filozofii i myśli społeczno-religijnej romantyzmu polskiego*, 1970; J. Szacki, *Tradycja. Przegląd problematyki*, 1971; *Swojskość i cudzoziemszczyzna w dziejach kultury polskiej*, red. Z. Stefanowska, 1973; H. Markiewicz, *Międzynarodowe znaczenie literatury polskiej w sądach krytycznych i historycznoliterackich*, w: tegoż, *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, 1976; K. Poklewska, *Galicja romantyczna (1816–1840)*, 1976; *Idee i koncepcje narodu w polskiej myśli politycznej czasów porozbiorowych*, red. J. Gołckowski i A. Walicki, 1977; J. Maślanka, *Polska folklorystyka romantyczna*, 1984; S. Ossowski, *O ojczyźnie i narodzie*, 1984; J. Kulczycka-Saloni, *Wstęp*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, oprac. J. Kulczycka-Saloni, 1985; H. Markiewicz, *Pozytywiści wobec romantyzmu polskiego*, w: tegoż, *Świadomość literatury. Rozprawy i szkice*, 1985; S. Burkot, *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, 1988; J. Maślanka, *Folklorystyka polska w latach 1831–1863*, w: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, t. 2, red. M. Janion, M. Dernałowicz i M. Maciejewski, 1988; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1988; *Uniwersalizm i swoistość kultury polskiej*, t. 1–2, red. J. Kłoczowski, 1989–1990; E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, 1990; A. Kowalczykowa, *Wstęp*, w: *Idee programowe romantyków polskich. Antologia*, oprac. A. Kowalczykowa, 1991; Z. Przychodniak, *U progu romantyzmu. Przemiany warszawskiej krytyki teatralnej w latach 1815–1825*, 1991; B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, 1992; G. Królikiewicz, *Z dziejów romantycznej idei narodu*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej" 1992; H. Markiewicz, *Wizja państwa w kulturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*, w: tegoż, *Literatura i historia*, 1994; H. Markiewicz, *Asymilacja Żydów jako temat literatury polskiej*, w: jw.; B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, 1997; M. Inglot, *Postać Żyda w literaturze polskiej lat 1822–1864*, 1999; M. Podraza-Kwiatkowska, *Wstęp*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, 2000; A. Walicki, *Idea narodu w polskiej myśli oświeceniowej*, 2000; M. Strzyżewski, *Mickiewicz wśród krytyków. Studia o przemianach i formach romantycznej krytyki w Polsce*, 2001; M. Ruszczyńska, *Ziewonia. Romantyczna grupa literacka*, 2002; G. Borkowska, *Wstęp*, w: E. Orzeszkowa, *Publicystyka społeczna*, t. 1, wyb. i wstęp G. Borkowska, oprac. edytorskie I. Wiśniewska, 2005; J. Fiećko, *Rosja Krasińskiego. Rzecz o nieprzejednaniu*, 2005; M. Kuziak, *O prelekcjach paryskich Adama Mickiewicza*, 2007; J. Fiećko, *Krasiński przeciw Mickiewiczowi. Najważniejszy spór romantyków*, 2011; M. Król, *Nacjonalizm i państwo narodowe przeciw uniwersalizmowi*, w: tegoż, *Europa w obliczu końca*, 2012; J. Lyszczyna, *Stanisław Ropelewski – krytyk zapomniany?*, w: S. Ropelewski, *Pisma krytyczne*, wstęp i oprac. J. Lyszczyna, 2014; M. Stanisz, *Europejski wymiar literatury polskiej według Wincentego Pola*, w: *Obrazy natury i kultura. Studia o Wincentym Polu*, red. M. Łoboz, 2015; M. Stanisz, *Drogi rozwojowe dziewiętnastowiecznej literatury polskiej według Wincentego Pola*, w: jw.

Zob. też: Historyzm w dyskursie krytycznoliterackim, Koloryt lokalny, Literatura ludowa, Mit/ Mitografia, Naturalizm, Obcość/ Inność, Pieśń ludowa, Podanie ludowe, Program literacki/ Manifest, Słowiańszczyzna, Sarmatyzm, Szkoła literacka, „Ziewonia"

NARRACJA/ NARRATOR

Termin. Słowo „narracja" – jako zapożyczony za pośrednictwem języka francuskiego odpowiednik „opowiadania" – pojawiło się u nas już w osiemnastowiecznych pismach na temat fabularnych utworów prozatorskich. W *Przestrodze autora* do przekładu dzieła *Podróże Cyrusa* Andrew Michaela Ramsaya (1770) znalazło się sformułowanie, że pisarz chciał „narracją słodszą i zdatniejszą [uczynić]". Podobnie w *Nowym dykcjonarzu historycznym* Louis-Maïeul de Chaudona, przełożonym przez Józefa Ignacego Boelcke (1784–1786), w odniesieniu do → powiastek Voltaire'a mówi się o „żywości narracji". Częściej jednak posługiwano się słowem „opowiadanie": przypadków, zdarzenia, czynu. W Niemcewiczowskim przekładzie *Podróży do Turek i Egiptu* Jana Potockiego (1789) pojawiło się też wyrażenie „sposób opowiadania". W publikowanych w czasopismach recenzjach powieści polskich i obcych czasem poświęcano miejsce tej sprawie, np. w zamieszczonej w „Warszawskich Ekstraordynaryjnych Wiadomościach Tygodniowych" (1762, nr 32) recenzji francuskiego przekładu powieści Francesa Sheridana *Mémoires pour servir à l'histoire de la vertu*, w której epistolarna forma tego utworu została porównana z powieścią Samuela Richardsona. Spostrzeżenia o kształcie narracji występowały również w artykułach dotyczących powieści czułych (często o formie epistolarnej) z pierwszych dziesięcioleci XIX w. W niepodpisanym artykule *O romansach* przyznawano opowiadającemu – być może na wzór sternowski – szerokie możliwości kształtowania wypowiedzi: „[…] w tym rodzaju pisania działanie może się podług okoliczności zwalniać, zawieszać, zwracać i przeciągać. Może tu autor nad wydarzeniami przez siebie w romansach wprowadzonymi czynić oddzielne uwagi, może wydawać swoje zapały i uniesienia, niby wyzywając wcześnie swoich czytelników, aby się równie jak on zajmowali losem osób przez niego stworzonych lub ożywionych, może nareszcie też same osoby sam zastępować i wyręczać, a nawet powinien, gdzie tego wymaga przerywające się działanie" („Ćwiczenia Naukowe" 1818, t. 2).

Termin „narrator" w znaczeniu tekstowego odpowiednika autora nie pojawiał się jednak w dziewiętnastowiecznej krytyce, nierozróżniającej realnego autora od jego tekstowego przedstawiciela, i w związku z tym posługującej się najczęściej, w celu określenia tego ostatniego, terminem „autor" lub jego synonimem „opowiadacz". Problematyka narracji, relacji nadawczo-odbiorczych, pozycji i punktów widzenia narratora występuje przeważnie pośrednio. Jest ona związana przede wszystkim z jednej strony z ujawnianiem się nadawcy i jego manifestacjami, czyli najczęściej z → przedmiotowością i → podmiotowością, z drugiej zaś z → dydaktyzmem literatury, przejawiającym się zwłaszcza w kreacji mówiącego podmiotu jako głosiciela określonych poglądów.

Obserwacje dotyczące ujawniania się narratora w tekście. Na ujawnianie się postaci nadawcy najwcześniej zwracali uwagę ci krytycy, którzy właśnie byli pisarzami. Już w 1819 r. Adam Mickiewicz, analizując *Jagiellonidę* Dyzmy Bończy Tomaszewskiego, krytykuje wprowadzanie do narracji epickiej różnego rodzaju odautorskich rozbudowanych porównań, apostrof i wstawek: „Poeta nasz […] powinien by był równie zaniechać ozdób nie tylko

prawdzie, ale i przepisom sztuki przeciwnych" (*Uwagi nad „Jagiellonidą" Dyzmasa Bończy Tomaszewskiego*, „Pamiętnik Warszawski" 1819, t. 14). Omawiając twórczość Johanna Wolfganga Goethego, późniejszy autor *Pana Tadeusza* zwraca uwagę na zabiegi literackiej kreacji nadawcy, pisząc, że w → romansach „wprowadzał samego siebie pod maską i tej masce nadawał charakter coraz bardziej poet[ycki], coraz więcej od swego różny, tak dalece, że na końcu zapomniawszy o sobie i swoich namiętnościach, tworzył tylko idealną scenę" (*Goethe i Bajron*, powst. ok. 1827, wyd. 1860).

Opinie o narracji pierwszoosobowej. Tytus Dzieduszycki (pod pseudonimem Philopolski) w recenzji *Jana z Tęczyna* (1825) Juliana Ursyna Niemcewicza zarysowuje teorię → powieści historycznej, która „z pożytkiem przyjemność i zabawę połącza", a przy okazji wprowadza istotne rozróżnienie: „Dwa są zwykle sposoby pisania romansów; w jednych piszący sam opowiada, w drugich działające osoby listownie się [!] rozmawiają". Gani też błędne, jego zdaniem, mniemanie, że romans historyczny ma być obrazem społeczeństwa i politycznej sytuacji kraju, tworzonym przez szczegółowość opisów i wprowadzanie nazwisk historycznych postaci („Rozmaitości" 1825, nr 27–28). Józef Ignacy Kraszewski, atakujący „bałwochwalstwo dnia wczorajszego" w powieści historycznej powstającej w kręgu koterii petersburskiej, interesuje się zaś szczególnie rolą pierwszoosobowej narracji, zwłaszcza tej, której używają kontynuatorzy *Pamiątek Soplicy* Henryka Rzewuskiego i którą dezaprobuje: „Pisarz nigdy nie powinien odgrywać komedii, przede wszystkim musi być sobą i synem swojego wieku. Kłamiąc i przebierając się za pradziada, trudno by tamtego dosiągł i sobą odtworzył, a to pewna, że obcina sobie skrzydła, sąd własny wykrzywia i czyni dobrowolnie jakimś nieokreślonym mieszańcem, pół trupa, pół żywego człeka. […] Przez utwór, mający odtwarzać bodajże najwierniej przeszłość, musi mówić ten, co go kreśli, musi być widać autora i człowieka; zapierając się siebie, niknie pisarz, ale niepodobieństwem jest prawie, by, opuściwszy ciało własne, znalazł inne, które by mu posłuszne na zawołanie, oblec się dało" (*Obrazy przeszłości*, „Dziennik Literacki" 1856, nr 13–16).

W powieściach doby międzypowstaniowej często posługiwano się konwencją bezpośredniego ujawniania narratora-autora wartościującego prezentowane w utworze zdarzenia i nawiązującego w ten sposób kontakt z czytelnikiem. Recenzenci ten zabieg dość często oceniają krytycznie. Bardzo niekonsekwentne jest jednak ujęcie Aleksandra Tyszyńskiego. Sądzi on, że Józef Korzeniowski w *Spekulancie* (1845) „nieraz za wiele pamiętał o sobie i czytelniku, uniewinniając się często z tego albo innego układu, naginając gwałtownie wypadki". W recenzji *Kollokacji* Tyszyński jednak zarzuca powieściopisarzowi, że „zbyt mało na czytelnika pamięta. Autor przez cały ciąg tej powieści nie chce postawić go tak, iżby był w biegu wypadków, iżby wiedział, jak ma patrzeć na obraz, czego życzyć? Czego wyglądać?" („Biblioteka Warszawska" 1847, t. 2). Kraszewski, omawiając powieści Korzeniowskiego, negatywnie wartościuje natomiast to, że: „Ja powieściopisarza przebija się przez wszystko […]" („Tygodnik Petersburski" 1849, nr 42).

Narracja a powieść tendencyjna. W pozytywistycznych dyskusjach o literaturze → tendencyjnej rzadko pojawiają się postulaty dotyczące ukształtowania narratora i narracji. Z różnych wypowiedzi można jednak wywnioskować, że narratorowi zostaje przypisana pozycja przewodnika i nauczyciela narodu. Eliza Orzeszkowa, tworząc program polskiej powieści tendencyjnej, w artykule *Kilka uwag nad powieścią* pisze, że właśnie jej „forma, lekka, ale skłonna do poważnej i uczącej treści, najlepiej zadowalnia i najłatwiej wpływa na ludzi niemogących lub niechcących sięgać szczytów nauki, a pragnących jednak światła i umysłowego

pożywienia" („Gazeta Polska" 1866, nr 285), tym samym więc dobrze służy głoszeniu pozytywistycznych ideałów. Jako wzór dla powieści tendencyjnej pisarka stawia literaturę zachodnioeuropejską, szczególnie zaś Victora Hugo i George Sand, a z pisarzy polskich Korzeniowskiego i Kraszewskiego, gdyż – zwłaszcza u tego ostatniego autora – znajdują się „szerokie zakresy poglądów i nauczania". Oprócz tego podkreśla, że pojawiające się w powieściach „nauki", „na pozór drobne i lekkie, kształcą z czasem umysły". Podobnie Piotr Chmielowski w artykule *Utylitaryzm w literaturze* („Niwa" 1872, t. 2) domaga się, by literatura była użyteczna, a jej twórcy wszechstronnie wykształceni po to, aby mogli być przewodnikami narodu, niosącymi pochodnię oświaty.

Podmiotowość i przedmiotowość w narracji. W związku z powieścią tendencyjną pojawia się również problematyka podmiotowości literatury. Interesujące jest w tym wypadku ujęcie Feliksa Bogackiego, który wyróżnia m.in. „powieść podmiotową, czasem tendencyjną", żądając jednak „umiejętnego połączenia artyzmu z tendencją. Obiektywności ze subiektywnością. Podmiotowej i przedmiotowej strony" (*Powieściopisarstwo wobec społeczeństwa*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 28–32). W latach 70. i 80. sprawa podmiotowości wiąże się jednak w epice coraz częściej z krytyką tendencyjności, a tym samym oba ujęcia (przedmiotowość i podmiotowość) stopniowo nabierają wyraźnego charakteru wartościującego. Różnie są też niekiedy pojmowane. Krytycy przede wszystkim wskazują i oceniają pojawianie się bezpośrednich opinii narratora, kiedy indziej zaś – obecność lub nieobecność tendencji w całościowej wymowie utworu. Nic dziwnego, że Antoni Gustaw Bem chwali wczesną twórczość Orzeszkowej: „Orzeszkowa nie schodzi prawie nigdy w swych powieściach z raz obranego, ściśle przedmiotowego stanowiska i rzadko w roli starożytnego chóru wychyla się z objaśnieniem spoza narysowanej przez siebie postaci" („Opiekun Domowy" 1873, nr 32). Zaledwie kilka lat później nawołujący do przedmiotowości Chmielowski ma tym samym powieściom za złe, że są „silnie przejęte podmiotowymi pierwiastkami" (*Młode siły. „Z różnych sfer": nowele i obrazki Elizy Orzeszkowej*, „Ateneum" 1880, t. 1). Od połowy lat 70. tendencyjność, zdecydowanie powiązana z wprowadzaniem komentarzy narratorskich, oceniających przedstawioną rzeczywistość, jest atakowana coraz mocniej. W recenzji powieści Marii Ilnickiej *Księżniczka Beata* (1875) stosowanie takiego komentarza zostaje ostro skrytykowane. Potępienie jego nadużywania jest charakterystycznym zjawiskiem dla krytyki tych lat; Feliks Kozubowski pisze: „W całej powieści autorka ani chwili nie zostawia na samodzielność gry osób swojej pracy, chodzi za nimi jak cień Banka, zjawia się im co sekunda jak duch Komandora; dopełnia każde ich wyrażenie, a zawsze do znudzenia przepełnia kartki swymi uwagami […]" („*Księżniczka Beata*". *Powieść Marii Ilnickiej*, „Przegląd Tygodniowy" 1875, nr 46). A i Orzeszkowa, tworząc program powieści *sensu stricto* realistycznej oraz dezawuując wcześniej przez siebie lansowaną powieść tendencyjną w artykule *O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium* („Niwa" 1879, t. 15), niejako przy okazji krytykuje także pojawiające się w utworach tego pisarza bezpośrednie zwroty do odbiorców, ujawniające perspektywę autorską: „[…] autor przystąpienie do przedmiotu opowiadania poprzedza rozmową z czytelnikiem o tym, co pisać będzie i o czym nie będzie, dlaczego będzie i dlaczego nie będzie, zwierza się z napotykanych przeszkód i odkrywa sposoby, jakimi je przełamał lub przełamać zamierza. Wszystko to nadaremnie zupełnie nuży uwagę czytelnika i odbiera jej część sił i rzeźwości dla należytego oddania się dalszemu i zawsze pięknemu ciągowi".

Obiektywizm narracji. Ataki na tendencyjność i aprobata przedmiotowości wiązały się również w krytyce od końca lat 70., przez całe lata 80. XIX w., z postulatami zajęcia przez pi-

sarza stanowiska badacza. Bolesław Prus w *Kronikach* stwierdza, że „autor, który pokazuje nam nowy typ, nowy ludzki charakter albo prąd społeczny […], jest nie tylko artystą, ale badaczem i odkrywcą; nie tylko bawi, ale i uczy przedmiotów najważniejszych, bo tych, które nas bezpośrednio otaczają i z którymi mamy ciągłe stosunki" („Kurier Warszawski" 1886, nr 70a). Orzeszkowa we wspomnianym artykule o powieściach Teodora Tomasza Jeża szczegółowo uzasadnia zaś potrzebę głębokiej znajomości świata przez twórcę, która by „pozwalała mu obejmować okiem szerokie przestrzenie zjawisk, przenikać, spostrzegać i pojmować różne a liczne warstwy społeczne, sytuacje psychiczne i filozoficzne idee". Żąda od niego iście encyklopedycznej wiedzy. „[…] fakta […] i cyfry […] odkrywają wiekuiste prawa rządzące światem, roztaczają przed nami obraz świata, którego linie, nierozwikłane z pozoru i do pogodzenia niepodobne, prostują i jednoczą. Bez rozpoznania praw tych […] niepodobnym jest szeroki pogląd na zjawiska tak zewnętrznego świata, jak ludzkiego życia, niepodobnym jest dochodzenie przyczyn i ich następstw, dokonywanie rozbioru i czynienie syntezy". Również Prus w definicji prawdziwie wielkiej literatury akcentuje, że jej rdzeń powinno stanowić „przedstawienie najogólniejszych przyczyn i najstalszych praw, jakie rządzą światem" („*Ogniem i mieczem*". *Powieść z dawnych lat Henryka Sienkiewicza*, „Kraj" 1884, nr 28–30), przy czym doniosła rola powinna w tym wypadku polegać na obserwacji życia, będącej dla pisarza – podobnie jak dla pozytywistycznego przyrodoznawcy – kwestią zasadniczą: „[…] dzieło literackie, które ma oddziałać na społeczeństwo, nie może być utworem naukowo-abstrakcyjnym, ale – musi wypływać z bezpośrednich obserwacji, robionych nad rzeczywistymi ludźmi i ich rzeczywistym życiem" („*Zmartwychwstanie*" – *powieść hrabiego L.N. Tołstoja. Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny" 1900, nr 158). Takie poglądy legły u podstaw konwencji wszechwiedzącego, obiektywnego narratora trzecioosobowego, ukrytego poza światem przedstawionym. Postulat ukazywania przez literaturę nie tylko pojedynczych faktów, lecz też kryjących się za nimi praw, zwłaszcza dotyczących społeczeństwa, jest znamienny szczególnie dla programu powieści *sensu stricto* realistycznej.

Przedstawiciele rodzącego się u nas w latach 80. XIX w. → naturalizmu przede wszystkim akcentowali rolę obserwacji, która nie powinna być zamącana żadnymi komentarzami. Antoni Sygietyński aprobuje szczególnie twórczość Gustave'a Flauberta, dlatego że – jak pisze – u tego pisarza „wyobraźnia ustąpiła miejsca ścisłej obserwacji życia. Autor nie wynajduje już scen, ale bada wypadki, szereguje je i wiąże w artystyczną całość, sam starannie się skrywając poza naturą i akcją swoich powieściowych osobistości, które po raz pierwszy przestały być bohaterami. Dzieło żyje życiem prawdy, ale nie nadzwyczajnością fantazji autora, artystycznym obrobieniem całości, ale nie wyskakującymi epizodami szumnej deklamacji lub naprędce zbudowanymi traktatami filozofii i moralności zastosowanymi do użytku chwili" (*Współczesna powieść we Francji. I. Gustaw Flaubert*, „Ateneum" 1881, t. 2).

Z hasłem przedmiotowości szło niekiedy też w parze domaganie się istnienia w → epice prezentacji scenicznej. Kraszewski już w 1878 r. uważa, że w prozie zachodnioeuropejskiej dramat „przeszedł w powieść i nadał jej tę nową barwę. Pisarz dla zdobycia najlepszej prawdy rzucił się do naśladowania efektów scenicznych, zaczął całe sceny, rozmowy, stanowcze momenta dawać *in extenso* zamiast treści" (*Listy do nieznajomego*, „Kłosy" 1878, nr 659). W polskiej powieści Kraszewski jeszcze tego nie widzi, ale postuluje zmierzanie do ukazywania prawdy także tą drogą, tyle że z umiarem.

Problem punktu widzenia. Wiąże się to również niekiedy z aprobatą ukazywania świata z pozycji fikcyjnych postaci. Chmielowski, analizując nowele Orzeszkowej z cyklu *Z różnych*

sfer, pisze, że opowiadania „naocznego świadka ujęte w formę powieściową mają bez wątpienia zalet bardzo wiele, a przede wszystkim tę, że budzą żywszy interes i formą już samą o rzeczywistości przedstawionych wydarzeń uprzedzają. Z góry już wiemy, że to, co posłyszymy, nie jest wymysłem autorskim, nie jest prostą tkaniną bujnej wyobraźni, ale czymś pochwyconym z życia, czymś prawdziwym i rzetelnym w takim przynajmniej stopniu, jak to wszystko, cośmy dziś lub wczoraj słyszeli od naszego znajomego" („Ateneum" 1880, t. 1). Aleksander Świętochowski, bardzo krytycznie patrzący na twórczość Prusa, w omówieniu *Placówki* zauważa, że utwór ten „wiernie przedstawia życie ludu", ale „punkt widzenia autora, a więc i czytelnika, nie jest chłopski". Utwory tego typu więc według niego: „[…] nie interesują wieśniaka, który w ogóle realizmu nie lubi i tkwiąc ustawicznie w kałużach życia […], nad wszystko przekłada bajki i bohaterów legendowych" (*Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, „Prawda" 1890, nr 32–39).

I w narracji trzecioosobowej był bowiem istotny punkt widzenia mówiącego. Dziewiętnastowieczna krytyka literacka nieczęsto zwraca na tę sprawę uwagę. Wyjątkiem jest Prus, w którego wypowiedziach o literaturze, a zwłaszcza w nieopublikowanych za jego życia *Notatkach o kompozycji*, problematyka punktu widzenia pojawia się wiele razy. Prus, jak żaden z innych współczesnych mu polskich twórców, rozumiał doniosłość tej kategorii dla literatury. W *Notatkach o kompozycji* z 1900 r. zauważa zarówno możliwość wcielania się piszącego w rozmaite postacie, jak i potencjalną różnorodność punktów widzenia i sposobów mówienia, łącząc to wszystko z założoną koncepcją czytelnika. W notatce *Pisanie w ogóle, kroniki w szczególności* Prus – niczym teoretyk literatury – nie tyle postuluje zajmowanie przez artystę jakiegoś określonego punktu widzenia, ile formułuje istniejące w tym zakresie możliwości: „a) Autor przemawia jak: kapłan, filozof, uczony, pracownik, artysta… b) Do czytelnika niby filozofa, króla, uczonego, filantropa… c) W celu zrobienia +Sz [szczęście] +U [użyteczność] +D [doskonałość] jego Myśli, Uczucia, Woli… d) Przy pomocy: Natury, Społeczeństwa, Człowieka… e) Przemawia z Uczuciem: Godności, Grzeczności, Miłości… f) Do jego: Duszy, Miłości, Władzy, Wolności… g) W sposób logiczny, energiczny, prawdziwy, altruistyczny… h) Środkami: pięknymi, bogatymi, zdrowymi, prawdziwymi… / Po rozmnożeniu przez siebie powyższych rubryk otrzymam przeszło 43 miliony formuł pisarskich!… / […]. Uwaga: Prawidło powyższe jest niezmiernie doniosłe i bodaj czy nie ogarnia całej sztuki pisarskiej…?" (*Kompozycja. Książeczka trzecia*, 1900). W swojej teorii humoru pisarz szczególnie akcentuje, że powstaje on ze zderzenia różnych sposobów spojrzenia na świat, proponowanych czytelnikowi przez autorów: „Czytająca publiczność ma kilka takich szkieł, czyli sposobów widzenia. Jeden, zupełnie przezroczysty, który nazywa się »realizmem« i pokazuje świat takim, jaki widzimy w utworach Homera albo Szekspira. Inny pogląd będzie różowy, »optymistyczny«, ukazuje świat takim, jaki jest na przykład w romansach i dramatach Hugo. Inny znowu pogląd jest czarny, »pesymistyczny«, jaki spotykamy w dziełach Zoli i »naturalistów«. Jeszcze inny pogląd, na poły pstry, na poły realny, jest to pogląd »humorystyczny«, jaki widzimy w powieściach Dickensa. Każdy autor oryginalny ma swój sposób widzenia świata: bądź to realny, bądź optymistyczny, pesymistyczny czy humorystyczny […]" (*Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny" 1889, nr 149).

Punkt widzenia a naturalizm. Wymóg ukazywania „prawdziwego życia" z punktu widzenia bohaterów najsilniej zaznacza się u naturalistów, u których pojawia się zdecydowana aprobata „ludzkich dokumentów", czyli przede wszystkim form autobiograficznych, w tym zwłaszcza dziennika intymnego oraz w mniejszym stopniu → pamiętnika (najrzadziej → listu,

skonwencjonalizowanego wcześniej przez powieść epistolarną XVIII w.). „Piękność dzieła […] leży […] w budowaniu charakterów ze szczegółów obserwowanych wiernie […] i w stawianiu gmachu sztuki z dokumentów ludzkich, wziętych z procesu życia, a których autor nie sądzi, nie chwali ani potępia, lecz je przedstawia czytelnikowi z całą prostotą, w całej ich nagości, nie pozwalając sobie nawet wyciągnąć z nich zawczasu jakiejś nauki moralnej lub filozoficznej prawdy" – stwierdza Sygietyński (*Współczesna powieść we Francji. I. Gustaw Flaubert*). Nic więc dziwnego, że szczególnie ceni on *Szkołę uczuć* Flauberta: „*Pani Bovary* do pewnego jeszcze stopnia miała formę obrazu wykrojonego z życia, kiedy *Wychowanie sentymentalne* [wcześniejsza polska wersja *Szkoły uczuć*] jest życiem oprawionym w ramy powieści" (tamże), do czego zwłaszcza przyczyniła się luźna → kompozycja tego ostatniego utworu i istniejąca w nim wielość punktów widzenia. „Powieść robi wrażenie raczej dziennika, w którym współpracownicy zapisują swe sprawozdania z sądowych, lekarskich, politycznych, socjalnych lub artystycznych posiedzeń, niż dzieła sztuki poczętej pod wpływem jednej jakiejś przewodniej myśli" (tamże). Szczególnie wysoko Sygietyński ocenia wielość punktów widzenia: „Jest to zarazem romans i historia; obydwie formy literackiej twórczości traktowane według jednej i tej samej metody. […] Posługuje się on [Flaubert] świadectwami wszelkiego pokroju i wprowadza na scenę wszystkie żywioły, niezależnie od ich natur i roli, jaką w tym krwawym dramacie odegrały" – stwierdza aprobatywnie (tamże).

Konserwatywny krytyk, Jan Gnatowski, referując postulaty pisarzy-realistów i naturalistów na podstawie francuskich utworów tzw. nowej szkoły, następująco je streszcza: „Utwór odpowiadający wymaganiom nowej szkoły ma być niczym innym jak kartką z codziennego życia wyciętą i w literacką formę wtłoczoną. Autor ma przy tym pozostać zupełnie na stronie, wstrzymać się od osobistych uwag i dodatków, ograniczając się rolą rzemieślnika fotograficznego zakładu, który szkła aparatu na pewien punkt, na pewną grupę ludzi lub pewien krajobraz naprowadza" (*Realizm w literaturze nowoczesnej*, „Przegląd Lwowski" 1878, t. 16). Podobnie, a nawet bardziej skrajnie, ocenia on w swej antynaturalistycznej filipice brutalizm i brzydotę opisów w utworach należących do tego prądu: „Zbytnia JASKRAWOŚĆ – że nie powiem więcej – zarówno formy, jak i treści realistycznych utworów, stanowi drugą ich […] wadę. […] obraża dotkliwie zmysł estetyczny i poczucie piękna, po wtóre zaś dotkliwy cios zadaje moralnym zasadom czytającej publiczności i staje się czynnikiem zepsucia. […] powieści realistyczne zawdzięczają swe powodzenie jedynie bodaj demoralizującym pierwiastkom […]" (tamże).

Dla narracji powieści naturalistycznej jest znamienna przy tym także szczegółowość opisu opierającego się na wrażeniach, jakie wywołują przedstawiane zjawiska uważane często za drastyczne. Henryk Sienkiewicz, atakujący mocno w swych odczytach naturalizm, zwraca na nie szczególną uwagę, oceniając tego rodzaju opisy jako „wprowadzenie metody przyrodniczej do powieści" oraz pisząc, że Émile Zola „zamiast psychologii wprowadza do powieści fizjologię" i jest „obserwatorem niezmiernie dokładnym" (*O naturalizmie w powieści*, „Niwa" 1881, t. 20), co prowadzi autora *Trylogii* do wyrażania sądów o istnieniu „brudów" w jego opisach i „zepsucia" w kreacjach postaci oraz ich losów.

Poglądy krytyków modernistycznych. Modernizm znacznie większy nacisk kładzie na ukazywanie psychiki twórcy. Nic więc dziwnego, że charakteryzując literaturę modernistyczną, Ignacy Matuszewski stwierdza: „Estetyka modernistyczna stanowi biegunowe przeciwieństwo estetyki twórców i epigonów naturalizmu. Dla nich kwestią zasadniczą było obiektywne i plastyczne odtworzenie FAKTU, dla modernistów sam fakt ma znaczenie podrzędne, a celem

sztuki jest odtworzenie subiektywnej gry uczuć i wrażeń, jakie ów fakt budzi w duszy artysty" (*Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902). Zjawisko to – zdaniem Matuszewskiego – prowadzi do stopniowego zacierania granic miedzy poezją opisową a „uczuciową", czyli między epiką a liryką: „Epik nowoczesny NIE ODTWARZA przedmiotów, kształtów i ruchów obiektywnie, lecz PRZETWARZA w głębi swojego ducha odebrane od nich wrażenia na coś zupełnie nowego, własnego, będącego nie przybliżonym obrazem danej rzeczy, lecz zmysłowym równoważnikiem, analogią, symbolem wewnętrznego stanu artysty" (tamże). Dołącza się do tego postulat synestezji, czyli oddawania i łączenia wrażeń zmysłowych różnego typu, a także podkreślanie roli nastroju i → symbolu, prowadzące do odkonkretyzowania opisów. Zjawiska te Matuszewski zauważa i aprobuje: „[…] nieokreśloność i mglistość stanowi również jedną z cech poezji nastrojowej, która właśnie dlatego, że wstępując w ślady muzyki, budzi nie jasne i wyraźne […], lecz rozwiewne i niezdecydowane, ale sięgające głębiej i szerzej nastroje, nazywa się »nastrojową«" (tamże).

Prus – którego stosunek do modernizmu był ambiwalentny, bo nie potrafił go aprobować, lecz nie chciał do końca potępiać i cenił jego osiągnięcia poetyckie, choć nie zawsze je rozumiał – szydził z tego sposobu pisania: „[…] zasadniczą cechą autorów ze »szkoły nowej« zdaje się być kolosalna przewaga uczuć i fantazji nad obserwacją i rozsądkiem. Z tego powodu gardzą oni czy tylko pozują na pogardę dla świata zewnętrznego i – lubią zagłębiać się w zjawisku własnej duszy" („Kurier Codzienny" 1899, nr 15). Zauważywszy zasadniczą różnicę między sposobem prezentacji czynów i psychiki postaci, między powieścią społeczną a opisami młodopolskimi, pisarz jednak stwierdzał: „Łatwo zgadnąć, że taki suchy sposób pisania [tak Prus ujmuje tu realistyczną narrację] daleko mniejszy wywołuje efekt i nierównie mniej podoba się publiczności aniżeli ów pierwszy, polegający na uwydatnieniu najdrobniejszych momentów uczuć. Lecz niebezpieczeństwem tego pięknego sposobu jest, że przedstawiając bardzo drobne zjawiska duchowe, można wpaść w gadatliwość i w lesie drobiazgów zatracić ideę całości obrazu, co niekiedy trafia się utworom »nowej szkoły«. W każdym razie reforma polegająca: 1º na silniejszym uwzględnianiu zjawisk duszy i 2º na szczegółowym i starannym ich obrabianiu jest reformą dobrą i już za nią samą należy się wdzięczność »nowej szkole«" (tamże).

Anna Martuszewska

Źródła: [b.a.], *O romansach*, „Ćwiczenia Naukowe" 1818, t. 2; A. Mickiewicz, *Uwagi nad „Jagiellonidą" Dyzmasa Bończy Tomaszewskiego*, „Pamiętnik Warszawski" 1819, t. 14; Philopolski [T. Dzieduszycki], *Uwagi nad „Janem z Tęczyna", powieścią historyczną wydaną przez J.U. Niemcewicza*, „Rozmaitości" 1825, nr 27–28; A. Mickiewicz, *Goethe i Bajron* [powst. ok. 1827], „Gazeta Codzienna" 1860, nr 110; A. Tyszyński, *„Kollokacja", powieść przez Józefa Korzeniowskiego*, „Biblioteka Warszawska" 1847, t. 2; J.I. Kraszewski, *Powiastki i opowiadania Józefa Korzeniowskiego*, „Tygodnik Petersburski" 1849, nr 42; J.I. Kraszewski, *Obrazy przeszłości*, „Dziennik Literacki" 1856, nr 13–16; E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, „Gazeta Polska" 1866, nr 285–286 i 288; F. Bogacki, *Powieściopisarstwo wobec społeczeństwa*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 28–32; P. Chmielowski, *Utylitaryzm w literaturze*, „Niwa" 1872, t. 2; A.G. Bem, *Eliza Orzeszko*, „Opiekun Domowy" 1873, nr 32; Feliks Ko… [F. Kozubowski], *„Księżniczka Beata". Powieść Marii Ilnickiej*, „Przegląd Tygodniowy" 1875, nr 46; J.G. [J. Gnatowski], *Realizm w literaturze nowoczesnej*, „Przegląd Lwowski" 1878, t. 16; J.I. Kraszewski, *Listy do nieznajomego*, „Kłosy" 1878, nr 659; E. Orzeszkowa, *O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15; P. Chmielow-

ski, *Młode siły. „Z różnych sfer": nowele i obrazki Elizy Orzeszkowej*, „Ateneum" 1880, t. 1; H. Sienkiewicz, *O naturalizmie w powieści*, „Niwa" 1881, t. 20; A. Sygietyński, *Współczesna powieść we Francji. I. Gustaw Flaubert*, „Ateneum" 1881, t. 2; B. Prus, *„Ogniem i mieczem". Powieść z dawnych lat Henryka Sienkiewicza*, „Kraj" 1884, nr 28–30; B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski" 1886, nr 70a; B. Prus, *Literackie notatki o kompozycji* [1886–1904], wstęp, wyb. i oprac. A. Martuszewska, 2010; B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny" 1889, nr 149; A.S. [A. Świętochowski], *Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, „Prawda" 1890, nr 32–39; B. Prus, *Młoda literatura polska*, „Kurier Codzienny" 1899, nr 15; B. Prus, *Kompozycja. Książeczka III*, 1900 (rkps BPW, sygn. 146 II); B. Prus, *„Zmartwychwstanie" – powieść hrabiego L.N. Tołstoja. Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny" 1900, nr 158; I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902, pierw. „Tygodnik Ilustrowany" 1890, nr 38–46.

Opracowania: I. Opacki, *Ewolucje balladowej opowieści. Zagadnienie narratora i narracji w balladzie lat 1822–1920*, 1961; M. Jasińska, *Narrator w powieści. (Zarys problematyki badań)*, 1962; M. Żmigrodzka, *Problem narratora w teorii powieści XVIII i XIX wieku*, „Pamiętnik Literacki" 1963, z. 2; *Narrator w powieści przedromantycznej. 1776–1831*, 1965; J. Michno, *Narrator w prozie Antoniego Sygietyńskiego: 1880–1901*, 1967; A. Martuszewska, *Pozycja narratora w powieściach tendencyjnych Elizy Orzeszkowej*, 1970; M. Głowiński, *Gry powieściowe: szkice z teorii i historii form narracyjnych*, 1973; E. Szary-Matywiecka, *„Malwina", czyli Głos i pismo w powieści*, 1994; R. Dąbrowski, *Słowackiego dialog z odbiorcą: podmiot mówiący, narracja, dialog w „Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu", „Beniowskim" i „Królu-Duchu"*, 1996; M. Olędzki, *Narracja i narrator w „Popiołach" Stefana Żeromskiego*, 2000; B. Bobrowska, *Małe narracje Prusa*, 2004; *Narracja i tożsamość*, t. 1–2, red. W. Bolecki i R. Nycz, 2004; *Różnorodność form narracji w literaturze dawnej*, red. M. Rowińska-Szczepaniak i J. Zagożdżon, 2006; *Narracja. Teoria i praktyka*, red. B. Janusz, K. Gdowska i B. de Barbaro, 2008; H. Ratuszna, *„Błysk obrazu". Z zagadnień krótkich form narracyjnych w literaturze Młodej Polski*, 2009; M. Olędzki, *Mowa niezależna i mowa pozornie niezależna w powieści w kontekście zasad gatunku: przypadek twórczości Józefa Weyssenhoffa*, 2011; M. Bal, *Narratologia: wprowadzenie do teorii narracji*, red. nauk. przekł. E. Kraskowska i E. Rajewska, 2012; E. Marczak, *Między słowami: narratorskie komentarze do mowy postaci w „Le Rouge et le Noir" Stendhala*, 2013.

Zob. też: Dydaktyzm, Epika, Fikcja, Nowelistyka/ Małe formy prozy, Obrazek, Odbiorca, Opis/ Opisowość, Podmiotowość krytyczna, Powiastka, Powieść, Powieść historyczna, Przedmiotowość, Romans, Tendencyjność

NATCHNIENIE

Dziedzictwo antyczne. Tradycje dawniejsze niż filozofia, które znajdują czytelny wyraz już u Platona, wskazują dwa zupełnie różne ujęcia genezy twórczości poetyckiej: naśladowanie (→ mimesis) i natchnienie (boski szał), wiązane w starożytnej Grecji z darem Apollina. W dialogu *Państwo* Platon potępia malarzy, ponieważ naśladują przedmioty, będące naśladownictwem idei, oddalając poznającego od jedynego prawdziwego źródła wiedzy, jakim są ujmowane umysłem (nie zmysłami) idee. Uczeń Platona, Arystoteles, którego poglądy wywierają ogromny wpływ na myślenie o sztuce do końca oświecenia, nobilituje jednak mimesis jako naśladowanie (w → tragedii) nie tego, co się zdarzyło, lecz tego, co mogło się zdarzyć, wprowadzając tym samym kategorię → fikcji i wiążąc mimesis nie tylko z biernym odwzorowaniem, lecz także z kreacją. W dialogu *Phaedrus*, w *Prawach* i w dialogu *Ion* Platon opisuje inne źródło twórczości: natchnienie. Sokrates wykazuje dumnemu ze swej sztuki Ionowi, wracającemu jako zwycięzca z konkursu recytatorskiego, że ani on, ani nawet Homer nie posiada wiedzy, którą zawierają poematy Homera, lecz że poeta, recytator i jego słuchacze są poruszani zewnętrzną siłą, porównaną do siły magnetycznej, niemożliwą do sprowadzenia mocą własnej woli poety, niepochodzącą z wiedzy ani z kunsztu, lecz od bóstwa. Te wątki znajdują inne uję-

cie w filozofii Plotyna, aktywnie oddziałującej do przełomu XIX i XX w., w której Absolut jest jedynym bytem godnym poznania (może ono dokonać się tylko w ekstazie, tj. w zjednoczeniu z Absolutem w nadprzyrodzony sposób). Wątek natchnienia jest wyeksponowany – w innym niż platoński kontekście – u Horacego w *Satyrach*, gdzie odnajdujemy dwuwers: „Ingenium cui sit, atque mens divinor, atque os magna sonaturum" (w tłumaczeniu Jana Czubka: „Tylko geniusz pełen boskiego natchnienia, grzmiący jak piorun, godzien poety imienia"). W późnej fazie oświecenia rośnie popularność traktatu Pseudo-Longinosa *O górności*, który łączy twórczość nie tylko z kategorią piękna, lecz też → wzniosłości.

Wątki wiążące natchnienie z nadprzyrodzoną siłą dającą szczególną wiedzę i zdolności, ujęte w wyrazisty sposób przez Platona i Plotyna, pojawiają się w różnych układach w estetyce, krytyce literackiej oraz w poetykach normatywnych i → manifestach aż do przełomu XIX i XX w., niekiedy jako przeciwieństwo teorii mimesis, a niekiedy w takiej czy innej z nią symbiozie. U Pica della Mirandoli, Juliusza Cezara Scaligera i Macieja Kazimierza Sarbiewskiego (*De perfecta poesi*, powst. 1626), którzy świadomie łączą wątki platońskie, neoplatońskie, arystotelesowskie i chrześcijańskie, przekształceniu ulega koncepcja mimesis, zbliżając się w pewnym aspekcie do koncepcji natchnienia. Traktaty renesansowe i barokowe ujmują akt twórczy nie jako naśladowanie natury w jej wytworach (*natura naturata*), lecz w mocy tworzącej (*natura naturans*), tym samym naśladującej Boga w jego twórczej mocy. Także w poetykach doby oświeceniowej pojawia się motyw twórczej natury oraz – obecny również u Arystotelesa – motyw twórczości jako naturalnej zdolności człowieka, kontrolowanej rozumem, dopracowanej kunsztem.

Koncepcje oświeceniowe. W myśli XVIII w. kategoria natchnienia pojawia się w rozważaniach o źródłach → poezji, akcie twórczym, dowcipie, → geniuszu, a także o rozumieniu i łączeniu natchnienia z geniuszem. Jest ona niejako konkurencyjna albo też uzupełniająca wobec Arystotelesowskiej kategorii mimesis.

Koncepcje mimesis i natchnienia są bowiem często ujmowane jako przeciwstawne. Rozumienie sztuki poetyckiej w kategoriach *mimesis* wskazuje jako źródło sztuki naturę (różnie rozumianą), ujmowaną w zewnętrznym doświadczeniu zmysłowym; jako czynne władze poznawcze wyróżnia zmysły, rozum i świadomość; kunszt i znajomość norm (reguł) oraz sztuki *imitatio* (naśladowanie pięknych wzorów) uznaje za potrzebne umiejętności, które pozwalają osiągnąć piękno, jedność, harmonię i jasność. Założenia te umożliwiają sformułowanie teorii dzieła literackiego w formie poetyki normatywnej.

Ujęcie poezji w kategoriach natchnienia wykorzystuje najczęściej kategorie → duszy, ducha, zjednoczenia z wyższą istotą duchową, nieświadomości, szału, → czucia, → wyobraźni, → ekspresji, kreacji, wolności, geniuszu, → improwizacji, prowadzi często do akceptacji sprzeczności w procesie twórczym i do wyeksponowania ciemności, → fragmentaryczności, nieuporządkowania, dysharmonii oraz wzniosłości w dziele sztuki, co może przejawiać się w potępieniu normatywizmu, odrzuceniu reguł, niekiedy w jawnej deklaracji irracjonalności. Źródło natchnienia może być ujmowane jako zewnętrzne (bóstwo, Muza, Bóg, rozumiana na sposób duchowy natura), ale także jako wewnętrzne (źródłem natchnienia może być doświadczenie wewnętrzne, w którym aktywna jest dusza lub aktywne są twórcze moce natury). W polskich wypowiedziach drugiej połowy XVIII w. obie te koncepcje współistnieją, przy czym natchnienie najczęściej jest utożsamiane z darem natury, niezbędnym do pracy twórczej. Adam Kazimierz Czartoryski pisał w *Przedmowie* do *Panny na wydaniu* (1771): „Dowcip do pojmowania rzeczy wynalezionych nam pomaga, geniusz zaś nowe wynajduje.

Jest to tworzące natchnienie, które wielkich ludzi w każdym gatunku prowadzi". W *Myślach o geniuszu* Michał Jerzy Wandalin Mniszech wygłasza pochwałę natchnienia jako „zaszczytnego daru", mówiąc o jego „mocy" dającej twórcy „poruszeń władzę" („Zabawy Przyjemne i Pożyteczne" 1775, t. 11, cz. 2).

Problem genezy poezji (jako zjawiska w kulturze i jako zdolności jednostki) był często rozważany w pismach krytycznych oświecenia polskiego. Obecność obu czynników: mimesis i natchnienia, zaznacza się w *Sztuce rymotwórczej* (1788) Franciszka Ksawerego Dmochowskiego. Poezję Dmochowski rozumie w sposób typowy dla całego nurtu klasycystycznego – jako naśladowanie pięknej natury (w sensie poznawanych zmysłowo i ujmowanych rozumowo wytworów), będące jednak swego rodzaju darem natury, co prawda przyrodzonym człowiekowi: naturalną zdolnością człowieka, mającą źródło w naturze (w sensie władz poznawczych, moralnych i twórczych człowieka), bez którego twórczość nie jest możliwa.

Dla → klasycyzmu jest typowe przekonanie, głoszone wcześniej przez Giambattistę Vica (*Nauka nowa*, 1725), że poezja poprzedziła zdolność mówienia prozą, ponieważ była pierwszym sposobem wypowiadania się człowieka, z którym ludzkość udoskonaliła się, „dźwignęła miasta", zaczęła tworzyć prawa i społeczeństwa. Podobne myśli znajdujemy w traktacie *O wymowie i poezji* (1786) Filipa Nereusza Golańskiego oraz w (zapożyczonej z estetyki francuskiej) rozprawie Marcina Fijałkowskiego *O geniuszu, guście, wymowie i tłumaczeniu* (1790). W rozprawie Franciszka Karpińskiego *O wymowie w prozie albo wierszu* (1782) analogiczną rolę gra natomiast „czułe serce", która to dyspozycja może być wrodzona, ale też kształtowana przez doświadczenie życiowe. Ta sentymentalna koncepcja twórczości wiele zawdzięcza Jean-Jacques'owi Rousseau, który wprowadza kategorię „czułego serca", będącego siedliskiem uczuć i przewodnikiem do duchowego wnętrza człowieka oraz prawodawcą w moralnym postępowaniu człowieka (zastępując w tej funkcji rozum). Sentymentalizm wyraźnie widzi źródło sztuki w doświadczeniu wewnętrznym.

Późne oświecenie. Koncepcja natchnienia oraz przeciwstawne niejako pojęcie mimesis uległy znacznemu przekształceniu już w późnej fazie oświecenia. Na przemiany rozumienia sztuki miała wpływ *Krytyka władzy sądzenia* (1791) Immanuela Kanta, który wprowadza rozumienie sądu estetycznego (sądu smaku) jako subiektywnego, lecz powszechnego. Odrzucając obiektywizm, Kant twierdzi, że sąd estetyczny nie jest sądem przedmiotowym, nie przynosi żadnej, nawet niejasnej wiedzy o przedmiocie, lecz jest sądem dotyczącym podmiotu pobudzonego przez przedstawienie. Subiektywizm Kanta, przesuwający punkt ciężkości w myśleniu o sztuce z przedmiotu na podmiot – w połączeniu z rozumieniem sztuki jako ujmującej również to, co nieskończenie wielkie, niepoznawalne intelektem, budzące grozę – stanowi (nie od razu przyjętą i często oddziałującą pośrednio przez Friedricha Schillera, Friedricha Wilhelma Josepha Schellinga i Georga Wilhelma Friedricha Hegla) rewolucję w estetyce. Ujęcie natury jako nieskończonej (→ nieskończoność), omawiane przez Kanta w jego koncepcji wzniosłości i pojawiające się w późnym oświeceniu także w związku z odnowieniem antycznego traktatu Pseudo-Longinosa *O górności*, bardzo zmienia koncepcję naśladownictwa. Owo „posępne dumanie", opisane przez Kanta jako paradoksalny stan, w którym władze poznawcze człowieka ujmują przedmiot nieskończony w taki sposób, że czują względem niego swoją całkowitą bezradność, zbliżają przeżycie wzniosłości do apofatycznie ujmowanego przeżycia mistycznego, w którym to, co niepoznawalne i od człowieka nieskończenie wyższe, daje jednak poznać swoją obecność i siłę swego oddziaływania, którą można identyfikować ze swego rodzaju natchnieniem.

Sentymentalistyczny „powrót do natury" ulega natomiast komplikacji w krytycznym ujęciu Friedricha Schillera, który w rozprawie *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795–1796; pol. przekład I. Krońskiej *O poezji naiwnej i sentymentalnej*) ukazuje kulturę współczesną jako oddzielenie od natury. Według Schillera natura, czyli stan jedności z samym sobą, istnienie według własnych praw i harmonia wszystkich władz – możliwy u poetów starożytnych, w poezji ludowej i u dzieci – we współczesnej rozwiniętej już kulturze został utracony na rzecz sztuczności – i staje się znów pożądany jako stan pierwotnej szczęśliwości i doskonałości. Geniusz ponownie go osiąga w akcie artystycznym (poezja naiwna), inni poeci tylko go poszukują i wyrażają tęsknotę za tym stanem (poezja sentymentalna). Ideałom sentymentalistycznym Schiller przeciwstawia nowy projekt antropologiczny, wyraźnie inspirowany estetyką i etyką Kantowską: nieskończone przybliżanie się do nieskończonego ideału.

W początku XIX w. rozważania o natchnieniu stają się nieodzownym elementem refleksji na temat twórczości i czasem dominowały nad kwestią mimesis. Franciszek Wężyk wiązał natchnienie z geniuszem, uosobionym w niezwykłej jednostce, która wyróżnia się szczególnymi darami odczuwania dobra i piękna oraz objawiania ich w spontanicznym akcie twórczym (*O poezji w ogólności*, „Pamiętnik Warszawski" 1815, t. 3). Euzebiusz Słowacki łączył geniusz z żywą imaginacją, ale przede wszystkim z czułością serca: „Gdy ta czułość wzniesiona przez imaginacją doszedłszy najwyższego stopnia ku jednemu szczególnie wzniesiona jest celowi, naówczas dusza jest w stanie zapału i niejakiego zachwycenia, którego dawni poeci uczestnikami się być mniemali, ten duch wieszczy Apollina, który rozdymał Homera i Pindara pieśni" (*Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, „Tygodnik Wileński" 1819, nr 140).

Inne rozumienie natchnienia, zbliżone bardziej do rozumienia antycznego, pojawia się wyraźnie w stosunkowo późnej pracy Józefa Franciszka Królikowskiego. Królikowski, wymieniając gatunki liryczne, porównując → odę i związany z „szałem Bachusowym" dytyramb, pisze: „Bujnej wyobraźni poety i najwyższemu jej uniesieniu granic zakładać nie można, ani wymagać, aby piszący odę nie stał się zewnętrznie przynajmniej dytyrambicznym; o tym rodzaju w powszechności powiedzieć można, iż wymaga on najwyższego stopnia uniesienia, wszystko zatem, co tylko w rodzaju epicznym i dramatycznym geniusz poety zdziałać może, wszystko tu ma miejsce" (*Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, 1828). Układ dytyrambu i ody bohaterskiej cechuje wolność i brak porządku, charakterystyczne dla stanu umysłu, który je zrodził. Królikowski dostrzega w tym układzie swego rodzaju mimetyzm psychologiczny: „Na koniec, czy to dytyramb w ścisłym znaczeniu, czy oda bohaterska, będąc skutkiem najwyższego uniesienia, długą być nie powinna, bo taki stan umysłu długo trwać nie może".

U progu romantyzmu. W publikacjach Kazimierza Brodzińskiego: *O idylli pod względem moralnym* („Pamiętnik Warszawski" 1823, t. 6), *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* („Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11), *Piękność i wzniosłość* („Jutrzenka" 1834) wątki sentymentalistyczne splatają się już z wątkami uznawanymi za romantyczne. W rozprawie *O klasyczności i romantyczności* Brodziński, poszukując form właściwych duchowi polskiemu, potępił Francuzów jako „niewolników przepisów", ale także Niemców za „zaciemnianie pojęć", „obłędne marzenia" i → mistycyzm. W duchu sentymentalizmu wierzył, że „Boska, do serca mówiąca prawda nie może być wikłaniem pojęcia". Poszukując w rodzimej ziemi, tradycji i języku właściwego wyrazu ducha polskiego, Brodziński posługuje się

już jednak Herderowskim pojęciem ducha i widzi w narodzie samoistne źródło NATCHNIENIA i form artystycznych oraz kryterium właściwego → stylu. Naród, rozumiany raczej jako twór duchowy, winien wyrażać sam siebie i znajdywać sobie właściwe formy sztuki. Swego rodzaju naturalna, choć niepochodząca z natury, lecz z ducha narodu płynąca inspiracja, została tu związana nie z jednostką, ale z pewną duchową zbiorowością.

Koncepcje romantyczne. W estetyce romantycznej natchnienie łączy się w szczególny sposób z kategorią → nieskończoności. Maurycy Mochnacki w szkicu *O „Sonetach" Adama Mickiewicza* („Gazeta Polska" 1827, nr 80 i 82) wyraźnie wiąże natchnienie z duchem, czuciem i imaginacją. Omawiając trudności, jakie nastręcza gatunek → sonetu, twierdzi, że „to bynajmniej nie ograniczyło lirycznego w sonetach polskiego Petrarki natchnienia. Między zewnętrzną poezji jego formą a kolosalnym jej duchem jest przedział niezmierny, którego tylko widma twórczej IMAGINACJI zapewnić zdołały" („Gazeta Polska" 1827, nr 80). Myśl Mochnackiego wykazuje największe pokrewieństwo z filozofią tożsamości Schellinga, od którego polski krytyk przejmuje ujęcie NATURY jako nieświadomej i twórczej, uzyskującej świadomość w człowieku. Pisze: „»Sztuka powinna naśladować naturę«. Dobrze. Zachodzi tylko pytanie, który z tych dwóch stanów natury ma być przedmiotem jej naśladowania? Czy stan twórczy działalności, czy rzeczy określone pewnymi formami, będące produktem tej twórczej działalności? Czy natura w stanie ruchu, czy w stanie spoczynku? […] Naśladując naturę w stanie działalności, jako twórczą, pierwotną siłę, nie jako martwy zbiór rzeczy pod zmysły podpadających, sam [poeta] będzie wynalazcą. Lecz potrzeba, aby w swej duszy powtórzył ów twórczy życiodajny proces" (*Myśli o literaturze polskiej*, „Gazeta Polska" 1828, nr 89–94). Tę siłę – twierdzi Mochnacki – człowiek uzyskuje przez naturę od Boga, a powołując się wprost na Schellinga, krytyk wskazuje na obecność w każdej istniejącej rzeczy owej „siły sprawującej, że egzystują". „Natura tworzy, nie wiedząc o tym. I poeta czasem tworzy, nie wiedząc o tym, w chwilach uniesienia, wieszczego zapału" („Gazeta Polska" 1828, nr 93).

Seweryn Goszczyński w rozprawie *Nowa epoka poezji polskiej* („Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1, z. 1–3) przedstawił romantyczną koncepcję poezji i natchnienia. Na pytanie, czym jest poezja, odpowiedział: „Najpierwsza piastunka i nauczycielka narodów, mądrość z natchnienia, filozofia filozofii, towarzysząca prostymi jak przyroda pieśniami bytowi człowieka […], przeczucie zaziemskiego bytu, piętno duchowe na doczesnych przedmiotach dla upiększenia i razem dla okazania ich znikomej wartości, miłość najczystsza, język wiary, duch niewidomy prorokujący o bóstwie, najwznioślejsza, najrzeczywistsza prawda, odziana tajemniczością i urokiem niebieskiego początku, dotykalna prawie, a przy tym niepojęta: oto jest drobna cząstka z szeregu tych postaci, pod którymi poezja objawia się światu, w których przeznaczono myśli ludzkiej wiecznie ją zgadywać i nigdy nie pojąć".

Jak poglądy Mochnackiego można uznać za reprezentatywne dla wczesnego romantyzmu, tak myśli Adama Mickiewicza, zawarte w prelekcjach paryskich (tutaj potraktowane z konieczności jako twór jednolity, a nie zapis ewolucji koncepcji wykładowcy), można uznać za reprezentatywne dla romantyzmu późnego. W prelekcjach pogłębiają się i wyostrzają typowe wątki romantyczne: prymat poznania wewnętrznego nad zewnętrznym poznaniem zmysłowym, poszukiwanie syntetycznej władzy, która byłaby zdolna do ujmowania świata zewnętrznego w sposób wykorzystujący zdobycze poznania wewnętrznego, zwanej wcześniej przez Mickiewicza CZUCIEM, koncepcja sztuki jako spontanicznego formowania odczuć oraz ekspresji prawd zawartych w duszy, rozumienie narodu jako wspólnoty duchowej, znajdującej specyficzne pole ekspresji w sobie właściwej kulturze narodowej (→ narodowość/ swoj-

skość). Nasila się wątek wiążący słowo poetyckie z realnie oddziałującą siłą, określany niekiedy jako przejście od słowa do czynu, lecz od początku obecny w romantyzmie (chociażby w Schleglowskiej koncepcji poezji jako transcendentalnego lekarza).

Źródłem wszelkiego typu twórczości jest wedle Mickiewicza duch. Swoją własną koncepcję ducha Mickiewicz uznaje za zbieżną z poglądami Augusta Cieszkowskiego, które tak referuje 6 czerwca 1843 r.: „Ów DUCH nie jest to [niemiecki] *Geist*, nie jest to tylko świadomość: jest to osobowość rozwinięta i podniesiona na wyższy stopień. Jestestwo organiczne istnieje w sobie samym, duch przez samego siebie, człowiek duchowy istnieje z samego siebie; ten, kto poczuł w sobie ducha i rozpoczyna już życie boskie, istnieje PRZEZ SIEBIE, DLA SIEBIE I Z SIEBIE. To wyrażenie Z SIEBIE, użyte po raz pierwszy przez Cieszkowskiego, jest bardzo ważne. DUCH DOBYWA CAŁĄ SIŁĘ Z SAMEGO SIEBIE. […] Duch został stworzony nie na to tylko, aby walczyć zdobywczo z materią, […] ale duch został stworzony na to, by POSTĘPOWAĆ NAPRZÓD, by iść ku Bogu" (*Literatura słowiańska*, kurs trzeci, lekcja dwudziesta druga). Owa pierwotna twórcza zdolność ducha, dana człowiekowi od Boga i do Boga prowadząca, jest nieustannym źródłem energii, ale już uformowanej, przewodniczącej zmysłom i rozumowi w poznaniu. Taż sama zdolność ducha jest źródłem sztuki, lub – mówiąc innymi słowami – źródłem natchnienia, które nie pochodzi z zewnątrz, ale z wewnątrz, z własnych duchowych mocy człowieka. Tak rozumiane natchnienie u Mickiewicza łączy się z Prawdą. Ten rys zbliża Mickiewicza do neoplatońskich ujęć sztuki, ale także chrześcijańskich: arcywzorem czyniącego słowa jest Chrystus.

Poglądy Zygmunta Krasińskiego na istotę twórczości poetyckiej odnajdujemy w tekście krytycznym *Kilka słów o Juliuszu Słowackim* („Tygodnik Literacki" 1841, nr 21–23), w którym następuje charakterystyczne przemodelowanie pojęć używanych do opisu twórczości poetyckiej w duchu dialektyki Hegla. Nie używając kategorii natchnienia i geniuszu, Krasiński opisuje element twórczy w poezji jako swego rodzaju siłę, wiąże ją z nieskończonością i kreacyjnością, których ostateczne źródło odnajduje w Bogu. W odniesieniu do współczesnej mu literatury Krasiński szukał dwóch typów oddziaływań: „siły dośrodkowej, siły wcielań i twierdzeń" oraz „siły odśrodkowej", czyli „siły odwcielań i zaprzeczeń", wiązanej – odpowiednio – z Mickiewiczem i z Juliuszem Słowackim.

Cieszące się w drugiej połowie XIX w. wielką popularnością *Listy z Krakowa* (t. 1, 1843, wyd. 2, t. 1–3, 1855) Józefa Kremera zbierają wszystkie główne wątki romantycznego ujęcia twórczości artystycznej. Krytyk wielokrotnie akcentuje, że źródłem sztuki jest natchnienie, że pierwotna jest wizja, do której jest niezbędna wyobraźnia, powszechna u wszystkich ludzi, ale osiągająca specjalny wymiar w prawdziwym artyście. Wielki twórca jest według Kremera geniuszem, → wieszczem, wybrańcem „nadświatnych" istot. Sztukę łączy autor z objawieniem prawdy, którą rozumie jako prawdę duchową: odsłonięcie nieskończonej i boskiej natury człowieka oraz przyrody. *W Listach z Krakowa* inspiruje się dziełem heglisty Friedricha Theodora Vischera *Ästhetik oder die Wissenschaft des Schönen* (1847–1857), ale poruszając się formalnie w ramach estetyki heglowskiej, wbudowuje w nią jednak wątki platońskie i chrześcijańskie, posługując się motywami estetyki Schellinga, zwłaszcza w ujęciu przyrody i dzieła sztuki jako tworów jednoczących skończoność i nieskończoność. Nieskończoność interpretuje po chrześcijańsku jako tchnienie osobowego Boga. Natchnienie jest rozumiane jako szczególny stan, w którym może zaistnieć działalność fantazji. Zgodnie z duchem romantycznym fantazję (wyobraźnię) Kremer pojmuje jako całość potencjału twórczego człowieka, ale tylko takiego, który prowadzi do rozpoznania prawdy. Zdając sobie sprawę

z tego, że niekontrolowana fantazja może prowadzić ku złu i rodzić szaleństwo, warunkiem twórczości czyni – zgodnie z myśleniem Plotyna – podobieństwo poznającego podmiotu do wiecznej Prawdy – do Boga.

Myśl pozytywistyczna. Za typowego przedstawiciela poglądów scjentycznych na sztukę można uznać Piotra Chmielowskiego, który w szkicu *Geniusze i masy* („Niwa" 1872, t. 2) zaprzeczał istnieniu takich zjawisk, jak geniusz czy natchnienie, i proponował objaśniać twórczość w kategoriach zdolności i doświadczenia. Poglądy Elizy Orzeszkowej na źródła i istotę twórczości odnajdujemy w rozprawach *Kilka uwag nad powieścią* („Gazeta Polska" 1866, nr 285–286 i 288) oraz *O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium* („Niwa" 1879, t. 15). Pojawiają się tam słowa „geniusz" i „natchnienie", używane zrazu jakby w znaczeniu potocznym: nadzwyczajne uzdolnienia, przypływ weny twórczej, ale podlegające precyzacji w obrębie rzetelnie przemyślanego wywodu o warunkach sprzyjających jednostce, która może wydać z siebie dzieło wybitne, wyrastające ponad wiedzę tegoż społeczeństwa, wskazujące mu drogę ku przyszłości, przekazujące nowe idee, stymulujące → postęp. Zgodnie z duchem pism Hippolyte'a Taine'a Orzeszkowa dostrzega źródło idei oraz inspiracji twórczej w społeczności, z której pochodzi pisarz. Odwracając kierunek zależności, który znała kultura romantyczna, pisze: „Więc nie autor, jakkolwiek potężny, tworzy ogół, ale ogół tworzy autora" (*Kilka uwag nad powieścią*), „nastrój ogółu tworzy piszących, a oni wcielają tylko w formę, uwydatniają i utrwalają to, co żyje w myśli, w poczuciach i w potrzebach społeczeństwa" (tamże). Potrzeby te pisarka ujmuje jako kształtowanie się wiedzy o sobie samym oraz szukanie właściwych celów, które – w jej przekonaniu – spełnia → powieść ukierunkowana na poszukiwanie i przekazywanie idei, a więc powieść tendencyjna. Autor genialny – a do takich zalicza Orzeszkowa George Sand i Victora Hugo – jest w stanie wyważyć i scalić w jedno cztery czynniki: „Dążność zacna, myśl szlachetna i wielka rodzą się w umyśle zdolnego autora razem z piękną, wspaniałą formą. Olbrzym nie mógłby się oblec w ciało karła, myśl olbrzymia nie przywdzieje na siebie karlej formy" (tamże). Autorowi, który jest zdolny to uczynić, przypisuje „natchnienie", któremu towarzyszy różna od niego „silna myśl" i zdolność do odgadnięcia zarodu myśli, „dojrzewającej w danym dziesiątku lat w społeczeństwie nieustannie posuwającym się na drodze postępu" (tamże). W kilkanaście lat późniejszym szkicu o powieściach Jeża Orzeszkowa ironizuje nad poglądem, według którego „powieściopisarz pisze […] tak jak ptak śpiewa, więc bez przygotowań się uprzednich żadnych i bez żadnego mozołu, z samego tylko natchnienia i dla samej tylko własnej satysfakcji" (*O powieściach T.T. Jeża*).

W poglądach Stanisława Witkiewicza pojawiają się także akcenty charakterystyczne dla drugiej połowy XIX w., tj. antyspekulatywizm (skierowany zwłaszcza przeciwko estetyce niemieckiej i jej polskim kontynuatorom) i empiryzm, poszukujący źródeł sztuki w ukształtowaniu danej społeczności oraz twórczości wybitnych indywidualności. We wstępach do pierwszego (1891) i do drugiego wydania (1899) *Sztuki i krytyki u nas* Witkiewicz traktuje społeczeństwo jako zmienne historycznie oraz – inaczej niż Taine – sądzi, że jego cech nie da się wyprowadzić z rasy (ujmowanej jako niezbywalna i rozumiana pozahistorycznie). Każdej rasie przyznaje też prawo do wytworzenia własnych form sztuki, zaprzeczając istnieniu „bezwzględnej tożsamości w ustroju wszystkich ludzi – tożsamości stałej i niezachwianej" (*Wstęp*, 1891). Za czynnik decydujący w rozwoju sztuki Witkiewicz uznał nie dokonania używającej dedukcji estetyki i sformułowane przez nią sztucznie reguły, ale „porywy pojedynczych talentów, gdyż w gruncie rzeczy żadne formułki nie mogą silnej indywidualności skrępować

albo złamać". Kategoria indywidualności zastępuje tutaj dawniejsze kategorie geniuszu i natchnienia, kumulując ich funkcje. Sztuka jest ujęta jako sfera stałej zmienności i dynamizm ciągłej ekspansji na jeszcze nierozpoznane obszary rzeczywistości – w tej eksploracji, do której są potrzebne coraz nowe środki artystyczne, czynnikiem twórczym jest indywidualność artysty. Z pełną świadomością przenosząc rozważania o sztuce z płaszczyzny metafizycznej na płaszczyznę naukową, Witkiewicz wskazuje na psychologię jako na naukę, która będzie w stanie wyjaśnić fenomen indywidualności twórczej (→ psychologizm). Ma ona być uprawiana nie jako nauka „podmiotowa" („o duszy"), lecz jako „przedmiotowa" (o „kryształach duszy", czyli dziełach sztuki – *Wstęp*, wyd. 2).

Przewrót modernistyczny. Odejście od metod pozytywistycznych na przełomie XIX i XX w., ponowne włączenie rozważań o sztuce w zagadnienia metafizyczne, preferencja irracjonalizmu względem racjonalizmu oraz rozkwit intuicjonizmu w teorii poznania (także dzieła sztuki) stworzyło ponownie klimat dla myślenia o sztuce w kategoriach natchnienia i geniuszu, przekraczającego w akcie twórczym ograniczenia racjonalności (Friedrich Nietzsche, Henri Bergson, Benedetto Croce). Poezję traktowano jako bezpośredni wyraz (ekspresję) „życia", a teorię sztuki wiązano z koncepcją człowieka jako podmiotu twórczego.

Myśl Ignacego Matuszewskiego i Zenona Przesmyckiego wykazuje podobieństwo, które nie musi oznaczać zależności, do szeroko znanych poglądów twórców europejskich: intuicjonizmu Bergsona oraz ekspresjonizmu Crocego. W uważanej za reprezentatywną dla tego okresu pracy Crocego *Estetyka jako nauka o ekspresji a językoznawstwo ogólne* (1902) pojawia się wyraziste postawienie problemu genezy sztuki. Podobnie jak wcześniej Wilhelm Dilthey, Croce głosi zasady idiografizmu. Odrzuca ewolucjonizm w sztuce, uważając za błędne analogie świata sztuki ze światem przyrody. Sztuka nie podlega ewolucji w taki sposób jak organizmy żywe, nie doskonali się np. przez komplikację czy wzrost świadomości. Badanie dzieła sztuki jest też aktem intuicji, choć badacz powinien być nie tylko człowiekiem smaku, lecz również erudytą i historykiem sztuki. Jednak w kwestii poznania dzieła sztuki Croce także głosi ekspresjonizm oraz indywidualizm, zakładając identyczność sztuki i poznania intuicyjnego odbiorcy.

We wcześniejszej od rozważań Crocego pracy *Subiektywizm w krytyce* („Biblioteka Warszawska" 1897, t. 2) Ignacy Matuszewski głosi analogiczne tezy. Poglądy Matuszewskiego na genezę sztuki zbliżają się tu bardzo do myślicieli romantycznych, do Krasińskiego, na którego się powołuje – i do Słowackiego, o którym napisze osobną rozprawę, wykazując jednocześnie podobieństwo do intuicjonizmu Bergsona i do filozofii życia. Zamiast natchnienia pojawia się tu ujęcie INTUICYJNE, które jest rodzajem syntetycznego poznania, przenikającego nieskończoność – człowiek jest do niego zdolny, tak jak jest zdolny do nadania owemu z pozoru bezkształtnemu ogromowi zmysłowej formy. Warunkiem jest moralna czystość i → szczerość – widać stąd, że poznanie intuicyjne, podlegając obróbce, jest jednak zetknięciem z czymś, co ma swoje własne cechy, które umysł artysty ujmuje, lecz ich nie stwarza. Dana jest artyście także własna energia duchowa, która jednak nie przynależy tylko jemu, lecz jest cechą całego świata. Związanie sztuki z indywidualnością twórczą nie zrywa jednak jej związku z rzeczywistością, która w akcie intuicji rzeczywiście odsłania się twórczemu umysłowi.

Również wcześniejsze niż praca Crocego pisma Zenona Przesmyckiego (Miriama) zarysowują podobne ujęcie źródeł sztuki. We *Wstępie do „Wyboru pism dramatycznych" Maurycego Maeterlincka* (pierw. „Świat" 1891, nr 3–24, z przerw.) Przesmycki nawiązuje bezpo-

średnio do poglądów przedstawiciela formacji Młodej Belgii Paula Lacombleza i do eseisty angielskiego Charlesa Lamba, a pośrednio do poglądów romantycznych, określając sztukę jako owoc wiekuistego ścierania się dwóch stron natury ludzkiej: skończoności (ograniczoności) z „istotną, lecz ukrytą nieskończonością", która w naturalny sposób znajduje wyraz w dramacie (tamże). „Wszyscy wiemy coś bezwiednie i – być może – tylko to wiemy rzeczywiście" – cytuje paradoksalną myśl Lamba, wskazując na NIEŚWIADOMOŚĆ jako noszącą piętno lepszej części naszej istoty i przywołując także jego symptomatyczne porównanie: „Ręka, nienależąca do nas, puka w ten sposób niekiedy do tajemniczych wrót instynktu; częstokroć rzec by można: do wrót przeznaczenia, tak one blisko z sobą sąsiadują" (tamże). Za specyficzne ujęcie natchnienia można uznać kategorię *Stimmung*, kiedy transcendencja ukazuje się jako poczucie współistnienia świadomości transcendentalnej i zmysłowej. Stan poetycki jest wtedy widziany jako dominacja świadomości transcendentalnej nad świadomością zmysłową, w którym podmiot osiąga „*quasi*-mistyczny moment poznawczej i estetycznej pełni, naznaczony jednak skazą nietrwałości".

Na tle myśli Miriama i Matuszewskiego poglądy Stanisława Przybyszewskiego wydają się uproszczeniem problematyki. Artykuł *Confiteor* („Życie" 1899, nr 1) doprowadza do wyostrzenia wątków, które można uznać za modernistyczne. „Sztuka – pisze Przybyszewski – jest odtworzeniem tego, co jest wiecznym, niezależnym od wszelkich zmian i przypadkowości, niezawisłym ani od czasu, ani od przestrzeni, a więc: odtworzenie istności, tj. duszy. I to duszy, czy się we wszechświecie, czy w ludzkości, czy w pojedynczym indywiduum przejawia. […] Artysta zna tylko […] potęgę, z jaką dusza na zewnątrz wybucha" (tamże). Manifest Przybyszewskiego ożywia niektóre wątki romantyczne, filtruje je jednak przez skrajny indywidualizm modernistyczny oraz spłaszcza przez odrzucenie typowego dla romantyzmu ujęcia sztuki w kategoriach historyczności oraz przez porzucenie myślenia o odpowiedzialności jednostki przed społeczeństwem i za społeczeństwo (bardzo ważnego w polskiej kulturze romantycznej). Mamy tu zatem do czynienia tyle z przywołaniem dawnych koncepcji natchnienia i geniuszu, ile z ich wyraźnym przekształceniem w duchu skrajnego ekspresywizmu, indywidualizmu, immoralizmu, areligijnego spirytualizmu.

Prowokacyjny tekst Przybyszewskiego spotkał się z odzewem i replikami. Krytykowano go ze względów moralnych, społecznych i metafizycznych. Ludwik Krzywicki wykpił postulat nagości duszy, eksponując literackie fascynacje stanami erotycznymi i nagimi ciałami kobiecymi jako ekspresję nagich dusz (*O sztuce i nie-sztuce. Luźne uwagi profana*, „Prawda" 1899, nr 11–15). Wprowadzając kategorię „życia" w artykule *Kilka uwag o sztuce i społeczeństwie* („Prawda" 1901, nr 10–11), Malwina Posner-Garfeinowa zwalczała pogląd głoszony przez Miriama i przez Przybyszewskiego, wywodzący sztukę „z absolutnych źródlisk". „Życie nie może się wzbijać ponad życie, dlatego granicą sztuki jest życie i prawa jej są ściśle z prawami życia związane". Sztuka „płynie z indywidualnych źródeł i jest tym wyższą, im silniejszym jest źródło, z jakiego bije, im większa jest indywidualność twórcza". Zofia Daszyńska-Golińska, wypowiadając się z przychylnością o niektórych utworach Przybyszewskiego, zaprzeczyła jednak temu, by *Confiteor* był → programem literackim, raczej stanowił wyznanie typu: „Programu nie mam żadnego, bo sztuka go nie ma. […] Sztuka granic nie zna, bo życie jej nie zna, co doprowadziło do kresu koncepcję nieskrępowanego ekspresywizmu, który nie miał jednak mocy odnowienia prawd absolutnych" (*Program modernistów*, „Prawda" 1899, nr 6).

Dyskusja o właściwej Przybyszewskiemu koncepcji sztuki wpisuje się w dyskusję nad dziedzictwem romantyzmu, ponowną recepcją poetów romantycznych, kultem Słowackiego,

Norwida i nad zjawiskiem neoromantyzmu. W artykule Edwarda Porębowicza *Poezja polska nowego stulecia* („Pamiętnik Literacki" 1902, z. 1) czytamy: „Słysząc bez ustanku powtarzane hasła: SYNTEZA, ABSOLUT, PSYCHE, GENIUSZ, SYMBOL – pytamy i dziwimy się, skąd mogły nabrać takiego czaru nowości i przepaścistości. Wszak to są wszystko pomysły stare, aż nadto znane, zdawałoby się – że dawno przebrzmiałe, filozofów niemieckich i angielskich doby romantycznej" (tamże). Autor sugeruje podobieństwo koncepcji zrównania absolutu i subiektu do systemu Schellinga, a nauki o rozwoju ducha w jednostce, narodzie i wszechświecie – do systemu Hegla.

Kwestie te omawia w tonie naukowym Wilhelm Feldman w rozdziale swojej książki *Współczesna literatura polska* (1902), któremu nadał tytuł *Synteza Młodej Polski*. W opisie działania duszy artystycznej w akcie twórczym pojawiają się kategorie przeżycia, poczucia zespolenia z jednią, intuicji twórczej, odnawiającej wątki neoplatońskie, aczkolwiek w syntezie z romantyczną koncepcją Absolutu jako nieskończoności i w zabarwieniu nieco panteistycznym. W odnowieniu kultury romantycznej Feldman widzi możliwość odbudowy polskiej kultury narodowej, nawiązanie do ciągłości rozwojowej duszy polskiej, której romantyzm – w jego rozpoznaniu – dał znane tylko jej prawdy i nadał właściwy tylko jej styl. „To są prawdy polskie, wypowiedziane z potęgą NATCHNIENIA i przepychem artyzmu, jakiemu niewiele tworów sztuki świata może dorównać. Odrodziła je i krytyczniej, bardziej współcześnie pojęła Młoda Polska, przypomniała i wzmocniła podstawy kultury życia-wieczności" (*Synteza Młodej Polski*). W ten sposób Feldman wiąże w całość kategorie właściwe kulturze romantycznej z najważniejszą, bardzo złożoną i niejednoznaczną kategorią ŻYCIA, zastępującą pod wieloma względami romantyczną kategorię ducha.

Najbardziej złożony wyraz samoświadomości Młodej Polski oraz najciekawszy może opis kultury polskiej widzianej jako zjawisko historyczne, także w kwestii wyświetlenia jej związków z kulturą romantyczną, koncepcją wybitnej jednostki oraz inspiracji twórczej, znajdujemy u Stanisława Brzozowskiego. W *Legendzie Młodej Polski. Studiach o strukturze duszy kulturalnej* (1910) ukazuje on własną epokę – na przekór Porębowiczowi i Feldmanowi – jako ponowną śmierć romantyzmu (rozdział 7: *Polskie Oberammergau*), z przenikliwością ukazując zasadnicze zmiany „w strukturze duszy kulturalnej". Definicji sztuki Brzozowski szukał w napięciach między społeczeństwem a przyrodą i między jednostką a kulturą. „Kultura europejska to usiłowanie zmierzające ku utożsamieniu pojęcia jaźni i człowieka, to podniesienie człowieka do godności swobodnego, rzeczywistego sprawcy swoich losów" (tamże). Myśl, także myśl twórcza i dzieło artystyczne, są dla Brzozowskiego elementem tegoż procesu, który należy rozumieć dialektycznie. W obrębie koncepcji tego krytyka nie sposób pomyśleć sztuki jako rezultatu biernego poddania się nastrojowi lub natchnieniu płynącym ze zjednoczenia z jakąkolwiek zewnętrzną siłą, jako rezultatu zlania z prajednią czy Absolutem. Sztuka jest właśnie walką o wytworzenie sobie przez indywiduum odrębnego stanowiska w kulturze i w społeczeństwie, opartego jednak nie na artystowskim odrzuceniu filisterskiego tłumu lub ucieczce od świata realnego w (rzekomo tylko własne) granice ja, ale na twórczym przekształceniu fragmentu rzeczywistości w poczuciu odpowiedzialności za siebie i za innych. Powiązanie twórczości z pracą, świadomością i historycznością likwiduje podstawy oddziaływania natchnienia. Nie likwiduje jednak możliwości ujęcia sztuki jako rozumienia całościowo ujętego stanu życia, danego przez autora, który poradziwszy sobie z całą wyobcowaną od niego i bezwładną masą kultury, zaznaczył swoje w niej stanowisko. Zawarte w koncepcji sztuki Brzozowskiego aktywizm, → historyzm, całościowe ukazanie tworów

człowieka (kultury), konstruktywizm w ujęciu indywidualności, przełamanie indywidualizmu przez heroizm i etykę odpowiedzialności zbliżają tę koncepcję do myślenia romantycznego, ale nastawienie antyirracjonalne i antymetafizyczne, położenie nacisku na operowanie świadomością w samoopisie jednostki i społeczeństwa, widzenie relacji jednostki do społeczeństwa w terminach dialektyki, wychodzącej poza heglizm, z jednoczesnym wprowadzeniem zagadnień pracy, społeczeństwa, stosunków ekonomicznych – wprowadza wątki charakterystyczne dla XX stulecia, czyniąc myśl Brzozowskiego syntezą kultury polskiej XIX w. i prekursorem myśli XX w.

Magdalena Saganiak

Źródła: A.K. Czartoryski, *Przedmowa*, w: tegoż, *Panna na wydaniu*, 1771; M.M. [M.J.W. Mniszech], *Myśli o geniuszu*, „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne" 1775, t. 11, cz. 2; F. Karpiński, *O wymowie w prozie albo wierszu*, w: tegoż, *Zabawki wierszem i prozą*, t. 2, 1782; F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza. Poema w czterech pieśniach*, 1788; M. Fijałkowski, *O geniuszu, guście, wymowie i tłumaczeniu*, 1790; [F. Wężyk], *O poezji w ogólności*, „Pamiętnik Warszawski" 1815, t. 3; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; E. Słowacki, *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, „Tygodnik Wileński" 1819, nr 140; M.M. [M. Mochnacki], *O „Sonetach" Adama Mickiewicza*, „Gazeta Polska" 1827, nr 80 i 82; J.F. Królikowski, *Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, 1828; [M. Mochnacki], *Myśli o literaturze polskiej*, „Gazeta Polska" 1828, nr 89–94; K. Brodziński, *Piękność i wzniosłość*, „Jutrzenka" 1834; S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1, z. 1–3; A. Mickiewicz *Literatura słowiańska* [1842–1843], przeł. L. Płoszewski, w: tegoż, *Dzieła*, t. 10–11, 1955; J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 1–3, 1855; E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, „Gazeta Polska" 1866, nr 285–286 i 288; P. Chmielowski, *Geniusze i masy*, „Niwa" 1872, t. 2; E. Orzeszkowa, *O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15; Miriam [Z. Przesmycki], *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*, „Świat" 1891, nr 3–24, z przerw., przedruk jako *Wstęp*, w: M. Maeterlinck, *Wybór pism dramatycznych*, 1894; S. Witkiewicz, *Wstęp*, w: tegoż, *Sztuka i krytyka u nas 1884–1890*, 1891; I. Matuszewski, *Subiektywizm w krytyce*, „Biblioteka Warszawska" 1897, t. 2; S. Przybyszewski, *Confiteor*, „Życie" 1899, nr 1; M. Posner-Garfeinowa, *Kilka uwag o sztuce i społeczeństwie*, „Prawda" 1901, nr 10–11; W. Feldman, *Współczesna literatura polska*, 1902; E. Porębowicz, *Poezja polska nowego stulecia*, „Pamiętnik Literacki" 1902, z. 1; W. Kozicki, *Bankructwo natchnienia*, „Słowo Polskie" 1908, nr 371, przedruk w: tegoż, *W gaju Akademosa. Poezje i szkice krytyczne*, 1912; S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910.

Opracowania: Z. Łempicki, *Renesans, oświecenie, romantyzm*, *Shaftesbury a irracjonalizm. Przyczynek do historii stylu nowszej filozofii*, przeł. O. Dobijanka, *Goethe a prądy duchowe wieku XIX*, w: tegoż, *Wybór pism*, t. 1, 1966; S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, 1966; Z. Stefanowska, *O przełomowości i przełomie romantycznym*, „Teksty" 1972, z. 5; M. Żmigrodzka, *Problemy romantycznego przełomu*, w: *Studia romantyczne*, red. M. Żmigrodzka, 1973; J. Kamionkowa, *Portret geniusza*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria 2, red. M. Żmigrodzka, 1974; T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, 1975; Z. Kopczyńska, *Język a poezja. Studia z dziejów świadomości językowej i literackiej Oświecenia i Romantyzmu*, 1976; S. Pieróg, *Maurycy Mochnacki. Studium romantycznej świadomości*, 1982; S. Skwarczyńska, *Kierunki w badaniach literackich*, 1984; G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, przeł. C. Rowiński, 1986; *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, red. T. Bujnicki i J. Maciejewski, 1986; B. Andrzejewski, *Przyroda i język. Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech*, 1989; M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, 1994; M. Stanisz, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, 1998; M. Strzyżewski, *Wstęp*, w: M. Mochnacki, *Rozprawy literackie*, oprac. M. Strzyżewski, 2000; M. Strzyżewski, *Mickiewicz wśród krytyków. Studia o przemianach i formach romantycznej krytyki w Polsce*, 2001; M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M.B. Fedewicz, 2003; M. Strzyżewski, *Romantyczna nieskończoność. Studium identyfikacji pojęcia*, 2010; M. Saganiak, *Natchnienie w prelekcjach paryskich Adama Mickiewicza*, w: *Prelekcje paryskie Adama Mickiewi-*

cza wobec tradycji kultury polskiej i europejskiej, red. M. Kalinowska, J. Ławski i M. Bizior-Dombrowska, 2011; B. Dopart, *Problematyka sporów przełomu romantycznego w Polsce (1818–1830)*, *Dlaczego romantyzm polski nie wyszedł z Puław*, w: tegoż, *Polski romantyzm i wiek XIX. Zarysy, rekonesanse*, 2013; M. Okulicz-Kozaryn, *Naukowość utajona? Konsekwencje scjentyzmu w literaturze Młodej Polski*, 2013.

Zob. też: Czucie (Czułość, Uczucie, Tkliwość), Geniusz, Mimesis, Poeta/ Poezja, Wzniosłość

NATURALIZM

Definicja. Naturalizm to prąd lub kierunek w literaturze (a także w innych sztukach) drugiej połowy XIX i początku XX w., oparty na filozoficznej koncepcji świata jako integralnej, materialnej, biologicznej natury, ciągłej i stale ewoluującej, amoralnej, lecz rządzącej się swoimi prawami i mechanizmami, które determinują zarówno sposób uczestniczenia w świecie wszystkich jego elementów, jak i relacje między nimi, a obejmują także jednostki i zbiorowości ludzkie. W tym sensie zasadniczą kwestią interesującą naturalistów są różne postacie i przejawy bytowania człowieka jako cząstki natury, w różnych środowiskach geograficznych i społecznych oraz w różnych okolicznościach zmieniającej się rzeczywistości. Pisarz naturalista stawia sobie za cel ukazanie obiektywnej prawdy o tych relacjach we współczesności. Traktuje dzieło jako zapis dokumentujący i diagnozujący zjawiska współczesności, uwzględniający powiązanie mikroskali jednostki i makroskali zbiorowości. Prawda diagnozy zawartej w dziele, nawet szokująca, ma wyzwalać od kłamstwa polegającego na pomijaniu części rzeczywistości przy jej opisie. Literacka metoda, oparta na kategorii → mimesis, w założeniu zbliża się do naukowej i eksperymentalnej (paramedycznej) obserwacji i drobiazgowego opisu wybranego wycinka rzeczywistości, a dąży do obrazu kompletnego i wielostronnego. Artysta ma być podobny do fotografa rejestrującego obraz (czy serię następujących po sobie obrazów), nieingerującego w prezentowaną rzeczywistość, ustawiającego jednak aparat i określającego ramy zgodnie z własnym zamysłem twórczym. Tak można w wielkim skrócie scharakteryzować naturalizm z punktu widzenia historyka literatury, przede wszystkim na podstawie pism teoretycznych i praktyki pisarskiej Émile'a Zoli (od końca lat 60. XIX w. kodyfikatora i mistrza literackiego naturalizmu) oraz twórców bliskich jego teorii lub/ i praktyce. Wpływy naturalizmu były także obecne w literaturze międzywojennej oraz po drugiej wojnie światowej.

Kwestia terminologiczna. Powyższa charakterystyka jest niezbędna dlatego, że krytyka literacka drugiej połowy XIX i początku XX w. z jednej strony używała terminu „naturalizm" nieprecyzyjnie i niekonsekwentnie, z drugiej – często nie odróżniała naturalizmu od realizmu. Nawet w pismach Zoli można spotkać wymienność obu terminów, świadczącą o istnieniu pewnego ich wspólnego zakresu, a czasem w krytyce malarstwa Zola mieszał także terminy i pojęcia „naturalizm", → „realizm", → „impresjonizm". Część naszych krytyków identyfikowała naturalizm po prostu jako wersję realizmu, „odcień tylko, skrajny wyraz realizmu, jego odłam lub jeśli kto chce – sektę" (H. Sienkiewicz, *O naturalizmie w powieści*, „Niwa" 1881, t. 20). Tę niejasność przejęła zresztą → historia literatury. Dopiero znaczny w ostatnich dekadach XX w. postęp badań doprowadził do względnej zgody co do różnic akcentów w światopoglądzie i przede wszystkim co do odrębności literackiej metody naturalizmu w stosunku do realizmu, od którego pochodzi. Jednak nadal podzielone są opinie o zakresie

jego oryginalności, funkcjonowania i oddziaływania. Badania komparatystyczne ujawniają też różnice w tej sprawie pomiędzy historiami literatur różnych regionów/ narodów, w różny sposób skonfigurowanych z literaturą francuską (macierzystą Zoli) i kulturą europejską.

Próby rekonstrukcji znaczenia i zakresu pojęcia „naturalizm" w polskiej krytyce literackiej napotykają zatem zasadnicze trudności, ponieważ pojęciu temu niekoniecznie odpowiadał termin „naturalizm". Identyfikacja pojęcia naturalizmu w tekście krytycznoliterackim często więc zależała nie od użycia terminu „naturalizm", lecz od kontekstu zastosowania terminu „realizm", jeśli widoczne były odwołania do wyznaczników naturalizmu.

Określenia „naturalista" używano także przed pojawieniem się naturalizmu Zoli w polu uwagi krytyki literackiej – w stosunku do badacza natury i jego naukowej postawy poznawczej, która mogła być punktem odniesienia dla postawy poznawczej pisarza. Tak jest np. w autokomentarzu Józefa Ignacego Kraszewskiego, rozpoczynającym powieść *Chata za wsią* (1854–1855): „Naturaliści równie śledzą obyczaje i instynkta drobnej muszki i ogromnego sępa; czemuż by powieściopisarz nie miał też równie prawa opisywać drobnostkowo życie jednej z tych liszek, które pełznąc po czarnej ziemi, zdeptane nogą niebaczną, giną niepostrzeżone i niepożałowane?". Feliks Bogacki ironizował na temat powieściopisarzy, którzy tylko wyjątkowo dopuszczają do swoich utworów bohaterów ludowych i traktują ich jak drobinki-preparaty: patrzą „[…] przez szkiełka na chłopskie wesele, zupełnie jak naturalista na wymoczki lub wodorosty przez mikroskop" (*Tło powieści wobec tła życia*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 52). To znaczenie terminu „naturalista" funkcjonowało i później: np. Antoni Sygietyński użył go po to, aby odróżnić założenie od praktyki literackiej i wykazać, że u Zoli praktyka rozmija się z założeniami: „Gdyby Zola był naturalistą w znaczeniu uczonego badacza natury, praca jego polegałaby na bogactwie i usystematyzowaniu dowodzących prawa dziedziczności spostrzeżeń i doświadczeń: fakty następowałyby po faktach, skutki po przyczynach, wnioski po pierwotnych sądach. Ale Zola jest naturalistą-amatorem, fizjologiem-literatem, który zdaje się co chwila o swym planie zapominać i psuje go niedokładnościami namacalnej, materialnej natury" (A. Sygietyński, *Współczesna powieść we Francji. III. Emil Zola*, „Ateneum" 1882, t. 4).

Krytyka literacka o wyznacznikach naturalizmu. Wyznacznikiem tym bywała twórczość Zoli (wywoływana przez jego nazwisko), rzadziej i niejednoznacznie – pisarzy, których uważano za bliskich krewnych Zoli w literaturze (np. Edmond i Jules Goncourtowie). W ten sposób pisał o naturalizmie Henryk Sienkiewicz w *Listach o Zoli* (1893) czy Antoni Sygietyński w studiach z cyklu *Współczesna powieść we Francji* („Ateneum" 1881–1883; tu m.in.: *III. Emil Zola*; *IV. Bracia Goncourt*), sytuując pisarstwo konkretnych twórców w ramach literackiego zjawiska naturalizmu. Teodor Jeske-Choiński, zaliczając do realizmu/ naturalizmu Honoré de Balzaca, Gustave'a Flauberta i Émile'a Zolę, łączył z tymi trzema twórcami trzy nastawienia poznawcze, które identyfikował odpowiednio jako psychologiczne, fizjologiczne i materialistyczne (*Źródło i pochód naturalizmu w beletrystyce francuskiej. Szkic literacki*, „Niwa" 1882, t. 22). Podkreślano nowoczesność naturalizmu Zolowskiego ze względu na fascynację naukową pisarza oraz interdyscyplinarność w jego myśleniu o świecie: „[…] Zola jest pisarzem na wskroś nowożytnym, który interesuje się wszystkim, co do postępu nauki i sztuki XIX wieku w jakikolwiek bądź sposób się przyczyniło" (A. Sygietyński, *Emil Zola*). W krytyce pojawiał się więc też termin „zolizm", oznaczający naturalistyczny charakter dzieła, znamienny dla twórczości Zoli: „[…] rzetelnego też zolizmu nie mamy wcale [we współczesnej beletrystyce polskiej], jego wszakże zasada utkwiła w naszych gustach i w naszym probierzu

krytycznym" – pisał Aleksander Świętochowski (*Liberum veto*, „Prawda" 1890, nr 44), zauważając przy okazji, że prawda o rzeczywistości, będąca celem dzieła naturalistycznego, zaczęła być punktem odniesienia dla krytyki literackiej. Terminu „naturalista" użył ironicznie Bolesław Prus w stosunku do praktyki krytycznej Świętochowskiego, odpierając jego zarzuty pod adresem własnej twórczości: „P.Ś., według pochlebnej opinii o sobie […] to krytyk-naturalista, który poznaje się na indywidualności autora, pokazuje jego cechy oryginalne i zasadnicze" (*Słówko o krytyce pozytywnej. (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)*, „Kurier Codzienny" 1890, nr 308).

Światopogląd naturalizmu ujmowano również szerzej. Rekonstruując jego polityczno-społeczne i cywilizacyjne podłoże – wielkie zmiany polityczne, polityczny i społeczny kult siły, rozpad idei humanistycznych, Świętochowski pisał: „Na tym gruncie rozkładu społecznego, wyjałowionym z pierwiastków idealnych, w gospodarce siły brutalnej narodził się współczesny naturalizm i realizm rozmaitych odcieni" (*Liberum veto*). Wskazując związek „doktryny" i społecznych diagnoz Zoli z jego naturalistycznym kultem faktów i naukowego myślenia, Sygietyński konstatował: „Filozofia ta nazywa się pozytywizmem w socjologii, oportunizmem w polityce, a naturalizmem w powieści" (*Emil Zola*). Stanisław Brzozowski rozważał natomiast relację naturalizmu z → pozytywizmem na innej płaszczyźnie, podkreślając ścisły związek pojęć funkcjonujących w społeczeństwie z warunkami życia, czyli „podnietami", przy okazji deprecjonując naukowość naturalistycznej postawy poznawczej i wizji świata: „Światopogląd naturalistyczny, którym tak chełpi się nowoczesna pseudonaukowa filozofia, jest w gruncie rzeczy odbiciem i wytworem współczesnego naszego społecznego ustroju i tych warunków, jakie stwarza on dla człowieka" (*Stanisław Przybyszewski*, „Literatura i Sztuka" 1906, t. 5). Dlatego w pracy *Współczesna krytyka literacka w Polsce* (1907) Brzozowski rozumiał przyrodniczy i naukowy pogląd naturalizmu jako filozofię związaną z pozytywizmem: „[…] naturalizm pozytywistyczny, tj. przekonanie, że pojęcia, jakimi operują nauki przyrodnicze (specjalnie nauki biologiczne […]), są czymś więcej niż pojęciami, że są one wyrazem jedynie istniejącej rzeczywistości […]". Ze stwierdzeniem: „Naturalizm dogmatyczny uznaje za rzeczywistość świat pojęć naukowych", wiązał paradoksalny wniosek, że: „Dogmatyzm naturalistyczny musi z natury rzeczy prowadzić do subiektywizmu w krytyce" (tamże).

Najczęściej jednak krytycy, identyfikując wyznaczniki naturalizmu, zwracali uwagę jednocześnie na literacką metodę naturalistyczną i na obraz świata, który z jednej strony jest podstawą tej metody, a z drugiej – wyłania się z powieści jako skutek jej zastosowania. Sygnałem, że chodzi o naturalizm, bywały wtedy przymiotniki lub obszerniejsze dopełnienia towarzyszące terminowi „realizm", podkreślające, że mowa o realizmie szczególnego rodzaju, a więc najczęściej skrajnym, radykalnym, przejaskrawionym, bulwersującym, odrażającym, ohydnym, brutalnym, jednostronnym, niewolniczo kopiującym itd. Józef Ignacy Kraszewski, recenzując powieść Zoli *L'Assommoir* (*W matni*), pisał: „[…] Realizm straszliwy, nieznający żadnych granic, dochodzi do najpoczwarniejszego rozpasania, jakiego może przykładu nie ma w literaturze […]"; ale zarazem odróżniając metodę od artyzmu, przyznawał: „[…] książka jest szkaradna, ale niemniej jest to arcydzieło kunsztu obserwacji, barwy, prawdy, słowem: utwór wielkiego talentu" (*Kronika zagraniczna przez J.I. Kraszewskiego*, „Tygodnik Ilustrowany" 1877, nr 65). Świętochowski, mimochodem stwierdzając nieprzystawalność założenia metody naturalistycznej do istoty i możliwości sztuki, dodał do „realizmu" przymiotnik „bezwzględny": „Bezwzględny realizm w powieści, nawet u Zoli, pozostanie na zawsze

mrzonką lub tematem do scholastycznych sporów, gdyż żadna sztuka nie odtwarza życia wiernie, nawet fotografia" (*Henryk Sienkiewicz (Litwos)*, „Prawda" 1884, nr 32). „Bezwzględny realizm" oznacza więc bezwzględną prawdę obrazu, która jest celem metody naturalistycznej. W związku z założeniem fotograficzności obrazu naturalistycznego wielu krytyków kojarzyło naturalizm z niewolniczym kopiowaniem, czyli z odtwórczością (przeciwieństwem twórczości), na którą składały się: z jednej strony przypadkowość bez porządkującej interpretacji, z drugiej – szczegółowość bez selekcji i kompozycji. Takie dzieło nie wymagało twórczej aktywności również od odbiorcy. Tak uważał np. Kraszewski: „[…] tym panom [naturalistom] zda się zapewne, że dla uprzytomnienia czytelnikowi przedmiotu trzeba mu go dać całym, bo w sobie on nic nie znajdzie. […] Tu, dla zużytych ludzi, daje się przedmiot już tak ze wszech stron fotograficznie odwzorowany, że nic nie pozostaje, tylko go przełknąć. Ten zbytek drobnostek czyni czasem wrażenie, niekiedy je zaciera. Co w malarstwie chwyta się razem spółcześnie, tu przychodzi szeregowo, barwa jedna lepi się na drugiej i z nich powstaje chaotyczna mieszanina bez koloru" (*Kronika zagraniczna przez J.I. Kraszewskiego*, „Tygodnik Ilustrowany" 1879, nr 187). Zdaniem Prusa „wadą naturalizmu jest drobiazgowość i *quasi*-obiektywizm, niezgodny z psychologiczną prawdą. Patrząc np. na człowieka, wszyscy widzą kolor jego włosów i o tym pisze realizm; »naturaliści« zaś nie tylko opisują kolor włosów, ale jeszcze rachują: ile ich jest na głowie? – czego w życiu codziennym nikt nie robi" (*Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski" 1886, nr 103). Kiedy indziej jednak Prus, który interesował się fotografią, porównując do „fotografii ulicznego widoku" obraz *Jesienią* Alfreda Wierusza-Kowalskiego, zauważał: „Oto korzyść z realnego traktowania sztuki, że z dzieła widz może wyprowadzać wnioski samodzielnie. Gdzie idzie ta panna? Na kogo czeka furman? […] Życie w tym obrazie schwycono na gorącym uczynku" (*Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski" 1885, nr 18). Dla Świętochowskiego i dla wielu krytyków identyfikatorem metody naturalizmu było założenie biologiczności człowieka i świata, skutkujące preferencjami tematycznymi powieści i dążeniem do naukowego przedstawienia relacji międzyludzkich jako motywowanych biologicznie: „Pod hasłem: człowiek jest zwierzęciem – powieściopisarze zaczęli poszukiwać »dokumentów ludzkich« udowadniających zwierzęcość tego gatunku" (*Liberum veto*). Wyrażenia Zoli „bestia ludzka" i „dokument ludzki" funkcjonowały więc jak hasła wywoławcze obrazu świata i metody twórczej naturalizmu. Wreszcie krytyka podchwytywała i analizowała termin „powieść eksperymentalna" (również w wersji: „powieść doświadczalna"), ukuty przez Zolę (*Le Roman expérimental*, 1880) i określający w literackiej metodzie naturalizmu sposób kształtowania fabuły, losów bohaterów i ich relacji z wymagającą rzeczywistością (np. A. Sygietyński, *Emil Zola*, rozdz. I. *Jego teoria i filozofia*).

Naturalizm bywał przez krytyków opisywany także wtedy, gdy ich właściwym celem był opis innych postaw, światopoglądów i koncepcji dzieła. Stawał się on bowiem wówczas punktem odniesienia i przez to ujawniały się różnice, które wspomagały identyfikację opisywanej metody literackiej. Tak więc Świętochowski w cytowanym artykule o Sienkiewiczu przywołał pojęcie naturalizmu, aby przeciwstawić mu zupełnie innego rodzaju realizm Litwosa. W innym artykule przypomniał *La Terre* (*Ziemię*) Zoli, aby pokazać, czym nie jest *Placówka* Prusa. Oto Zola „przedstawił szerzej i wierniej [niż Prus] właściwe chłopom wszystkich krajów europejskich namiętne przywiązanie do ziemi i łakomą żądzę posiadania jej, ale ponieważ on tylko widzi i umie malować *la bête humaine*, przeto ukazawszy gdzie indziej, jak »zwierzę ludzkie« kocha, rozpustuje, zabija, zrywa łańcuchy, a przede wszystkim wiąże się w trwałe lub zmienne pary, opowiedział tu, jak ono łaknie ziemi" (*Aleksander Gło-*

wacki (Bolesław Prus), „Prawda" 1890, nr 37). Pomysł *Placówki* krytyk nazwał „fantastycznym", a jego prawdę widział jedynie jako „jego rdzeń wydobyty z życia", ale prawdę przedstawienia mentalności panów i chłopów uważał za wyjątkową i osiągniętą przez „intuicję wielkiego talentu", przeto „Prus nie jest naturalistą" (tamże). Negatywnym punktem odniesienia dla *Placówki* stała się naturalistyczna koncepcja człowieka jako „bestii ludzkiej", sprowadzająca jego pragnienia, czynności i motywacje do mechanizmów zdeterminowanych biologicznie. Naturalizm w tym ujęciu ogranicza pisarza lub wystarcza pisarzowi, który widzi świat i człowieka w sposób ograniczony; więc choć naturalizm Świętochowski rozumiał tu przede wszystkim jako światopogląd, zauważał jego negatywny wpływ na metodę twórczą i artyzm.

Krytyka o (nie)moralności naturalizmu. Dyskusja krytycznoliteracka z praktyką naturalizmu, faktyczną i domniemaną, toczyła się u nas przede wszystkim na płaszczyźnie moralnej, na której stawiano i oddziaływanie literatury naturalistycznej na czytelników, i atrakcyjność naturalizmu dla odbiorców. Na pierwszym planie znalazła się tu bardzo często zauważana tematyka dzieła naturalistycznego, tak wyrazista, że brano ją za zdeklarowany cel i zarazem założony wyróżnik metody naturalistycznej. Niektórzy krytycy (np. Józef Ignacy Kraszewski, Aleksander Świętochowski, Piotr Chmielowski, Antoni Sygietyński) rozumieli, że obecność tematów „brzydkich" i drażliwych w literaturze, po pierwsze, wynika z naukowego (przyrodniczego i socjologicznego) punktu widzenia, po drugie – warunkuje kompletność, czyli prawdziwość obrazu rzeczywistości, po trzecie – wpływa na poszerzenie ogólnej świadomości o społecznym złu, co jest niezbędnym pierwszym krokiem do przeciwdziałania. Ze stanowiska estetycznego Feliks Bogacki ubolewał w 1871 r. nad nieobecnością przestrzeni i bohaterów zwyczajnej codzienności w polskiej powieści, której autorzy, obawiając się wprowadzania pospolitości i brzydoty, tworzą świat nieprawdopodobny – „sytuację trafu i cudu"; a przecież: „Nie ma nic tak małego, co by nie było godne naszej uwagi. […] W życiu człowieka wszystko jest zwyczajne" (*Tło powieści wobec tła życia*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 53). Piotr Chmielowski ogłosił w „Przeglądzie Tygodniowym" (1872, nr 1–2) artykuł *Niemoralność w literaturze*, który mógłby stanowić mowę obrończą naturalizmu, ale w istocie zawierał postulaty wobec literatury (w domyśle: realistycznej) w ogóle, oparte na przeświadczeniu, że prawda w literaturze wymaga nieunikania żadnych tematów, za to dbałości o nieepatowanie brzydotą fizyczną i moralną. Sugestywne sformułowanie: „Literatura powinna być obrazem, a nie parawanem życia", syntetyzuje tu jasno wyrażone przekonanie, że: „Niemoralnością w literaturze jest […] lubowanie się w scenach wstrętnych, obrzydliwych, śmietnikowych dla samej ich plastyki, spekulowanie na zmysłowość i drażliwość ludzką bez żadnego celu wyższego, bez żadnej myśli, bez żadnej tendencji. Nie fakta dają materiał na potworów moralności, ale sposób ich przedstawienia. Nie w rzeczywistości leży zakała, ale w ludziach jej się dotykających" (tamże). Ta definicja niemoralności zachowała aktualność dziesięć lat później, gdy Sygietyński stwierdzał: „[…] Zola nie jest pisarzem niemoralnym, zwłaszcza jeżeli jego doktryny filozoficznej ruszać nie będziemy" (*Emil Zola*). Jednak wielu krytyków posądzało naturalizm o to właśnie „lubowanie się" i w tym widziało jego demoralizujący wpływ na czytelników, a zarazem literacki wyznacznik, etykietę. „Francuska naturalistyczna szkoła grzeszy […] przesadą i gonieniem za afektami […]" – pisał Bolesław Limanowski (*Listy o spółczesnej francuskiej literaturze*, „Przegląd Tygodniowy" 1879, nr 22).

Inni ten zły wpływ moralny – i również etykietę naturalizmu – widzieli w pesymizmie płynącym z tak bezpośredniego i surowego obrazu człowieka i rzeczywistości, zdeterminowanych czynnikami biologicznymi i społecznymi. Obraz ten ich zdaniem zabija bo-

wiem radość i nadzieję, demobilizuje szlachetne i dobroczynne intencje i impulsy działania konstruktywnego, bezinteresownego, altruistycznego, prospołecznego (takie ujęcie naturalizmu prowadziło do problematyki → dekadentyzmu). Tak więc Sienkiewicz za niemoralność wyróżniającą naturalistyczne powieści Zoli uważał nie „drażnienie imaginacji", lecz to, że powieść może „przez idealizowanie postaci upadłych, przez przedstawianie całej czczości i goryczy cnoty podkopywać i burzyć podstawy moralne czytelników. […] Każdy umysł, a zwłaszcza każdy wrażliwy umysł ogarnia wówczas zwątpienie" (*O naturalizmie w powieści*).

Często obok destrukcyjnego pesymizmu jako cechę naturalizmu wydobywano także destrukcję poczucia i pragnienia piękna, na które w obrazie naturalistycznym nie widziano miejsca. W ten sposób zwracano uwagę na etyczny aspekt estetyki. Świętochowski przypuszczał więc uzasadnioną etycznie i estetycznie niechęć części czytelników do tematyki charakterystycznej, jak sądził, dla naturalizmu: „Pomijając sztuczną pruderię, istnieje olbrzymia masa umysłów, w których odraza do prosektoriów, szpitalów, karczem, domów rozpusty itd., a więc i do malującego takie obrazy naturalizmu, jest szczerą, niczym nie przezwyciężoną" ([*O Zoli*], „Prawda" 1883, nr 23). W innym artykule zauważał, że takie tematy budzą ciekawość czytelników i epatujący brzydotą autorzy starają się „zadowolić rzeszę łaknącą wrażeń tego wielkiego kryminału", jednak nie na długo jest to możliwe, bo: „Ludzkość nie może długo żyć w zupełnym o sobie zwątpieniu, a jakąż nadzieję wlewa w nią rozmazujący brudy hańby człowieczej naturalizm?" (*Liberum veto*).

Naturalizm a koncepcja literatury/ sztuki. Obecność kwestii naturalizmu jako koncepcji literatury dała się zauważyć w polskiej krytyce literackiej już w latach 70., np. w „Tygodniku Ilustrowanym" pisywał o literaturze europejskiej Józef Ignacy Kraszewski w swojej *Kronice zagranicznej*. Przedmiotem zwiększonej i wnikliwszej uwagi naturalizm stał się od początku lat 80. XIX w., przede wszystkim dzięki zamieszczanym w prasie sprawozdaniom i komentarzom na temat literatury obcej (zwłaszcza francuskiej), czego przykładem są przywoływane już cykl Sygietyńskiego, artykuł Jeske-Choińskiego *Źródło i pochód naturalizmu* lub → odczyty Sienkiewicza *O naturalizmie w powieści*.

Krótko potem, w latach 1884–1887, na łamach „Wędrowca" nowa sztuka była tematem wielowątkowej dyskusji, której liderami byli Stanisław Witkiewicz i Antoni Sygietyński. Realizm/ naturalizm był jednym z ważnych wątków kampanii, w której chodziło m.in. o uwolnienie sztuki od służebności wobec tematu i wobec idei: nie idea ani temat dzieła stanowią o jego wartości oraz prawdzie, i to nie one powinny być kryterium jego oceny, lecz wykonanie zależne od talentu artysty. Z jednej strony warunek równouprawnienia w sztuce wszystkich tematów, w tym zwykłej codzienności, uważano w „Wędrowcu" za niezbędny dla prawdy naturalistycznej/ realistycznej. Z drugiej strony zwracano uwagę na fałszywość kryterium tematu przy identyfikacji stylu dzieła. „Według naszej estetyki realistą jest się dopiero wtedy, kiedy maluje się chłopów, śnieg, błoto, konie – jeśli zaś kto przedstawił z możliwie ścisłą prawdą piękną kobietę, będzie to »idealne pojęcie realnej rodzajowości« […]" – pisał ironicznie Witkiewicz (*Mickiewicz jako kolorysta*, „Wędrowiec" 1885, nr 49–53).

Po kilkunastu latach Wilhelm Feldman, opracowując wchodzący potem w skład kolejnych wersji jego *Współczesnej literatury polskiej* zarys *Piśmiennictwo polskie ostatnich lat dwudziestu* (1902), uznał, że choć „Epoki »Wędrowiec« nie stworzył", jednak wystąpienia na łamach tego pisma przyczyniły się do zasadniczej zmiany w polskiej literaturze, zmiany, która pozwoliła zaistnieć prawdziwej sztuce tworzonej przez niezależnych ar-

tystów, a nie „sługi narodu"; a naturalizm był w centrum tej zmiany. Z perspektywy czasu Feldman, podobnie jak Ignacy Matuszewski (*Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902), odróżniał też naturalizm nie według kryterium bulwersujących tematów, lecz koncepcji literatury i metody twórczej. Dlatego twórczość Zoli uważał tylko za ogniwo naturalizmu, do którego włączał Stendhala, Honoré de Balzaca i Gustave'a Flauberta, a potem Alphonse'a Daudeta, Guy de Maupassanta i braci Goncourtów, podkreślając istniejące między nimi różnice temperamentów i celów twórczych. Rekonstruując metodę „konsekwentnego realizmu", zwracał uwagę na jego zgodność z założeniami Hippolyte'a Taine'a, szczególnie z założeniem wielkiej przewagi przedmiotowości nad podmiotowością w dziele literackim. Widział też zależność metody od racjonalistycznego światopoglądu naturalistycznego. Feldman pisał także o polskich naturalistach, do których zaliczał przede wszystkim Adolfa Dygasińskiego („Naturalista z głębi wszystkich swych skłonności artystycznych i zamiłowań naukowych"), Antoniego Sygietyńskiego, Gabrielę Zapolską, Wacława Sieroszewskiego, Władysława Stanisława Reymonta – znów podkreślając różnice między nimi. Za wspólne dla pisarzy naturalizmu uważał to, że „dali literaturze dzieła, oparte na dokumentach, na obserwacji i analizie, a silnie zaakcentowali swą indywidualność".

Krytyka o miejscu naturalizmu w literaturze/ kulturze. Na przełomie lat 80. i 90. w krytyce literackiej było widoczne przekonanie, że naturalizm nabiera nowych znaczeń i nowego miejsca w literaturze. Z dystansu minionego czasu dostrzeżono rozwarstwienie praktyki naturalistycznej na twórczość oryginalną (przede wszystkim Zola) i naśladowczą (pisarze epatujący brzydotą), z przewagą drugiej, która doprowadziła do znużenia czytelników. „W parnej, wszystkimi wyziewami kuchni życia przepełnionej atmosferze odczuto konieczność dopływu świeżego powietrza z krainy uczuć, wzruszeń, wzlotów, porywów, które by nas przeniknęły innymi wrażeniami aniżeli te, których doznajemy wobec *Brzucha Paryża*, boć człowiek nie mięsem jest tylko" – pisał Chmielowski (*Naturalizm i najświeższe kierunki artystyczne*, 1893), któremu ta perspektywa podsumowania pozwoliła sformułować całościowe ujęcie naturalizmu jako kierunku w sztuce i zrekonstruować jego antyromantyczny charakter. A w tym kontekście inaczej też (niż przedtem) krytyk ujął kwestię obiektywnej (naukowej) prawdy jako celu dzieła, powołując się na powiedzenie Zoli o temperamencie artysty, przez który zostaje przefiltrowany wycinek rzeczywistości, wybrany dla dzieła: „Naturalizmowi nie chodziło o wykluczenie całkowite subiektywizmu z zakresu twórczości artystycznej, lecz jedynie o utrzymanie go na wodzy za pośrednictwem ścisłych, dokładnych spostrzeżeń i doświadczeń", w proteście „przeciwko dowolności w tworzeniu charakterów i sytuacji", częstej „w okresie romantycznym". Chmielowski zauważał również, że choć metoda naturalistyczna zdaje się wyczerpana, ma swoje „zdobycze", których nie sposób zignorować i które w nowej sytuacji wprowadza w nowe konfiguracje literackie. Ten dorobek to przede wszystkim „potrzeba ścisłego badania siebie i innych" oraz „konieczność wglądania w podstawy życia społecznego". Wobec tego krytyk przewidywał powstanie na styku naturalizmu i jego opozycji – „uduchowionego realizmu".

Ignacy Matuszewski na pierwszy plan wysuwał z kolei naukowość i przyrodniczość w opisie świata oraz w związku z tym obiektywizm i przedmiotowość w dziele, gromadząc synonimiczne terminy: „»Naturalizm«, »weryzm«, »romans eksperymentalny«, »dokumenty ludzkie« – cała ta terminologia estetyki nowoczesnej świadczy aż nadto dobrze o jej ścisłym związku z panującymi doktrynami naukowymi" (*Wstecznictwo czy reakcja*, „Kurier

Codzienny" 1894, nr 274, 277 i 321). Podkreślał też cechy wspólne naturalizmu z osiemnastowiecznym klasycyzmem, a także antyromantyczność naturalizmu, za której podstawę uważał pozytywistyczne odejście od metafizyczności i fantastyczności (*Słowacki i nowa sztuka*). Dlatego „nową sztukę" uważał za neoromantyczną i antynaturalistyczną: „Słowacki więc już przez to samo, że był romantykiem, posiadał w swojej twórczości pewne pierwiastki, które po obaleniu naturalizmu odżyły na nowo w sztuce dzisiejszej" (tamże). Podobne kryteria stosował po latach Karol Irzykowski, który jednak zwracał uwagę, że w praktyce naturalistycznej tkwią właśnie „pierwiastki romantyczne", czyli potencjał symboliczny – „Nie jest więc prawdą, żeby naturalizm był bierną postawą ducha" (*Uroki naturalizmu*, 1921). W tym potencjale krytyk dostrzegał zapowiedź dalszego rozwoju naturalizmu.

Z perspektywy „studiów o strukturze duszy kulturalnej" Stanisław Brzozowski widział naturalizm właśnie w związku z romantyzmem (a także w zestawieniu z dekadentyzmem i → symbolizmem): „Romantyzmem nazywamy świadomość kulturalną, wytworzoną przez dziejowo-społeczny proces, którego natury świadomość nie rozumie, chociaż uznaje samą siebie za podstawę i normę czynnego, społecznego, kulturalnego życia. Naturalizm jest pewną postacią romantyzmu: uznaje on bowiem za normę społecznego życia, za fakt obiektywny swoje poczucie zależności wobec procesu społecznego, który uchyla się spod kontroli i inicjatywy świadomości" (*Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910). Charakteryzując wizję świata Zoli, Brzozowski stwierdzał: „Rzeczywistość ukazuje się Zoli jako proces, w którym jednostki biorą udział bierny raczej niż czynny. Życie nie należy do człowieka, chwyta go ono, unosi na swych falach, na jedną chwilę stawia na jakimś lirycznym szczycie; przepełnia jego serce swym śpiewem […]. Ja ludzkie czuje się panem swego położenia, władcą głębokich i potężnych sił, lecz ten sam rytm, który wynosi je na szczyt, zawiera w sobie jego zagładę i rozwierają się huczące fale i samo ja znika, jako ich kształt chwilowy i przelotny" (tamże). Rozważanie miejsca naturalizmu wśród prądów/ nurtów epoki prowadzi już ku dzisiejszym historycznoliterackim ujęciom naturalizmu.

Ewa Ihnatowicz

Źródła: J.I. Kraszewski, [*I. Rzadko człowiek postawiony szczęśliwym losem...*], [wstęp-autokomentarz], w: *Chata za wsią*, „Biblioteka Warszawska" 1853, t. 2; F. Bogacki, *Tło powieści wobec tła życia*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 49–53; P. Chmielowski, *Niemoralność w literaturze*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 1–2; W. Marrené, *Studia z literatury zagranicznej*, „Tygodnik Ilustrowany" 1873, nr 301; J.I. Kraszewski, *Kronika zagraniczna*, „Tygodnik Ilustrowany" 1877, nr 65; 1879, nr 186–187; B. Limanowski, *Listy o spółczesnej francuskiej literaturze*, „Przegląd Tygodniowy" 1879, nr 22, 27, 32 i 47; H. Sienkiewicz, *O naturalizmie w powieści*, „Niwa" 1881, t. 20; T. Jeske-Choiński, *Źródło i pochód naturalizmu w beletrystyce francuskiej. Szkic literacki*, „Niwa" 1882, t. 22; A. Sygietyński, *Współczesna powieść we Francji. III. Emil Zola*, „Ateneum" 1882, t. 4; D. Freudensohn [D. Zgliński], *Naturalizm powieściowy wobec „anarchii warszawskiej"*, „Prawda" 1883, nr 23; Redakcja [A. Świętochowski], przypis do: D. Freudensohn [D. Zgliński], *Naturalizm powieściowy wobec „anarchii warszawskiej"*, „Prawda" 1883, nr 23; A. Sygietyński, *Współczesna powieść we Francji. IV. Bracia Goncourt*, „Ateneum" 1883, t. 2; A.S. [A. Świętochowski], *Henryk Sienkiewicz (Litwos)*, „Prawda" 1884, nr 27–32; B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski" 1885, nr 18; S. Witkiewicz, *Mickiewicz jako kolorysta*, „Wędrowiec" 1885, nr 49–53; B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski" 1886, nr 103; B. Prus, *Słówko o krytyce pozytywnej. (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)*, „Kurier Codzienny" 1890, nr 308 i 310–316; A.S. [A. Świętochowski], *Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, „Prawda" 1890, nr 32–39; Poseł Prawdy [A. Świętochowski], *Liberum veto*, „Prawda" 1890, nr 44; P. Chmielowski, *Naturalizm i najświeższe kierunki artystyczne*, w: *Upominek. Książka zbiorowa*

na cześć Elizy Orzeszkowej (1866–1891), 1893; H. Sienkiewicz, *Listy o Zoli*, „Słowo" 1893, nr 172–175; I. Matuszewski, *Wstecznictwo czy reakcja*, „Kurier Codzienny" 1894, nr 274, 277 i 321, przedruk w: tegoż, *Czarnoksięstwo i mediumizm. Studium historyczno-porównawcze*, 1896; P. Chmielowski, *Zarys najnowszej literatury polskiej (1864–1897)*, 1898; W. Feldman, *Piśmiennictwo polskie ostatnich lat dwudziestu*, 1902 [nast. wyd. poszerz. *Współczesna literatura polska*]; I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902; K. Irzykowski, *Uroki naturalizmu* [1921], w: tegoż, *Słoń w składzie porcelany*, 1934.

Opracowania: J. Łempicki, *Historiozofia Hipolita Taine'a*, 1938; Z. Szweykowski, *Pierwszy etap walki o naturalizm w Polsce*, w: tegoż, *Nie tylko o Prusie*, 1967; H. Markiewicz, *Realizm, naturalizm, typowość*, w: tegoż, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, 1970; J. Detko, *Antoni Sygietyński: estetyk i krytyk*, 1971; D. Knysz-Rudzka, *Od naturalizmu Zoli do prozy zespołu „Przedmieście". Z dziejów tradycji naturalistycznej w wieku XX*, 1972; J. Kulczycka-Saloni, *Literatura polska lat 1876–1902 a inspiracja Emila Zoli. Studia*, 1974; H. Markiewicz, *Zakres i treść pojęcia „naturalizm" w badaniach literackich i estetyce XX wieku*, w: tegoż, *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe*, 1976; M. Kabata, *Warszawska batalia o nową sztukę („Wędrowiec" 1884–1887)*, 1978; *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, seria 3, red. E. Jankowski i J. Kulczycka-Saloni, przy współudziale E. Pieńkowskiej-Rohozińskiej, 1984; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1988 (pkt *Realizm*); J. Kulczycka-Saloni, *Naturalizm*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; A. Hutnikiewicz, *Naturalizm*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska i E. Szary-Matywiecka, 1992; E. Paczoska, *Termin „naturalizm" w krytyce literackiej epoki pozytywizmu i Młodej Polski*, w: J. Kulczycka-Saloni, D. Knysz-Rudzka, E. Paczoska, *Naturalizm i naturaliści w Polsce. Poszukiwania, doświadczenia, kreacje*, 1992; M. Głowiński, *Naturalizm*, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, 1998.

Zob. też: Darwinizm, Krytyka literacka a nauka, Krytyka literacka w pozytywizmie, Mimesis, Powieść, Pozytywizm, Realizm

NIESKOŃCZONOŚĆ

Dzieje pojęcia. Zanim pojęcie „nieskończoności" zyskało w XIX w. status kategorii poznawczej oraz kategorii krytycznoliterackiej, funkcjonowało w rozmaitych kontekstach, najczęściej w obszarze filozofii, nauk przyrodniczych i teologii. Nieskończoność jest jednym z najstarszych, najtrudniejszych i zarazem ciągle ponawianych przez człowieka wyzwań intelektualnych. Pojęcie „nieskończoności" odnajdujemy w naukach przyrodniczych, geografii, kosmologii, astronomii, logice, matematyce, geometrii, fizyce teoretycznej, filozofii, teologii. Choć jego korzenie sięgają czasów Pitagorasa i jego legendarnej szkoły matematycznej (VI w. p.n.e., m.in. odkrycie liczb niewymiernych), a zapisane dzieje rozpoczynają się wraz ze sformułowaniem słynnych paradoksów Zenona z Elei (V w. p.n.e.), uwag rozsianych w traktatach Eudoksosa z Knidos (IV wiek p.n.e.) i rozważań Archimedesa (III w. p.n.e.), to problem nieskończoności zarówno w wymiarze matematycznym, przyrodniczym, jak i filozoficznym jest nadal trudny do jednoznacznego zdefiniowania. Przedstawiciele nauk ścisłych i humanistycznych podzielili się owym złożonym problematem wyjątkowo sprawiedliwie, uzupełniając się nawzajem i dopełniając różnorodne wątki. W dużym uproszczeniu można powiedzieć, że z obszaru starożytnej nieskończoności matematyków wyrosła nieskończoność teologów, a z nowożytnej nieskończoności fizyków i astronomów zrodziła się nieskończoność poetów i filozofów. Nieskończoność jako zadanie matematyczne, problemat filozoficzno-teologiczny czy pojęcie z zakresu przyrodo-

znawstwa z czasem przybiera postać dość wyrazistej kategorii opisowej, obecnej na gruncie nauk humanistycznych oraz w twórczości literackiej, tworząc zespół wyobrażeń sprzyjających konstruowaniu refleksji metafizycznej. Również w szeroko rozumianej nauce o literaturze, czerpiącej inspiracje z ontologii i kosmologii, wydaje się na trwale zadomowiona. Filozoficznie ma swój początek w starożytnej Grecji w pojęciu *apeiron*, oznaczającym bezkres, nieokreśloność, nieograniczoność (pierwsi filozofowie przyrody, Platon, Arystoteles). Idea nieskończoności rozwijana jest następnie w średniowieczu (św. Bonawentura, św. Tomasz z Akwinu, Mikołaj z Kuzy, Albert z Saksonii, żydowska kabała) i w renesansie (Giordano Bruno, Galileusz), wchodząc na obszar teologii i teorii wiedzy. Od czasów Jana Dunsa Szkota (XIII w.), który w logicznym wywodzie opisał dowody nieskończoności Boga, wypracowano w teologii filozoficznej definicję tego podstawowego atrybutu boskiego, uzupełnianą potem i modyfikowaną, a mówiącą, że Bóg jako pierwsza przyczyna sprawcza, zdolny do wytwarzania nieskończonej liczby skutków w rzeczywistości, także musi być nieskończony w swej wielkości i mocy sprawczej. W XVII w. ważne myśli, w odniesieniu do postępów w nauce i widocznej emancypacji kategorii racjonalnych – dopowiadają m.in. Johannes Kepler, René Descartes, Blaise Pascal, Isaac Newton, Gottfried Wilhelm Leibniz. Zwłaszcza kartezjańska idea Boga jako nieskończonego bytu doskonałego oraz definicja Boga jako bytu nieskończonego bezwzględnie (Baruch Spinoza) – stanowią istotny punkt odniesienia dla późniejszych filozoficzno-mistycznych epifanii poznawczych romantyków. Dla dziewiętnastowiecznej antropologii oraz romantycznego odczucia metafizycznej grozy istnienia w kręgu tajemnicy nieskończoności wszechświata ważną inspirację stanowiły rozważania Pascala oraz wcześniejsze mistyczne zapisy Mistrza Eckharta. Wielopostaciowa idea nieskończoności osiąga apogeum poznawczego zainteresowania w romantyzmie (Immanuel Kant, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Arthur Schopenhauer, Georg Wilhelm Friedrich Hegel).

Romantyczna filozofia i estetyka nieskończoności. Nieskończoność świetnie wpisywała się w horyzont oczekiwań romantyków oraz w ich estetykę zainteresowaną współtworzeniem „całości" gnoseologicznej, złożonej z siatki sprzecznych prawd, dychotomicznych pojęć i fragmentarycznych przybliżeń. Było to ważkie podówczas zagadnienie epistemologiczne i estetyczne. Wiele śladów pojęcia „nieskończoności" odnajdujemy w literaturze pierwszej połowy XIX w., zwłaszcza w poezji, a także w filozofii i teoriach estetyczno-literackich.

Dla romantyków niemieckich, a później polskich, kariera „nieskończoności" rozpoczyna się od lektury dzieł Kanta. Filozof ten, podobnie jak jego wielcy chrześcijańscy poprzednicy – św. Tomasz Akwinata, Mikołaj z Kuzy czy Baruch Spinoza – nadał temu pojęciu sankcję teologiczną. Dla Kanta wszechświat, stanowiący odzwierciedlenie Boga, jest nieskończony zarówno w wymiarach fizycznych, jak i w nieograniczonej mnogości możliwości, jakie potencjalnie wytwarza. Stanowi rzeczywistość realną, prawdziwą, acz niedającą się zbadać umysłem, który dysponuje tylko ograniczonymi możliwościami recepcji i opisu. Obiektywnie – twierdzi Kant przy analizie pojęcia → wzniosłości – a nie tylko subiektywnie występuje „niemożliwość pomyślenia nieskończoności jako całkowicie danej" (*Krytyka władzy sądzenia*, 1790), a to z powodu ograniczeń naszych władz poznawczych. Jednak poznanie człowieka – mówi Kant – jest skończone, albowiem dany mu rozum posiada swoje granice, poza które nie może wyjść. Tylko boska istota ma tedy zdolność do nieskończonego poznania, nie zaś ograniczona i skończona istota ludzka. Nieskończoność bez wątpienia istnieje, ale poza możliwościami naszego poznania. Takiemu stanowisku romantycy wkrótce ostro przeciwstawią

się, uzurpując sobie prawo do wykraczania poza zwykłe doświadczenie i racjonalną logikę, wskazując na nowe (nieograniczone rozumem) drogi poznania.

Także Friedrich Wilhelm Joseph Schelling w *Filozofii sztuki* (1802–1803) potwierdza chrześcijańskie korzenie nieskończoności, która w całości jest domeną Boga, ale wraz z wstąpieniem Chrystusa w świat ziemski, fizyczny, materialny, czyli skończony, nadaje wszelkiemu życiu i realności pierwiastek boski, a więc nieskończony, przy czym wszelkie formy i dookreślenia pojęcia nieskończoności związanej poza czasem z Absolutem, współwystępują zawsze z ich skończonymi przeciwieństwami, np. z przyrodą. Prawdziwy artysta nieświadomie dotyka nieskończoności, którą filozof ujmuje jako syntezę natury i wolności. To ważne stwierdzenie utrwaliło się w romantycznym rozumieniu zadań sztuki i powinności poety, muzyka, malarza. Podświadome, irracjonalne, pozaumysłowe dążenie do zetknięcia się z tajemnicą nieskończoności staje się odtąd metafizycznym drogowskazem wyobraźni romantycznej i pragnieniem artysty. Natomiast Georg Wilhelm Friedrich Hegel, rozpatrując „nieskończoność", podobnie jak Kant, w kontekście chrześcijańskiej teologii, akcentuje mocno antropologiczny i spirytualistyczny wymiar tego pojęcia, traktowanego jako najprostsze, tj. najbardziej podstawowe, prawo wszelkiej działalności człowieka (!). To idea ściśle powiązana z życiem wewnętrznym zbiorowości, w czym realizuje się już wizja uduchowionego świata, obecna potem w pismach wielu teoretyków romantyzmu i w dziełach poetów.

Kluczem do pojmowania istoty romantycznej antropologii jest absolutyzacja pojęcia podmiotowości, obecna w filozofii Johanna Gottlieba Fichtego, który z nieskończoności uczynił jedną z nadrzędnych kategorii teoretycznych. Służy mu ona do antynomicznego dookreślenia podmiotowego Ja poznawczego w relacji do materialnego, skończonego Nie-Ja. Na tym fundamentalnym przeciwstawieniu Fichte próbował skonstruować uniwersalny model teorii wiedzy i zarazem epistemologii. Filozoficzni prawodawcy romantyzmu oderwali pojęcie „nieskończoności" od jej pierwotnego i jakby naturalnego matematyczno-astronomicznego oraz fizykalnego zaplecza. Akcentując obecną przecież już w średniowieczu sankcję boską, skonkretyzowaną w osobie Chrystusa, usytuowali nieskończoność w przestrzeni absolutu, ducha i podmiotowości, nadając jej wymiar tajemnicy, którą podkreśla dodatkowo niepoznawalność i niedefiniowalność tego pojęcia. A że pierwiastek boski odbija się niczym w zwierciadle we wnętrzu człowieka, romantyczna antropologia zyskuje ideę nieskończonego świata ducha, jakby *implicite* obecną w ludzkiej naturze. Wyobraźnia romantycznego artysty i myśliciela nie zna granic. Z jednej strony ujawnia wielkość człowieka, wskazuje na jego nieograniczoną moc poznawczą, z drugiej zaś podkreśla jego znikomość, przemijanie i zatrważającą małość w obliczu wszechogarniającej nieskończoności. Blisko stąd do romantycznego mistycyzmu, rodem z kręgu jenajskiego, obecnego w dziełach późniejszych estetyków i poetów, który – obok twórczości Johanna Wolfganga Goethego i Friedricha Schillera – wywarł przemożny wpływ na kształt pierwszej fazy romantyzmu w Polsce. Nieskończoność obok romantyczności i wzniosłości definiowanej m.in. jako „stosowana nieskończoność", obok „twórczej fantazji", uduchowionej „natury" i nieskrępowanej normami „wyobraźni", wraz z prymatem wolności tworzenia nad ograniczeniami poetyk normatywnych – staje się jednym z wyróżników nowej estetyki oraz nowego widzenia świata, natury i człowieka.

Kontekst niemieckiej filozofii i estetyki romantycznej jest fundamentalny dla rozumienia poszczególnych ujęć sfunkcjonalizowanej kategorii nieskończoności na gruncie polskim, a bezpośredni wpływ pism Kanta, Schillera, Hegla i braci Schleglów na rodzimych

prawodawców romantyzmu stanowi wyraziste tło zarówno w pierwszej fazie powstawania teorii romantycznej, jak i w romantyzmie polistopadowym. Nieskończoność pojawia się u nas, podobnie jak u Niemców, przede wszystkim jako wyróżniający element refleksji programowej, rzadziej natomiast, choć równie mocno, jako kategoria zastosowana w opisie dzieła literackiego (niekiedy muzycznego) i w polemice krytycznoliterackiej.

Nieskończoność w polskiej estetyce i krytyce romantycznej. „Romantyczna nieskończoność" jest synonimem (tudzież dookreśleniem) tajemnicy. Występuje zazwyczaj w kontekście tajemnicy losów świata i człowieka, tajemnicy poznania Absolutu, istotowości Boga i człowieka. W poezji stosunkowo łatwo doszukać się licznych figur nieskończoności. W języku Adama Mickiewicza nieskończoność występuje jako określenie wszechświata, kosmosu i wieczności oraz (sporadycznie) jako termin matematyczny. Nieskończony to również odpowiednik przymiotników – bezgraniczny, ogromny, nieustanny. Nieskończoność można przede wszystkim odczuć. Nie daje się jej zmierzyć i obliczyć (ucieczka od dyskursu oświeceniowego) ani do końca wyrazić i opisać. Dodajmy też, że w poetyckiej „szkole klasyków" termin ten nie funkcjonował, gdyż odwoływał się do gry wyobraźni i nie można go było przyporządkować w żaden sposób mimetyzmowi – nieskończoność po prostu niczego nie naśladowała.

Interesującą nas ideę na gruncie polskiej estetyki u progu romantyzmu odnajdujemy w rozprawach Kazimierza Brodzińskiego i Stanisława Kostki Kłokockiego. Brodziński usytuował nieskończoność po stronie romantycznej duchowości. Odtąd stanie się ona jedną z kategorii opisowych charakteryzujących nową estetykę, wyprowadzoną m.in. z pism Schillera, Kanta i z poezji George'a Gordona Byrona. W kontekście Schillerowskiego ujęcia natury i uczucia wzniosłości Brodziński doszukuje się w poetyckich obrazach idealizowanej przyrody refleksji nad znikomością ludzkiej egzystencji: „Szum z góry na doliny pędzącego strumienia jeszcze myśl naszą wiedzie za sobą ku morzu, a widok morza prowadzi ją do rzek różnych krajów, skąd te krople spłynęły. Zawsze się w takowym zadumaniu czujemy na łonie nieskończoności, zawsze myśl rozciąga się ku niezmierności…" (*O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11). Przeciwny romantycznej egzaltacji krytyk obarcza nawet George'a Gordona Byrona odpowiedzialnością za rozsiewanie ziaren nihilizmu w poetyckiej otoczce uczucia nieskończoności. Poeta angielski „pędzlem najwięcej poetycznym zaciera wszelką poezją tego i przyszłego świata. W owej nieśmiertelności i nieskończoności samę tylko nicość pokazuje…" (*O egzaltacji i entuzjazmie*, 1830). Nieskończoność, ujmowana zawsze w relacji do natury i kojarzona z Kantowską kategorią wzniosłości, prowadzić ma bowiem ku innego rodzaju wzniosłym uczuciom: „[…] umysłowych rozkoszy nigdy tu zaspokoić nie można. Przedsmakiem ich jest tęskność do Boga, błąkanie się myślą w kraju nieskończoności" (K. Brodziński, *Wyjątek z pisma pt. „Piękność i wzniosłość"*, „Jutrzenka. Noworocznik Warszawski" 1834). Stosunkowo skromne uwagi Brodzińskiego, który do końca nie zrywa przecież ze stylem myślenia klasycystów warszawskich, świetnie obrazują przemianę, jakiej podlega u nas to pojęcie w pierwszej połowie XIX w. Początkowo kojarzone z poezją romantyczną, filozofią przyrody i kantowską epistemologią, z czasem ograniczone zostaje, m.in. z pomocą żywej kategorii wzniosłości, do refleksji z pogranicza teologii, co udokumentują później pisma Aleksandra Tyszyńskiego, Józefa Kremera i Juliana Klaczki.

Stanisław Kostka Kłokocki w obszernym artykule *O idei i uczuciu nieskończoności* przenosi na nasz grunt wiele wyobrażeń z kręgu niemieckiej filozofii i estetyki, zwłaszcza Kanta, Fichtego i Schillera, wyraźnie inspirującej nie tylko tego autora. Nieskończoność w ujęciu

Kłokockiego jest cechą aktywnie poznającego podmiotu (Fichte), który ograniczony w narzędziach poznawczych mierzy się z ograniczeniami tkwiącymi w przedmiocie poznawanym (Kant), prowadząc uczucia ku sferze przedmiotów idealnych, wyobrażonych, dających się pomyśleć, ale nie gruntownie opisać (Schiller). Nieskończoność jednocześnie stanowi atrybut rzeczywistości nas otaczającej. Jednak ograniczenia podmiotu, choć wyposażonego w ten szczególny zmysł (uczucie), a także niepoznawalność noumenów, mimo ich doświadczanej obecności powodują, że zjawisko wymyka się naszemu poznaniu: „Jesteśmy więc i będziemy zawsze istotami skończonymi wśród nieskończoności. Idzie za tym, że znać będziemy istoty skończone i że nie poznamy nigdy nieskończoności, gdyż ten, który by ją poznał, sam byłby nieskończonym. Lecz skoro nasz rozum daje nam ideę nieskończoności i uznać nam ją każe, wiedzieć tedy zawsze będziemy, że jest nieskończoność i dosięgnąć jej usiłować przez nieokreśloność zechcemy" (*O idei i uczuciu nieskończoności*, „Pamiętnik Naukowy" 1819, t. 2). Ideę nieskończoności, zważywszy na skończone formy poznania i przedstawiania, możemy więc tylko intuicyjnie odczuć, odwołując się do naszego wyposażenia naturalnego, wszak rozum podpowiada nam, że bez wątpienia istnieje, ale nie możemy jej zbadać istotowo i opisać w dyskursie. Sztuka tedy staje się jakby właściwym obszarem jej poszukiwań, zaś artyści – mediami jednoczącymi świat widzialny z niewidzialnym, skończoność (ograniczoność) z nieskończonością (nieograniczonością). I „na tym wielka tajemnica sztukmistrza zależy, żeby wzniecił w duszy uczucie nieskończoności, stawiąc przed nią formy skończone" (tamże). I podobnie jak to było u Brodzińskiego, nieskończoność należy rozpatrywać w relacjach z kategorią wzniosłości (proweniencji Kantowskiej, choć znanej u nas głównie z pism Schillera): „Uczucie nieskończoności rodzi tedy pewny gatunek mistycyzmu nowego rodzaju. Jest on nieuchronny, jedynie pewny i bynajmniej nie niebezpieczny…".

Maurycy Mochnacki podkreślał wielokrotnie obecność ciemnej, uduchowionej, zakrytej, mistycznej strony romantyzmu, powiązanej z jednostkową egzystencją człowieka. Nieskończoność pod jego piórem stała się nie tylko ważnym pojęciem programowym, ogólnym, opisowym, ale i kategorią sfunkcjonalizowaną, skonkretyzowaną, odnoszącą się do poszczególnych dzieł i zjawisk artystycznych. To Mochnacki właśnie jako pierwszy użył jej u nas jako kategorii krytycznoliterackiej przy opisie i ocenie dzieła literackiego i muzycznego. Autor rozprawy *O duchu i źródłach poezji w Polszcze* („Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2) jest przekonany (podobnie jak Kant, Fichte i Schelling), że to szczególne uczucie stanowi niezbywalny składnik kondycji człowieka, warunkujący zachowania jednostkowe oraz zbiorowe: „Ponieważ historia poezji tak dalece połączoną jest z historią człowieka, że te same charakterystyczne rysy, które odznaczają epoki tworzenia się, wzrostu i politycznego zgonu społeczeństw, najwłaściwiej do rozmaitych epok poezji zastosować się dają, więc uczucie nieskończoności, ta najpierwsza zasada i to najpierwsze *factum* w organizowaniu się i w życiu społeczeństw jest oraz pierwszym źródłem poezji". Sympatyczne więzi Boga, natury i człowieka kumulują się w tym wyjątkowym pojęciu, u Mochnackiego przybierającym kształt mistycznej idei oraz uczucia jednocześnie: „Moralne i fizyczne jestestwa połączone są łańcuchem wyższego powinowactwa. Prowadząc wzrok po nieskończonym horyzoncie przestrzeni morza lub czystego nieba, nie doświadczamyż wzruszeń niepojętych i nie dających się oznaczyć? Nie słyszymyż czasem harmonii schodzącej z wysokości nieba, ze szczytu skał, brzmiącej w falach rzek i strumieni, wynikającej z ciemnych borów lub z głębokich otchłani?".

Mochnacki obok rozróżnienia psychologicznego uczucia oraz filozoficznej idei wykorzystuje termin „nieskończoność" do analizy metafizycznych aspektów sztuki nowoczes-

nej. Podobnie jak „czysty rozum" lub „kałkuł dyferencjonalny" stanowi przedmiot refleksji filozoficznej i matematycznej, tak rozmaite utwory artystyczne odnoszące się do idei nieskończoności – poddane zostają krytyce estetycznej, albowiem „w czasach rozumowań i dojrzałego rozsądku uczucie nieskończoności przeniosło się z świata rzeczywistego do poezji i w sztuce znalazło schronienie…" (*O „Sonetach" Adama Mickiewicza*, „Gazeta Polska" 1827, nr 80 i 82). Mochnacki tropi je więc w literackiej twórczości Adama Mickiewicza, Seweryna Goszczyńskiego, Józefa Korzeniowskiego i w muzycznych interpretacjach Niccola Paganiniego, Karola Lipińskiego czy Fryderyka Chopina. Najczęściej nie wskazuje wprost, ale nazywa pośrednio, szukając wyrażeń metaforycznych lub synonimów dopełniających odczuwalną metafizykę, gdy przyjdzie do opisu trudnych do zdefiniowania własnych stanów psychicznych, silnych emocji, przeczuć, wrażeń. I tak, w języku Mochnackiego pojawiają się: „bezmiar uczuć" (wielokrotnie w odniesieniu do poezji i muzyki), „nieskończone pasmo nowych nieznanych tonów", „nieokreśloność" i „pewne nieskończoności uczucie, co Francuzi trafnie oznaczają wyrazem: *vague*" (*Drugi koncert Karola Lipińskiego*, „Gazeta Polska" 1828, nr 28). Dla Mochnackiego nieskończone są tony, dźwięki i słowa, przywołujące pojęcie starożytnego logosu jako znaku boskiego intelektu i mocy kreacji. Sztuka stanowi dlań odbicie porządku natury ustanowionego przez Boga. Człowiek odszyfrowuje tajemnicze hieroglify natury w dziełach artystów, wywołujących u odbiorców wyjątkowe uczucie. Gdyby nie wolna wola artysty i każdego z nas oraz czuwająca nad historią ludzkości Opatrzność – „świat pod zmysły podpadający nie byłby wtenczas zwierzchnią szatą promienistego ducha, wcieleniem, rozsianiem w nieskończoną przestrzeń odwiecznego, nieskończonego słowa, *logos*" (*„Mnich". Tragedia Korzeniowskiego*, „Kurier Polski" 1830, nr 244).

Prawdziwa sztuka korespondująca z odwiecznymi prawami dotyka więc nieskończoności, wywołując u odbiorcy określone uczucia i potrzebę ich zgłębiania u krytyka. Odbywa się to na drodze hermeneutycznego odkrywania znaczeń i empatycznego wnikania w głęboką jaźń twórcy. Jan Ludwik Żukowski, będący pod wyraźnym wpływem estetyki Mochnackiego i najnowszej filozofii niemieckiej, mógł tedy pokusić się o definicję tego pojęcia jako szczególnego stanu umysłu człowieka, który w relacji z postrzeganym zmysłowo światem natury, tworzy dzieła bezpośrednio odnoszące się do tajemniczej sfery, obrazując uczucie nieskończoności tkwiące w nas *implicite* (Kant, Kłokocki). Artysta poddający się władzy rozumu konstruuje natomiast utwory spajające w syntetyczną całość rozmaite refleksje, szczegółowe obserwacje oraz idee, wypracowując niejako dyskurs zracjonalizowany, ale również dotykający zjawiska. W ten sposób nieskończoność ujawnia się w dziełach artystów zarówno wskutek bezpośredniego działania natchnienia, jak i w wypracowanych myślowo konceptach. Nieograniczony w swoich możliwościach kreatywnych romantyczny podmiot, wywiedziony wprost z filozofii Fichtego, staje się artystycznym rewelatorem myśli i uczuć: „Uczucie nieskończoności w sztukach natchnienia, czyli estetycznych, pochodzi z bezpośredniego związku, przez który nieskończony umysł człowieka widzi się w właściwej, nieobjętej zmysłami i pojęciem postaci. Przeciwnie w sztukach, do których utworu wpływa kognicja, uczucie nieskończoności następuje dopiero za zebraniem się w umyśle wyobrażeń, modyfikacji i zastosowań w świecie zmysłowym myśli. Wprzód myśl musi zebrać w jeden obraz ogólny wszystkie szczegóły swych utworów i stanąwszy przed nim, dopiero przejdzie w uczucie nieskończoności" (J.L. Żukowski, *O sztuce*, „Gazeta Polska" 1828, nr 27–33).

Bez wątpienia nieskończoność jako idea wpisana w przestrzeń sztuki i metafizyki stała się podstawowym pojęciem programowym wczesnej fazy romantyzmu w Polsce, integru-

jącym w dużym stopniu naszą estetykę z inspirującą myślą europejską. Krytyka szybko przyswoiła sobie ten termin, wykorzystując go, obok rozważań o charakterze teoretycznym, do opisu konkretnych zjawisk literackich. Przed 1830 r. wielokrotnie spotykamy więc nieskończoność oraz terminy bliskoznaczne w artykułach, recenzjach, a nawet polemikach na łamach prasy, zwłaszcza warszawskiej. W rodzimej estetyce i krytyce za sprawą Mochnackiego szybko przyjęto i nawet zbanalizowano tezę mówiącą, że „żadna ze sztuk pięknych z taką mocą na duszę naszę, jak muzyka i poezja nie działa. Tamta nasze serca zachwyca, ta duszę porywa, a obie nieskończoności uczucia w naszej piersi wlewają" (J.K.O. [J.K. Ordyniec], *O związku i powinowactwie sztuk pięknych w ogólności, a mianowicie poezji z muzyką*, „Dziennik Warszawski" 1828, nr 32). Zwolennicy tradycyjnej (klasycystycznej) estetyki mogli więc naigrywać się z powszechnie obecnej nieskończoności jako swoistej „romantycznej nowomowy" – modnego pustosłowia skrywającego intelektualną miałkość młodych romantyków dopiero co zdobywających Parnas. Dla romantyków stało się oczywiste, że „koniecznym warunkiem poetycznych utworów jest nieskończoność, wolna, sama sobą tylko, nie zewnętrznymi przedmiotami ograniczona działalność myśli i wyobraźni" (J.B. O[strowski], [b.t.] „Dziennik Powszechny Krajowy" 1829, nr 278).

Fascynacja „czystym rozumem" w duchu kantyzmu, wolność tworzenia, wyobraźnia bez granic, odkrycie mistycznych uwarunkowań egzystencji, wrażliwość na bliskie więzi z naturą oraz relacje z Absolutem – wypełniały w romantyzmie przedlistopadowym przestrzeń pojęcia nieskończoności. Staje się ono nawet przedmiotem gorącej polemiki przy okazji dyskusji literackiej na łamach prasy warszawskiej, jaką wywołała publikacja w 1830 r. *Pism* Kazimierza Brodzińskiego. Dla romantyków rozprawy *O krytyce* oraz *O egzaltacji i entuzjazmie* stanowiły negatywny przykład cofania się rodzimej estetyki na pozycje klasycystyczne i sentymentalne. Brodziński próbował bowiem okiełznać wybujały romantyzm, zwłaszcza jego dążenie do nieograniczonej wolności słowa i wyobraźni, oraz osłabić tendencje do przewartościowywania tradycyjnej estetyki w kierunku pełnej swobody twórczej, co w ostatecznym rezultacie – zdaniem krytyka – może prowadzić do byronowskiego nihilizmu. Reakcja młodej krytyki warszawskiej była więc gwałtowna. Krytyczne opinie zaprezentowali m.in. Mochnacki, Żukowski, Michał Grabowski oraz Józefat Bolesław Ostrowski, który użył terminu „nieskończoność" jako atrybutu ciągle rozwijającej się myśli-ducha, stając się bodaj pierwszym u nas krytykiem świadomie propagującym heglizm. Obrońców Brodzińskiego zirytowała zwłaszcza następująca konstatacja Ostrowskiego: „Myśl ciągle postępuje, ciągle sama z siebie nowe rozwija widoki, nowe objawia zjawiska. I to właśnie jest jej potęgą, że gwałci, że odrzuca prawidła, że ma sama w sobie nieskończone żywioły życia, że sama sobie jest początkiem i wykończeniem" (*Co to są prawidła?*, „Dziennik Powszechny Krajowy" 1830, nr 130). Spotkało się to z obszerną reprymendą uczonego polemisty, który za pomocą ironicznej gry słów dowodził logicznej niespójności, nieumiejętnego posługiwania się terminologią filozoficzną oraz intelektualnej miałkości w wywodzie romantyka: „Nieskończoność myśli autora jest niczym innym jak tylko nieskończonym rodzeniem się i upadaniem skończonych czasowych myśli. Rzeczywistej nieskończoności myśli nie przedstawia, nie ma jej podług niego w świecie realnym. Nieskończoność myśli autora nie jest czemściś będącym, istniejącym, ale wiecznie czemściś mającym być, mającym się zrealizować w nieskończonym postępie wszystkich wieków. Lecz i to oczekiwanie jest tylko prostym złudzeniem. Nieskończone powtarzanie się skończonej myśli może tylko summę jej nieskończenie zwiększać, ilość mnożyć, lecz jakości nie zmieni" (P–a, [nadesł.] *„Godne ocenienie pisma zależy od rozebra-*

nia…", „Dziennik Powszechny Krajowy" 1830, nr 136). Ostrowski zwyczajowo reagował na wszelkie zaczepki, zazwyczaj gwałtownie, ujawniając talent polemisty na miarę Mochnackiego, tym razem jednak zastosował podobny chwyt ironicznej gry słów „skończone–nieskończone", przekonując czytelników do swoich racji w pozornie stonowanej odpowiedzi: „Autorze! ja nie poniżam myśli, ja jej nie zabijam, jestem wyznawcą filozofii naszego wieku, najotwartsze czynię oświadczenie, że myśl jest wiecznie sama sobą, że ciągle się rozwija, ciągle swego bytu, swej wiedzy ukazuje widoki, a jeżeli ma być, różne strony. Lecz w tym chwilowym objawianiu się, w tym nieskończonym bycie, jest zawsze jedną i tą samą, a przecież nieskończenie rozmaitą, jest nieskończona i skończona; skończona w chwilowym objawianiu się, w ukazywaniu najrozmaitszych stron swej wiedzy; nieskończoną w swoim przedwiecznym bycie, w swej niewyczerpnionej ciągle się uzupełniającej, ciągle wypełniającej wiedzy" ([nadesł.] *„Pięknie, prawdziwie, a co może zadziwi, zupełnie tak jak ja myszlącemu o historii i filozofii autorowi artykułu panu P–a…"*, „Dziennik Powszechny Krajowy" 1830, nr 140). Pod tą dość agresywną retoryką kryje się utajony dyskurs polityczny. Ostrowski, jako zwolennik Fichtego i Hegla, obok Mochnackiego i Żukowskiego, współtworzył warszawską szkołę krytyki, propagującą program romantyczny, mocno akcentujący aspekt niezależności i wolności przez świadome kompromitowanie zastanych wzorów, klasycznych tematów i gatunków, zachowawczych postaw. Pojęcie nieskończoności okazało się przy tym ważnym sprzymierzeńcem dla romantyków ku przerażeniu tradycjonalistów. Nie było więc zgody co do znaczenia, zakresu i definicji pojęcia. Romantycy widzieli niemal wszędzie nieskończoność zgodnie z etymologią i dosłownym znaczeniem słowa – w naturze, człowieku, absolucie, duchu, filozofii, estetyce, literaturze i muzyce jako ich naturalną własność, którą odkrywamy dzięki wyposażeniu intelektualnemu i mistycznemu nowego podmiotu poznającego. Przeciwnicy zaś poszukiwali jej, obok przestrzeni nauk przyrodniczych i fizycznych, przede wszystkim w bliskich związkach z Bogiem. Do boskiej atrybucji rzecz ograniczali, podczas gdy romantycy, nie przecząc bynajmniej tym źródłom, problemat znacznie wyostrzyli i poszerzyli, nie stawiając mu praktycznie żadnych granic. Do porozumienia więc nie mogło dojść, o czym już nieco wcześniej zakomunikował „autor pism naukowych" (prawdopodobnie Hieronim Kalicki) na łamach „Gazety Polskiej": „Boje między klasykami a romantykami ukończyły się tym samym, że obie strony zrozumieć twierdzeń swoich nie mogły; gdy bowiem strona spór otwierająca w nikogo wmówić nie mogła pojęcia *nieskończoności*, którą przecież sama pojęła, opozycyjnej stronie zdawało się dziką, niesłychaną rzeczą, aby w odwiecznej nauce coś nowego można było powiedzieć" (H. Autor pism naukowych, [nadesł.] *„»Gazeta Polska« umieściła w Nrze 310 bezimienne uwagi o imienności i bezimienności krytykujących i krytykowanych…"*, „Dziennik Powszechny Krajowy" 1829, nr 305).

Jednak to nie romantycy warszawscy z okresu sporu z klasykami najpełniej wyzyskali nieskończoność jako termin krytycznoliteracki przy opisie zjawisk artystycznych. Uczynił to Zygmunt Krasiński w rozprawie *Kilka słów o Juliuszu Słowackim* („Tygodnik Literacki" 1841, nr 21–23), w której zastosował tę kategorię, otwierając z jej pomocą niedostrzegane dotąd piękno poezji autora *Beniowskiego*. Krasiński dyskredytowaną dotąd twórczość Słowackiego przedstawił jako antytezę poezji Mickiewicza, zwracając uwagę na jej wyjątkowość i odmienność. Za pomocą metody hermeneutycznej nadał poezji Słowackiego wysoką rangę. Do jej omówienia wprowadził kontekst etyki chrześcijańskiej, filozofię Schellinga i Hegla oraz uwagi o artyzmie słowa poetyckiego. Nieskończoność jako idea, tak wyraźnie obecna w całej twórczości Słowackiego, stała się jednym z kluczy otwierających wykreowane w na-

tchnieniu piękno świata poetyckiego. Posługując się językiem Schellinga, Krasiński dostrzega w dziełach Słowackiego „siłę odśrodkową", „której pęd, poczęty z dołu, a bijący ku górze, stara się, jak muzyka, ciągłym drganiem cząstek i roztapianiem kształtów wyrazić westchnienia wszystkich ciał natury i rwania się wszystkich myśli ducha ku niewidzialnemu światu nieskończoności" (*Kilka słów o Juliuszu Słowackim*). Widzi w tym ukrytą analogię do natury i wszechświata zbudowanego mocą Boga na przeciwstawnych biegunach, gdzie wszystko, w tym nasza planeta, „z nieskończoności jest i w nieskończoność wrócić ma". Nieskończoność, obecna choćby w *Balladynie*, stanowi zaś nieodgadnioną tajemnicę. Pojęcie z zakresu filozofii staje się więc u Krasińskiego terminem krytycznoliterackim opisującym specyfikę poezji Słowackiego. Zawiera się w nim walor jednoznacznie pozytywny. Stwierdzenie obecności „tajemnicy nieskończoności" jest wyrazem najwyższego uznania i w ten sposób apologia twórczości Słowackiego stała się przy okazji także apologią nieskończoności jako szczególnej formy istnienia romantyzmu.

Jednak ów mistyczny aspekt nieskończoności stosunkowo szybko zanika w myśli estetycznej naszego romantyzmu. Cezura końca 1830 r. jest tu bardzo znacząca. Krytycznoliterackie znaczenie pojęcia nieskończoności ulega erozji, z czasem nawet termin ten w ogóle zanika w dyskursie estetycznym i coraz częściej występuje tylko w kontekście teologicznym i metafizycznym, ale powiązanym ściśle z postawą religijną. Szerokie obszary „myśli nieskończonej" z pierwszej fazy rozwoju romantyzmu w Polsce, swobodnie wybiegającej w rejony mistyki i eksplorującej rozmaite zjawiska artystyczne, ulegają stopniowej redukcji. Było już to widać w rozproszonych uwagach Kazimierza Brodzińskiego, wyraźnie i jednoznacznie formułuje zaś zagadnienie Michał Grabowski: „Z trzech bowiem głównych idei dwie są stałe, nieruchome, Bóg i Natura – Bóg przez swoją nieskończoność, natura przez skończoność. Idea tylko pośrednia, człowiek, jest niejako ruchoma, bo ciągle w poruszeniu, w życiu, w postępie, niejako w przechodzie od jednej ku drugiej" (*O poezji XIX wieku*, 1837). Idea nieskończoności coraz częściej jest redukowana do idei Boga i traktowana jako najważniejszy Jego atrybut. *Listy z Krakowa* (1843) Józefa Kremera znakomicie obrazują punkt dojścia polskiej romantycznej nieskończoności: „Zaiste, tać jest wszechmocna potęga sztuki religijnej, bo ona jest szczytem sztuki wszelkiej. Gdy bowiem w sztuce wyraża się nieskończoność i bezwzględna prawda pod postacią zmysłową, więc też sztuka religijna uzmysławiając najwyższą nieskończoność, to jest Boga samego, staje się zarazem najwyższym sztuki szczeblem" (*Listy z Krakowa*, t. 1, 1855). Sztuka religijna przedstawiająca nieskończoność Boga stanowi dla Kremera formę najdoskonalszą. W drugim rozszerzonym wydaniu *Listów* (1857) krakowski heglista szczegółowo rozważa w rozdziałach siódmym i ósmym istotę nieskończoności w odniesieniu do sztuki, religii i filozofii. Wychodzi z dobrze zadomowionego w naszej estetyce (w ślad za romantyzmem niemieckim) przekonania, że nieskończoność jest szczególnym darem Boga, obecnym w naturze człowieka, a ujawnianym przez zdolność do samodzielnej refleksji, albowiem „człowiek jest nieśmiertelną istotą i nieskończoną, bo jest rozumną istotą". Nieskończony rozum Boga przez ducha wpływa na potęgę nieskończonego rozumu człowieka, który ma swój znaczący udział w powstaniu sztuki, religii oraz filozofii. Tkwiąca w nas idea, do której tęsknimy, najpełniej ukazuje się – obok przyrody – w zmysłowych formach sztuki, będącej „zaślubieniem skończoności doczesnej z nieskończonością wiekuistą ducha". Religia jako „nabożeństwo ducha", odrzucając cielesno-zmysłową powłokę sztuki, wyraża z kolei nieskończoność w formie wewnętrznej, „w najskrytszych duszy tajnicach". Filozofia (u Kremera traktowana jako teozofia) jest zwieńczeniem heglowskiej triady: „[…] we filo-

zofii ta nieskończoność objawia się w postaci i we formie nieskończonej myśli Bożej, ukrytej na wszech rzeczy dnie". Poszukiwanie nieskończoności na rozmaitych obszarach ludzkiej działalności i myśli jest więc odkrywaniem utożsamianego z tym pojęciem Boga. Aleksander Tyszyński, będący pod wrażeniem refleksji Kremera, przestawił nieco tok jego rozumowania, ale wnioski, do jakich doszedł, także wskazują na li tylko boską praprzyczynę i boski epilog poszukiwań nieskończoności: „W sztukach pięknych duch człowieka tworzy wizerunek swej nieskończoności, w filozofii dochodzi do nieskończoności myśleniem; w religii wlewa się w nas nieskończoność (tylko za łaską Bożą) w kształcie wiary" (*„Listy z Krakowa" Józefa Kremera*, 1854). Nieskończoność jako termin krytycznoliteracki w odniesieniu do dzieł wyrosłych z ducha ewangelicznego wykorzystuje z powodzeniem Julian Klaczko, pisząc wprost o szczególnym charakterze „nieskończoności chrześcijańskiej" obecnej w formach architektonicznych oraz w *Boskiej komedii* Dantego, wysoko sytuowanej przez niego w hierarchii wzorcowych dzieł literatury, które powinny również wpływać na kształt rodzimej sztuki słowa (*Dante Alighieri*, 1852).

W drugiej połowie XIX w. Miejsce rozważań filozoficznych i estetycznych romantyków zajmie wówczas refleksja naukowa, a poetów romantycznych zastąpią uczeni rozprawiający o tej wiecznej idei w matematyce, fizyce i astronomii. Znamienne okazuje się porównanie haseł w *Słowniku języka polskiego* (1807–1814) Samuela Bogumiła Lindego oraz w *Słowniku języka polskiego* (1900–1927) pod redakcją Jana Karłowicza, Adama Kryńskiego i Władysława Niedźwiedzkiego. U Lindego termin „nieskończoność" nie występuje. Jego ekwiwalent językowy i semantyczny do pewnego stopnia stanowi „wzniosłość". Mickiewicz w latach 40. używa tego pojęcia przede wszystkim w kontekstach metafizycznych i poetyckich, charakterystycznych dla swojej epoki. W *Słowniku* symbolicznie wieńczącym XIX w. słowo „nieskończoność" odnosi się natomiast przede wszystkim do matematyki, w dalszej kolejności do Boga i moralności, „nieskończony" zaś to przymiotnik określający rozmaite zjawiska bez granic i bez końca. Do pewnego stopnia romantyczne widzenie nieskończoności obecne jest w wierszach m.in. Jadwigi Łuszczewskiej (Deotymy), Marii Konopnickiej, Stefana Gillera czy Adama Asnyka, kontynuujących niektóre wątki metafizyczne poezji z poprzedniej epoki, wątek nieskończoności pojawia się też w wykładzie prof. Dębickiego w *Emancypantkach* Bolesława Prusa, nie ma to jednak większego wpływu na nową estetykę i krytykę literacką, pojęcie nie było zaś wówczas przedmiotem dyskusji czy osobnych rozpraw estetycznych.

W krytyce literackiej pozytywistów termin „nieskończoność" wraz z wyrażeniami synonimicznymi występuje rzadko, najczęściej jako określenie zjawisk ogólnych, przechodząc wyraźnie na obszar języka potocznego. Była to swoista reakcja (i redukcja zarazem) intelektualna oraz językowa na „kataklizm metafizyczny", jaki zafundowali epistemologii, literaturze i sztuce romantycy. Stąd słowo staje się niewygodne, staromodne i nienowoczesne w okresie dominacji poglądów racjonalnych, wspartych filozofią pozytywną, utylitaryzmem oraz estetyką Hippolyte'a Taine'a (→ taine'izm). Odejście od „nieskończoności" jako kategorii krytycznoliterackiej wyraźnie można dostrzec już w latach 50., w pozytywizmie staje się zaś wstydliwą idiosynkrazją, skrywaną zazwyczaj w gąszczu modnej nowej terminologii, odpowiadającej → postępom cywilizacyjnym i kulturowym, co nie dziwi w okresie rezygnacji z opisu świata metafizycznego na rzecz empirycznie poznawanej przyrody i fizyki, estetyki realizmu i naturalizmu; Henryk Sienkiewicz trafnie ujmuje to w krótkiej konstatacji: „Oto w najnowszej szkole i filozofia zrzekła się swej gonitwy za absolutem. Po usiłowaniach wykrycia praw wszechbytu zrezygnowała na badanie i organizowanie zjawisk. Z idealnej –

stała się pozytywną" (*O naturalizmie w powieści*, „Niwa" 1881, t. 20). Dobitniej rzecz ujął Cezary Jellenta, chwalący nową sztukę i literaturę polską od czasów przełomu pozytywistycznego, „który rozwichrzoną i rozbujałą ideę poskromił i ujął w karby, okiełznał fantazję i wyuzdane uczucie i skuł je jarzmem – zaszczytnym co prawda – logiki i zgodności ze światem rzeczywistym" (*Zakapturzony idealizm*, „Prawda" 1888, nr 35). Tym samym dla nieskończoności miejsca w epoce kultywującej empiryzm i racjonalizm w poznaniu było niewiele. Sienkiewicz wprawdzie słusznie przewidywał, że dominująca proza realistyczna nie jest „jedynym gościńcem, po którym powieść będzie odtąd kroczyć aż do nieskończoności" (*O naturalizmie w powieści*), ale nieskończoność nie jest już domeną piękna i zachwytu w duchu romantycznej kontemplacji, raczej uczuciem nieprzyjemnym i niepokojącym, choć sztuka zawsze ku niej zmierza, bo to jej niezbywalna cecha i nadal będziemy obserwować „rozszerzenie zakresu sztuki do nieskończoności, daleko poza granice tego, co w ogóle uważane jest za piękne, tj. za przyjemne dla naszych uczuć" (W. Spasowicz, *Ewolucja powieści w wieku XIX według nowej książki P.D. Boborykina*, „Wiestnik Jewropy" 1900, t. 5). Włodzimierz Spasowicz podobne uwagi pomieścił w swojej wcześniejszej pracy, w epoce żywo komentowanej, przewidując stopniowe odchodzenie powieści od wyrazistej intrygi na rzecz poszerzania szeroko ujmowanej fabuły i zawartości problemowej świata przedstawionego, gdzie „treść wybiera się taką, aby dała się rozciągnąć aż do nieskończoności i aby można było na tle jej dzierzgać najbardziej fantastyczne hafty" (*Dzieje literatury polskiej*, 1882).

Wybitną propagatorką pojęcia nieskończoności jako kategorii filozoficznej i krytycznoliterackiej jest Eliza Orzeszkowa. W późnych esejach poświęconych Zygmuntowi Krasińskiemu uznaje go za poetę filozoficznego (co przeciwstawia autora *Irydiona* Mickiewiczowi, poecie epickiemu, i Słowackiemu, poecie lirycznemu), tj. takiego, który „obraca materiałem najważniejszym w świecie", czyli ideami (*Eliza Orzeszkowa o Zygmuncie Krasińskim*, „Kurier Lwowski" 1912, nr 79–95, z przerw.). „Poeta filozoficzny jest opiewaczem nieskończoności", opisuje to, co dzieje się w „duchu boskim i ludzkim" (tamże). A ponieważ istota ludzka cofa się przed nieskończonością, „więc poeta filozoficzny, aby dać jej oparcie dla stóp i wskazówkę dla oka, tę rzecz nieskończoną i bezcielesną, którą jest idea, zamyka w formie skończonej i zmysłom dostępnej, tworząc tym sposobem – symbol" (tamże).

W krytyce pozytywistycznej można też dostrzec instrumentalne wykorzystywanie terminu najczęściej w opisie dawnej poezji romantycznej. Pojęcie nie jest już przy tym przedmiotem analizy czy sporu. Antoni Gustaw Bem tytułową *Nieskończoność* z wiersza Józefa Bohdana Zaleskiego traktuje jako zapowiedź przemiany romantycznej poetyki i tematów ukraińskiej rewolucji w kierunku ascetycznego programu *Ducha od stepu*: „[…] poeta, widząc nad sobą niebo, a pod sobą morze, uwydatnia w niej daleki od wszelkich walk, pogodny stan prawowiernej kontemplacji" (*Józef Bohdan Zaleski jako autor pieśni religijnych i erotycznych*, „Tydzień" 1877, nr 2–9). Maria Konopnicka, zainteresowana problematyką nieskończoności, którą stosunkowo łatwo można rozpoznać w jej kolejnych tomach *Poezji*, w artykułach krytycznoliterackich posiłkuje się z kolei terminem bardzo oszczędnie, zawsze w kontekście analizy poezji romantycznej o zabarwieniu religijnym, jak w rozbiorze twórczości Teofila Lenartowicza, u którego „obawy o przestrzeń zatrzymuje nieskończoność światów, obawy o byt wieczność, trwałość zmienna a niepożyta (*Teofil Lenartowicz*, „Myśl" (Lw.) 1893–1894, przedruk w: *Ludzie i rzeczy*, 1898). Religijny aspekt nieskończoności jest więc u Konopnickiej dobrze zadomowiony, mimo tendencji przeciwnych w epoce, w czym autorka zbliża się do młodej krytyki modernistycznej, która na nowo odkryje mistyczną formułę romantycz-

nej nieskończoności. Także Antoniemu Sygietyńskiemu bliżej do krytyki młodopolskiej, gdy pisze o antytecznej, pełnej sprzeczności twórczości Victora Hugo: „[…] piękno obok brzydoty, cnoty obok zbrodni, nieskończona wielkość obok nieskończonej małości" (*Wiktor Hugo*, „Wędrowiec" 1885, nr 23) lub o powieściach *Germinia Lacerteux* oraz *Pani Gervaisais* Edmonda de Goncourta, w których tytułowe bohaterki egzemplifikują patologiczne studium religijnej egzaltacji, „sięgając aż poza same siebie i dodając rozkoszom i cierpieniom istoty coś w rodzaju NIESKOŃCZONOŚCI" (*Bracia Goncourt*, „Ateneum" 1883, t. 2). Termin w krytyce jest podówczas stosowany najczęściej jako określenie cechy bezgranicznej wielkości tudzież w odniesieniu do literatury romantycznej jako element wyobraźni poetów. I choć warunki nie były sprzyjające do częstego wykorzystywania, można go odnaleźć w kilku artykułach, które „przechowały" nieskończoność do czasów ponownego jej rozkwitu w poezji symbolistów i modernistów. Niezgodne z duchem czasu stosunkowo szybko okazały się ironiczne uwagi Piotra Chmielowskiego, krytykującego z perspektywy pozytywisty twórczość Stanisława Przybyszewskiego *et consortes* z krakowskiego „Życia" i „Chimery" jako *exemplum* zarozumiałości współczesnego artysty za nic mającego tradycję i historię sztuki, czując się „nieskończenie wyższymi" (*Najnowsze prądy w poezji naszej*, 1901); *Bajki* Jana Lemańskiego omawiane przez Miriama w „perspektywach nieskończonych" oraz jego gawędy prozatorskie posiadały – zdaniem Chmielowskiego – „jeno perspektywę nieskończonego złego humoru" (*Chimera*, „Pamiętnik Literacki" 1904, z. 2). Na przełomie wieków nowocześni i pragmatyczni zazwyczaj pozytywiści paradoksalnie odgrywają rolę tradycjonalistów i „klasyków", a nowe pokolenie twórców na nowo przywoła romantyczne pojęcia oraz kategorie opisu w dyskursie krytycznym, odnawiając znaczenia m.in. nieskończoności jako kategorii krytycznoliterackiej.

W krytyce młodopolskiej. Ponownie nieskończoność odegra fundamentalną rolę w poezji i estetyce modernistycznej. Nie tyle jako kategoria poznawcza (jak to było w romantyzmie), ale jako termin dobrze oddający specyficzną atmosferę epoki *fin de siècle*'u, a także opisujący tendencje metafizyczne w nowszej literaturze. Nieskończoność oraz pojęcia pokrewne, takie jak bezgraniczność bytu, otchłań, bezkres, bezmiar, wraz ze znanym już z poezji romantycznej obrazowaniem gwiazd, natury, ogromnych przestrzeni morza, pustki, wszechświata – stanowią jeden z wyróżników tej części twórczości modernistycznej, która zmierza ku poznaniu niewyrażalnego, opisuje otchłań ludzkiej egzystencji i zakamarki psychiki. Krytyka literacka stale wówczas towarzyszy poezji zgłębiającej tajemnice absolutu, przyjmując ton (język) impresjonistyczny i empatyczny, w którym termin „nieskończoność" pojawia się nader często. Jednak – to pewien paradoks – w stosunkowo ograniczonym zakresie, przede wszystkim jako kategoria wyprowadzona z poezji (rzadziej z filozofii), a przydatna do opisu określonych zjawisk literackich z kręgu metafizyki czy mistyki. Modernistyczna nieskończoność ma niewiele wspólnego z pojęciem naukowym, matematyczno-astronomicznym i raczej mało wspólnych punktów z określonym logiką i szeregiem kategoryzacji językiem filozofii, choć inspirujący wpływ dopiero co odkrytej twórczości Arthura Schopenhauera był w tym przypadku aż nadto widoczny. Krytyka literacka (w znaczącej części, jednak wyłączyć tu trzeba m.in. twórczość Stanisława Brzozowskiego i Karola Irzykowskiego) pozostaje niemal w symbiozie, korespondencji i ścisłym związku z poezją, tworząc pewną wspólnotę wyobrażeń oraz specyficzny język – nieostry, plastyczny, symboliczny, z mało precyzyjną siatką pojęć, co wyróżnia dyskurs krytycznoliteracki w okresie Młodej Polski na tle wcześniejszych dokonań.

„Nieskończoność" w modernizmie pochłania (dosłownie i w przenośni) tak ogromne obszary obrazowania poetyckiego, że poeci, krytycy i późniejsi badacze często utożsamiają z nią niemal całą problematykę metafizyczną epoki, z pojęcia tworzą zaś swoisty worek bez dna, do którego można wrzucić wszelkie obrazowania przestrzeni, czasu, natury, kosmosu, wewnętrznych stanów człowieka. Zastanawiające, że nikt z krytyków czy poetów nie próbował wówczas precyzyjnie definiować nieskończoności, aczkolwiek większość z nich posługiwała się tym terminem za pomocą intuicji, która podpowiadała najprostszą wykładnię jego znaczenia jako nieograniczoną przestrzeń, nieograniczoną wolność, niezmierzoną głębię doznań; naiwnie brzmi choćby taka oto konstatacja prawdziwego koryfeusza krytyki modernistycznej: „Do nieskończoności prowadzi dróg nieskończoność…" (Miriam [Z. Przesmycki], *Nowości poetyckie (I)*, „Chimera" 1901, t. 1, z. 1). Pisząc o poezji Komornickiej i Michaiła Lermontowa, krytyk nie definiuje istoty nieskończoności. Istnieje jednak pewna szczególna cecha w używaniu tego pojęcia przez młodopolan, odróżniająca dyskurs krytyczny i współczesną poezję od romantycznych antenatów, otóż nieskończoność bardzo często sprowadza się do atrybutu (cechy psychologicznej, wyposażenia moralnego) człowieka. Jest nadal domeną absolutu, rzadziej już utożsamianego z Bogiem, ale szczególnym powodzeniem cieszy się w analizie stanów psychicznych artystów i bohaterów literackich, co pośrednio związane jest z odkrywaniem psychologii jako inspiracji dla literatury zainteresowanej eksploracją tajemnic *psyche*.

W dyskursie krytycznoliterackim można dostrzec dwa główne sposoby wyzyskiwania nieskończoności – jako kategorii programotwórczej, poniekąd w funkcji operacyjnej, oraz jako narzędzie interpretacyjne; często oba użycia nakładają się na siebie, współtworząc specyficzny język krytyczny, w którym dominuje wyszukana metaforyka i poetyzmy. Do wyjątkowej popularności terminu przyczynili się bez wątpienia Stanisław Przybyszewski oraz Zenon Przesmycki (Miriam), którzy wyzyskiwali popularne już wówczas wyrażenie w swoich konceptualizacjach sztuki modernistycznej (i symbolicznej) często na oznaczenie istoty oraz celu wszelakich działań artystycznych w rozmaitych dziedzinach twórczej pracy (malarstwo, muzyka, literatura). Pojęcie to staje się nawet pod ich wpływem synonimem istoty sztuki oraz podstawowym elementem ładu wszechświata: „Zmysły i duch, uczucia ziemskie i mistyczne wzloty w nieskończoność, natura widzialna i zaświaty idealne, spirytualizm i sensualizm kojarzą się w tej bogatej, wspaniałej, świetlistej, gorącej poezji w jeden harmonijny akord…" (Miriam [Z. Przesmycki], *Poezja Lamartine'a niegdyś a dziś*, „Świat" 1890, nr 24). Analizując tom poezji francuskiego romantyka *Harmonies poètiques et religieuses*, krytyk ten przywołuje zagubioną w pozytywizmie romantyczną ideę całości, dostrzega sympatyczne więzi między makro- i mikrokosmosem, które łączą się w jeden spójny organizm, a nieskończoność jest tu kluczową kategorią spajającą bezmiar wszechświata i głębie duszy człowieka, o czym Przesmycki przekonuje w rozbiorze twórczości dramatycznej Maurice'a Maeterlincka: „Związek ten i harmonię utrzymuje między nimi wspólny wszystkim bez wyjątku, rzeczywistą wszystkich istotę stanowiący i wszystkie do jednej sprowadzający całości – pierwiastek Nieskończoności. On to stanowi prawdziwą, bo wiekuistą, nieśmiertelną treść równie natury organicznej i nieorganicznej, jak człowieka […]; on spaja wszystkie ogniwa w łańcuch nieprzerwany" (*Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*, „Świat" 1891, nr 3–24). Krytyk pod wpływem filozofii Schopenhauera i Schellinga oraz poezji Słowackiego konstruuje świat wyobraźni idealnej, w której nieograniczona wolność tworzenia nadaje artyście prawo do zgłę-

biania tajemnic natury i człowieka, nieskończoność jest zaś trwałym elementem harmonii świata, inspirującym ciągły rozwój oraz ilościowy przyrost artefaktów: „Twórczość i piękno – jako nieskończone i jak świat cały zresztą – w ciągłym są ruchu, pochodzie i rozwoju" (*Harmonie i dysonanse. I. Drzewo pomarańczowe*, „Świat" 1891, nr 1). Stąd tak wielka rola artystów, tylko oni potrafią zgłębić i oddać w materialnej formie pierwiastek nieskończoności tkwiący w duchowości współczesnej, którą winni bezustannie odkrywać i odnawiać w sztuce: „W ich rękach przyszłość, w ich rękach klucze od wrót czarodziejskich, za którymi nowe, nieznane otwierają się horyzonty i w promienistych zorzach wybłyska biały posąg Piękna ze śniącą mu w źrenicach Nieskończonością" (J. Żagiel [Z. Przesmycki], *Harmonie i dysonanse*, „Świat" 1891, nr 15). To pierwsza świetna metafora Przesmyckiego, która będzie przywoływana w tekstach innych krytyków. Kolejną jest słynne „okno nieskończoności": „Podobnie jak religia, metafizyka, mistyka – sztuka jest oknem ku nieskończoności, pryzmatem, przez który – nie mogąc objąć jej całej – to z tej, to z owej strony w bezdenną otchłań jej wglądamy" (*Walka ze sztuką*, „Chimera" 1901, t. 1, z. 2). Sztuka wespół z religią i mistyką staje się drogą do zgłębiania tajemnic natury, ale i człowieka, co stanowi istotną jakość w koncepcjach artystycznych z przełomu XIX i XX w., a przy okazji jest też swoistą odpowiedzią na wiek scjentyzmu i utylitaryzmu. Metaforę Miriama przywołuje z powodzeniem Jerzy Żuławski, podkreślając szczególną i nową cechę pojęcia nieskończoności: „Sztuka od chwili, gdy ideę w pierś swą wzięła, stała się »oknem na nieskończoność« – do dziś dnia jednak była oknem na nieskończoność życia poza nami i naokoło nas leżącą – dziś usiłuje być oknem na nieskończoność, która w nas i przed nami leży" (*Znaczenie symbolizmu w sztuce*, w: *Prolegomena. Uwagi i szkice*, 1902). Nieskończoność tkwi immanentnie w człowieku, dla krytyka i artysty staje się więc narzędziem poznania duszy („nagiej") i jaźni człowieka, co podkreślał w swoich wystąpieniach programowych Stanisław Przybyszewski. Inaczej niż w romantyzmie idea ta nie ukazuje człowieka w bezpośredniej relacji z Bogiem czy naturą, nie konfrontuje z absolutem, ale jest dla artysty (podmiotu) narzędziem i celem poznania „głębi, w której dopiero można pojąć, jak człowiek mógł porodzić pojęcia wieczności i nieskończoności, w tej ciszy, w jakiej człowiek kontaktuje się z absolutem, w tej bezkresnej przestrzeni, której nie rzutuje się już na zewnątrz…" (S. Przybyszewski, *Zur Psychologie des Individuums. 2. Ola Hansson*, 1892). Przesmycki w nowej epoce ponownie przydaje sztuce waloru nieskończoności (w romantyzmie podobną rolę odegrał Mochnacki), Przybyszewski niemal w tym samym czasie przenosi zaś nieskończoność w wymiar ludzki, odtąd staje się ona synonimem głębin i tajemnic człowieka, schodząc na ziemię z nieskończoności romantycznego kosmosu; to znamienne przesunięcie – romantyzm rozpoznawał miejsce człowieka w naturze i wszechświecie, modernizm nadawał jednostce psychologiczny i egzystencjalny status: „Człowiek – powiedział ktoś – jest jak drzewo, którego korzenie i gałęzie rozciągają się w nieskończoność we wszystkie strony. […] Każdy ruch intelektualny czy artystyczny to walka spontaniczności z inercją, ducha z materią, twórczości z nawyknieniem, uniwersalności z indywidualnością (a raczej z fenomenizmem), nieskończoności ze skończonością" (Z. Przesmycki, *Walka ze sztuką*). I znów inny krytyk podejmie ten sam ton Miriama: „[…] twórczość artystyczna, że użyjemy stylu p. Z. Przesmyckiego, jest walką nieskończoności z ograniczonością, absolutu ze względnością…" (K.R. Żywicki [L. Krzywicki], *Z wrażeń profana*, „Głos" 1901, nr 18), przypominając tym samym o wolności jako niezbywalnym elemencie twórczości artystycznej. Świat zewnętrzny, materialny, stoi po stronie skończoności, jest ograniczony przestrzenią fizyczną

i konkretnym czasem – świat wyobraźni artysty, niczym nieskrępowany, wypełniony wolną wolą i twórczą wolnością, staje się domeną nieskończoności, o czym przekonany jest nawet stroniący zazwyczaj od egzaltacji i mistyki Stanisław Brzozowski: „Jaźń nasza jest formą, w której żyje i do równowagi zdąża nieskończoność tworzenia" (*Współczesna krytyka literacka w Polsce*, 1907).

Nieskończoność jako kategoria programotwórcza w dyskursie krytycznoliterackim modernizmu występuje jednocześnie w roli narzędzia interpretacyjnego. Pomocna w opisie twórczości preferowanych przez poetów i pisarzy, staje się kategorią do pewnego stopnia analityczną, ale też waloryzuje pozytywnie określoną postawę estetyczną czy poetykę dzieła. Dostrzec znamię nieskończoności w twórczości danego artysty jest równoznaczne z wprowadzeniem go na parnas i nobilitowaniem jako twórcy zgłębiającego „bytu otchłanie". Wieloznaczna symbolika konkretyzowana w obrazowaniu poetyckim, dramatycznym czy malarskim musi otwierać „bezkreśne widnokręgi ukrytej, nieskończonej, wiekuistej, niezmiennej i niepojętej istoty rzeczy" (Z. Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*). Maeterlinck urasta więc w programowej, ale i zarazem interpretacyjnej (w sensie krytycznoliterackim) wypowiedzi Miriama do rangi twórcy nowoczesnego – wzoru dla sztuki symbolicznej. Także *Pan Tadeusz* Mickiewicza w lekturze Ignacego Matuszewskiego jest przykładem formy nowoczesnej, w której poeta „dał sumę »nieskończenie małych« i »nieskończenie wielkich« czynników istnienia" (*Stanowisko Mickiewicza w literaturze wszechświatowej*, „Tygodnik Ilustrowany" 1902, nr 9). I cała niemal twórczość Stanisława Wyspiańskiego w krytycznych artykułach Stanisława Lacka została przesiąknięta ideą nieskończoności. Oto w *Weselu* życie prawdziwe, realne, skończone, materialne to ułuda, świat zna bowiem jeszcze inną rzeczywistość „z widokiem na nieskończoność, na śmierć, na odwrotność i bezpowrotność" (*O hipokryzji*, „Nowe Słowo" 1902, nr 7); skończoność i nieskończoność są więc awersem i rewersem tej samej monety – życia, w czym krytyk dostrzega paradoks poznawczy: rzeczywistość zabawy, pozorów, snów, dramatycznych zdarzeń, niedoczynu „jest urojeniem, jest losem ludzkim pchniętym przez twórcę w nieskończoność. Ach, nieskończoność, jaki absurd, nieprawdaż?" (tamże). Podobnie Wieczny Duch rządzący starożytnymi Grekami dążył do nieskończoności, jak twierdził Friedrich Nietzsche w *Narodzinach tragedii z ducha muzyki*, ale to dopiero Stanisław Wyspiański – zdaniem Stanisława Lacka – unaocznił w *Wyzwoleniu* i *Achilleis* ową potęgę Ducha, który „jest wrogiem życia i ciągnie ku nieskończoności" (*Achilleis*, „Nowe Słowo" 1904, nr 5), w nieskończoność ponawiając bitewne zapasy i śmierć.

W neoromantyzmie – jak pięknie ujął problem już w perspektywie historyka literatury Wilhelm Feldman – „ocalał jednak duch religijny, ocalała tęsknota za zespoleniem się z Nieskończonością, […] a dusza artystyczna, przeżywając zagadkę bytu, obcując z Nieskończonością, czuje ją silniej niż ci, co najwięcej o niej myślą" (*Współczesna literatura polska 1864–1918*, cz. 2, 1918).

Mirosław Strzyżewski

Źródła: K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; Kł… [S. Kłokocki], *O idei i uczuciu nieskończoności*, „Pamiętnik Naukowy" 1819, t. 2; [M. Mochnacki], *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2; M.M. [M. Moch-

nacki], *O „Sonetach" Adama Mickiewicza*, „Gazeta Polska" 1827, nr 80 i 82; M. Mochnacki, *Koncert Karola Lipińskiego*, „Gazeta Polska" 1827, nr 353; J.L. Żukowski, *O sztuce*, „Gazeta Polska" 1828, nr 27–33; M. Mochnacki, *Drugi koncert Karola Lipińskiego*, „Gazeta Polska" 1828, nr 28; J.K.O. [J.K. Ordyniec], *O związku i powinowactwie sztuk pięknych, a mianowicie poezji z muzyką*, „Dziennik Warszawski" 1828, nr 32; [J.B. Ostrowski], *W nrze 284 „Gazety Polskiej" znajduje się artykuł o klasyczności i romantyczności przez Pana G.M…*, „Dziennik Powszechny Krajowy" 1829, nr 278; H. Autor pism naukowych, [nadesł.] *„Gazeta Polska" umieściła w Nrze 310 bezimienne uwagi o imienności i bezimienności krytykujących i krytykowanych…*, „Dziennik Powszechny Krajowy" 1829, nr 305; J.N. Kamiński, *Czy nasz język jest filozoficzny?*, „Haliczanin" 1830, t. 1; [M. Mochnacki], *„Mnich". Tragedia Korzeniowskiego*, „Kurier Polski" 1830, nr 244; J.B.O. [J.B. Ostrowski], *Co to są prawidła?*, „Dziennik Powszechny Krajowy" 1830, nr 130; P–a, [nadesł.] *„Godne ocenienie pisma zależy od rozebrania…"*, „Dziennik Powszechny Krajowy" 1830, nr 136; [J.B. Ostrowski], [nadesł.] *„Pięknie, prawdziwie, a co może zadziwi, zupełnie tak jak ja myszlącemu o historii i filozofii autorowi artykułu panu P–a…"*, „Dziennik Powszechny Krajowy" 1830, nr 140; M. Grabowski, *O poezji XIX wieku*, w: tegoż, *Literatura i krytyka*, t. 1, 1837; [S. Ropelewski], *Wspomnienie o piśmiennictwie polskim w emigracji*, „Kalendarz Pielgrzyma Polskiego" 1840, t. 2; Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, „Tygodnik Literacki" 1841, nr 21–23; J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 1, 1843; J. Klaczko, *Dante Alighieri. II. Znaczenie „Boskiej Komedii"*, 1852; A. Tyszyński, *„Listy z Krakowa" Józefa Kremera*, w: tegoż, *Rozbiory i krytyki*, t. 2, 1854; A.G. Bem, *Józef Bohdan Zaleski jako autor pieśni religijnych i erotycznych*, „Tydzień" 1877, nr 2–9; H. Sienkiewicz, *O naturalizmie w powieści*, „Niwa" 1881, t. 20; W. Spasowicz, *Dzieje literatury polskiej*, 1882; C. Jellenta, *Zakapturzony idealizm*, „Prawda" 1888, nr 35–36; Miriam [Z. Przesmycki], *Poezja Lamartine'a niegdyś a dziś*, „Świat" 1890, nr 24; J. Żagiel [Z. Przesmycki], *Harmonie i dysonanse. I. Drzewo pomarańczowe*, „Świat" 1891, nr 1; Z. Przesmycki [Miriam], *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*, „Świat" 1891, nr 3–24 (toż samo jako wstęp w: M. Maeterlinck, *Wybór pism dramatycznych*, 1894); J. Żagiel [Z. Przesmycki], *Harmonie i dysonanse*, „Świat" 1891, nr 15; S. Przybyszewski, *Zur Psychologie des Individuums. 2. Ola Hansson*, 1892; M. Konopnicka, *Teofil Lenartowicz*, w: *Ludzie i rzeczy*, 1898; W. Spasowicz, *Ewolucja powieści w wieku XIX według nowej książki P.D. Boborykina*, „Wiestnik Jewropy" 1900, t. 5; P. Chmielowski, *Najnowsze prądy w poezji naszej*, 1901; Miriam [Z. Przesmycki], *Nowości poetyckie (I)*, „Chimera" 1901, t. 1, z. 1; Z. Przesmycki, *Walka ze sztuką*, „Chimera" 1901, t. 1, z. 2; K.R. Żywicki [L. Krzywicki], *Z wrażeń profana*, „Głos" 1901, nr 18–19; S. Lack, *O hipokryzji*, „Nowe Słowo" 1902, nr 7; I. Matuszewski, *Stanowisko Mickiewicza w literaturze wszechświatowej*, „Tygodnik Ilustrowany" 1902, nr 9; J. Żuławski, *Znaczenie symbolizmu w sztuce*, w: tegoż, *Prolegomena. Uwagi i szkice*, 1902; P. Chmielowski, *Chimera*, „Pamiętnik Literacki" 1904, z. 2; S. Lack, *Achilleis*, „Nowe Słowo" 1904, nr 5; S. Brzozowski, *Współczesna krytyka literacka w Polsce*, 1907; W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1864–1918*, cz. 2, 1918.

Opracowania: S. Jarociński, *Maurycy Mochnacki jako krytyk muzyczny*, „Studia Muzykologiczne" 1954, t. 3; E. Orzeszkowa, *Pisma krytycznoliterackie*, zebrał i oprac. E. Jankowski, 1959; P. Chmielowski, *Pisma krytycznoliterackie*, t. 1–2, oprac. H. Markiewicz, 1961; A.G. Bem, *Pisma krytyczne*, oprac. Z. Żabicki, 1963; I. Matuszewski, *O twórczości i twórcach. Studia i szkice literackie*, oprac. S. Sandler, 1965; Z. Przesmycki (Miriam), *Wybór pism krytycznych*, t. 1–2, oprac. E. Korzeniewska, 1967; A. Sygietyński, *Pisma krytycznoliterackie*, wstęp i wybór T. Weiss, 1971; *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, 1973; M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, 1975; M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka – otchłań – pełnia. (Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia)*, w: *Młodopolski świat wyobraźni*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, 1977; S. Lack, *Wybór pism krytycznych*, przedmowa, wybór tekstów i komentarze W. Głowala, 1980; W. Głowala, *Młodopolska wyobraźnia metakrytyczna*, 1985; *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, oprac. J. Kulczycka-Saloni, 1985; M. Konopnicka, *Pisma krytycznoliterackie*, wybór i oprac. J. Jarowiecki, 1988; S. Brzozowski, *Eseje i studia o literaturze*, t. 1–2, wybór, wstęp i oprac. H. Markiewicz, 1990; W. Marciszewski, *Pascal a nieskończoność*, „Znak" 1996, nr 12; M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, 1997; É. Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. M. Kowalska, wstęp B. Skarga, 1998; Ł. Stanek, *Logik i mistyk o nieskończoności. O myśleniu Jana Dunsa Szkota i Mistrza Eckharta*, „Principia" 1998; M. Stanisz, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, 1998; R. Morris, *Krótka historia nieskończoności. Achilles i żółw w kwantowym Wszechświecie*, przeł. J. Kowalski-Glikman, 1999; G. Legutko, *Zenon Przesmycki (Miriam) – propagator literatury europejskiej*, 2000; M.C. Ghyka, *Złota liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej*, wstęp P. Valéry, posł. M. Eliade, przeł. I. Kania, 2001; M. Stala, *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, 2001; A.D. Aczel, *Tajemnica Alefów. Matematyka, kabała i poszukiwania nieskończoności*, przeł. T. Hornowski, 2002;

ks. J. Dadaczyński, *Koncepcja nieskończoności w antycznej matematyce i filozofii*, „Roczniki Filozoficzne" 2002, z. 3; J. Płuciennik, *Figury niewyobrażalnego. Notatki z poetyki wzniosłości w literaturze polskiej*, 2002; E. Wolicka, *„Sens i smak nieskończoności" – Henryka Elzenberga Via Negativa*, „Roczniki Filozoficzne" 2002, z. 2; M. Heller, *Filozofia i wszechświat. Wybór pism*, 2006; J. Kierul, *Ład świata. Od kosmosu Arystotelesa do wszechświata wielkiego wybuchu*, 2007; J.D. Barrow, *Księga nieskończoności. Krótki przewodnik po tym, co nieograniczone, ponadczasowe i bez końca*, przeł. T. Krzysztoń, 2008; É. Levinas, *Poza doświadczeniem. Kartezjańska idea nieskończoności*, w: tegoż, *Bóg, śmierć i czas*, przeł. J. Margański, 2008; J.L. Borges, *Nieustanny wyścig Achillesa z żółwiem*, w: tegoż, *Polemiki*, przeł. J. Partyka, 2009; R. Krajewski, *Nieskończoność*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 13, 2009; M. Strzyżewski, *„Nieskończoność" jako kategoria estetyczna i krytycznoliteracka w romantyzmie (wstępne rozpoznania)*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 1, red. G. Borkowska i M. Rudkowska, 2010; M. Strzyżewski, *Romantyczna nieskończoność. Studium identyfikacji pojęcia*, 2010; A. Grzeliński, *Człowiek i duch nieskończony. Immaterializm George'a Berkeleya*, 2011; W. Gutowski, *Młodopolskiej poezji kłopoty z nieskończonością (Kazimierz Tetmajer, Leopold Staff, Tadeusz Miciński)*, w: *Przekleństwo i harmonia nieskończonego. Z zagadnień literatury Młodej Polski i epok późniejszych*, red. K. Radowska, 2014; J. Tomkowski, *Nieskończoność i secesja (na przykładzie eseistyki Miriama)*, w: jw.; M. Heller, *Bóg i geometria. Gdy przestrzeń była Bogiem*, 2015.

Zob. też: Duch/ Dusza/ Duchowość, Metafizyka, Mistyka, Wyobraźnia/ Imaginacja/ Fantazja, Wzniosłość

NIETZSCHEANIZM

Śmierć Friedricha Nietzschego jako data przełomowa. W 1895 r. Antoni Lange zauważa, że „nazwisko Nietzschego jest dziś na wszystkich ustach" (*Tarde i Nietzsche*, „Głos" 1895, nr 1). Zdanie to trafnie oddaje atmosferę gorączkowego zainteresowania osobą i dziełem Friedricha Nietzschego na przełomie wieków. Lange dodaje: „Jest to wielki artysta, pisarz dziwny, filozof i moralista osobliwy, czasem sięgający wyżyn geniuszu, czasem wykazujący czyste obłąkanie. Umysł to niecierpliwy, niespokojny, rzucający się niby w klatce w ciasnych granicach inteligencji człowieczej" (tamże).

Nadejście ery nietzscheanizmu zapowiadało wielu krytyków literackich. Wśród nich był Stanisław Posner, który – informując o śmierci niemieckiego myśliciela w 1900 r. – pisał: „W sobotę 25 sierpnia, o południowej godzinie, zmarł w »poświęconym muzom« Weimarze Fryderyk Wilhelm Nietzsche. Dla świata nie żył on już od lat dziesięciu […] – na ten »okres czasu« przypada właśnie największy rozkwit nietzscheanizmu; pochód tryumfalny nazwiska i haseł […]" (*Fryderyk Nietzsche*, „Prawda" 1900, nr 35). Rok 1900 to jedna z przełomowych dat zarówno w polskiej, jak i w europejskiej recepcji „pustelnika z Sils Maria", kiedy to znaczenie i popularność jego filozofii przybierały na sile w błyskawicznym tempie. Zwłaszcza dyskusje i spory toczące się na łamach czasopism młodopolskich, postulaty prezentowane w licznych tekstach krytycznoliterackich i publicystycznych ukazują rozmiar i charakter, wielopłaszczyznowość i rozmaitość tejże recepcji, jak też różnorodność i dynamikę twórczych oraz odtwórczych mechanizmów odczytywania treści nietzscheańskich.

Od początku „formowania się" polskiego nietzscheanizmu jego obecność i oddziaływanie zaznaczają się głównie na polu literatury, zwłaszcza krytyki literackiej. Adaptacja niemieckiego filozofa, szczególnie w fazie początkowej, odbywa się za pośrednictwem czasopism zarówno niemieckich, jak i polskich. W latach 1883–1918 na łamach tych drugich pojawiło się około sześćdziesięciu tekstów bezpośrednio poświęconych Nietzschemu. Ich autorami byli m.in. Cezary Jellenta, Leo Belmont, Benedykt Elmer, Władysław Horodyski, Wilhelm Feldman, Walery Gostomski, Jakub Lewkowicz, Władysław Mieczysław Kozłowski, Wacław

Nałkowski i wielu innych. Ponadto Nietzsche był wymieniany przy okazji najrozmaitszych kontekstów literackich, socjologicznych, filozoficznych i religijno-etycznych oraz wszelkich innych problemów zajmujących epokę. Do najczęstszych należą zwłaszcza: kult indywidualizmu, → dekadentyzm, arystokratyzm, poetyka dziecka, → romantyzm, moralność, nihilizm, religia chrześcijańska, konflikt ze społeczeństwem. Niemiecki myśliciel był także zestawiany z innymi znaczącymi filozofami, muzykami lub pisarzami i poddawany analizie komparatystycznej. Najczęstsze konstelacje Nietzsche tworzy z Richardem Wagnerem, Arthurem Schopenhauerem, Juliuszem Słowackim, Henri-Frédéricem Amielem, Fiodorem Dostojewskim, Maxem Stirnerem, Henri Bergsonem, Karlem Marksem, Arthurem de Gobineau itd.

Wczesna faza recepcji. Znajomość Nietzschego w polskiej krytyce literackiej odzwierciedla się jeszcze przed 1900 r. W 1894 r. Ludwik Krzywicki obwieszczał: „Zatem fala nietzscheanizmu przedarła się też do Warszawy!" (*Nasz nietzscheanizm*, „Prawda" 1894, nr 4). Krytyk obawiał się jednak powierzchowności i trywialności, która była jedną z niebezpiecznych pod względem interpretacyjnym stron „w modzie na Nietzschego".

Pierwsza wzmianka o Nietzschem pochodzi z 1883 r. i jest autorstwa Leona Pinińskiego, który przywołuje Nietzschego jako zwolennika Wagnera w pracy *O operze nowoczesnej i znaczeniu Ryszarda Wagnera oraz o „Parsifalu" Wagnera* (1883). Kolejny raz Nietzsche jest wymieniany jako uczeń Schopenhauera w artykule Napoleona Hirszbanda (Cezarego Jellenty) *Apostoł nicości (po latach stu)* („Prawda" 1888, nr 8). Zatem do literatury polskiej Nietzsche wkracza niejako przez pryzmat swoich mistrzów: Wagnera i Schopenhauera.

Pierwszy polski przyczynek prezentujący sylwetkę autora *Jutrzenki* opublikował Ladawa (pod tym pseudonimem kryje się najprawdopodobniej Alfred Nossig) na łamach „Prawdy" w 1889 r. Oprócz krótkiej notki biograficznej i informacji na temat dorobku twórczego są tu zawarte przemyślenia dotyczące filozoficznego profilu Nietzschego: „Był bowiem Nietzsche nie tylko filozofem, ale artystą o subtelnym rozumieniu sztuki i umysłów twórczych. […] Przecząc, jakoby świat był dobrym lub złym, nie przyznawał nigdy, iż filozofia jego jest pesymistyczną, za jaką powszechnie uchodziła" (*Fryderyk Nietzsche, Niemiec filozofujący młotem*, „Prawda" 1889, nr 38).

Pierwsze monografie poświęcone Nietzschemu napisały publicystki Maria Czesława Przewóska i Zofia Daszyńska. Studium Przewóskiej *Fryderyk Nietzsche jako moralista i krytyk* (1894) to próba rzetelnej i krytycznej prezentacji filozoficznego światopoglądu autora *Ecce homo*. Autorka podkreśla w nim przełomowe znaczenie jego filozofii, z którym „każda literatura świata liczyć się musi". Przewóska akcentuje subiektywny charakter twórczości Nietzschego, a autora uznaje za zwolennika życia, pragnącego stworzyć człowieka wolnego – nadczłowieka. W podobnym duchu wypowiada się na ten sam temat Zofia Daszyńska w rozprawie *Nietzsche–Zaratustra. Studium literackie* (1896). Autorka rozbudowała i pogłębiła tu poglądy zaprezentowane wcześniej w artykule *Nietzsche i moralność* („Przegląd Poznański" 1894, nr 2–3). Nietzsche jest przedstawiony jako autor nieprzeciętny, postać proroczo-religijna i jako jednostka należąca „do najsilniejszych indywidualności pisarskich, a odrębn[a] jest od wszystkich współczesnych moralistów". W ostatnim dziesięcioleciu XIX w. wielu krytyków i publicystów zabierało głos na temat wywołującego skrajne emocje niemieckiego filozofa. Do zwolenników i propagatorów myśli Nietzscheańskiej należeli obok wyżej wymienionych Stanisław Garfein, Wilhelm Feldman, Stanisław Przybyszewski i wielu innych, którzy częściej i aktywniej będą zabierać głos w okresie rozkwitu nietzscheanzimu po 1900 r. Autor *Zaratustry* miał zapalczywych przeciwników, uznających go za dekadenta, pesymistę, immo-

ralistę czy też po prostu przypadek psychiatryczny. Sądy tego typu wydawali przedstawiciele gasnącego pozytywizmu, jak Władysław Mieczysław Kozłowski, Henryk Struve lub Teodor Jeske-Choiński.

Pierwsze polskie przekłady dzieł Friedricha Nietzschego. Ważnymi wydarzeniami wytyczającymi dalszą drogę rozwoju polskiego nietzscheanizmu były pierwsze przekłady dzieł Nietzschego, których fragmenty opublikowano na łamach kilku czasopism, jak „Prawda", „Myśl", „Życie". W 1893 r. fragmenty *Zaratustry*, uchodzącego za najważniejsze dzieło Nietzschego, przetłumaczyli Bolesław Gruber i Malwina Posner-Garfeinowa. Ponadto fragmenty *Zaratustry* przełożyli i opublikowali w „Głosie", „Życiu" i „Strumieniu" Stanisław Pieńkowski i Maria Cumft-Pieńkowska. Forma książkowa ich tłumaczenia pod tytułem *Tak mówił Zaratustra* ukazała się w 1901 r.

Recepcja w XX stuleciu. Od 1900 r. rozpoczyna się nowy, intensywniejszy rozdział polskiego nietzscheanizmu, w którym przeważa pogłębiona i często polemiczna recepcja krytycznoliteracka. Już w 1898 r. Feldman pisał, z pewną ulgą, że popularność niemieckiego myśliciela „w owym wulgarnym, gazeciarskim znaczeniu słowa" dobiega końca i oto rozpoczyna się faza odczytań literacko-filozoficznych: „Tłum zaspokoił pierwszy instynkt, dał ujście swej wrażliwości, ukorzył się na chwilę przed wielkością i – poszedł swoją drogą; przy Nietzschem pozostała garstka czcicieli. Odczuwają oni, ale i rozumieją. Kochają mocno, ale i kochać nie przestają" (*Nietzsche*, „Życie" 1898, nr 21).

Nietzsche zaczyna odgrywać coraz większą rolę w procesie przeformułowania pojęcia sztuki i w kształtowaniu estetycznych paradygmatów epoki. Za najważniejsze dzieło Nietzschego uchodzi wciąż *Also sprach Zarathustra*, a pojemna idea nadczłowieka jest najczęściej przywoływanym, interpretowanym i literacko wykorzystywanym motywem. Nietzsche jest symbolem przełomu, rewolucji estetycznej, dionizyjskiej witalności i → modernizmu.

Główni propagatorzy dzieł. Kluczową postacią w historii polskiego nietzscheanizmu i swoistym pośrednikiem interkulturowym jest Stanisław Przybyszewski. Jeszcze podczas swojego pobytu w Berlinie w 1892 r. napisał w języku niemieckim broszurę *Zur Psychologie des Individuums. Chopin und Nietzsche*, która należy do pierwszych publikacji książkowych na temat Nietzschego w Europie. Przyjazd „genialnego Polaka" do Krakowa w 1896 r. jest początkiem ery kultu Nietzschego i dokonywania w jego duchu procesu „przewartościowania wartości". Jako nowo obrany redaktor znaczącego pisma literacko-kulturalnego „Życie" Przybyszewski dba o obecność Nietzschego, m.in. przez publikacje przekładów fragmentów jego pism autorstwa Jerzego Żuławskiego i Wacława Moraczewskiego. Publikuje również teksty o Nietzschem i jego filozofii. Z czasem jego stosunek do autora *Jutrzenki* zaczyna jednak nosić znamiona ambiwalencji i dystansu, co jest potrzebne Przybyszewskiemu dla podkreślenia i wykreowania własnej niezależnej artystycznej osobowości i profilu literackiego. Mimo to autor *Dzieci szatana* ma znaczący wpływ na odbiór i sposób odczytywania Nietzschego w Młodej Polsce. W tej na wskroś selektywnej lekturze dominują literaryzacja symbolu nadczłowieka, stosowanie (niekiedy nazbyt swobodne) takich pojęć-postulatów, jak „poza dobrem i złem", „wola mocy", „Bóg jest martwy", „przewartościowanie wartości".

Między tradycją romantyczną a marksizmem. Istotnym elementem polskiego nietzscheanizmu, decydującym także o jego specyfice czy oryginalności, były jego powiązania z jednej strony z tradycją romantyczną, a z drugiej strony – zwłaszcza od 1905 r. – z tradycją marksistowską. Tego typu odczytania odbiły się szerokim echem zarówno w tekstach krytycznoliterackich i eseistycznych, jak i w utworach literackich. Nietzsche uniwersalizował i niejako

unowocześniał odbiór polskiej tradycji romantycznej i stawał się realną szansą na zintegrowanie w piśmiennictwie polskim wątków tradycji rodzimej z umysłowymi prądami europejskimi. Szczególnie symptomatyczne było synkretyczne łączenie metafizyki i indywidualizmu Słowackiego (głównie z poematu *Król-Duch*) i idei nadczłowieka Nietzschego. Obaj twórcy są ze sobą niekiedy konfrontowani i w pewnym sensie licytowani pod względem wartości treści zawartych w ich koncepcjach. Krytycy podkreślają często różnice „psychologiczne" i „genetyczne" (I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902), co zresztą nie przeszkadzało w łączeniu ich idei. Nadawanie koncepcji Słowackiego cech nietzscheańskiego nadczłowieka stało się powszechnie stosowanym modelem interpretacyjnym. Rozprawy i artykuły na temat motywu duchowego pokrewieństwa obu twórców podejmowali też m.in. Stefania Tatarówna, Władysław Horodyski, Jerzy Żuławski, Cezary Jellenta, Jan Gwalbert Pawlikowski. Henryk Monat już w 1893 r. zauważał, że: „Jeden z dziś żyjących głośnej sławy krytyków, Jerzy Brandes, w swoim studium o Nietzschem, porównuje *Zaratustrę* tego filozofa z *Księgami pielgrzymstwa* i z *Anhellim* i stawia te dzieła w rzędzie najgłębszych utworów literatury światowej" (*Czas powstania „Anhellego" i znaczenie poematu*, „Świat" 1893, nr 16–18).

Znaczącą cezurą w historii polskiego nietzscheanizmu jest 1905 r. Decydują o tym dwa wydarzenia: rozpoczęcie ambitnego projektu translatorskiego, jakim był polski przekład *Dzieł* Nietzschego w oficynie wydawniczej Jakuba Mortkowicza, i wybuch rewolucji społeczno-narodowej w Królestwie Kongresowym. Wydarzenia rewolucyjne wpłynęły na zmianę czy swego rodzaju ewolucję paradygmatów recepcyjnych i odbioru Nietzschego, a przekłady dzieł były nie tylko ukoronowaniem jego szerokiej recepcji, lecz na dobre ugruntowały obecność niemieckiego myśliciela w kanonie literatury polskiej, i to wychodząc daleko poza ramy epoki. Nowym kontekstem nietzscheanizmu stały się konotacje z ówczesnym nurtem socjalistycznym, a zwłaszcza aspekt jego swoistej konkurencyjności z myślą marksistowską. Marksizm pojmowano m.in. jako formę realizacji takich nietzscheańskich postulatów filozofii życia, jak wola mocy rozumiana jako wola czynu lub zmiany rzeczywistości i aktywna postawa wobec życia. Elementami szczególnie atrakcyjnymi dla ruchów lewicowych była poetyka buntu i imperatyw wyzwolenia jednostki. Ponadto dla adeptów teorii Marksa nietzscheanizm był szansą wyjścia z „ortodoksji marksistowskiej". Dochodzi tu w każdym razie do interesujących przeplotów: Nietzsche jest czytany przez Marksa, a Marks przez Nietzschego, jak to się dzieje m.in. w pismach Ludwika Krzywickiego czy Kazimierza Kelles-Krauza. Z drugiej strony idee Marksa okazywały się bliższe problematyce społecznej, były niejako bliższe życia, a opiewana wola czynu miała konkretne przeznaczenie, podczas gdy doktryny Nietzschego były postrzegane np. przez Stanisława Brzozowskiego jako zbyt oddalone od życia.

Stanisław Brzozowski jako czytelnik Nietzschego. Stanisław Brzozowski to jedna z kluczowych postaci polskiej krytyki literackiej przełomu wieków i jednocześnie ważny czytelnik, adept i krytyk filozofii Nietzschego. Jego odczytania i interpretacje należą do najciekawszych i najgłębszych w historii polskiego nietzscheanizmu. Początki działalności krytycznoliterackiej Brzozowskiego przypadają na lata 1900–1904, a więc na okres najżywszego zainteresowania Nietzschem. W artykule *Fryderyk Henryk Amiel (1821–1881). Przyczynek do psychologii współczesnej* („Prawda" 1901, nr 29) pisze o autorze *Poza dobrem i złem*, że jest „jednym z najwybitniejszych psychologów doby współczesnej; orlim swym wzrokiem zajrzał on niejednokrotnie w samą głębię ducha rówieśnych swoich i dojrzał tam rzeczy niedostępne dla oczu mniej przenikliwych".

Wywody i przemyślenia autora *Płomieni* oscylowały wokół nietzscheańskiego aktywizmu, pojmowania życia jako tworu dynamicznego, pojęcia woli mocy, idei nadczłowieka i projektu przewartościowania wartości. Intensywnie zajmował się on także postawioną przez Nietzschego nihilistyczną diagnozą kultury, krytyką kultury i → historyzmu. Proces hermeneutycznego zmagania się z filozofią Nietzschego i intensywnego dialogu z nią obrazuje m.in. wydana w Stanisławowie broszura *Fryderyk Nietzsche* (1907). Wypracowana przez Brzozowskiego filozofia czynu i pracy jest efektem głębokiej lektury pism Nietzschego i krytycznej dyskusji z jego światopoglądem filozoficznym. Elementy nietzscheanizmu przeplatają się przez całą twórczość Brzozowskiego, nawet wtedy, gdy próbuje się wobec niego dystansować. W *Pamiętniku* z 1911 r. notował: „[…] chciałem wymienić Nietzschego, ale postanowiłem unikać go, póki nie poddam się nowej konfrontacji z jego pismami. Jestem w fazie umyślnego, ale pozornie tylko umyślnego krytycyzmu wobec niego".

Tłumacze i przekłady. Najbardziej spektakularnym wydarzeniem polskiego nietzscheanizmu na przełomie wieków był przekład jego dzieł. Tłumaczami byli tacy znani pisarze, jak Leopold Staff i Wacław Berent, oraz tacy uznani krytycy i intelektualiści, jak Stanisław Wyrzykowski, Konrad Drzewiecki i Stefan Frycz. Przetłumaczono wszystkie wówczas dostępne dzieła Nietzschego z wyjątkiem *Der Fall Wagner*. Jako pierwszy tom edycji ukazał się *Tako rzecze Zaratustra* w przekładzie Berenta. Berent jest również autorem ważnego dzieła teoretycznego *Źródła i ujścia nietzscheanizmu* („Chimera" 1905, t. 9), które było istotnym suplementem do lektury prymarnych dzieł niemieckiego filozofa. Polskie przekłady spotkały się z bardzo dobrym przyjęciem i pozytywnymi recenzjami. Następującymi słowami podsumował to doniosłe wydarzenie jeden z tłumaczy, Stefan Frycz: „Przełożenie dzieł Nietzschego na język polski, w którym to języku ten myśliciel winien był właściwie pisać, bo trzeba było urodzić mu się Polakiem, […] jest czynem pomnikowym" („*Dzieła" Fryderyka Nietzschego*, „Przegląd Filozoficzny" 1911, z. 2). Aluzja do polskiego pochodzenia Nietzschego, czyli do skonstruowanej przez niego legendy, była często wykorzystywanym motywem w polskiej recepcji.

Specyfika polskiej recepcji. Polski nietzscheanizm w latach 1883–1918 jest zjawiskiem ważnym dla filozofii, historii literatury i krytyki literackiej. Z jednej strony wpisuje się on w nurt europejskiej historii oddziaływania niemieckiego filozofa i jest jego integralną częścią. Z drugiej strony wykazuje się swoistą specyfiką, wynikającą z połączenia europejskich nurtów kulturowych z szeregiem immanentnych, polskich zjawisk wpisujących się w problematykę historyczno-narodową, co nadaje mu oryginalny charakter i przyczynia się do rozwinięcia własnej dynamiki i dyskursywnej różnorodności. Kultura polska, otwierając się na nowoczesne trendy Europy Zachodniej, pozostaje wciąż uwikłana we własne konteksty historyczno-polityczne, przede wszystkim w sprawę narodowego wyzwolenia. Lektura dzieł autora *Poza dobrem i złem* stwarzała zatem możliwość uniwersalizacji narodowych zagadnień historycznoliterackich, poszerzała horyzont światopoglądowy i europeizowała lokalny koloryt polskiej kultury. Zainteresowanie Nietzschem na przełomie wieków wypływało z dokonującej się wówczas zmiany paradygmatów estetycznych i światopoglądowych, poszukiwania nowych środków ekspresji artystycznej i potrzeby wydostania się z uciskającego gorsetu problemów narodowych i wynikającego stąd odosobnienia kultury polskiej względem kultury europejskiej. O atrakcyjności niemieckiego filozofa decydowały w dużej mierze płynąca z jego pism niezłomność woli odrzucenia tradycyjnego systemu wartości, krępującego indywidualny rozwój, totalna negacja schematów prozaicznego życia społecznego, afirmacja ży-

cia we wszystkich jego przejawach (łącznie z cierpieniem), imperatyw wolności przejawiający się m.in. w estetyczno-filozoficznej idei nadczłowieka i w projekcie „przewartościowania wszystkich wartości", duch witalistyczno-aktywistyczny, dopomagający w przezwyciężeniu dekadencji i pesymizmu proweniencji Schopenhauerowskiej, a także obrazowość i metaforyczność nietzscheańskiego języka (→ metafora), które dla wielu twórców okazały się silną inspiracją.

Ówczesne odczytania myśli Nietzscheańskiej różniły się pod wieloma względami: mamy do czynienia z całym spektrum ujęć: od powierzchownych, schematycznych i odtwórczych po ujęcia wnikliwe, pogłębione, twórcze i krytyczne. Niezwykle doniosłą rolę w rozpropagowaniu Nietzschego na gruncie polskim i w historii polskiego nietzscheanizmu odegrali tacy intelektualiści żydowscy bądź pochodzenia żydowskiego, jak Cezary Jellenta, Wilhelm Feldman, Ostap Ortwin lub wydawca Jakub Mortkowicz.

Marta Kopij-Weiß

Źródła: L. Piniński, *O operze nowoczesnej i znaczeniu Ryszarda Wagnera oraz o „Parsifalu" Wagnera*, 1883; C. Jellenta, *Apostoł nicości (po latach stu)*, „Prawda" 1888, nr 8; Ladawa [A. Nossig], *Fryderyk Nietzsche, Niemiec filozofujący młotem*, „Prawda" 1889, nr 38; S. Przybyszewski, *Zur Psychologie des Individuums. Chopin und Nietzsche*, 1892; H. Monat, *Czas powstania „Anhellego" i znaczenie poematu*, „Świat" 1893, nr 16–18; Z. Daszyńska, *Nietzsche i moralność*, „Przegląd Poznański" 1894, nr 2–3; M.Cz. Przewóska, *Fryderyk Nietzsche jako moralista i krytyk. Studium filozoficzne*, 1894; K.R. Żywicki [L. Krzywicki], *Nasz nietzscheanizm*, „Prawda" 1894, nr 4; A. Lange, *Tarde i Nietzsche*, „Głos" 1895, nr 1–2, przedruk w: tegoż, *Studia i wrażenia*, 1900; Z. Daszyńska *Nietzsche–Zaratustra. Studium literackie*, 1896; W. Feldman, *Nietzsche*, „Życie" 1898, nr 21; S. Posner, *Fryderyk Nietzsche*, „Prawda" 1900, nr 35; S. Brzozowski, *Fryderyk Henryk Amiel (1821–1881). Przyczynek do psychologii współczesnej*, „Prawda" 1901, nr 29; I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902; W. Berent, *Źródła i ujścia nietzscheanizmu*, „Chimera" 1905, t. 9; S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, 1907; S. Frycz, *„Dzieła" Fryderyka Nietzschego*, „Przegląd Filozoficzny" 1911, z. 2.

Opracowania: T. Weiss, *Fryderyk Nietzsche w piśmiennictwie polskim lat 1890–1914*, 1961; H. Floryńska, *Spadkobiercy „Króla-Ducha". O recepcji filozofii Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu*, 1976; A. Kieżuń, *Spór z tradycją romantyczną. O działalności pisarskiej Adolfa Nowaczyńskiego*, 1993; M. Micińska, *Między Królem-Duchem a mieszczaninem. Obraz bohatera narodowego w piśmiennictwie polskim przełomu XIX i XX wieku (1890–1914)*, 1995; M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, 1997; *Nietzsche 1900–2000*, red. A. Przybysławski, 1997; R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, 1997; K. Kralkowska-Gątkowska, *Maria Komornicka – uczennica Nietzschego*, w: *Recepcja literacka i proces literacki*, red. G. Ritz i G. Matuszek, 1999; M. Podraza-Kwiatkowska, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, 2001; *Friedrich Nietzsche i pisarze polscy. Praca zbiorowa*, red. W. Kunicki, przy współpracy K. Polechońskiego, 2002 (tu m.in. M. Kopij, *Nietzsche w literaturze i publicystyce polskiej lat 1889–1918. Bibliografia*); P. Pieniążek, *Podmiot, autor i tekst u Nietzschego*, „Nowa Krytyka" 2002, nr 13; B. Banasiak, *Narodziny interpretacji z ducha Nietzschego*, [posłowie do:] F. Nietzsche, *Wola mocy*, przeł. S. Frycz i K. Drzewiecki, 2003; B. Baran, *Post-Nietzsche. Reaktywacja*, 2003; M. Pąkciński, *Maski Zaratustry. Motywy i wątki filozofii Nietzschego a kryzys nowoczesności*, 2004; P. Pieniążek, *Brzozowski. Wokół kultury: inspiracje nietzscheańskie*, 2004; M. Kopij, *Friedrich Nietzsche w literaturze i publicystyce polskiej lat 1883–1918. Struktura recepcji*, 2005; G. Kowal, *Friedrich Nietzsche w publicystyce i literaturze polskiej lat 1919–1939*, 2005; P. Pieniążek, *Suwerenność a nowoczesność. Z dziejów poststrukturalistycznej recepcji myśli Nietzschego*, 2009.

Zob. też: Dekadentyzm, Literatura niemiecka w polskiej krytyce literackiej, Marzenie, Metafora, Modernizm, Romantyzm, Tragedia

NOWELISTYKA/ MAŁE FORMY PROZY

Problemy genologiczne. Wypowiedzi teoretyczne drugiej połowy XVIII w. – zgodnie z tradycją klasycystyczną – nie zajmowały się szerzej twórczością prozatorską. W krytyce literackiej tego czasu dla określenia popularnych wtedy (a szczególnie w czasopismach początku XIX w.) małych form prozy stosowano przede wszystkim niejednoznaczną skądinąd nazwę → powiastka (franc. *conte*). Sporadycznie posługiwano się określeniami „anegdota".

Krytyka literacka XIX w., przedstawiając utwory prozaiczne, mniejsze objętościowo od → powieści, nie stosowała jednego terminu, lecz posługiwała się wymiennie całym szeregiem nazw, bez szczególnej konsekwencji i dbałości o wyraziste rozgraniczenia, a określenie genologicznych wyróżników rozmywało się w amorficznych opisach i analizach (→ gatunek). Ówczesne syntezy → historii literatury unikały raczej precyzyjnych określeń gatunkowych, posługując się pojęciami o szerokich kontekstach cywilizacyjnych, narodowościowych, kulturowych i oświatowych, zacierając granicę między literaturą piękną (beletrystyką) a piśmiennictwem w ogóle.

„Świadomość gatunkowa" w pierwszych latach XIX w. przechowywała kategorie i hierarchie wprowadzone przez poetyki normatywne. Za literaturę „wysoką" uważano kanoniczne formy → liryki i → dramatu. Dopiero w trzecim dziesięcioleciu, pod wpływem romantyzmu, następowała powolna „nobilitacja powieści", a z nią i innych odmian prozy. Nie zmieniało to jednak faktu, że dla znacznej części nastawionej konserwatywnie krytyki literackiej były to gatunki „niższe". Przekonanie to dzielił Stanisław Tarnowski, pisząc, że „żaden […] rodzaj literatury […] nie jest […] tak zapchany […] miernościami jak powieść" (*Historia literatury polskiej*, t. 6, 1905). W hierarchii gatunków prozy nisko lokowała się nowelistyka, której przypisywano funkcje „przygotowawcze" do obszerniejszych struktur powieściowych.

W krytyce literackiej XIX w. aspekty genologiczne przedstawiały się ubogo i właściwie występowały okazjonalnie, zwykle przy ogólnej charakterystyce twórczości pisarzy. Wyróżniano wprawdzie nurt powieściowej prozy, ale łączono go często z formami paraliterackimi. Eliza Orzeszkowa w *Kilku uwagach nad powieścią* („Gazeta Polska" 1866, nr 285–286 i 288) uznawała ją za „gałąź piśmiennictwa", łączącą „żywioł fantazyjny z rozumowym". Także w dziełach poświęconych → teorii literatury i poetyce panowała „anarchia terminologiczna". W *Teorii poezji polskiej z przykładami w zarysie popularnym analityczno-dziejowym* (1899) Antoni Gustaw Bem krótkie gatunki prozy uznawał za „poetyckie". Henryk Galle w podręczniku *Teoria prozy i poezji w zarysie* (1904) „powieść", „powiastkę" i „nowelę" umieścił z kolei w dziale poezji.

Nowelistyka w świadomości krytycznej XIX w. pozostawała na dalszym planie i była traktowana jako gatunek niesamodzielny wobec powieści. Utrwalone później, już jako wyraźniej odrębne nazwy gatunkowe: „nowela" i „opowiadanie" oraz określenie zbiorowe „nowelistyka", wchodziły w obieg krytycznoliteracki stopniowo i z ciągłą obecnością nazw obocznych, o proweniencji wprowadzonej jeszcze na początku stulecia. Do końca XIX w. myślenie krytycznoliterackie obciążało przekonanie o drugorzędności kwestii artyzmu w prozie. W konsekwencji w analizach prozy brakowało rygorów i narzędzi analitycznych, a nawet ukazujące się na przełomie XIX i XX w. podręczniki (Bema czy Piotra Chmielowskiego *Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej*, 1903) traktowały terminologię gatunkową jako drugorzędną i stosowały ją dowolnie. W artykułach i recenzjach punkt ciężkości przenoszono najczęściej na treść i przesłanie ideologiczne nowelistycznych utworów.

Terminologia. Zasadniczy kłopot krytyki z małymi formami prozaicznymi wyrażał się w trudnościach terminologicznych. Wynikały one z amorficzności, nieostrości i synonimiczności nazw genologicznych. W wielkiej „magmie" drobnych utworów mieściły się bowiem teksty bardzo różne. Trudno było je jednolicie określić, a tym bardziej umiejscowić w systemie gatunkowym. Poza tym brakowało wyrazistych kryteriów wyróżniających, wspartych o jakiś system interpretacyjny. W rezultacie w recenzjach i ocenach pojawiały się najczęściej spetryfikowane i stosowane wymiennie nazwy: → „obrazka", „powiastki", „szkicu", „noweli", („nowelli"), „opowieści", „opowiadania", „szkicu powieściowego".

Piotr Chmielowski w swojej charakterystyce krótkich form prozą pisał, że „obrazki i powiastki kreślą jakąś sytuację lub jakieś poszczególne zdarzenie, mogące czymkolwiek zainteresować czytelnika. Charaktery są tu z lekka tylko nakreślone i jedynie w tej właśnie dobie, w której rzecz się dzieje, rozmów zazwyczaj skąpo, ponieważ idzie o wystawienie samego wypadku jak najprędzej. Jeżeli utwory takie mają wyraźną dążność pedagogiczną, nazywają się obrazkami lub powiastkami moralnymi […]. Jeżeli zaś dążności takiej nie mają i są z większą dbałością o piękność tworzone, zowią się po prostu obrazkami lub powiastkami" (*Stylistyka polska*). Obie odmiany były przez krytyka traktowane synonimicznie i bez większej precyzji. „Powiastka" często funkcjonowała jako termin „zastępczy", zarówno wobec innych nazw: „noweli", „opowiadania" i „szkicu". Mogła po prostu być małą powieścią. Owa „wielofunkcyjność" terminów nie pozwalała na ściślejsze określenie ram gatunkowych i wpływała raczej na ich zatarcie.

„Obrazek" i „powiastka". Ściślej dawał się zdefiniować „obrazek". Apogeum obrazka przypadało na okres międzypowstaniowy. Deminutywny sposób określenia nazwy wskazywał zwykle na odtwarzany „z natury" drobiazg lub błahostkę. Szersze portrety środowiskowe i zawodowe mieściły się z kolei w „szkicach fizjologicznych", które wprowadzały elementy typizacji środowiskowej. Jednak najbliższa strukturze nowelistycznej była wówczas „powiastka" (nierzadko traktowana wymiennie z nazwą „szkic"). W dowolny sposób posługiwali się nimi nie tylko krytycy, ale i autorzy krótkich prozaicznych form, wprowadzający je w tytułach i podtytułach utworów aż do końca stulecia. Tak więc np. Bolesław Prus swoje tomy zbiorowe tytułował *Szkice i obrazki*. Podobnie w nazwach pojedynczych nowel stosowano różne genologiczne określenia; tak było u Prusa (*On. Szkic*, *Milczące echa. Szkice*, *Przy księżycu. Obrazek*, *Pojednani. Obrazek*), Henryka Sienkiewicza (*Jamioł. Obrazek wiejski*, *Janko Muzykant. Obrazek wiejski*). Nazwy gatunkowe często pojawiały się w tytułach utworów (u Elizy Orzeszkowej *Obrazek z lat głodowych*, u Sienkiewicza *Szkice węglem* i *Szkice z natury i życia*). Niekonsekwencje można dostrzec w wymianach genologicznych określeń, np. pierwsze wydanie powieści *My i oni* (1864) Józefa Ignacego Kraszewskiego nosiło podtytuł *Obrazek współczesny narysowany z natury*, natomiast drugie – z 1902 r.: *Powieść z czasów ostatniego powstania (zakazana przez Rosję)* (podtytuł wydawcy, „Polaka Katolika").

Kryterium różnicującym (nieostrym) mógł być rozmiar utworu, a czasem jego forma podawcza (→ opis lub opowiadanie). Jednak nie zawsze. Dowolność terminologiczna udzielała się również krytyce. Tak też w obszernej recenzji tomu *Z różnych sfer* Orzeszkowej Chmielowski posługiwał się synonimicznie niemal wszystkimi nazwami: „powiastka", „obrazek", „szkic", „nowela", „opowiadanie", a nawet „powieść" (*Zefirek! – Młode siły. „Z różnych sfer": nowele i obrazki Elizy Orzeszkowej*, „Ateneum" 1880, t. 1). Ten sam autor, pisząc o *Obrazku z lat głodowych* (1886) Orzeszkowej, używa nazwy „powiastka", odwołując się

do określenia autorki z pierwszego zdania jej utworu: „[…] opowiem wam króciuchną powiastkę" (*Powieści ludowe Elizy Orzeszkowej*, „Świat" 1891, nr 19–20).

Najogólniejszy przegląd sposobów używania obu nazw („powiastka" i „obrazek") wskazuje na ich deminutywną formę jako na cechę pomniejszającą. W obu wypadkach decydującą funkcję pełnił bowiem rozmiar – forma prozaicznego „drobiazgu". Pojawiające się coraz częściej w tytułach tomów zbiorowych „nowela" i „opowiadanie" powoli zaczynają się emancypować. Oba terminy, określając zbiór utworów o podobnej strukturze, są równocześnie widoczną tytułową etykietą gatunku prozy, np. *Cztery nowele* Marii Konopnickiej, *Trzy nowele* Elizy Orzeszkowej, *Nowele* Adolfa Dygasińskiego, lub funkcjonują jako określenie formuły narracyjnej, np. *Z opowiadań prawnika* Orzeszkowej. Wewnątrz zbiorów (a w konsekwencji w ocenach krytycznych) panuje nadal mozaika określeń genologicznych. Wśród nich wysoką frekwencję mają, aż do końca XIX w., terminy: „powiastka", „obrazek" i „szkic".

Definicje noweli. Do lat 80. rzadziej za to był stosowany termin „nowela". W opisach tak nazywanych utworów krytycy w mniejszym stopniu skupiali się na ich objętości, uwydatniali natomiast zasady konstrukcji („architektoniki" – jak wówczas pisano, np. Henryk Sienkiewicz w recenzji pierwszego tomu *Pism* Bolesława Prusa – „Gazeta Polska" 1881, nr 216–219).

W połowie XIX w. stan wiedzy o noweli (nowelistyce) określiła następująco *Encyklopedia powszechna* (t. 19, 1865) Samuela Orgelbranda: „Nowellą zwie się w ogóle mała powieść, czyli powiastka pisana prozą […]. Nowella również jak romans i powieść, opiera się na rzeczywistości, atoli gdy romans winien być obszerny, dokładny, i o ile możności, dawać wykończony obraz życia i czasu, jaki maluje, nowella ogranicza się na pojedynczych rysach i epizodach z życia najbliższej przeszłości i teraźniejszości czerpanych, chociażby tylko prawdopodobnych, ale niewykraczających w dziedzinę cudowności lub dziwactwa, czym się znów wyróżnia od nowelli bajka, baśń, czyli klechda. Istota jej i interes, jaki obudza, leży w sytuacjach i ich spleceniu ze sobą, przez co charakterystyki osób mniej dobitnie zostają określone, rozprowadzone i dokończone niż w romansie, a czynności ich skupiają się szybko w jeden punkt stanowczy. Pierwiastkowo była ona, jak sama dowodzi nazwa, powiastką, czyli gadką, jakiegoś zdarzenia codziennego, wynikłą z potrzeby rozrywki towarzyskiej, podniesionej powabem nowości i niezwykłości, a opowiedziana potocznie, lekko i żywo".

Definicja ta została sformułowana blisko dwadzieścia lat przed pojawieniem się „świetnej plejady nowelistów polskich", wówczas, gdy nowela – jak pisał Antoni Potocki – stała się „pierwszą formą literacką okresu, w której zrównaliśmy się krokiem z literaturą europejską" (*Polska literatura współczesna*, cz. 1, 1911). Zatem trzy ostatnie dziesięciolecia wieku mogłyby być podstawą teoretycznoliterackiego sprecyzowania i stabilizacji terminu „nowela". Tak jednak się nie stało. Za dowód może posłużyć definicja gatunku z kolejnej edycji cytowanej *Encyklopedii* (1901). Świadczy ona, że w opisie gatunkowym noweli niewiele się jednak zmieniło: „Nowela, Nowella, nazywa się tak w ogóle mniejszych rozmiarów opowiadanie w formie prozaicznej. Nowela tak samo jak romans przedstawia rzeczywistość, ale różni się od niego tym, że się ogranicza prostymi, drobnymi wypadkami życiowymi, należącymi albo do niedawno ubiegłej przeszłości, albo do teraźniejszości; wyłącza także wszelką cudowność i tym znowu różni się od klechdy. Istota i interes noweli polega głównie na sytuacjach i ich powikłaniu, charaktery zaś bywają mniej starannie wykończone, a ich akcja w jednym ześrodkowuje się punkcie. Pierwotnie, jak to już sama pokazuje nazwa, była nowela opowiadaniem nowin i wypadków dziennych przedstawionych w sposób zabawny, żywy i lekki".

Obie definicje w podobny sposób sytuowały nowelę wobec powieści i mimo pewnych różnic (dotyczących niektórych elementów strukturalnych) dawały wyraz przeświadczeniu o jej podrzędnym charakterze. Na podobnej podstawie Stanisław Tarnowski zbudował degradujący sąd, wypowiedziany na marginesie oceny twórczości Sienkiewicza: „[…] łatwość pisania wzrosła, kiedy rozszerzyła się nowela" (*Henryk Sienkiewicz. Studia do historii literatury polskiej*, t. 5, 1897). W jego projekcji krytycznej nowela to gatunek niewymagający specjalnego wysiłku, podporządkowany koniunkturze i „zamówieniom" prasowym. Tarnowski, oceniając krótkie formy, unikał jednej nazwy „nowela", chętniej posługując się określeniami „powiastka" i „powieść" (*sic!*). Pisząc o zbiorze *O życie* Okońskiego (pseudonim Aleksandra Świętochowskiego), utwory określa najpierw jako „króciutkie powiastki", aby potem nazywać je powieściami (*Z najnowszych powieści polskich I*, „Przegląd Polski" 1881, t. 60). Pochlebne opinie o „małych powiastkach" Sienkiewicza opatrywał zastrzeżeniem, że „małe opowiadania […], mała powiastka, NOWELLA – JAK DAWNIEJ MÓWIONO – zazwyczaj najwięcej ma powodzenia", a o *Janku Muzykancie* napisze, że to „drobnostka, kilka kartek…", ale „najpiękniejsza perła całego zbioru POWIEŚCI" (*Henryk Sienkiewicz*).

Odrębność noweli. Próby wyodrębnienia noweli spośród innych form prozy były niekoherentne mimo coraz większej konsekwencji twórców, przestrzegających rygorów konstrukcyjnych noweli. Powtarzające się próby dookreśleń tak terminologicznych, jak analitycznych (wyróżnienie cech poetyki gatunku) nie zostały wówczas doprowadzone do końca. W krytyce pozytywistycznej, obok często stosowanych terminów „szkic" i „obrazek", najbardziej upowszechniają się terminy „opowiadanie", „nowela" (rozumiane jako specyficzna technika opisu rzeczywistości). Był to jednak etap późniejszy, bliższy końca wieku.

Aparat pojęciowy krytyki dziewiętnastowiecznej (głównie pozytywistycznej) był pod wieloma względami eklektyczny. Poza składnikami tradycyjnej poetyki i stylistyki sięgano po ogólne terminy romantyczne (epoka, → szkoła literacka, nurt, prąd literacki), pozytywistyczne (typ, → przedmiotowość, → tendencja, → realizm); po kategorie Hippolyte'a Taine'a i Ferdinanda Brunetière'a (ujmowana scjentystycznie teoria ewolucji gatunków). Na tej podstawie, w zbliżony do innych gatunków epickich sposób, analizowano teksty nowelistyczne, skupiając się przede wszystkim na ewokowanych przez nie treściach. W XIX i XX w. można dostrzec dwa warianty myślenia o noweli: 1) Ludwig Tieck, Friedrich Spielhagen, Paul Heyse, Hans Franck, Hermann Pongs dążą do wyodrębnienia nowej, kształtującej się formy gatunku; 2) pojawiają się opinie dyskredytujące nowelistykę XIX w. jako przejaw „anarchii estetycznej" (Ludwik Fryde).

Odrębność gatunkowa noweli ukształtowała się przede wszystkim w praktyce pisarskiej prozaików, którzy mogli ją traktować albo jako dzieło suwerenne, albo jako beletryzację publicystyki (zwłaszcza na styku z → felietonem i → reportażem) oraz jako „wprawianie się" do dzieł wielkich rozmiarów (powieści). W znacznym stopniu tak pozostało i w drugiej połowie XIX w., mimo że nowelistyka stawała się gatunkiem wyodrębnionym, o coraz wyrazistszej tożsamości z takimi wyróżnikami, jak zwięzłość i zwartość akcji, zamknięta → kompozycja, rama narracyjna, dramatyczna i dynamiczna budowa – wsparta na kontrastach i gradacji oraz z mocno zarysowanym punktem kulminacyjnym i spointowanym zamknięciem. Wówczas też powstawały różne jej odmiany, określone przez wybór i sposób ujęcia tematu: fantastyczne, sensacyjne, psychologiczne, grozy, społeczno-obyczajowe, intrygi, kryminalne, historyczne, fantastyczno-naukowe, tendencyjne, humorystyczne, para-

boliczne, reportażowe. Jak pisał Antoni Potocki, Sienkiewicz „stworzył polską nowellę" (*Polska literatura współczesna*).

Ponieważ do mocniejszego wyodrębnienia się polskiej nowelistyki jako formy ściśle literackiej dochodzono drogą ewolucyjną, wpływało to na niestabilność sądów i niespójność „narzędzi" krytyki. Nowelę „właściwą" o wyrazistej, precyzyjnej konstrukcji i oszczędnych formach narracyjnych poprzedzały, obok dziennikarskich paraliterackich gatunków, obecne już wcześniej w literaturze formy amorficzne, *quasi*-pamiętniki (→ pamiętnik), relacje podróżnicze (→ podróż) i opowieści „ustne".

Rola gawędy szlacheckiej. Dzięki temu w literaturze polskiej wykreował i upowszechnił się własny model krótkiej formy → gawęda szlachecka. Na niej skupiła się uwaga ówczesnej krytyki i ona była przedmiotem sporów (głównie ideologicznych) między Michałem Grabowskim, Józefem Ignacym Kraszewskim i innymi autorami. Niemniej ówczesnej krytyce literackiej brakowało umiejętności odpowiedniego „wyartykułowania" dystynktywnych cech gatunkowych gawędy jako krótkiej paranowelistycznej formy. Rozproszona i nieostra terminologia utrudniała dodatkowo możliwość analitycznego opisu.

Ówcześni krytycy dostrzegali jej prekursorską rolę, a zwłaszcza znaczenie założeń narracyjnych i stylizacji językowej. Przede wszystkim jednak uznawali ją za formę utrwalającą odchodzące w przeszłość relikty szlacheckiego życia. W tych ujęciach stanowiła ona akceptowaną i cenioną funkcję przekaźnika ważnej tradycji. Jednak – zwłaszcza dla krytyków piszących po 1863 r. – gawęda miała charakter regresywny i skonwencjonalizowany, a przez to nienadający się do kontynuacji w nowych warunkach społecznych i kulturowych. Krytycznie oceniał ją Kraszewski, zaś szczególnie ostro Włodzimierz Spasowicz w swoim studium *Wincenty Pol jako poeta. Dwa odczyty* („Ateneum" 1878, t. 2). Można przyjąć, że na lekceważenie drobnych form prozatorskich wpływała wówczas konwencjonalizacja („zużycie") gawęd i form „gawędo-podobnych" oraz ich wyrazisty konserwatyzm, które budziły szczególną niechęć → krytyki pozytywistycznej. Jednak w praktyce literackiej odwołania do konstrukcji gawędy zdarzały się często, zwłaszcza w ramowych ujęciach fabuł oraz kreacjach narratora – wspominkarza.

„Ustna" koncepcja formy gawędowej wpływała również na pojmowanie powieści jako krótkiego utworu o „mówionej" genezie. W przypisie do *Emeryta* Józefa Korzeniowskiego Aleksander Tyszyński wspomina o „krótkich, ale rzetelnych powiastkach [Lucjana Siemieńskiego]", których styl „przypomina nam, iż powieść jest nie tylko gałęzią opowiadania towarzyskiego, ale i sztuki pięknej" ([rec.] *Emeryt*, „Biblioteka Warszawska" 1851, t. 2); *Stare gawędy i obrazy* Kazimierza Władysława Wójcickiego ten sam krytyk nazywa z kolei „powieściami" („*Stare gawędy i obrazy" przez Wójcickiego*, „Biblioteka Warszawska" 1841, t. 1). Na tej podstawie można sądzić, że w ówczesnej krytyce posługującej się pojęciem gatunkowym „powieść" panowała znaczna ambiwalencja, utrudniająca wyodrębnienie „noweli".

Wpływ form dziennikarskich. Istotne znaczenie dla początków nowoczesnej nowelistyki polskiej miał kontekst pozaliteracki. Powstawała ona w okresie dominowania pozytywistycznej → tendencyjności, co powodowało, że często zacierała się granica między utworem literackim a gatunkami dziennikarskimi. Henryk Sienkiewicz, akcentując, że utwór tendencyjny jest „broszurą w artystycznej formie, dowodzącą pewnych zasad w sposób plastyczny, to jest na przykładach z życia wziętych" („*Pan Graba". Powieść p. Elizy Orzeszkowej*, „Wieniec" 1872, nr 85–87), dobitnie wskazywał na „pograniczność" beletrystycznej prozy i tekstu pub-

licystycznego. W tym nurcie był istotny wpływ „małych" form dziennikarskich, szczególnie widoczny w nowelistyce lat 70. XIX w. Między strukturą Prusowskich → „kronik" a jego wczesną małą prozą z tomu *To i owo* (1874) odnajdywano wiele punktów stycznych. Podobnie między felietonistyką a nowelistyką Sienkiewicza. Według krytyków pozytywistycznych takie paraliterackie gatunki, jak → felieton i → reportaż, wchodziły w bliskie „związki krwi" z krótką prozą artystyczną, stanowiąc dla niej zarówno podkład genetyczny, jak i wzór stylistyczno-kompozycyjny (np. w stosunku Sienkiewiczowskich nowel „amerykańskich" do *Listów z podróży do Ameryki*, o czym pisał Marian Zdziechowski, *Henryk Sienkiewicz w „Listach z podróży po Ameryce" i obrazkach amerykańskich*, „Ateneum" 1882, t. 2). Zalążkowe formy „małej prozy" odkrywano też w większych całościach publicystycznych; często następowała „wymiana" między obiema formami piśmiennictwa. Nowelistyka mogła również – ze względu na publikacje w gazetach i czasopismach – włączać się bezpośrednio w nurt aktualnych zagadnień. Polemiki wywołane *Szkicami węglem* w znacznym stopniu wskazywały na pozaliterackie aspekty tego utworu. Nieprzypadkowo jego ideologiczną funkcję określał Prus następująco: „Obok zbiorowych usiłowań »Niwy« zjawił się czynnik pojedynczy: nowela Sienkiewicza *Szkice węglem*. Utwór ten ponure rzucił światło na dwory, chaty, karczmy i kancelarie gminne i na chwilę poruszył drzemiących" (*Kronika miesięczna*, „Ateneum" 1879, t. 2). Także *Za chlebem* prezentowało się dwojako; i jako tekst literacki, i jako → „odczyt" o publicystycznym założeniu. „Notatką kronikarską" nazwał *Jamioła* recenzent piątego tomu *Pism* Sienkiewicza (Eł. Jot. [J. Łuszczkiewicz], *Henryk Sienkiewicz i piąty tom jego pism*, „Przyszłość" 1883, nr 1). Silny kontakt z aktualnością zapewniało zatem nowelistyce „uczestnictwo" w nurcie „zaangażowanej" literatury, a ściślej, tworzył z niej formę przejściową między beletrystyką a publicystyką.

Nowelistyka a tendencyjność. Dla rozwoju nowoczesnych form nowelistyki był istotny kontekst pozytywistyczny. Do polskiej terminologii literackiej „nowela" weszła za sprawą pozytywistów. Wpływała na to zarówno sytuacja na „rynku" prasowym i wydawniczym (gwałtowny wzrost tytułów małej prozy), jak i względy ideologiczne. Nowelistyka wiązała się bowiem z głównymi sporami o cele i kształt literatury, ze sporami o powieść i społeczne funkcje dzieł literackich, wreszcie z estetycznymi koncepcjami → realizmu i → naturalizmu. Dlatego nie sposób zlekceważyć roli, jaką w ukształtowaniu się struktur nowelistyki polskiej odegrała pozytywistyczna koncepcja → tendencyjności. Tezę ideologiczną łatwiej było uwydatnić w krótkiej – nowelistycznej – niż długiej – powieściowej – formie. I mimo że uznawano prymat idei i celu nad wykonaniem, to jednak w praktyce pisarskiej formowanie „celu" wiązało się ściśle z konstrukcją tekstu, a „przykładowa" funkcja przedstawianego świata jako rodzaju „ilustracji" wymagała doboru tych ekspresywnych środków artystycznych, które uwydatniały założenia programowe. Podobnie losy i charaktery kreowanych postaci stawały się nośnikami idei. Pod tym względem ważne były silne zamknięcia utworów wyrażające intencję autora, jak np. słynne ironiczne „wybaczam" w cyklu Świętochowskiego *O życie*; podobne funkcje pełniły tytuły dwu *Humoresek z teki Worszyłły* Sienkiewicza: sentencjonalne i przysłowiowe *Nikt nie jest prorokiem między swymi* i metaforyczne *Dwie drogi*. Także felietonowy chwyt dygresji, spopularyzowany w prozie Jana Lama, mógł swoimi humorystyczno-satyrycznymi cechami różnicować tonację emocjonalną tekstów. Niektórzy recenzenci uważali jednak ten rodzaj „dookreśleń" za metodę zbyt oczywistą i retoryczną. Chmielowskiemu nie podobała się np. dygresja w *Szkicach węglem*, porównująca Rzepową z panną Jadwigą (*Henryk Sienkiewicz w oświetleniu krytycznym*, 1901), a Waleria Marrené-Morzkowska krytykowała zamy-

kające wszystkie trzy nowele z cyklu *O życie* retoryczne zdanie o „przebaczaniu" („Biblioteka Warszawska" 1880, t. 1).

Humoreska i ludyczny nurt noweli. Odrębny zakres interpretacyjny krytycznoliterackiej refleksji wyznaczały mnożące się od połowy XIX w. małe prozatorskie utwory o humorystyczno-satyrycznej i pamfletowej strukturze. Ich płynna i grawitująca ku felietonowi forma osłabiała możliwość analizy gatunkowej. Pastiszowe stylizacje (→ pastisz), podkład anegdotyczny, rozbudowany dygresyjny komentarz, wreszcie aluzyjność treści, → styl żartobliwej peryfrazy i karykaturalność postaci nadawały im – obok charakteru satyrycznego – charakter ludyczny i popularny. Były one zwykle adresowane do czytelnika poszukującego literackiej rozrywki. Publikowano je najczęściej w pismach humorystycznych, w których zaspokajały te czytelnicze oczekiwania, lecz były z reguły lekceważone przez recenzentów. Niemniej na przełomie lat 60. i 70. XIX w. nabrały one znaczenia jako utwory o tendencyjnej i satyrycznej dominancie. W tej funkcji pojawiły się w twórczości Jana Lama, uznanego za „klasyka" humorystycznej odmiany prozy zarówno powieściowej, jak i nowelistycznej. W podobnym kierunku zmierzali: Bolesław Prus jako autor humoresek i żartobliwych większych opowiadań (*Przygoda Stasia*) oraz Henryk Sienkiewicz (*Humoreski z teki Worszyłły*). „Humoreska", pojawiająca się wówczas jako nazwa odmiany krótkiej prozy, była jednak – podobnie jak inne terminy – mało wyrazista. Nawiązująca do oświeceniowej satyrycznej „powiastki", do form komicznego i parodystycznego wyolbrzymienia, spełniała często funkcje dydaktyczne. Dla krytyki – poza utworami Lama – ten nurt w zasadzie nie istniał i raczej stanowił negatywny przykład „łatwej" i odwołującej się do prymitywnych gustów masowej „produkcji". Podkreślił to wyraźnie Józef Trywdar (Tretiak), przeciwstawiający *Swaty na Rusi* Lama innym współczesnym nowelom: „Realizm, humor i spokój epicki kojarzą się w tej powiastce tak wybornie, że wszystkie nasze realistyczno-pesymistyczne i patologiczne nowele, których liczba przerażająco wzrasta, wyglądają przy niej jak jakieś widma nocne" (*Jan Lam. Talent i charakter*, „Przegląd Literacki" [dod. „Kraju"] 1886, nr 49–51).

Ironia i pamflet w nowelistyce. Kontynuacją wcześniejszej humoreski stały się utwory o cechach szyderczych → pamfletów, operujących → ironią i chwytami groteskowymi. Pojawiły się one w momencie, gdy załamała się optymistyczna faza pozytywizmu. W polemice prasowej wokół *Szkiców węglem* na ocenę utworu nakładały się wątpliwości recenzentów co do wartości stosowanej „formy", a zwłaszcza jej satyryczności, wobec „prawdy typu". W napastliwej recenzji anonimowego autora *Ech warszawskich* („Przegląd Tygodniowy" 1877, nr 4) odbija się jeden z ówczesnych sposobów krytycznych interpretacji, według kryteriów ideologicznych, wymierzony przeciw „deformacjom" i przesadzie: „Może jest to głęboka ironia, może to taka satyra, której my zrozumieć nie możemy […], a jednak czytając owe szkice, smutno się robi, że człowiek z takim talentem jak Litwos, tak mało dba o prawdę w rysowaniu typów, że zapomina o tym, iż z kraju, z którego wyszedł, są ludzie grzeszący może zbytkiem serca… i uczucia – ale bezwarunkowo serc zgniłych i dusz wystygłych nie ma".

Taka recenzyjna konkretyzacja treści *Szkiców* uwidoczniła nie tylko ideową polaryzację ówczesnej krytyki, lecz także jej estetyczne kryteria. Utwór oceniano bowiem według kontrastu „brzydoty" i „piękna", zarzucając autorowi nie tylko „pesymizm", ale i „ciemne i brudne" barwy przedstawianej rzeczywistości. „Węgiel użyty do szkicu jest zbyt czarnym" – tak ocenił *Szkice węglem* Stanisław Krzemiński (*Studium o „Nowelach" Sienkiewicza*, „Bluszcz" 1880, nr 6–8).

Nowelistyka i psychologia. Recenzentom, zarówno zwolennikom idei pozytywistycznej, jak i jej przeciwnikom, pewną trudność sprawiały Sienkiewiczowskie utwory z cyklu *Szkice z na-*

tury i życia, nawiązujące w części pierwszej (*Stary sługa*) do gawędowej tradycji, a w drugiej (*Hania*) i trzeciej (*Selim Mirza*) do wzorca → „romansu" wspartego na erotycznej intrydze. Największe zainteresowanie budziła *Hania*, uznana za „psychologiczną powiastkę". „Wartość tej prześlicznej powieści – pisała Waleria Marrené-Morzkowska – polega na doskonałych psychologicznych studiach, na prawdzie uczuć i charakterów" („Biblioteka Warszawska" 1880, t. 1); Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska nazywała ją „najwytworniejszą sielanką młodości i miłości" („Niwa" 1881, t. 19), a Chmielowski chwalił za „odtworzenie prawdy życiowej z dziedziny stosunków serdecznych" (*Henryk Sienkiewicz w oświetleniu krytycznym*). Zdaniem Tarnowskiego („Przegląd Polski" 1884, t. 72) i Tretiaka (*Henryk Sienkiewicz*, „Przewodnik Naukowy i Literacki" 1880) *Hania* była z kolei pochwałą życia patriarchalno-ziemiańskiego i uznaniem dawnej tradycji. Zastrzeżenia budził zaś wybór głównych postaci, które – zdaniem Tarnowskiego – były na bohaterów zbyt młode i „za małe" i nie mogły zatem pełnić funkcji asertorycznej zarówno w sferze uczuciowej, jak i światopoglądowej.

W podtekście wielu krytycznych wypowiedzi daje się rozpoznać przekonanie, że krótki prozaiczny utwór nie jest w stanie „udźwignąć" wielkiej problematyki, która może być przedstawiona jedynie w wielowątkowej konstrukcji powieściowej.

Nowelistyka i realizm. To przeświadczenie wiązało się z kryterium realizmu, pojmowanego jako wsparty na „życiowym prawdopodobieństwie" obraz społeczeństwa oraz werystyczne przedstawienie zdarzeń i postaci według norm „przedmiotowości". Kryterium to było kluczowe dla różnych gatunków prozy, w tym i noweli. Tym bardziej że dojrzałe formy nowelistyki były współbieżne z pojawieniem się wielkiej realistycznej powieści (Prusa, Orzeszkowej i Sienkiewicza). Recenzenci w swoich analizach posługiwali się w obu wypadkach podobnym wzorcem interpretacyjnym, stosując kategorie „przedmiotowości" i „logiki życia", połączone z kreowaniem światów literackich na podstawie obserwacji „z natury i życia". Zanikanie wartościujących komentarzy, zastąpienie ich typowością i prawdopodobieństwem wypierały coraz widoczniej „egotyczne uczucia", sentymentalność, poetyckie obrazowanie i → „fantastykę". W recenzjach te elementy były poddawane najostrzejszej krytyce i uznawane za mankamenty. Pod tym względem nie istniały różnice w interpretacjach dłuższych i krótszych form prozy; krytycy zasadniczo stosowali wobec nich podobny kod recenzyjny. Mocniej podkreślano natomiast epizodyczny charakter małych form, ich skupienie na wybranej postaci oraz fotograficzną „migawkowość", co mogło się wiązać z inspiracją naturalizmu.

Powieść a nowela. Podkreślana wielokrotnie w podtytułach „fragmentaryczność" (→ fragment) drobnej prozy, jej „wybrany z większej całości" charakter („Z pamiętnika…", „Z legend…", „Ze wspomnień…"), znajduje również odbicie w interpretacjach krytycznoliterackich. Teoretyczne uzasadnienie „fragmentaryzmu" pojawia się u Elizy Orzeszkowej. Porównując nowelę z powieścią w 1892 r., ustala dla pierwszej status podrzędny i przygotowawczy. Nowela – skupiająca się na wybranym motywie, określa się wobec rozbudowanej struktury powieściowej (*Listy E. Orzeszkowej i P. Chmielowskiego*, „Pamiętnik Literacki" 1913). Orzeszkowa twierdziła: „Jeżeli powieść porównać można do słońca, którego płaszcz promienny pada na całą ziemię […], to NOWELA PORÓWNANĄ BYĆ MOŻE DO BŁYSKAWICY, która przelotnie, lecz świetnie określa jeden kątek świata lub na nim jeden przedmiot. Jeżeli powieść jest zwierciadłem, w którym człowiek, pokolenie, ludzkość przejrzeć się mogą z zewnątrz i wewnątrz […], to nowelę można poczytywać za taki UŁAMEK ZWIERCIADŁA […]" (tamże). Pisarka dodawała, że granic powieści i noweli nie da się ściśle określić, gdyż „przenikają się" one wzajemnie.

Jeszcze wyraźniej podporządkowanie noweli powieści akcentował Adam Krechowiecki: „Można by powiedzieć, że POWIEŚĆ MIEŚCI W SOBIE TYSIĄCE NOWEL, KAŻDY EPIZOD EFEKTOWNY POWIEŚCI MOŻE BYĆ NOWELĄ. Warunkiem i trudnością powieści jest budowa (kompozycja), o czym przy noweli mowy być nie może" (*Listy Adama Krechowieckiego i Stanisława Tarnowskiego*, „Pamiętnik Literacki" 1920, t. 27–28).

Nowela zatem nie formuje całości i nie przedstawia złożoności świata. Jest „niższa" od bogatej w zdarzenia i problemy powieści, i co najwyżej może stanowić rodzaj „wprawki" pisarza przed przystąpieniem do tworzenia większej epickiej formy.

Opis relacji między powieścią a nowelą był zatem jednym z kłopotliwszych problemów krytyki drugiej połowy XIX w. Trudność uzgodnienia tezy o centralnej roli powieści z rosnącym znaczeniem noweli tym się zwiększała, im bardziej ta druga stawała się suwerenna. Ponieważ przemiany w obrębie nowelistyki dokonywały się równolegle do zmian zachodzących w powieści, znaczna część utworów prozaicznych stanowiła jakby formę przejściową – określaną często jako „opowieść" lub „szkic powieściowy". Dlatego nowela nadal bywa traktowana jako gatunek synkretyczny, o niepewnym statusie genologicznym i pozbawiony wyraźnej tożsamości. Recenzenci zwracali uwagę głównie na jej cechy treściowe, odwołania aluzyjne oraz zapożyczenia innogatunkowe. Badanie nowelistyki z reguły kierowało się ku ukazywaniu jej podobieństw do innych odmian literackich. Dopiero w latach 80. pojawiły się wypowiedzi krytyczne wskazujące na samoistne walory artystyczne noweli, a odrębność gatunkową traktujące nie tylko jako różnicę objętościową. Wówczas także zaznacza się mocniejszy wpływ nowelistyki zachodniej, głównie naturalistycznej.

Noweliści i nowelistki. Krytyków zaczynają interesować „noweliści" jako odrębna grupa twórców, obok powieściopisarzy, poetów czy dramaturgów. Jednak wyróżnianie autorów krótkich form nazwą „NOWELIŚCI" nie było stabilne i miało często charakter „okazjonalny". Krytycy stosowali ją zazwyczaj w syntetycznych omówieniach tomów nowelistycznych. *Nasi noweliści* – wskazani np. tytułem obszernej recenzji Wilhelminy Zyndram-Kościałkowskiej („Niwa" 1881, t. 19) występują w tej roli jedynie do czasu, gdy staną się „pełnoprawnymi" powieściopisarzami, dla których wcześniejsza nowelistyka była etapem przygotowawczym, a potem stanowiła głównie drobne formy towarzyszące „wielkiej" prozie. Jak mocna to była presja, świadczą słowa Henryka Sienkiewicza podejmującego wielką próbę powieściową: „[…] uczułem niesmak do nowelek, do bohaterów-liliputów, do rozczulania się na kwincie za cienko brzmiącej, do swoich i cudzych utworów tego rodzaju. Powiedziałem więc sobie *iam satis* i próbuję na inną nutę" (list do Tarnowskiego z 16 lipca 1884 r.).

Jednak już pod koniec stulecia pojawiły się obszerniejsze szkice starające się ująć w sposób syntetyczny gatunek oraz przedstawić zbiorowość autorską nowelistów. Feliks Jabłczyński, grafik, malarz, pisarz i historyk sztuki, w artykule *Przyczyny rozwoju nowelistyki w ostatnich czasach* („Prawda" 1889, nr 32–33) podjął próbę określenia genezy nowelistyki, a autorami nowel zajęli się – podobnie tytułując swoje artykuły – Teodor Jeske-Choiński (*Nowelistki i noweliści polscy. Klemens Junosza Szaniawski*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1886, nr 132) i B. Głębski (*Noweliści i nowelistki*, „Rola" 1893, nr 1–5). W artykułach tych starano się rozpoznać przyczyny sukcesu nowelistyki. I to z dwóch przede wszystkim powodów. Estetycznych – jako gatunku poddanego presji upowszechnienia prasowego i „łatwego" w masowej produkcji, oraz ideologicznych – ze względu na wpływ wywierany na czytelnika. Oba artykuły zajmują stanowiska diametralnie różne, reprezentując przy tym odrębne kierunki ideologiczne, związane wyraźnie z czasopismami, w których

się ukazały. Scjentyczny pozytywizm z jednej, a zachowawczość i tradycjonalizm – z drugiej strony.

Napisany w 1889 r. artykuł Jabłczyńskiego wychodzi z założenia, że powody, dla których obszerne utwory powieściowe z pierwszej połowy XIX w. są zastępowane przez nowele (autor wymienia: Prusa, Dygasińskiego, Orzeszkową, Wincentego Kosiakiewicza i Juliana Łętowskiego, z niejasnych powodów nie wspomina zaś o Sienkiewiczu i Konopnickiej), wynikają z przyczyn natury psychologicznej i społecznej. „Forma, jaką jest nowela, musi odpowiadać pewnym stanom, istniejącym obecnie jak w jednostkach, tak i w całych społeczeństwach". Socjologizujące nastawienie autora artykułu prowadzi go do następujących wniosków: zmiany, jakie zachodzą w psychicznej i socjalnej strukturze środowiska, wpływają na „wyobrażenia, sposoby spostrzegania, czucia i myślenia". Konstatując, że „chore nerwy" jednostek i zbiorowości tworzą „inne (niż dawniej) rodzaje wrażeń", autor uznaje, iż nie jest to warunek niewystarczający. Przyjmując, że zmiany w treści utworów pociągają za sobą zmiany formalne, Jabłczyński podkreśla: „[…] ponieważ treść utworów beletrystycznych zawisła od znajomości człowieka, jego strony psychicznej, jego życia społecznego, wreszcie otaczającej go przyrody, więc od tej zmiany będzie zależała sama forma utworu". Skomplikowanie świata i wielość zjawisk prowadzi pisarzy do drobiazgowego przedstawiania pojedynczych epizodów, co w rezultacie wpływa na rozpowszechnienie noweli. Presja społeczna zmusza autorów do większej ścisłości, a wpływ „wieku nauki" – na sposób oglądu świata. Dlatego – uważa autor artykułu – ważna jest nie tylko zręczna fabuła, ale prawda psychologiczna, ścisłość, konsekwencja, zgodność z ogólnymi prawami. Demokratyzacja społeczeństwa wpływa na wprowadzanie do literatury postaci ze środowisk „niskich", najczęściej wiejskich, których psychika jest „mniej skomplikowana", a „pojawienie się w literaturze tych prostszych psychologicznie ludzi mogło się przyczynić do większego liczebnie rozwinięcia noweli". Pod wpływem okoliczności życie człowieka rozbija się na pojedyncze zdarzenia. Autor wskazuje na nieciągłość i swoistą „skokowość" tych zdarzeń, które nie mają „skutkowych związków". Jest to jeszcze jedna – w przekonaniu Jabłczyńskiego – przyczyna wyodrębnienia krótkiego, skupionego na wybranym, „osobnym" epizodzie tekstu, która prowadzi do ekspansji nowelistyki. Równocześnie za czynnik ważny w rozwoju noweli Jabłczyński uznał (za sugestią Świętochowskiego) rozwój prasy periodycznej. Ponieważ długie powieści „dekoncentrują" uwagę czytelnika oraz nie pozwalają na ciągłość odbioru, „krótkie nowelki najlepiej się przyjmują".

Wywody publicysty „Prawdy" są dobitnym przykładem próby „unaukowienia" refleksji nad literaturą (i nowelistyką) i zarazem pozbawienia tej refleksji widocznych czynników ideologiczno-moralizatorskich. Z całkowicie odmiennych, właśnie ideologicznych, przesłanek wychodził publicysta „Roli", przeprowadzający cztery lata później frontalny atak na „małe formy" nowelistyczne. Artykuł *Noweliści i nowelistki* Głębskiego jest właściwie pamfletem na rozprzestrzenienie nowelistyki. Zdaniem autora obfita twórczość nowelistyczna przynosi „bardzo wątpliwy pożytek" a „niewątpliwą szkodę". Głębski twierdzi, że z estetyczno-literackiego stanowiska „płytka i licha nowelistyka zabagnia i zaśmieca umysły swoich czytelników" i „obniża poziom estetyczny swoją drobiazgowością i banalnością, nicością treści i lichotą formy". Podkreśla również: „[…] wielka tegoczesna zasada […] zwana obserwacją, przy swoich niezaprzeczalnych zaletach i zasługach, przy istotnym zbliżeniu do prawdy – wyrządziła także niepomierne szkody twórczości i prawdzie", a sfałszowali ją realiści i naturaliści. Uprawiane przez nich kopiowanie „skrawków rzeczywistości" to „ogłupianie" czytelnika, a zasadniczą funkcję w upowszechnieniu nowelistyki pełni wzgląd han-

dlarski. Autor wymienia przy tym tematy, które jego zdaniem nie nadają się do literatury (m.in. wylicza: „zamorusane dziecko w kołysce", „poufny stosunek kucharki do stróża", „opis rynsztoka lub szynku"). W moralizatorskim wywodzie Głębskiego na czoło wysuwa się założenie, że charakter pisarstwa ma być obywatelski. Literatura to nie tylko rozrywka – podkreśla – lecz i przede wszystkim przewodnik i nauczycielka. „Noweliści i nowelistki zapominają o tym kryterium zupełnie", pisząc bez celów i bez odpowiedzialności. W przekonaniu krytyka ówczesną nowelistykę w zakresie estetycznym cechuje „brak tematów donioślejszych, subtelniejszego zmysłu piękna, wyrazistszej idei przewodniej", a w zakresie społecznym – brak znajomości środowisk, samowiedzy oraz zmysłu krytycznego. Ten brak prowadzi do hipertrofii erotyki, której banalność, sentymentalizm i „kochliwość" jest „obałamuceniem zdrowego smaku czytelników". Głębski „rozprawiał się" kolejno z nowelami Gabrieli Zapolskiej („fantazja patologiczna", „trywialne obrazki", „potoki błota", „przesadna jaskrawość" – to elementy z repertuaru określeń wartościujących), Cecylii Walewskiej („niezdrowy anemiczny realizm"), Estei (Józefy Kisielnickiej), Ostoi (Józefy Sawickiej) i Alfreda Konara – z niezrozumiałych przyczyn analizuje on nie nowele, lecz powieść tego autora (*Bankruci*). Wszystkie te oceny prowadzą Głębskiego do uznania nowelistyki za symptom estetyczno-etycznego upadku literatury u schyłku XIX w. Zastanawia jednak w tym jednoznacznym potępieniu brak nazwisk największych nowelistów epoki, co niewątpliwie wpływa na zdecydowanie upraszczającą stronniczość konkluzji.

Modele i schematy krytyczne. W pozytywistycznych recenzjach krótkich form prozatorskich podkreślano, jako istotną, obecność pozytywnego → bohatera, często mającego funkcję rezonerską, chwalono wybór zdarzeń motywowanych „życiowo" i ewokowane przez układ losów postaci intencje ideologiczne. Stąd powtarzalny schemat krytycznej analizy: porównanie motywów i zdarzeń utworu z ideami pozytywistycznymi oraz z „życiowym" prawdopodobieństwem, co mogło stanowić (i stanowiło) pewną wewnętrzną sprzeczność. W większości wypadków traktowano → narratora jako wyraziciela poglądów autora, którego zadaniem było powiązanie „obserwacji" z wiedzą i postawą światopoglądową. Z tej perspektywy oceniano fakty fabularne, uważając je za odbicie – faktów realnych. Twórca miał ujmować je w sposób „artystyczny", nie precyzowano jednak, w czym miał się ów sposób wyrażać. Na takich przede wszystkim podstawach recenzenci wartościowali teksty nowelistyczne. Antoni Gustaw Bem, pisząc o *Dwóch drogach* z *Humoresek z teki Worszyłły*, ma pretensje do autora: „[…] Sienkiewicz zasadę dodatnią zanadto widocznie przez ujemną wykłada, że ową drugą, pozytywną drogę zbyt domyślnikowo i dogmatycznie wykreśla", a „artystyczna strona humoreski bardzo wiele pozostawia do życzenia" (*Ze stołu redakcyjnego. „Humoreski z teki Woroszyłły"*, „Niwa" 1873, t. 3).

Ponieważ realistyczna proza, zarówno powieściowa, jak i nowelistyczna, mocno zakorzeniała się w „empirycznej rzeczywistości", jej wyróżniki genologiczne były stosunkowo słabe. Krytycy skupiali się przede wszystkim na strukturze zdarzeniowej, streszczeniach fabuł oraz na sposobach kreowania postaci, natomiast jedynie zdawkowo określali „artyzm" tekstu. W efekcie recenzyjna prezentacja nowelistycznego tekstu w niewielkim stopniu odbiegała od prezentacji powieści. Postępowanie krytyczne mieściło się w ramach ogólniejszego modelu opartego na następujących elementach: streszczenie zawierające charakterystykę postaci i skrót fabuły, wyłożenie problematyki i celu utworu, uwagi o metodzie, rozbiór artystyczny, ogólna ocena.

Zasadniczo język krytyki pozytywistycznej był skierowany na → odbiorcę, którego sposobem lektury miał kierować, wskazując i wyodrębniając znaczące elementy dzieła oraz jego

wartości. Stąd w analizach nowelistyki, podobnie jak i innych odmian prozy (z powieścią jako gatunkiem centralnym), dominowały zasady relacji dzieła z rzeczywistością, traktowaną przedmiotowo i wieloaspektowo, z wydobywaniem na pierwszy plan reprezentatywności społecznej zdarzeń i postaci. W tym schemacie umieszczano z reguły oceny recenzyjne krótkich prozatorskich form. Co ważne, ich rozmiar powodował, że rzadko dokonywano interpretacji pojedynczych utworów, najczęściej omawiano je natomiast w obrębie cyklów i zbiorów. Wówczas recenzent – poza standardowymi streszczeniami – mógł dokonywać uogólnień ideowych koncepcji całego zbioru lub porównywać struktury artystyczne poszczególnych nowel, wreszcie wprowadzać wartościowanie według przyjętych kryteriów. Dlatego stosunkowo rzadko krytyczne omówienia odnosiły się do pojedynczych, osobno publikowanych lub zamieszczanych w prasie utworów; wyjątek stanowiły *Szkice węglem* Sienkiewicza, wywołujące „wrzawę" przede wszystkim ze względu na ewokowane przez ten utwór treści i idee.

Oceny treści i artyzmu. W analizach nowelistyki dominowały zasadniczo: porównania z „życiem" (zasada prawdopodobieństwa życiowego) i stosunek do systemu światopoglądowego (zgodnego z aksjologią krytyka) oraz na dalszym planie – kryteria estetyczne. Często w recenzjach pojawiały się kwestie ogólne (społeczne, psychologiczne), które określały sposoby oddziaływania na czytelnika i cele, którym mają służyć. Przy okazji niektórzy nastawieni teoretycznie krytycy wprowadzali szersze spostrzeżenia dotyczące gatunku i jego kontekstów literackich. Z wyższą oceną spotykały się częściej nowele, których narracja miała „przedmiotowy" charakter, z niższą zaś ze względu na ograniczającą możliwości percepcji „podmiotową" kreację „naocznego świadka". Wielokrotnie kontekstem była twórczość zagranicznych prozaików (szczególnie częste są odniesienia do Charlesa Dickensa oraz jego „rozgrzeszającego" humoru, później, u schyłku wieku, do nowel Guy de Maupassanta). Określano również miejsce zebranych w tomie krótkich form na tle twórczości pisarza, zarówno powieściowej, jak i poetyckiej (tak w wypadku Konopnickiej). Najbardziej ogólnikowo oceniano „artyzm" nowel, posługując się zwykle ustalonymi szablonami opisowymi (technika kompozycyjna i „portrety" postaci) oraz określeniami wartościującymi. Miały one często charakter superlatywów o wysokiej emotywnej tonacji: „piękne", „prześliczne", „najładniejsze", „wyborne" „doskonałe", albo określeń ustalających (ogólnikowo) wysoki poziom tekstu. „Małym arcydziełem" i „klejnocikiem" – nazywa Sienkiewiczowską *Hanię* Krzemiński (*Studium o „Nowelach" Sienkiewicza*). „Połączenie wytwornej etyki z wytwornym artyzmem"; „zalety malarskie szkoły włoskiej" – tak Zyndram-Kościałkowska ocenia nowelę *Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela* (*Nasi noweliści*); Piotr Chmielowski stronę artystyczną *Z różnych sfer* charakteryzował zaś następująco: „[…] kompozycja z małymi wyjątkami jest tak jednolita, charaktery są tak wykończone, wszystkie środki artystyczne są tak doskonale zogniskowane, jak gdyby autorka nic innego nie tworzyła jak MAŁE OBRAZKI I NOWELE" (*Młode siły*).

Nic więc dziwnego, że wielu krytyków starannie omijało problematykę artystyczną krótkiej formy, skupiając się raczej na ewokowanych przez nią treściach i ideach (→ forma i treść). Dominowały ujęcia streszczające, o wyraźnej tendencji wartościującej. W taki właśnie, ironiczno-złośliwy sposób dokonuje streszczenia *Antka* Prusa Świętochowski (*Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, „Prawda" 1890, nr 32–39): „Antek był próżniakiem, którego matka nie mogła nagiąć do żadnej pracy i często musiała obijać jak leśne jabłko. Ale on dlatego nie pilnował trzody na pastwisku i pogrążał się w lenistwie, że go pochłonęła myśl

o zbudowaniu wiatraka, a potem marzenia mechaniczno-artystyczne. W szkole ciągle go bili; z kuźni, gdzie zdradził wielką zdolność, kowal go wypędził. Nieszczęśliwy Antek, wyrzeźbiwszy krzyżyk dla uczczenia młodej wójtowej, którą pokochał, zawiesił go w kościele, opuścił wioskę i powędrował w świat".

Za szczególnie wartościową należy uznać recenzję Sienkiewicza z pierwszego tomu *Pism* Bolesława Prusa. Poprzedzona polemiką z krytyczną oceną autora *Powracającej fali* sformułowaną przez Chmielowskiego, jest nie tylko standardowym opisem „treści", lecz także próbą ściślejszego rozpoznania artyzmu nowel (*nb.* podobnie jak u innych krytyków rozmaicie nazywanych). Uwaga Sienkiewicza skupia się przede wszystkim na kreacjach postaci (typów) oraz realizmie „bez fałszywej sentymentalnej nuty" (*Pisma Bolesława Prusa*, „Gazeta Polska" 1881, nr 216–219). Recenzent akcentuje obecność i znaczenie → komizmu oraz swoistej poetyckości, łączących się z „prawdą" obserwacji („w tym realiście, w tym malarzu ze szkoły flamandzkiej siedzi poeta") i umiejętnościami psychologicznej analizy. Zarzuty Sienkiewicza odnoszą się przede wszystkim do warsztatu Prusa. Oskarża go o brak planu kompozycyjnego, „kolekcję" szkiców niewykończonych i chaotycznych, wreszcie kłopoty z „architektoniką" tekstów. Z tej perspektywy *Antek* jest nowelką, „która jak bohater poszła w świat… i nic dalej", będąc jakby pierwszym rozdziałem powieści, a nie zamkniętą całością. Za istotny brak uważa również recenzent zaniechanie – jako motywu konstrukcyjnego – wątków erotycznych, które „stanowią wyborną osnowę, oś bajki". Mimo zarzutów Sienkiewicz uznaje Prusa za „niepospolitego artystę". Recenzję można uznać za swoisty rewanż za sformułowaną wcześniej przez Prusa wysoką ocenę *Szkiców węglem*.

W kręgu teorii powieści. Niewątpliwie na wszechstronniejszą ocenę nowelistycznego tekstu wpłynęły pojawiające się w prasie od końca lat 70. próby teorii powieści, wprowadzającej kategorie „techniczne" do jej analizy. W obszernym eseju Orzeszkowej *O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium* („Niwa" 1879, t. 15) pojawiły się takie kryteria, jak funkcje wiedzy wobec → wyobraźni czy stosunek idei dydaktycznej do plastyczności. Idea – uważała autorka – ma logicznie wypływać z dramatycznej kolizji oraz wiązać się z „plastyką postaci i barwnością obrazów". Za warunki „artyzmu powieściowego" uznawała Orzeszkowa ład, symetrię, stopniowanie oraz „powściągliwość" słowa. Kryteria te, jej zdaniem, mogą być stosowane także w ocenach nowelistyki. Nowela bowiem, podobnie jak powieść, ma kształtować świadomość czytelniczą, tyle że w sposób ograniczony czasem i przestrzenią.

Znaczącą zmianę w ocenach noweli, a zwłaszcza jej formy, wprowadziła przyswojona na gruncie polskim teoria powieści Friedricha Spielhagena. Jej obszerne streszczenie podaje Henryk Biegeleisen (*Teoria i technika powieści*, „Prawda" 1883, nr 38 i 43). Koncepcja niemieckiego teoretyka kierowała uwagę pisarzy i krytyków na niezbędne – według niego – zapoznanie się „z narzędziami techniki artystycznej […] jako też znamiennymi właściwościami rodzajów i gatunków […] sztuki". Skupienie uwagi na walorach spostrzegania oraz darze kombinacji, niezbędności „planu architektonicznego", przestrzeganiu zasad przedmiotowości i obiektywizmu oraz widzenie „mikroskopiczne", łączą się w tej koncepcji z konstrukcją zdramatyzowanej akcji, pozbawionej komentarza i ingerencji autorskiej. Na gruncie polskim podobną koncepcję tworzył Bolesław Prus w swoich notatkach o kompozycji, której zarys przedstawił wcześniej w *Słówku o krytyce pozytywnej. (Poemacie realistycznym w 6 pieśniach)* („Kurier Codzienny" 1890, nr 308 i 310–316). W tym artykule pisarz zastanawiał się, czy twórczość literacką „można ująć w prawidła" i stworzyć „naukowo opracowaną teorię twórczości literackiej" (→ prawidła).

Owe teoretyczne modele, stosowane do powieści, jeszcze lepiej nadawały się do analizy nowelistycznego tekstu. Rozluźniają się schematy tendencyjne, wzmacniają natomiast aspekty formalne. Krytykom na podstawie nowych narzędzi analizy łatwiej było określić charakter „artyzmu" i estetycznych założeń interpretowanej krótkiej prozy. Jako kryteria wartościowania pojawiły się wówczas: ironia, liryzacja i stylizacje, zróżnicowane „tonacje" emotywne. Prawdopodobieństwo, społeczna typowość i zgodność z nauką uległy – jako kategorie wartościujące – osłabieniu. Także filipiki przeciw „egotycznym uczuciom" i „fantastyce" przestały dominować w wystąpieniach krytycznych. Nawet w trzeźwych sądach Chmielowskiego „poetyckość" i „emocjonalność" zaczęły stanowić czynnik dodatni. Pisząc np. o nowelach Konopnickiej, Chmielowski wskazywał na połączenie realizmu i „romantyki poetycznej", umiejętność tworzenia nastroju i wnikliwość psychologiczną (*Nowele Marii Konopnickiej*, „Ateneum" 1903, t. 1).

Z perspektywy schyłku stulecia. Ten punkt widzenia wiązał się z istotnymi zmianami w poetyce nowelistycznej na początku lat 90. Dokonała się wówczas erupcja form o cechach parabolicznych, alegorycznych i baśniowych. Styl nowelistyczny nabiera wyrazistych znamion poetyckości o bogatej metaforyzacji (→ metafora); najliczniej krótkie arealistyczne formy pojawiły się na przedprożu → Młodej Polski. Nastąpił wtedy odwrót od ustalonych wcześniej werystycznych form. Powstawały nowele „paraboliczne" o cechach symbolicznych, baśniowych i legendowych. Pisarze coraz częściej sięgali po motywy antyczne i biblijne, tworząc nowy „kod" porozumienia z czytelnikiem. Charakteryzując ten zwrot w twórczości Sienkiewicza, Antoni Potocki pisał z niechęcią, że w utworach tego rodzaju „znalazłoby się więcej mody, która we Francji wydała rozmaite neohellenizmy, neokatolicyzmy itp." (*Henryk Sienkiewicz*, „Życie" 1897, nr 2). Na przeciwnym biegunie wzmocnił się w latach 90. nurt noweli inspirowanej przez naturalizm (oprócz Dygasińskiego publikują wówczas zbiory nowelistyczne Zapolska i Zygmunt Niedźwiecki). Ten nurt ma wyraźne związki z reportażowym dokumentaryzmem, skłonnością do analitycznego, drobiazgowego opisywania rzeczywistości; z form dawniejszych (jeszcze z pierwszej połowy XIX w.) odnawia się „szkic fizjologiczny" z jego skłonnością do biologicznej koncepcji osobowości postaci. Wzmacniają się paralele między światem ludzi i zwierząt (Dygasiński). Ten kierunek zmian nie wywołuje jednak szczególnego zainteresowania krytyki, dla której bardziej interesująca była wcześniejsza realistyczna nowelistyka Prusa, Orzeszkowej, Sienkiewicza i Konopnickiej.

U schyłku XIX w. można dostrzec coraz liczniejsze krytycznoliterackie próby nadania noweli istotniejszego znaczenia. O ile wcześniej w ujęciach form „obrazkowych" i „szkicowych" akcentowano głównie ich sensy dokumentarne, ganiono literackie „niewykończenie" oraz drugorzędność struktur fabularnych, o tyle później coraz mocniej zaczęto zwracać uwagę na zwartość krótkiej prozy oraz jej kompozycyjną konsekwencję w budowaniu finalnego „celu". Łączy się to z przesunięciem terminologicznym, coraz wyraźniej wyodrębniającym „nowelę" (obocznie – „nowellę") spośród innych form epicko-prozatorskich. O ile jeszcze w wydanej pod koniec stulecia *Teorii poezji* Bem określał nowelę jako małą, „barwną i potoczystą" powieść, od której różni się rozmiarem i jednowątkowością oraz ograniczoną liczbą bohaterów, o tyle Piotr Chmielowski wyraźniej wskazywał na jej odrębne cechy wobec struktury powieściowej: jednoaspektową konstrukcję bohaterów, wyrażaną w akcji kolizję dramatyczną oraz rezygnację z szerszego opisu na rzecz akcji. I dlatego, będąc niewątpliwym zwolennikiem „wyższości" gatunku powieściowego, Chmielowski, po wskazaniu niedostatków kompozycyjnych tych powieści, które powstawały w ostatnich dziesięcioleciach XIX w.,

mógł napisać: „[…] arcydzieł, które by zadawalniały bezwarunkowo, szukać musimy jedynie wśród drobnych nowel, szkiców i obrazków" (*Ostatnie dziesięciolecie literatury naszej*, „Kurier Lwowski" 1894, nr 200–201).

Autonomiczność noweli. Najwyżej wszakże ocenił nowelistykę i ustalił jej wysokie miejsce w hierarchii ówczesnej literatury krytyk następnej generacji – Antoni Potocki. Przyjął on inną niż jego poprzednicy metodę, która badanie dzieł traktuje przede wszystkim jako rozpoznanie indywidualności twórczej. „[…] małą wagę przyznamy wszelkim ugrupowaniom i kwalifikacjom" – pisał w *Polskiej literaturze współczesnej* (1911). Krytyk, dla „ułatwienia wykładu", wprowadza do swojej książki czynnik następstwa pokoleniowego, wpisany w rytm kolejnych dziesięcioleci. Za istotny mankament ówczesnej wiedzy o literaturze Potocki uważał brak monografii rodzajów literackich. Zwłaszcza „nowella zasługuje na monografię" – podkreślał. Dlatego jako uporządkowanie naddane wprowadzał krytyk zasadę omawiania dzieł w grupach rodzajowo-gatunkowych. Wśród nich istotne miejsce wyznaczył noweli. W pierwszej części swojej książki, omawiając twórczość nowelistyczną dziesięciolecia 1880–1890, pisał: „Niewiele jednak [form] miało tę doniosłość do podniesienia poziomu literatury naszej, wyrażania się nowych zawiązków ducha, rozumienia skali obserwacji i wpływu wreszcie na wszystkie inne formy literackie, jak rozwijająca się w dziesięcioleciu, o którym mowa – w cudownym wprost rozkwicie – nowella". Krytyk przedstawił ogólny zarys tradycji nowelistycznej, podkreślał jej nastawienie na „nowość" oraz odnowienie artystycznych wątków. Jego zdaniem nowela poprzedza „wielkie wezbrania twórcze", niesie „najżywotniejszy zespół sztuki z życiem" i daje „próbne wzory dla wielkich form". W skrócie odnosił się do wybitnych nowelistów europejskich, obdarzając ich krótkimi ocenami, aby w zakończeniu ukazać różne „pogranicza" noweli: z poezją, sztukami plastycznymi, folklorem. „Osobliwa budowa tej formy literackiej – podkreślał Potocki – pod którą próżno podszywa się wszelkie anegdociarstwo, polega przede wszystkim na tym, że ona NIGDY NIE JEST UŁAMKIEM NI FRAGMENTEM, LECZ ZAWSZE CAŁOŚCIĄ – tak właśnie jak całością – MIKROKOSMEM – względem wszystkie masy wód jest każda kropla rosy, jak kropla krwi sama w sobie, syntezą jest krwiobiegu". Niemniej charakter wprowadzonych do książki analiz form nowelistycznych jest mocno skrótowy i uproszczony, sprowadza się raczej do superlatywnych określeń w rodzaju „perły przejrzystego artyzmu", „genialnie prosta technika", „ogromny przypływ energii artystycznej" itp.

Spośród krytyków, dla których nowela stanowiła gatunek pełnoprawny i wysokoartystyczny, Potocki zajmował stanowisko najbardziej konsekwentne. Należy jednak wskazać, że tradycyjna koncepcja noweli podporządkowanej powieści nadal miała swoich zwolenników. Niemal równolegle z wydaniem książki Potockiego Adolf Strzelecki dowodził: „Zakres noweli i rozmaitość jej rośnie równolegle z rozrostem zakresu twórczości powieściowej i jej techniki. Za jedyne chyba kryterium jej uważać by można – rozmiar i jak najciaśniejsze granice pod względem czasu, przestrzeni i psychologicznych motywów oraz ich rozwinięcia" (*Powieść polska 1908–1909*, „Sfinks" 1910, t. 12).

W dziewiętnastowiecznych publikacjach krytycznoliterackich poświęconych nowelistyce widać jednak wyraźnie ubóstwo refleksji teoretycznej, a zwłaszcza nieumiejętność wyznaczenia jej genologicznych granic. Te braki rekompensują jednak sami twórcy w „PRAKTYCZNEJ" REALIZACJI GATUNKU. Nowele Prusa, Sienkiewicza czy później Konopnickiej, skomponowane ściśle, precyzyjne w zarysowaniu akcji, wykreowaniu postaci, w oszczędności środków wyrazu, z zmiennymi ujęciami perspektyw narracyjnych, umiejętnie styli-

zowane, ukazywały niewątpliwie pełną wiedzę twórców o konstrukcyjnych walorach krótkiej prozatorskiej formy. Dowodzą tego także elementy autointerpretacyjne oraz autoteliczne wpisane w struktury tekstów. Na kompetencje autorów wskazywały często tytuły i podtytuły, określające gatunek lub jego odmianę. Autorzy jako praktycy często wyprzedzali profesjonalnych krytyków w sposobach interpretacji nowelistyki, dobierając właściwe analityczne narzędzia.

Teksty Prusa, Sienkiewicza, Orzeszkowej i Konopnickiej potwierdziły po latach swoje znaczenie i uniwersalną wartość, stając się podstawą przykładowych analiz nowelistycznej poetyki. Na ich charakter wpłynęły – w znacznej mierze – wpływy rosyjskiej szkoły formalnej i jej kontynuatorów z międzywojennej wileńskiej „szkoły" Manfreda Kridla, po wojnie rozwijane w polskim nurcie strukturalizmu.

Tadeusz Bujnicki

Źródła: A. Tyszyński, [rec.] *„Emeryt" J. Korzeniowskiego*, „Biblioteka Warszawska" 1851, t. 2, przedruk w: tegoż, *Rozbiory i krytyki*, t. 3, 1854; J. Klaczko, *„Krewni". Powieść pana Józefa Korzeniowskiego. Recenzja*, „Wiadomości Polskie" (Paryż) 1857, nr 3–4; E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, „Gazeta Polska" 1866, nr 285––286 i 288; H. Sienkiewicz, *Przegląd literacki. „Pan Graba". Powieść p. Elizy Orzeszkowej*, „Wieniec" 1872, nr 85–87; A.G. Bem, *Ze stołu redakcyjnego. „Humoreski z teki Woroszyłły"*, „Niwa" 1873, t. 3; [b.a.], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy" 1877, nr 4; B. Prus, *Kronika miesięczna*, „Ateneum" 1877, t. 2; E. Orzeszkowa, *O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15; B. Prus, *Kronika miesięczna*, „Ateneum" 1879, t. 2; P. Chmielowski, *Młode siły. „Z różnych sfer": nowele i obrazki Elizy Orzeszkowej*, „Ateneum" 1880, t. 1; S. Krzemiński, *Studium o „Nowelach" Sienkiewicza*, „Bluszcz" 1880, nr 6–8; W. Marrené, *Przegląd literatury beletrystycznej*, „Biblioteka Warszawska" 1880, t. 1; J.T. Tretiak, *Henryk Sienkiewicz*, „Przewodnik Naukowy i Literacki" 1880; H. Sienkiewicz, *Pisma Bolesława Prus*a, „Gazeta Polska" 1881, nr 216–219; W. Spasowicz, *Studia nie z natury*, 1881; S. Tarnowski, *Z najnowszych powieści polskich I*, „Przegląd Polski" 1881, t. 60; W. Zyndram-Kościałkowska, *Nasi nowelliści. Szkic z współczesnego piśmiennictwa*, „Niwa" 1881, t. 19; M. Zdziechowski, *Henryk Sienkiewicz w „Listach z podróży po Ameryce" i obrazkach amerykańskich*, „Ateneum" 1882, t. 2; H. Biegeleisen, *Teoria i technika powieści*, „Prawda" 1883, nr 38 i 43; Eł. Jot. [J. Łuszczkiewicz], *Henryk Sienkiewicz i piąty tom jego pism*, „Przyszłość" 1883, nr 1; S. Tarnowski, *Z najnowszych powieści polskich. Henryka Sienkiewicza „Ogniem i mieczem"*, „Przegląd Polski" 1884, t. 72; T. Jeske-Choiński, *Nowelistki i noweliści polscy*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1886, nr 120; J.T. [J. Tretiak], *Jan Lam. Talent i charakter*, „Przegląd Literacki" (dod. „Kraju") 1886, nr 49–51, przedruk w: tegoż, *Szkice literackie*, t. 1, 1896; F. Jabłczyński, *Przyczyny rozwoju nowelistyki w ostatnich czasach*, „Prawda" 1889, nr 32–33; B. Prus, *Słówko o krytyce pozytywnej. (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)*, „Kurier Codzienny" 1890, nr 308 i 310–316; A. Świętochowski, *Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, „Prawda" 1890, nr 32–39; P. Chmielowski, *Powieści ludowe Elizy Orzeszkowej*, „Świat" 1891, nr 19–20; E. Orzeszkowa, *Powieść a nowela* [1892], w: K. Wojciechowski, *Powieść a nowela. (Listy E. Orzeszkowej i P. Chmielowskiego)*, „Pamiętnik Literacki" 1913, z. 1; B. Głębski, *Noweliści i nowelistki*, „Rola" 1893, nr 1–5; P. Chmielowski, *Ostatnie dziesięciolecie literatury naszej*, „Kurier Lwowski" 1894, nr 200–201; A. Potocki, *Henryk Sienkiewicz*, „Życie" 1897, nr 2, przedruk w: tegoż, *Szkice i wrażenia literackie*, 1903; S. Tarnowski, *Henryk Sienkiewicz. Studia do historii literatury polskiej*, t. 5, 1897; A.G. Bem, *Teoria poezji polskiej z przykładami w zarysie popularnym analityczno-dziejowym*, 1899; P. Chmielowski, *Henryk Sienkiewicz w oświetleniu krytycznym*, 1901; P. Chmielowski, *Nowele Marii Konopnickiej*, „Ateneum" 1903, t. 1; P. Chmielowski, *Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej*, 1903; H. Galle, *Teoria prozy i poezji w zarysie*, 1904; S. Tarnowski, *Historia literatury polskiej*, t. 6: *Wiek XIX: 1850–1863*, 1905; A. Strzelecki, *Powieść polska 1909/1910*, „Sfinks" 1910, t. 12; A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, cz. 1, 1911.

Opracowania: L. Fryde, *Problem noweli* [1934], w: tegoż, *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Biernacki, 1966; Z. Markiewicz, *Zygmunt Niedźwiecki. Studium z dziejów polskiego naturalizmu*, 1939; O. Scherer-Virski, *The Modern Polish Short Story*, 1955; K. Wyka, *Żywotne tradycje prozy polskiej*, w: tegoż, *Szkice literackie i artystycz-*

ne, t. 1, 1956; A. Brodzka, *Nowele Marii Konopnickiej*, 1958; H. Markiewicz, *Piotr Chmielowski jako krytyk literacki*, w: P. Chmielowski, *Pisma krytycznoliterackie*, t. 1, 1961; T. Bujnicki, *Pierwszy okres twórczości Henryka Sienkiewicza*, 1968; S. Burkot, *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku*, 1968; K. Wyka, *Romantyczna nobilitacja powieści*, w: tegoż, *O potrzebie historii literatury*, 1969; A. Bartoszewicz, *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku*, 1973; J. Krzyżanowski, *Wielki nowelista*, w: tegoż, *Pokłosie Sienkiewiczowskie*, 1973; A.W. Labuda, *Studium o „Antku" Prusa. Recepcja, konstrukcja, konteksty*, 1982; Z. Sinko, *Powiastka w oświeceniu stanisławowskim*, 1982; *„Latarnik" Henryka Sienkiewicza. Interpretacje*, red. T. Bujnicki i H. Bursztyńska, 1984; K. Cysewski, *Z zagadnień literaturoznawstwa polskiego doby pozytywizmu 1860–1914*, 1986; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1988; Z. Sinko, *Proza fabularna w czasopismach polskich 1801–1830*, 1988; J. Bachórz, *Obrazek*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; M. Marcjan, *Nowela*, w: jw.; A. Martuszewska, *Pozytywistyczne parabole*, 1997; B. Bobrowska, *Małe narracje Prusa*, 2003; *Z problematyki krótkich form narracyjnych. Nowela młodopolska*, red. H. Ratuszna, 2006; T. Budrewicz, *Symetria w nowelach Prusa*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza" 2014, R. 7.

Zob. też: Felieton, Gatunek literacki, Kronika, Narracja/ Narrator, Obrazek, Powiastka, Powieść, Przedmiotowość, Realizm, Reportaż, Romantyczna gawęda szlachecka, Tendencyjność

NUDA

Pojęcie. Przed XVIII w. pojęcie nudy, jako określenie pewnego stanu → uczuciowego bądź → duchowego, było w zasadzie nieznane literaturze europejskiej. Jednym z pierwszych badaczy kategorii nudy, który ją zdemonizował i zsubstancjalizował, był Blaise Pascal. Jego *Myśli* (wyd. pośm. 1670) przynoszą obraz życia człowieka zawieszonego między dwoma biegunami: → nieskończonością a nicością, duszą a ciałem, bezruchem a rozrywką, a stan człowieka, wynikający z pomieszania w jego naturze „ducha i błota", to bezustanny niepokój, niestałość i nuda wpisana w świat, w naturę i życie człowieka, nie ma od niej ucieczki, a człowiek zostaje nią skażony w chwili narodzin. Jednak zarówno w słownikach, jak i w literaturze europejskiej pojęcie nudy pojawiało się przede wszystkim w odniesieniu do fizjologii (jako „nudność, złe samopoczucie") lub oznaczało po prostu „nędzę". Podobnie było w Polsce, gdzie określenie to przyszło z → salonów Zachodu i w związku z potrzebą znalezienia odpowiednika dla obcego terminu (franc. *ennui*) doszło do rozszerzenia znaczeniowego rodzimego wyrazu. W polszczyźnie staropolskiej (co rejestrują *Słownik staropolski* i *Słownik polszczyzny XVI wieku*) słowo „nuda" nie pojawia się, a od XVI w. występuje w wąskim znaczeniu: „nudność, złe samopoczucie". Dopiero w *Słowniku języka polskiego* (t. 2, 1809) Samuela Bogumiła Lindego „nuda" pojawia się nie tylko w znaczeniu „nędza" tudzież „złe samopoczucie", lecz również jako „rzecz ckliwość sprawująca", „smutek", „opadanie z sił", a także jako „serca boleść". Zawarta jest tam też definicja stanu nudy, przepisana z *Pana Podstolego* (cz. 2, 1784) Ignacego Krasickiego: „Nudzić się, jest to czuć jakowąś czczość umysłu, niewiedzącego co czynić, szukającego zabawy, a niemogącego jej znaleźć, udającego się do rozmaitych, a nieznajdującego w nich smaku, zostającego na koniec w stanie opuszczenia, troskliwości, trwogi, pragnienia i obmierzenia".

Nuda jako postawa i doświadczenie nabiera treści dopiero w XVIII w. i zostaje wprowadzona w nowy porządek znaczeniowy. Przełomowym wydarzeniem było opublikowanie w *Encyklopedii* Denisa Diderota z 1755 r. hasła *Ennui*, w którym nuda została potraktowana jako pojęcie filozoficzno-antropologiczne, wpisane w światopogląd epoki. Według zawartej

tam definicji nuda to „rodzaj nieprzyjemności, którego nie da się zdefiniować: nie jest to ani przygnębienie, ani smutek; jest to swego rodzaju brak jakiejkolwiek przyjemności, spowodowany nie wiedzieć czym w naszych narządach lub przedmiotach z zewnątrz, który miast zajmować naszą duszę, wytwarza w niej jakąś niemoc lub niesmak, do których nie sposób się przyzwyczaić" (przeł. M.P. Markowski).

W XIX w. nudę definiowano jako niemoc, poczucie pustki i nieokreślonego braku pojawiającego się bez przyczyny. Traktowano ją jako stan duchowy człowieka, część jego istoty, jeden z dwóch biegunów warunkujących życie, ale przede wszystkim jako negatywną stronę istnienia. Zasadniczą rolę w procesie kształtowania się nudy jako pojęcia filozoficznego odegrał → romantyzm: to w twórczości tej epoki należy szukać nowoczesnego sposobu rozumienia omawianej kategorii. Pojęcie nudy funkcjonuje na dwóch obszarach jako kategoria filozoficzno-egzystencjalna oraz estetyczna.

Oświeconych sposoby na uniknięcie nudy. W oświeceniowych wypowiedziach o literaturze słowo „nuda" pojawia się rzadko, w rozprawach teoretycznych na tematy literackie często występują natomiast terminy bliskoznaczne: „dolegliwość", „nędza", „rozwlekłość", „uprzykrzenie", które pojawiają się zazwyczaj w opisach utworów odznaczających się nadmierną liczbą scen lub wątków oraz dłużącą się „osnową", co decyduje o utracie zainteresowania → odbiorcy oraz „przesileniu cierpliwości czytelników" – pisał Adam Kazimierz Czartoryski w → przedmowie do swojej → komedii *Kawa* (1779). W wypowiedziach o literaturze z tego okresu mamy zatem w głównej mierze do czynienia z przymiotnikiem „nudny", stosowanym w znaczeniu „nieinteresujący", „rozwlekły", „przykry". W tym kontekście autorzy piszą o nudnej intrydze, nudnym → bohaterze czy nudnych → opisach.

W ten sposób pojęcie nudy zostaje wpisane w dyskurs teoretycznoliteracki, stając się ważnym elementem zbioru zasad sztuki poetyckiej. Zła literatura, zdaniem oświeceniowych pisarzy, to przede wszystkim literatura nudna, oparta na zasadzie powtarzalności i jednostajności, a przez to zniechęcająca → czytelników. Co znamienne, nudę przeciwstawiają oni smakowi i gustowi: ważnym pojęciom doktryny literackiej polskiego → klasycyzmu. Dzieło literackie skonstruowane na podstawie trzech zasad konstytuujących doskonały smak w estetyce rokokowej (→ czułość, delikatność i trafność) będzie budzić w czytelniku przyjemność. Nuda w tej perspektywie jawi się jako kategoria negatywna, na którą nie ma miejsca w projekcie doskonałej literatury. Głównym zadaniem dzieł literackich jest bowiem utrzymanie czytelnika w „rozkosznym zdumieniu" ([J. Szymanowski], *Listy o guście, czyli smaku*, 1779). Stąd większość oświeceniowych rozpraw poświęconych problemom teoretycznoliterackim zawiera wskazówki, jak uniknąć nudy, które sprowadzają się do trzech zasad: prostoty, jasności, zwięzłości. Godna uwagi w tym kontekście jest rozprawa Franciszka Karpińskiego *O wymowie w prozie albo wierszu* (1782), gdzie wśród czternastu przepisów wymowy pojawiają się trzy na temat unikania nudy: 1) krótkość zdań i wyrazów (rozwlekłość mowy grozi sprzeniewierzeniem się smakowi czytelnika, który z natury dąży do rozkoszy oraz unikania nudy i przykrości); 2) brak powtórzeń (powtarzalność jest głównym źródłem nudy, gdyż czytelnik zawsze pragnie coś nowego przeczytać); 3) zaskoczenie (które można uzyskać przez wprowadzanie nowych tematów, rozmaitych → charakterów i obrazów czy nagłych zwrotów w akcji).

Nuda to także poważne uchybienie moralne w kontekście misji → dydaktyczno-moralizatorskiej, jaką przypisywano literaturze XVIII w. Twórczość tego okresu miała służyć przede wszystkim naprawie obyczajów oraz edukacji moralnej, a zatem nuda zniechęcająca czytelników do lektury utrudniała realizację programu szerzenia cnót obywatelskich i społecznych.

Literatura miała nęcić młodych czytelników przyjemnością. Wiele miejsca poświęcił temu problemowi Adam Kazimierz Czartoryski, zwracając uwagę, że „odraża większą część czytelników bojaźń samych nudów, w których je wpędzają częste i ważne zabaczenia piszących. Jeżeli tedy pragniemy widzieć upowszechniony gust do czytania książek w rodowitym języku naszym pisanych, należy nam przemienić najpierw sposób dorywczy i często przerywanej roboty na ciągłą i dosiedziałą; należy nam wybory czynić trafniejsze w materiach użytecznych, niż czynimy dotąd; tudzież baczniejsze mieć względy na gładkość stylu i gust prawy w lekkich i zabawkowych produkcjach […]" (*Myśli o pismach polskich z uwagami nad sposobem pisania w rozmaitych materiach*, powst. 1801, wyd. [1810]). Refleksje zawarte w rozprawach teoretycznoliterackich z oświecenia pozwalają zatem mówić głównie o nudzie literackiej, stanowiącej jedno z ważniejszych pojęć oświeceniowego antywzorca dzieła literackiego. Warto jednak zauważyć, że w tym czasie – przede wszystkim u Franciszka Dionizego Kniaźnina, Franciszka Karpińskiego, Tomasza Kajetana Węgierskiego, a także w → powieści sentymentalnej początku XIX w. – pojawiają się utwory mówiące o nudzie jako doświadczeniu egzystencjalnym, przejawiającym się w poczuciu braku i niespełnienia, które bywa też określane jako → melancholia, nostalgia, *Weltschmerz*. Wielką rolę w upowszechnianiu takich postaw odegrały *Cierpienia młodego Wertera* Johanna Wolfganga Goethego (→ werteryzm).

Romantyczna moda na nudę. W pierwszej połowie XIX w. następuje gwałtowny wzrost użycia słowa „nuda", można nawet mówić o zjawisku mody na „nudę". W języku romantyków nuda funkcjonuje w całym swym semantycznym bogactwie i jest stosowana w różnych formach: „nuda" (liczba mnoga: „nudy"), „nudnie", „nudnik", „nudziarz", „nudzić", „nudzić się". Nuda romantyczna oznacza przede wszystkim stan duchowy i wiąże się z przeżywaniem męczącej jednostajności, wykonywaniem tych samych codziennych czynności. Romantyków dręczy zazwyczaj nuda codzienności, a częściej „nudy"; to właśnie romantycy zaczęli „umierać z nudów", czyli odczuwać bolesną powtarzalność i jednostajność życia. To oni również zaczęli od nudy uciekać, tworząc często traktaty o sposobach zwalczania czczości. Nuda stanowiła antonim odmiany, zachwytu i egzotyki. Romantycy nudzili się często, bo nudna (bolesna, przykra, jednostajna, przewidywalna i powtarzalna) była dla nich rzeczywistość. Nie wyrażając zgody na zastany porządek, odnajdywali nudę wszędzie: nudne okazywały się miasta, spotkania, obowiązki, praca, ludzie. Świat był zaś wypełniony nudnymi przedmiotami, zajęciami oraz „nudnikami" i „nudziarzami". Romantyków nudziły codzienne obowiązki, ale także „nudzili po kimś" (tęsknili za kimś): nuda oznaczała wszak bezustanne, bolesne poczucie braku i tęsknotę.

Romantyzm stanowi też ważny etap w przemianach znaczeniowych słowa „nuda". Nuda staje się pojęciem odgrywającym zasadniczą rolę w kształtowaniu się romantycznego światopoglądu. Nie tylko przez nasuwającą się w sposób oczywisty opozycję romantyczną: nuda–czyn, gdzie ta pierwsza kategoria jest rozumiana jako pasywność, bierność, izolacja od świata zewnętrznego oraz brak zgody na uczestnictwo w historii. Nuda romantyczna staje się odrębną kategorią wpisaną w projekt romantycznej egzystencji; oznacza doświadczenie graniczne (w sensie egzystencjalnym, przede wszystkim – poznawczym) konstytuujące tożsamość romantyków oraz stan duchowy, w którym może zostać zadane pytanie o sens bytu, co prowadzi do opisu świata ujmującego byt jako nicość. Nuda w takim porządku okazuje się konfrontacją z własnym skazaniem na istnienie, ujawniając ludzkie uwięzienie w egzystencji.

Pisma krytycznoliterackie tego czasu oddają bogactwo znaczeń nudy romantycznej. Pierwszy krąg zagadnień wpisuje się w spór klasyków z romantykami, toczony przede

wszystkim na łamach prasy w latach 20. XIX w. Już w dokonanym przez Kazimierza Brodzińskiego porównaniu klasyczności i romantyczności do dwóch dróg nuda stanowi ważne kryterium podziału literatury (*O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11). Klasyczność to droga dobrze ubita, porządna, regularna, z której nie można zboczyć i która może nudzić, romantyczność stanowi natomiast jej zaprzeczenie: to droga kręta, niebezpieczna, gwarantująca → podróż pełną niespodzianek, pozbawiona znaków i nakazów. Literatura klasyczna, opierająca się na ściśle wyznaczonych regułach, pozostaje w głównej mierze jednostajna, odtwórcza, nudna, schematyczna, przewidywalna. Nie wypływa z → natchnienia, a co za tym idzie – jest nieprawdziwa i nieautentyczna.

Przeciwstawienie klasyczności i romantyczności sprowadzało się często w wypowiedziach krytyków do antynomii nudy i pełni, naśladownictwa i twórczości, czczych → prawideł i nieskrępowanego natchnienia, wreszcie: fałszu i prawdy. Literatura klasyczna, opierająca się na wzorach → antyku, miała być pozbawiona prawdziwych źródeł natchnienia – w opinii najwybitniejszych krytyków literackich tego okresu: Kazimierza Brodzińskiego (*O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*), Michała Grabowskiego (*Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polszcze*, „Astrea" 1825, t. 1; *Myśli o literaturze polskiej*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 12, nr 36), Maurycego Mochnackiego (*Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 2, nr 5 i 7; *Myśli o literaturze polskiej*, „Gazeta Polska" 1828, nr 89–94). Literatura klasyczna odstąpiła od natury, stała się ciasna, zimna, nieprzystępna, przesadzona, jałowa, naśladowcza i skrępowana więzami czczych (martwych, pustych) zasad – jako taka była poezją wyższych klas, nigdy nie stała się poezją ludu. Reprezentowała powierzchowną filozofię, suchą naukę i sofizmaty. W przeciwieństwie do niej literatura romantyczna miała być literaturą prostą, uniwersalną, bogatą, swobodną, nieskrępowaną, wypływającą z natchnienia i dlatego uchodziła za prawdziwą, autentyczną, odpowiadającą wszystkim tonom duszy. Przeciwstawienie nudy i twórczości oryginalnej okazuje się zatem jedną z istotniejszych antynomii w sporze o literaturę w pierwszej fazie polskiego romantyzmu. W opinii zwolenników nowej szkoły literatura klasyczna stanowiła szeroką drogę do mierności, jej twórcy byli natomiast w głównej mierze tłumaczami i naśladowcami. Pojęcie „czczości" było najczęściej stosowanym określeniem literatury klasycznej: miernej, jałowej, wyczerpanej, pozbawionej ducha, → czucia, → wyobraźni i prawdy. Pojęciu nudy (oraz jej synonimów: czczości, martwoty, pustki, jałowości) często towarzyszyła metaforyka kamienia, skamienienia, skostnienia, martwoty, znieruchomienia. Taki zabieg pozwalał krytykom literatury, jak np. Mochnackiemu (*Niektóre uwagi nad poezją romantyczną*; *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska" 1829, nr 15, 17–20, 22 i 26–29), ukazać z perspektywy romantycznej swoiste wyczerpanie literatury klasycznej, jej powierzchowność, jałowość oraz brak ducha.

Z pomocą pojęcia nudy/ czczości/ gnuśności romantyczni krytycy opisywali nie tylko literaturę, ale i obyczaje → oświecenia (M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; K. Brodziński, *Krasicki*, „Magazyn Powszechny" 1834, nr 42–43). Utożsamiali te pojęcia z miernością, małością, lenistwem umysłowym i duchowym, fałszywością, powierzchownością. Oświecenie jawiło się jako epoka marazmu, płycizny, w przeciwieństwie do romantyzmu: epoki → głębi, ducha, prawdy, rozwoju. Nuda oznaczała także bezwartoś-

ciowość, pustkę. Nudna literatura to literatura niewzbudzająca zainteresowania (nużąca, męcząca), ale też nieprzynosząca wartości (pusta, miałka, powierzchowna, naśladowcza) i obca (ulegająca obcym wpływom i odznaczająca się gnuśnością duchową i lenistwem umysłowym). Została ona przeciwstawiona romantyczności: literaturze ducha, → postępu i prawdy, budzącej tęsknotę ku nieskończoności, otwartej na sprawy ducha.

W romantycznych wypowiedziach krytycznoliterackich, a zwłaszcza w → recenzjach, nuda staje się pojęciem wszechobecnym, stosowanym w opisach nieudanych utworów literackich (E. Dembowski, *„Faust". Poemat Mikołaja Lenau*, „Przegląd Naukowy" 1842, nr 4). Funkcjonuje ona jako największy zarzut wobec dzieła literackiego i staje się ważnym pojęciem warsztatu krytyka literackiego. Przymiotnik „nudny" zostaje wpisany w określony porządek semantyczny, konstytuując ciąg negatywnych określeń razem z takimi pojęciami, jak: „czczy", „męczący", „powierzchowny", „pusty", „przydługi". Krytycy piszą zatem o „nadzwyczajnie czczej" – nieinteresującej, pozbawionej ciekawych zdarzeń, odrzucającej – fabule, nieznośnie długich i męczących scenach, nudnych, pozbawionych treści → dialogach, nudnej konstrukcji, nudnym sposobie prowadzenia → narracji, długich, nużących i męczących opisach, wreszcie: o nudnych – nieciekawych, powierzchownych, mało wyrazistych – bohaterach. Przeciwieństwem nudnego utworu jest dzieło z urozmaiconą, odpowiednio stopniowaną i rozwijającą się, pełną sprzeczności i zaskakujących zwrotów fabułą, które za pomocą obrazowania pełnego mocy i zapału przedstawia silną namiętność (K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*; E. Dembowski, *Pedro Kalderon de la Barca*, „Przegląd Naukowy" 1842, nr 11; *Rozbiór „Kamoensa", utworu Fr. Halma*, „Przegląd Naukowy" 1842, nr 6).

Co znamienne, krytycy często wykraczają poza powszechny sposób rozumienia nudy (jako czegoś nieinteresującego). Zarzut nudy odnosi się do największego grzechu pisarzy, dotyczącego nie tylko porządku estetycznego, ale także sfery aksjologicznej (E. Dembowski, *Uwagi o wychowaniu ze szczególnym względem na kobiety*, „Przegląd Naukowy" 1842, t. 1). Nuda literacka stanowi bowiem zaprzeczenie koncepcji poezji romantycznej – przejawia się nie tylko w → stylu, w budowie utworu, w sposobie obrazowania, ale wskazuje też na brak idei i pustkę aksjologiczną dzieła. Nudna literatura nie jest romantyczna, wszak ta musi być cudowna, „czarodziejska", → metafizyczna, pełna myśli i odkryć, budząca silne uczucia. Jak wskazuje Michał Grabowski: „Wtedy dopiero powiem, iż poeta odpowiedział swemu celowi, kiedy obrazem uosobionym swych myśli zdoła mnie przenieść w stan i usposobienie wewnętrzne, w którym się sam znajdował. Nie jest to próżna metafizyka" (*Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego*).

Nudna literatura to literatura odtwórcza, niewywodząca się z natchnienia, płaska, prozaiczna, hamująca rozwój, przedstawiająca fałszywe pojęcia, a zatem nieprawdziwa i w jakimś sensie niemoralna. Dzieło literackie, które „grzeszy nudą", zostaje nawet uznane za przejaw zdrady → wzniosłego ideału literatury romantycznej. Doskonale ujął to Julian Klaczko, oceniając literaturę pierwszej połowy XIX w.: „Wszędzie uderza ubóstwo myśli, poziomość życzeń i to próżniactwo ducha, które bynajmniej nie wyklucza zadziwiającej nieraz pracowitości pióra. Stąd i owo zdumiewające niekiedy zaniedbanie stylu, luźne i znudzone przeprowadzenie żywo zrazu poczętego planu, w ogóle robota pośpieszna, a dowodząca tylko nieuszanowania publiczności i własnej pracy" (*„Krewni" Józefa Korzeniowskiego*, „Wiadomości Polskie" [Paryż] 1857, nr 3–4). Literatura wsparta na nudzie staje się „machiną do kopiowania", zostaje usunięta ze sfery natchnienia czy ideału, który miał budzić czytelnika do wiel-

kich uczuć i czynów, zdegradowana do użytecznego posłannictwa bawienia mas. Na taką literaturę krytycy romantyczni nie wyrażali zgody.

Teksty krytycznoliterackie z pierwszej połowy XIX w. odsłaniają także filozoficzne i antropologiczne aspekty nudy romantycznej. W takim ujęciu mówi się o nudzie egzystencjalnej stanowiącej doświadczenie graniczne, ujawniające nudzącemu się prawdę o istnieniu: uwięzieniu w egzystencji i zawieszeniu w świecie rozpoznanym jako otchłań uniemożliwiająca odnalezienie punktu oparcia. W tym kontekście nuda to stan umysłu, znamienny dla postawy romantycznej; jak zauważał Maurycy Mochnacki: „Jest pewna strona tajemnicza natury, są niepojęte skrytości serca; bywamy nieraz w stanie umysłu, kiedy zagadka istnienia silnie działa na nas, kiedy zatrwożeni czczością natury, która nam się w żałobnej niezmierności odkrywa, chcemy ją zaludnić widmami własnego serca i czujemy się w usposobieniu, że nadprzyrodzone zjawisko zaledwie by nas zdziwić zdołało" (*Niektóre uwagi nad poezją romantyczną*).

Krytycy literaccy dostrzegli w romantycznej nudzie także problem kulturowy, „chorobę wieku", łączącą się ściśle z odbóstwieniem historii i sposobem postrzegania dziejów jako procesu bezcelowego, niemającego końca (→ historyzm). Nudzący się romantyk stawał wobec świata, w którym wszystkie wartości – również historia – uległy wyczerpaniu. W literaturze odnajdywał „spleśniałe, przekwitłe" pojęcia, niewiarę, brak jednoznacznych wartości. Świat ogarnięty nudą okazywał się „państwem nieobecnych" – rozproszonych w zmierzającym donikąd kole czasu, niemogących odnaleźć w nim zakorzenienia i wartości ([J. Klaczko], *La Poésie polonaise au dix-neuvième siècle et le Poète Anonyme*, „La Revue des deux mondes" 1862, vol. 37).

Jednocześnie można odnaleźć w pracach krytycznoliterackich (np. M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*) ważny nurt obecny w literaturze romantycznej – związany z rehabilitacją zła – wpisujący nudę w krąg wartości pozytywnych. W tym kontekście nuda często wkraczała w obszar semantyczny → melancholii stanowiącej ważny atrybut poezji romantycznej – poezji subiektywnej, indywidualnej, z której miała wyłaniać się „filozofia własnego serca" oraz myśl „wewnętrzna, samotna, wielka, melancholijna" (tamże). Niektórzy pisarze romantyczni (np. największy znawca nudy w polskiej literaturze romantycznej, Juliusz Słowacki), wbrew przekonaniu Sørena Kierkegaarda, że „nuda jest korzeniem wszelkiego zła", odnaleźli w niej pozytywne aspekty, dowodząc, że może ona doprowadzić do przekroczenia, oczyszczenia i metamorfozy. Zdolność nudzenia się nie stanowiła jedynie przejawu bierności, ale okazywała się często doświadczeniem granicznym, transgresyjnym, wartościowym poznawczo, umożliwiającym ogarnięcie całości egzystencji (M. Grabowski, *O poezji XIX wieku*, 1837). W tym sensie krytycy pisali o nudzie w związku z kształtowaniem się romantycznej tożsamości, dostrzegając, że niejednokrotnie „nudzić się" znaczyło dla romantyków „być" – w sposób autentyczny.

Pozytywistów nuda i praca. W drugiej połowie XIX w. nuda ulega dalszym semantycznym przeobrażeniom wynikającym z przemian światopoglądowych. W świecie pozytywistycznych wartości – rządzonym zasadą doskonalenia się i pracy, w którym człowiek jest częścią sensownej, harmonijnej i uporządkowanej całości – z pozoru nie było miejsca na nudę. Dlatego w wypowiedziach krytycznoliterackich z tego okresu pojawia się ona w znaczeniu pejoratywnym jako doświadczenie negatywne (P. Chmielowski, *Utylitaryzm w literaturze*, „Niwa" 1872, t. 2; J.G. [J. Gnatowski], *Realizm w literaturze nowoczesnej*, „Przegląd Lwowski" 1878, t. 16; A. Sygietyński, *Współczesna powieść we Francji. I. Gustaw Flaubert*, „Ateneum"

1881, t. 2). Przede wszystkim nuda zostaje utożsamiona z antonimem pracy. Zdaniem krytyków literackich tego okresu (m.in. Feliksa Bogackiego, Piotra Chmielowskiego, Antoniego Sygietyńskiego, Cezarego Jellenty, Elizy Orzeszkowej, Bolesława Prusa, Henryka Sienkiewicza) zarówno literaturze, jak i życiu powinny patronować słowa Johna Stuarta Milla, że „praca ma oprócz przeróżnych innych tę jeszcze zaletę, że broni nas od znudzenia" (F. Bogacki, *Tło powieści wobec tła życia*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 49–53). Dlatego ubolewano, że tak mało miejsca poświęcano dotąd w literaturze pracy – wartości nie tylko użytecznej społecznie, ale przede wszystkim doskonalącej moralnie. Feliks Bogacki zwrócił uwagę na brak wśród dotychczasowych bohaterów literackich człowieka pracy: „W powieści nie ma pracy, tam tylko kochają, śpiewają, malują, odbywają artystyczne przechadzki, pojedynkują się i z rozpaczy dostają różnych gorączek, jeżdżą na operę – słowem prowadzą szlachetne życie, to jest z zabójczych nudów dłubią w nosie (kiedy nikt nie widzi), zatruwają sobie i innym życie przez bezczynność, sypią pieniędzmi, na które nie zapracowali, narzekając na zepsucie i rozwolnienie obyczajów głupiego i śmierdzącego gminu, bez którego jednakże poginęliby z głodu" (tamże).

W świetle utylitaryzmu zasługiwały na potępienie utwory literackie zaprzeczające pozytywistycznym wartościom i promujące próżniaczy styl życia. Dlatego np. Bolesław Prus skrytykował *Farysa* Adama Mickiewicza, uznając, że nie jest on „wzorem postępowania w życiu", gdyż przedstawia bohatera – „skrajnego indywidualistę, próżniaka, niepracującego, wydającego niezarobione przez siebie pieniądze" („*Farys*", „Kraj" 1885, nr 45). Dlatego Henryk Sienkiewicz napisał negatywną recenzję *Pamiętników Daniela* (1873) Józefa Tretiaka, widząc w nich studium nudy utożsamianej z bankructwem wartości i pustką duchową. Główny bohater powieści Tretiaka stanowił zaprzeczenie modelu pozytywistycznych wartości; był dziwakiem głęboko rozczarowanym światem, stojącym poza społeczeństwem, reprezentującym postawę sceptycyzmu i niewiary we wszystko. Sienkiewicz źródeł takiej postawy doszukuje się w nudzie stanowiącej z kolei wynik braku konieczności pracy zarobkowej. „Nie potrzebuje nic od nikogo, nie kocha nikogo, sam sobie wystarcza zarówno w zakresie uczuć, rozumu, jak i praktycznego życia, dogadza więc swoim fantazjom, filozofuje sceptycznie nad światem i ludźmi i na koniec nudzi się serdecznie, sam przyznając zaraz na początku swych pamiętników, że nie wie, po co żyje na świecie" (*Przegląd literacki. „Pamiętniki Daniela"*, „Przegląd Tygodniowy" 1873, nr 50). Nuda jednak, zdaniem Sienkiewicza, to nie tylko bezczynność, lecz także ból egzystencjalny, oznaczający „bankructwo serca i rozumu i stanowiący początek suchot duszy, tej strasznej choroby, na którą zapadają umysły żywe, obdarzone z natury wielką wrażliwością, i samodzielne" (tamże). Sienkiewicz (nawiązując m.in. do myśli Arthura Schopenhauera) dotyka tutaj najważniejszych aspektów nudy egzystencjalnej, wynikającej z niezgody na uczestnictwo w świecie pozbawionym prawdziwych wartości i sensu oraz z niemożności odnalezienia w nim miejsca swojego zakorzenienia. Sienkiewicz oczywiście uznaje nudę za chorobę i wskazuje lekarstwo na nią: → pozytywizm. Nie należy rozmyślać nad transcendencją, tylko skupić się na bliższych problemach społecznych. Aby zwalczyć nudę, trzeba zostać pozytywistą.

Śmierć romantycznej kategorii nudy w literaturze wyraziła dobitnie Eliza Orzeszkowa, analizując „powieści filozoficzne" Józefa Ignacego Kraszewskiego (*Pamiętniki nieznajomego* i *Sfinks*): „W rzeczywistości i literaturze minęły już były czasy Werterów, tych tragicznych leniwców i zuchwałych tchórzów, którzy unikając mozołu i bólu uciekali z obozu walczących i cierpiących – przez bramę śmierci. […] pisarz, który tak, jak J.I. Kraszewski

gorąco kochał naród swój, a tak z całej mocy swej przeważał szalę życia i śmierci na stronę życia – w społeczeństwie naszym i w momencie owym, pisarz taki nie mógł ostatecznego rozwiązania zagadki życia i śmierci znaleźć w akcie samobójstwa" (*Drugie dziesięciolecie (1840–1850)*, 1880).

W podobnym kontekście pojawia się temat nudy w dyskusji o → naturalizmie, toczącej się w prasie warszawskiej w latach 1880–1888. Wychodząc z założenia, że nuda jest oznaką degeneracji, a pesymizm rozkładem, i stawiając przed literaturą zadanie „dawania zdrowia, a nie szerzenia zgnilizny" (H. Sienkiewicz, *O naturalizmie w powieści*, „Niwa" 1881, t. 20), wielu krytyków literackich pozytywizmu potępiło naturalizm, widząc w nim doktrynę zła. Sienkiewicz uznawał twórczość Émile'a Zoli za „zgniliznę, zaduch, próchno", a jego powieści za „szereg kart pustych, jałowych, na których nuda bierze się za ręce z brakiem zmysłu moralnego" (*Listy o Zoli*, „Słowo" 1893, nr 172–175). W powieściach naturalistycznych Sienkiewicz odnajdywał nudę, niemoralność i wynaturzenie. Nurt naturalistyczny, zdaniem wielu krytyków, stanowił degenerację moralną i pozostawał w niezgodzie z założeniami powieści pozytywistycznej, która powinna być środkiem oddziaływania na umysły ludzkie oraz uszlachetniania i doskonalenia społeczeństwa (E. Orzeszkowa, *Excelsior!*, „Tygodnik Ilustrowany" 1897, nr 40–41).

Nuda dekadentów. Kolejny ważny etap procesu przemian semantycznych kategorii nudy przynosi Młoda Polska. Obserwatorzy życia literackiego tego okresu analizowali nudę głównie w kontekście → dekadentyzmu sprowadzającego się przede wszystkim do rozbijania pozytywistycznych złudzeń i związanego z tym pesymizmu historycznego (przekonania o kresie rozwoju kultury i cywilizacji). „Bankructwo idei" stało się źródłem epidemii nudy: choroby końca wieku, której szczegółowe opisy można odnaleźć w wielu młodopolskich tekstach krytycznoliterackich. Leopold Staff wskazuje najważniejsze przyczyny i objawy tej choroby. Epidemię nudy spowodował brak wielkich idei filozoficznych, upadek wszystkich dotychczasowych światopoglądów i związanych z nimi wartości, który „przyczynił się do tego stanu chorobliwego, do epidemii znużenia, nudy, niewiary, pesymizmu, sceptycyzmu, ironii z wszystkiego i siebie samego, cynizmu z rzeczy kochanych i najświętszych, cynizmu, który wyniknął z rozpaczy" (*Rekonwalescencja końca wieku. (Szkic z literatury ostatnich czasów)*, „Teka" 1900, nr 1). Jak wskazywał Zenon Przesmycki: „Żaden z pisarzy końca naszego wieku nie uniknął tej choroby, która nas dręczy. Pesymistami są wszyscy znakomitsi poeci współcześni, wszystkie duchy głębsze. Każdy wszakże ma swój rodzaj zwątpienia i zniechęcenia i każdy na swój sposób kusi się o takie lub inne rozwiązanie" (*Ostatnie objawy w dziedzinie poezji polskiej*, „Życie" 1887, nr 12–15). Zdaniem Przesmyckiego w twórczości wielu poetów można odnaleźć poglądy Schopenhauera, który uznawał człowieka – przychodzącego na świat jako bezbronny, kruchy, nic niewiedzący, cierpiący – za byt zmierzający ku śmierci. W takim ujęciu nuda młodopolska wydaje się bliska nudzie romantycznej, jednak należy widzieć w niej przede wszystkim Baudelaire'owski spleen: wyczerpanie się wartości, przesyt, znużenie duchowe, duchowe mdłości, a nie autentyczne doświadczenie egzystencjalne wynikające z tęsknoty i poczucia braku, prowadzące do rozpoznania prawdy o istnieniu i kształtujące tożsamość. Wielu krytyków z epoki podkreśla właśnie nieautentyczność i sztuczność młodopolskiej nudy oraz patologiczne rozsmakowanie się w tej chorobie (np. Piast [S. Szczepanowski], *Dezynfekcja prądów europejskich*, „Słowo Polskie" 1898, nr 40). Staff nazywa to modą na nudę, sztucznie wywołanym smutkiem, „drapowaniem się teatralnym w płaszcze Hamletów" (*Rekonwalescencja końca wieku*).

Jest jeszcze jedno oblicze nudy, które można odnaleźć w wypowiedziach krytyków literackich okresu Młodej Polski: nuda filisterska, nuda życia mieszczańskiego, biur i urzędów, nuda zawsze tego samego, nuda przeobrażająca życie człowieka w bezsensowną krzątaninę, nuda wieczna. Filistrzy, nudziarze i pedanci: oto prawdziwi nihiliści ducha „o rozczochranych mózgach, bez wiary, dogmatu, siły" (W. Feldman, *Nasi dekadenci*, „Krytyka" 1901, z. 5). Taka nuda – wiążąca się ściśle z ówczesną kampanią antyfilisterską, prowadzoną przez zwolenników „nerwowców i mózgowców" stanowiących „forpoczty ewolucji psychicznej" (S. Przybyszewski, *Zur Psychologie des Individuums. I. Chopin und Nietzsche*, 1892; W. Nałkowski, M. Komornicka i C. Jellenta, *Forpoczty*, 1895) – budziła w artyście młodopolskim, wyrażającym indywidualistyczno-emocjonalny stosunek do świata, stanowczy protest.

Magdalena Bizior-Dombrowska

Źródła: A.K. Czartoryski, *Przedmowa*, w: tegoż, *Kawa*, 1779; [J. Szymanowski], *Listy o guście, czyli smaku*, w: *Listy krytyczne o różnych literatury rodzajach i dziełach*, w: A.K. Czartoryski, *Kawa*, 1779; F. Karpiński, *O wymowie w prozie albo wierszu*, w: tegoż, *Zabawki wierszem i prozą*, t. 2, 1782; A. Dantiscus [A.K. Czartoryski], *Myśli o pismach polskich z uwagami nad sposobem pisania w rozmaitych materiach*, powst. 1801, wyd. [1810]; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; M. Grabowski, *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polszcze*, „Astrea" 1825, t. 1; [M. Mochnacki], *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 2, nr 5 i 7; M. Grabowski, *Myśli o literaturze polskiej*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 12, nr 36; [M. Mochnacki], *Myśli o literaturze polskiej*, „Gazeta Polska" 1828, nr 89–94; [M. Mochnacki], *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska" 1829, nr 15, 17–20, 22 i 26–29; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; K. Brodziński, *Krasicki*, „Magazyn Powszechny" 1834, nr 42; M. Grabowski, *O poezji XIX wieku*, w: tegoż, *Literatura i krytyka*, t. 1, 1837; E. Dembowski, *„Faust". Poemat Mikołaja Lenau*, „Przegląd Naukowy" 1842, t. 1; E. Dembowski, *Rozbiór „Kamoensa", utworu Fr. Halma*, „Przegląd Naukowy" 1842, t. 1; E. Dembowski, *Uwagi o wychowaniu ze szczególnym względem na kobiety*, „Przegląd Naukowy" 1842, t. 1; E. Dembowski, *Pedro Kalderon de la Barca*, „Przegląd Naukowy" 1842, t. 2; J. Klaczko, *„Krewni" Józefa Korzeniowskiego*, „Wiadomości Polskie" 1857, nr 3–4; [J. Klaczko], *La Poésie polonaise au dix-neuvième siècle et le Poète Anonyme*, „La Revue des deux mondes" 1862, vol. 37, przekł. pol. *Poezja polska w wieku dziewiętnastym i poeta bezimienny*, „Dziennik Literacki" 1862, 18–20, 22–26 i 28–37; F. Bogacki, *Tło powieści wobec tła życia*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 49–53; P. Chmielowski, *Utylitaryzm w literaturze*, „Niwa" 1872, t. 2; H. Sienkiewicz, *Przegląd literacki. „Pamiętniki Daniela" Józefa Tretiaka*, „Przegląd Tygodniowy" 1873, nr 50; J.G. [J. Gnatowski], *Realizm w literaturze nowoczesnej*, „Przegląd Lwowski" 1878, t. 16; E. Orzeszkowa, *Drugie dziesięciolecie (1840–1850)*, w: *Książka jubileuszowa dla uczczenia pięćdziesięcioletniej działalności literackiej J.I. Kraszewskiego*, 1880; H. Sienkiewicz, *O naturalizmie w powieści*, „Niwa" 1881, t. 20; A. Sygietyński, *Współczesna powieść we Francji. I. Gustaw Flaubert*, „Ateneum" 1881, t. 2; B. Prus, *„Farys"*, „Kraj" 1885, nr 46; Z. Przesmycki, *Ostatnie objawy w dziedzinie poezji polskiej*, „Życie" 1887, nr 12–15; S. Przybyszewski, *Zur Psychologie des Individuums. I. Chopin und Nietzsche*, 1892, przekł. pol.: *Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche*, przeł. S. Helsztyński, w: tegoż, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, 1966; H. Sienkiewicz, *Listy o Zoli*, „Słowo" 1893, nr 172–175; W. Nałkowski, M. Komornicka i C. Jellenta, *Forpoczty*, 1895; E. Orzeszkowa, *Excelsior!*, „Tygodnik Ilustrowany" 1897, nr 40–41; A. Górski, *Młoda Polska. Fejleton nieposłany na konkurs „Słowa Polskiego"*, „Życie" 1898, nr 15–16, 18–19 i 24–25; Piast [S. Szczepanowski], *Dezynfekcja prądów europejskich*, „Słowo Polskie" 1898, nr 40; L. Staff, *Rekonwalescencja końca wieku. (Szkic z literatury ostatnich czasów)*, „Teka" 1900, nr 1; W. Feldman, *Nasi dekadenci*, „Krytyka" 1901, z. 5, przedruk w: tegoż, *Na posterunku (szkice publicystyczne)*, 1902.

Opracowania: P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, 1902; T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce realizmu i modernizmu, 1863–1933*, 1934; J. Kulczycka-Saloni, *Krytyka literacka lat 1863–1881*,

w: *Z literatury lat 1863–1918. Studia i szkice*, cz. 1, 1957; S. Melkowski, *Poglądy estetyczne i działalność krytycznoliteracka Bolesława Prusa*, 1963; T. Weiss, *Przełom antypozytywistyczny w Polsce w latach 1880–1890*, 1966; S. Burkot, *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX w.*, 1968; T. Żabski, *Poglądy estetyczno-literackie Henryka Sienkiewicza*, 1979; M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, 1994; P.M. Spacks, *Boredom. The Literary History of a State of Mind*, 1995; M. Stala, *Człowiek z właściwościami. (W kręgu antropologicznej problematyki Młodej Polski)*, w: *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, 1995; Z. Przychodniak, *O czczości uwag kilka. Prolegomena do badań nad przeoczonym problemem historii teatru*, w: *Igraszki trafu, teatru i tematów. Drobne scherza i scherzanda naukowe*, red. D. Ratajczakowa i B. Judkowiak, 1997; M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, 1998; M.P. Markowski, *Anatomia ciekawości*, 1999; *Nuda w kulturze*, red. P. Czapliński i P. Śliwiński, 1999; M. Bieńczyk, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, 2002; T. Gadacz, *Nuda*, w: tegoż, *O umiejętności życia*, 2002; M. Piwińska, *Zeszłowieczna nuda*, w: tejże, *Złe wychowanie*, 2005; G. Bunge, *Acedia, duchowa depresja. Nauka duchowa Ewagriusza z Pontu o acedii*, przeł. J. Bednarek i A. Ziernicki, 2007; P. Toohey, *Historia nudy*, przeł. K. Ciarcińska, 2012.

Zob. też: Dekadentyzm, Werteryzm

O

OBCOŚĆ/ INNOŚĆ

Znaczenie terminu i pojęcia. Obcość (inność) – jako kategoria epistemologiczna i aksjologiczna – określa w dziewiętnastowiecznej krytyce literackiej tożsamość → podmiotu piszącego (lub przedmiotu wypowiedzi), (nie)możność identyfikacji z ustalonym (normatywnym) albo heterogenicznym wobec niego porządkiem, stopień odchylenia od kanonu lub normy zarówno artystycznej, jak i ideowej. Kategoria ta ujawnia się w różnych porządkach dyskursu krytycznego dzięki opozycyjnemu zestawieniu wartości: nasze, swojskie (swoje), narodowe––cudze, nienależące do naszego kręgu osób, spraw, rzeczy, zjawisk; zewnętrzne wobec tego, co bliskie i określone, nieobjęte zainteresowaniem bądź pozostające poza przestrzenią refleksji, niezrozumiałe. W dziewiętnastowiecznej krytyce literackiej pojęcie obcego (obcości) jest kategorią operacyjną, stosowaną przez krytyków częściej i bardziej świadomie niż pojęcie innego (inności). Obcość jest wyraźniej uzmysłowiona i zwerbalizowana, inność – raczej ukryta i domyślna. Obcość można porównać do strachu przed konkretnym zagrożeniem, inność – do lęku przed nieznanym. W takich użyciach oba terminy (i pojęcia) należą do wspólnego pola semantycznego; są bliskoznaczne (choć nie identyczne znaczeniowo). Przypadki niesynonimicznego użycia kategorii inności (wobec obcości) omówimy w ostatniej części hasła.

Różne konteksty obcości (inności). Krytyka literacka zwraca uwagę na doświadczenie obcości w różnym kontekście. Obcość okazywała się ważnym kryterium oceny nadchodzącej zmiany, kiedy np. klasycy komentowali niestandardowość warsztatu literackiego → romantyków, przekraczających ramy poetyki klasycznej i → klasycystycznej, łamiących wzorce ładu, harmonii, piękna, ukonstytuowane przez poetyki normatywne. Kategoria obcości pojawiała się również w refleksji krytycznej nad istotą gotycyzmu, frenetyzmu, tajemniczości, bajronizmu, → orientalizmu, Północy i Południa, a także w kontekście poszukiwań podjętych przez → modernistów (fascynacja Wschodem, Tatrami, antropologia i → metafizyka płci, demoniczność). Pojęcie to wykorzystywano zarówno jako kategorię definiującą, opisową, jak i oceniającą, waloryzującą przedmiot wywodu krytycznego. Zastosowanie kategorii obcości wartościuje to, o czym się pisze, ale i waloryzuje sposób pisania (dyskurs, którym posługuje się krytyk). Tak dzieje się np. z kryterium → narodowości; kiedy w krytyce literackiej dostrzeżenie obcych elementów danego dzieła czy zjawiska jest waloryzowane negatywnie. Kategoria obcego (obcości) sprzyjała też, zwłaszcza w poromantycznej nowoczesności, ujawnieniu alie-

nacyjnego charakteru kultury i jednostki, wyobcowanej, skazanej na nowe (obce) zasady racjonalizacji wiedzy i możliwości poznawczych podmiotu. Obcość (obok inności) okazywała się kategorią zakłócającą harmonię, ład, wiarę w poznawalność świata, jego stabilność; rozbijała też trwałe, jak się wydawało, wyróżniki kanonu estetycznego (zarówno w okresie klasyczno-romantycznej zmiany warty, romantyczno-pozytywistycznego sporu o → prawidła sztuki i powinności artysty, jak i w czasie przełomu antypozytywistycznego). Kategoria obcego (obcości) stawała się zwykle kategorią interpretacyjną i czasami również interdyscyplinarną, łączącą we wspólnej diagnozie zdobycze socjologii, antropologii, filozofii, estetyki.

Obcość (inność) między oświeceniem a romantyzmem. W drugiej połowie XVIII w. problem obcości pojawił się w prowadzonej na łamach „Monitora" akcji dotyczącej potrzeby obecności cudzoziemców w przestrzeni polskich miast i ich pożytecznego udziału w rozwoju handlu i gospodarki kraju (np. [I. Krasicki], [*Przeciwko wzgardzie mowy ojczystej*], „Monitor" 1765, nr 10). Równolegle rozwijała się (prowadzona przede wszystkim jednak w utworach literackich) → dyskusja o swojskości i cudzoziemszczyźnie czy tzw. spór fraka i kontusza, przy zróżnicowaniu opinii na ten temat i ocen obu tendencji. Początkowo swojskość kojarzono przede wszystkim z negatywnie rozumianym → sarmatyzmem, którego waloryzacja począwszy od lat 80. zmieniła się i który został potraktowany jako wartość wymagająca pielęgnacji i zachowania. Przy dominacji postawy waloryzującej swojskość stroju, obyczaju i stylu życia, formułowano jednak również opinie o trwałej więzi kultury polskiej z → tradycją śródziemnomorską, a w szczególności z dziedzictwem → antyku rzymskiego, który był pojmowany jako wspólny, niezbywalny, a zarazem swój/ własny fundament kultury europejskiej, stanowiący o jej jedności, uniwersalności i wspólnocie sfery wartości społeczno-moralnych i estetycznych. Pisał o tym m.in. Adam Naruszewicz we *Wstępie* do swego przekładu *Dzieł wszystkich* (1772) Tacyta: „Żaden naród ani obfitszych, ani poważniejszych, ani godniejszych naśladowania dzieł nie zostawił, jako Rzymianie […]. Szczególnie w Europie państwa są to na niezmiernych gruzach wielkiego niegdyś budowania nowe wprawdzie postawione gmachy, lecz które i grunt, i ściany, i wszelką ozdobę z kosztownych tych wzięły zwalisków". Kategoria inności/ obcości dochodziła do głosu także w wypowiedziach XVIII w. na temat → przekładu, przez preferowanie adaptacji dostosowującej do miejsca i obyczaju polskiego. Jean-Jacques Rousseau sformułował pogląd na narodową odmienność kulturową jako wartość, co znalazło wyraz w radzie danej Polakom, aby zachowali swą swoistość, która pozwoli im zachować substancję kulturową w sytuacji opanowania przez sąsiedzkie potencje (*Uwagi o rządzie polskim*, 1772: „Nie możecie przeszkodzić, by was nie połknęli, postarajcie się przynajmniej, by nie mogli was strawić").

W początku XIX w. Kazimierz Brodziński wyraźnie kwalifikował romantyczne utwory jako „obcą, przemijającą modę", rozbijającą harmonię rozumu i → uczucia. Przywołanie poglądu, który sformułował Pavel Jozef Šafárik (wydawca → pieśni ludowych Słowaków) na temat charakteru narodowego poezji Słowian – dalekiej od → fantastycznych postaci i figur – ma służyć wzmocnieniu stanowiska krytyka: „sławiańskie" (swojskie, rodzinne, narodowe, cnotliwe, stałe) zostaje przeciwstawione temu, co obce (cudze: to „żądza nowości, przemienność opinii, niepokój żądz i myśli, owe systemata w chwili stawiane i burzone"). Krytyk wyraźnie wskazuje, że inne narody europejskie, „skrępowane jednymi formami, przywiązane do jednego tylko klimatu, nie mają w narodowości swojej życia poetycznego; w chęci oryginalności muszą go szukać w dalekich krajach i wiekach, już jak towary zbytkowne do swoich krajów sprowadzają do poezji wschodnie i północne przedmioty lub wracają do wynaturzo-

nego stanu społeczeństwa […]. Sławianie – w naukach, umiejętnościach i wynalazkach długo będą jeszcze uczniami obcych narodów, ale czerstwa, bogata poezja, smak zdrowy, stały, z naturą zgodny – ich będzie znamieniem. W charakterze dalecy od żądz dziwacznych, od rozpasania imaginacji, od gwałtownych namiętności, zdolni są do stałego doskonalenia swych obyczajów i smaku" (*List do redaktora „Dziennika Warszawskiego" o pieśniach ludu*, „Dziennik Warszawski" 1826, t. 4). W rozprawie *O egzaltacji i entuzjazmie* (1830) Brodziński zastanawia się nad cechami kultury i literatury, którą kształtują obce wzory. Polaków i ludy słowiańskie różni od kultury starożytnego Rzymu to, że nieznane im było pojęcie szału i obłąkania, wpływające ujemnie na estetykę (smak) i etykę (uczucia moralne). Krytyk opowiada się za świadomym podtrzymywaniem → słowiańskości: „Dziś jeszcze mimo tylu przemożnych wpływów cudzoziemszczyzny, którym jako niższe w oświeceniu muszą hołdować, dochowały odrębną swą cechę; miłość natury, umysł pogodny i wesołą rezygnacją, jedyny entuzjazm: miłość swej ziemi, wrodzoną skromność i obyczajność, zdolne jedynie do prawdziwego wykształcenia. Z tego własnego gruntu ciągnąć soki ożywne ku rozkwitnieniu swojemu, niech się żywią powszechnym światłem wszystkim ludom przyświecającym, lecz niech się strzegą zarazy przelotnej z stron obcych". Rozprawy Brodzińskiego, wykorzystujące formuły i kategorie → niemieckich estetyków, upowszechniły je na gruncie rodzimym, przyczyniając się w dużym stopniu do istotnych przeobrażeń tradycyjnego dyskursu krytycznoliterackiego (wpłynęły również na zainteresowania oraz poglądy młodego Adama Mickiewicza). Opozycyjność dwóch odrębnych systemów estetycznych, dwóch dróg – „gościńca" i „krętej ścieżki" – określała dwa odmienne sposoby rozumienia kultury dawnej i współczesnej (utożsamianej z rozróżnieniem: klasyczność–romantyczność). Zamiast wyboru któregoś z członów opozycji: → pokoleniowej „starsi"–„młodsi", estetycznej „naśladowanie wzorów"–„uleganie wpływom natchnienia", → psychologicznej „gust klasyczności"–„duch romantyczności", epistemologicznej „prymat natury"–„prymat sztuki", kulturowo-narodowej „francuszczyzna"–„niemczyzna" Brodziński zaleca pójście „trzecią" drogą, zrodzoną z ducha własnego, narodowego (literatura → sielsko-idylliczna), zgodną z charakterem Polaków, cechami polszczyzny, → tradycją. W rozprawie *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* („Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11) traktuje jako obce wzory niemieckie, → francuskie oraz inne kanony estetyczne; twierdząc jednocześnie: „Filozofowie i uczeni mogą pracować dla całego społeczeństwa ludzkiego, ale mówcy i poeci swój naród szczególniej mieć powinni na celu. Poezja ma tę szczególną własność, że jeżeli nauki nie w każdym kraju i wieku jaśniały, jeżeli wymowa tylko wolnego ludu była udziałem, poezja od tronów do chatek, od najciemniejszych aż do najoświeceńszych wieków ogólnie szanowaną była i ciągle kwitnęła". Dlatego np. → geniusz Molière'a i jego zasługi dla kultury wypada oceniać z perspektywy francuskiej. Z polskiej perspektywy język tego autora, obfitujący w przejawy grzeczności i dowcipne zwroty, jest „daleki od szczerej prostoty, niski od wolnych uniesień imaginacji, ubogi w wyrażaniu słów zmniejszających i powiększających". Zdaniem Brodzińskiego piękno poezji francuskiej (porównanej do dobrze utrzymanego ogrodu) polega jedynie na regularności. Ten wniosek staje się przyczyną pogłębionej i generalizującej refleksji nad możliwościami, jakie stawiają poetyki klasyczne, bliskie wzorom francuskim, i estetyczna myśl romantyczna, zrodzona ze wzorów niemieckich: „Klasyczność, ograniczając wyobrażenie, do jednego nas przedmiotu sprowadza; romantyczność od przedmiotu do → nieskończoności unosi; tamta jest → fantazją zewnętrzną, zmysłową, druga – wewnętrzną, nieskończoną. […] Pierwsza jest dzień jasny, w którym nam się nieskończoność zdaje być ograniczoną, druga jest noc tęż nie-

skończoność otwierająca i niepewne dla oka, ale pełne wrażenia przedstawiająca przedmioty". Korzystać z wzorów obcych (zwłaszcza niemieckich) i – co więcej – myśleć w obcym języku, jest niepodobieństwem; tracą na tym oba języki i kultury: naśladowana i naśladująca.

W → dyskusji nad kształtem powinności estetycznych sztuki i literatury Jan Śniadecki wskazuje, że charakterystycznym rysem literatury polskiej powinny być skromne zamiary i rozsądek, a nie postawa romantyczna, określona przez niego jako „szkoła zdrady i zarazy" (*O pismach klasycznych i romantycznych*, „Dziennik Wileński" 1819, t. 1). Krytyk odwołuje się do kanonicznych pism kształtujących światopogląd racjonalny (zalecenia Arystotelesa i Horacego, filozofia Johna Locke'a, prawidła Francisa Bacona dla nauk doświadczalnych). Wypowiedź Śniadeckiego stanowi wyraz niechęci do estetyki romantycznej, nowego sposobu widzenia świata. Krytyk utożsamia romantyczność z odejściem od wszystkich prawideł sztuki, od zasad racjonalizmu. Jej przeciwieństwem jest klasyczny paradygmat myślenia – unikający „bezprawia i rozwiązłości", które prowadzą do nierządu i barbarzyństwa. Śniadecki buduje w swym tekście opozycję: zniesienie praw–szanowanie praw, śmieszność i daremność poetów–ich genialność, tożsama z opozycją romantyczność–klasyczność. Swój wywód wieńczy apelem: „Nie wchodźmy w zapasy z żadnym obcym narodem, nie zazdrośćmy żadnemu jego chwały i zaszczytów, ale się starajmy pomnażać nasze własne. W domu tylko, w dobru i pożytkach naszych ziomków szukajmy znaczenia i sławy, bo wziętość narodu u zagranicznych rodzi się i wynika z wielkiej masy zaszczytów domowych". Stanowisko Śniadeckiego wywołuje po latach replikę Maurycego Mochnackiego (*Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 2, nr 5 i 7). Krytyk negatywnie ocenia konieczność poddawania → poezji prawidłom „ścieśnionego rozsądku", który okazuje się bożyszczem ludzi podległych mechanicznemu działaniu, bożyszczem niebezpiecznym, marginalizującym wyższe uczucia, → wzniosłe rozumowania i śledzenie prawd niedocieczonych. Jak utrzymuje Mochnacki, uczucia wzniosłe są w mniemaniu klasyków „obcą lub obojętną rzeczą".

Romantyczne spory o narodowość. Adam Mickiewicz pisze o związku łączącym → poetów i obszary ich zainteresowań z uwarunkowaniami natury kulturowej i politycznej; nie zawsze związek ten dotyczy ściśle pojętej → narodowości, choć często do niej odsyła (*Goethe i Bajron*, powst. ok. 1827, wyd. 1860). Seweryn Goszczyński w *Nowej epoce poezji polskiej* („Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1), rozważając powinności i charakter języka narodowego, widzi w nim wartość niezastępowalną niczym innym i zarazem nieprzekładalną na inny idiom: „Możeż tam być dostateczny cudzoziemski wyraz, gdzie w krótkim dźwięku rodzinnego zamyka się uczucie najwznioślejszej piękności znajomej milionom, krążące przez lat tysiące po milionach pojęć; gdzie w jednym nazwaniu prostym wylewa się najognistsza pieszczota, a w jednym wymienieniu przypomina się sercu wiekowa historia rzeczy wymienionej, wiekowe z nią pokrewieństwo? To jedno dostrzeżenie już rozplątuje zagadkę owej wielkiej trudności tłumaczenia dzieł obcych – tym większej, im bardziej te dzieła są narodowe". Goszczyński charakteryzuje negatywnie okres saski i → oświecenie, doszukuje się przyczyn upadku literatury w skrzyżowaniu się wpływów szkoły jezuickiej z przyniesionymi z Francji tendencjami racjonalistycznymi i → salonowymi, które nadały z kolei oświacie rys francusko-łaciński, pseudoklasyczny, nieodpowiadający potrzebom narodowym. Widzi zasadniczą różnicę między → operą Wojciecha Bogusławskiego a *Wiesławem* Brodzińskiego, a w epoce współczesnej rozpoznaje stan przejściowy („stan poczwarny"), który zdaniem krytyka okazuje się niezbędny do określenia istoty kultury i języka. Niemczyznę, → angiel-

szczyznę, francuszczyznę i orientalizm określa jako narodowe zboczenia. Przykładem nowego języka, wyzbytego obcych wzorów jest dla krytyka → powieść poetycka Antoniego Malczewskiego *Maria* – która choć pozostaje dziełem niezupełnie narodowym, to zbliża się do czysto polskiej literatury. Poezji Mickiewicza, choć Goszczyński przyznaje jej wielkie zasługi w obaleniu dawnego rymotwórstwa, nie nazywa zaś narodową. Również poecie odmawia miana poety narodowego: „O ogóle jego poezji śmiało można powiedzieć, że tak są polskie, jak frak zrobiony dla Polaka przez Polaka i z polskiego sukna, a podług wzoru wyciśniętego przy którym z modnych europejskich żurnalów". Goszczyński definiuje poezję polską w jej właściwym ujęciu jako tę, która jest oparta na duchu „starosławiańskiej literatury, z odcieniami odróżniającymi lud polski od innych plemion sławiańskich, a wiek obecny od wieków zeszłych, jak, w moim przekonaniu, takiej tylko poezji może służyć miano poezji narodowej, tak wszelką inną, chociażby objawioną w wierszach najczystszą polszczyzną pisanych, chociażby największym talentem jaśniejącą, nie uważam za nic więcej, tylko za wpływ i własność pewnej kasty, jednym słowem – za poezję koteryjną. Tworzy się ona pod wpływem przyczyn istniejących za obrębem większości narodu". Twórcą polskiej „poezji koteryjnej" nazywa Mickiewicza, idącego ubitą drogą cudzoziemszczyzny, u którego doszukuje się krytyk wpływów niemieckich, natomiast zarówno sentymentalizm, pasterstwo, jak i „ckliwe wymuskanie owych okrzyczanych niegdyś ballad i romansów nie zjednają im nigdy miejsca w literaturze ojczystej". Goszczyński kwalifikuje jako nienarodowe (tutaj: obce polskiej literaturze) przeróżne dzieła i konwencje → stylistyczne: *Marię Stuart*, *Lambra* i *Hugo* Juliusza Słowackiego, utwory Józefa Massalskiego, Juliana Korsaka, Antoniego Goreckiego, Aleksandra Fredry (zdaniem krytyka w jego → komediach objawiają się wszystkie niedorzeczności pseudoklasycznych komedii). W rozdziale *Orientalizm* krytycznie ocenia twórczość m.in. Aleksandra Chodźki, Józefa Borkowskiego, Juliana Korsaka. Dyskurs krytyczny wieńczy apelem do poetów, aby porzucili uprawianie literatury naśladowanej, a za przedmiot swej twórczości wzięli rzeczy polskie i „Sławiańszczyznę". Jest surowszy i bardziej dogmatyczny niż np. Wincenty Niemojowski w *Myślach dorywczych o romantyczności i romantykach* (1830), poddając krytycznej refleksji charakter naśladownictwa i obcych wzorów, publicysta buduje wyrazistą opozycję między aprobatywnie wartościowanymi wzorami nauk francuskich i → włoskich a negatywnie wartościowanymi wzorami germańskimi. Można by kwalifikować ten wywód jako dostrzeżenie różnic między specyfiką literatury Północy i Południa. Niemojowski wyraźnie wskazuje na podobieństwo naszego narodowego myślenia, zdolności i stosowności do kultury Włoch i Francji. Od ducha niemieckiego, zdaniem krytyka, Polacy stronili zawsze ze względu na odmienność charakterów: „Różnimy się od nich geniuszem narodowym, tokiem i sposobem myślenia tudzież względem rzeczy odmiennym".

***Casus* Adama Mickiewicza.** Osobną dyskusję krytyków nad kategorią obcości wywołują *Sonety krymskie* Mickiewicza. Klasycystyczni krytycy widzą w cyklu → sonetów zagrożenie własnej wizji uniwersalności kultury i możliwości, jakie stają przed kulturą. Kajetan Koźmian pisał: „Mickiewicz jest półgłówek wypuszczony ze szpitala szalonych, który na przekór dobremu smakowi [i] rozsądkowi gmatwaniną słów niepojętego języka niepojęte i dzikie pomysły baje" (*O „Sonetach" Mickiewicza*, rkps 1827). Franciszek Salezy Dmochowski występuje przeciw turcyzmom (chylaty, namaz) i obwinia autora o dobrowolne łamanie prawideł języka poprzez zbędne wprowadzenie tureckich wyrazów, skoro „polskie są miłe i dla ucha, i równie poetyczne" (*Uwagi nad „Sonetami" pana Mickiewicza*, „Biblioteka Polska" 1826, t. 1). Głos krytyka podpisującego się S. Szczeropolski (Zygmunt Starorypiński?) przywołuje z ko-

lei → przedmowę Mickiewicza *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich* do petersburskiego wydania poezji (1829), w której autor tłumaczył się z postawionych zarzutów użycia prowincjonalizmów. Krytyk stawia pytania o swojskość i narodowość poezji Mickiewicza, o to, czy Mickiewicz jest „naszym poetą". I odpowiada, że mimo piękna poezji brakuje mu cnoty rodzimości, co potwierdza np. obcość *Konrada Wallenroda* (*Nadesłane*, „Gazeta Polska" 1830, nr 116). Gdy tymczasem kilkanaście lat później Mickiewicz w kursie trzecim, lekcji szesnastej (1843) prelekcji paryskich definiuje → dramat jako najsilniejszą realizację poezji „sposobami sztuki", zwiastującą nową epokę. Poeta zestawia ze sobą dwa wzory dramatu, uwypuklając ich opozycyjność względem siebie: dramat chrześcijański i dramat francuski. Dramat francuski z czasów Ludwika XIV zostaje określony jako obce ciało w kulturze chrześcijańskiej. Dramat chrześcijański, niegdyś rozwijany w misteriach, częściowo w dziełach Williama Shakespeare'a i pisarzy hiszpańskich, odżył w dramacie słowiańskim. Dramat narodowy (tożsamy z dramatem słowiańskim) cechują liryzm, związek z tradycją ludową, → cudowność, wielogatunkowość (elementy różnych gatunków od pieśni po → epopeję). Zestawienie tragedii *Obylicz* serbskiego poety Simeona Milutinovića i *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego pozwala wyróżnić specyfikę polskiego dramatu, który „jest bardziej narodowym i razem bardziej słowiańskim".

Głosy postromantyków i pozytywistów. Ważny głos w kwestii obcości polskiej sztuki przedstawił Wincenty Pol. W rozprawie *Teatr i Aleksander Fredro* („Kwartalnik Naukowy" 1835, t. 1) omówił sposób, w jakim autor *Pana Jowialskiego* piętnował kulturę salonową: „[…] po owej bezzasadnej maskaradzie zlepków obczyzny i usilnej chęci zacierania cech rodzinnych i okazania się nie tym, czym się jest – łatwo pono poznać, że to nasz salon, a nie inny, nasz tylko, który jakieś wrogie przeznaczenie na to wskazywało: aby wiecznie w śmieszność wpadał, a w największą właśnie naówczas, kiedy ideału swego już dochodzić się zdaje". Nie salon jednak, jakkolwiek przedstawiony, decyduje o randze pisarstwa Fredry, lecz jego zwrot ku kulturze rodzimej i polskiej obyczajowości, dokonujący się w *Zemście*, odczytanej przez krytyka jako obraz szczęścia i cnoty domowej.

Refleksje Karola Szajnochy *O typie narodowym w powieściach nowszych* („Dziennik Literacki" 1852, nr 39) przekornie wpisują się w postromantyczną dyskusję nad kwestią narodowości. Publicysta zauważa, że duch narodowy wyraża się w figurach → sarmackich, nawiązujących do → bohaterów Jana Chryzostoma Paska, a więc – jak mówi – „burdowatych", obdarzonych „kozacką zuchwałością": „[…] wszystko więc junaczy z konfederacka, z szlachecka, z rycerska – tylko nie z polska".

Ważnym rysem krytyki literackiej → pozytywizmu jest stanowisko Włodzimierza Spasowicza, który, poddając krytycznej ocenie poezję Pola, zwraca uwagę na generalną zmianę, jaka dokonuje się w kulturze polskiej: „Stare, zużyte formy pękły; przez wyłomy i szczeliny cisnęło się mnóstwo obcych żywiołów i społeczeństwo znalazło się mimo woli na obcym gruncie cywilnego równouprawnienia, pogrążone w rozczyn demokratycznych pierwiastków i instytucji, jak w masie wody zsiadłe soli kryształki" (*Wincenty Pol jako poeta. Dwa odczyty*, „Ateneum" 1878, t. 2). Dyskusję nad wykorzystaniem obcych wzorów w kulturze i literaturze wzbogacają wnioski Daniela Zglińskiego (właśc. Daniela Freudensona) z artykułu *Żywioły społeczne w literaturze nadobnej* („Prawda" 1882, nr 36–37), które wysuwa on na podstawie uwag dotyczących sytuacji literatury → rosyjskiej z czasów Nikołaja Gogola i Iwana Turgieniewa. Naświetlenie sytuacji przeniesienia pierwiastków cywilizacyjnych na niedostatecznie przygotowany rodzimy grunt rosyjski zaowocowało – zdaniem krytyka –

„przesadą pospiesznego przyswajania sobie wzorów obcych". Jednocześnie ujawniło obszary wymagające pilnej korekty. Dlatego Zgliński porównuje determinację rosyjskich → realistów z odwagą Émile'a Zoli. Bronisław Białobłocki wykorzystuje z kolei dosłowne rozumienie kategorii obcości jako doświadczenia kształtującego umysł pisarski oraz określającego jego charakter i sposób ujawniania prawideł tekstowych. Zdaniem krytyka młode → pokolenia, wychowując się i ucząc na „niwie obcej lub jeżeli nawet na swojskiej, to pod obcym wpływem; wszystko, co szlachetne, przyjmują nie w formie zafarbowanej lokalnym kolorytem, lecz jako wszechludzki ideał". To je korzystnie odróżnia od pokolenia starszego, przesiąkniętego ideologią mieszczańską, lecz zarazem walor ten utrudnia porozumienie z → publicznością (*Zniżenie ideału*, „Przegląd Tygodniowy" 1884, nr 7).

Wyrazistą obecność kategorii obcości i obcego widać w krytyce uprawianej przez Marię Konopnicką, która poddaje szerokiej i kompleksowej ocenie dzieła romantyków. Jakkolwiek często kwalifikacja „obcości" ma tutaj znamiona subiektywne, raczej opisowe niż normotwórcze, stabilizujące i precyzujące wywód, to użycie i sfunkcjonalizowanie w tekście tej kategorii wspiera stanowisko autorki, a dodatkowo określa różnorodność, odmienność i oryginalność dziedzictwa romantycznego. Mówiąc o Mickiewiczowskiej młodości w kręgu filomatów, Konopnicka wskazuje na komponenty „obce", kształtujące przeniknięte ideą patriotyzmu studenckie lata poety (wolnomularstwo, hasła włoskiego karbonaryzmu, bruderszafty niemieckie; M. Konopnicka, *Mickiewicz, jego życie i duch*, 1899).

Kategoria obcości w krytyce młodopolskiej. W → młodopolskiej krytyce literackiej szczególnie dowartościowana zostaje kategoria osobności, odrębności, obcości. Jakkolwiek nie ma ona uspójnionego wzorca. Wynika z potrzeby inności, potrzeby wykreowania innej rzeczywistości. W przeciwieństwie do epoki romantycznej młodopolska krytyka literacka nie uwypukla wyraziście opozycji narodowe–obce, na ogół również nie traktuje kategorii narodowości jako ważnego wyróżnika sztuki, choć poszukiwanie → stylu polskiego, narodowego, regionalnego stanowi pewien wyłom w tej ocenie. Dopuszcza się w tym czasie możliwości czerpania z nieznanych bądź oryginalnych (a przez to obcych ogółowi) nowych wzorców, pierwiastków, schematów, obrazów i – co najważniejsze – języków. W tym kontekście warto przywołać aprobatywnie wyzyskaną kategorię obcości (obcego) jako kryterium Miriamowskiej oceny warsztatu i poetyki Norwidowskiego *Bema pamięci żałobnego rapsodu*: „Poeta owładnął zupełnie obcą formę wierszową, przeczuł ją, przetopił w sobie – i zrobił swoją, polską" (noty odredakcyjne w: C. Norwid, *Pisma zebrane*, 1912). Miriam zwraca też uwagę na specyfikę heksametru Cypriana Norwida, dzięki któremu poeta akcentuje logicznie i uczuciowo frazę, rytmikę i dynamizm wiersza.

W krytyce młodopolskiej oprócz zmiany światopoglądowej, estetycznej i epistemologicznej, wynikającej z odkrycia nowych języków poetyckiej → ekspresji, dużą wartość będą miały rozważania na temat obcości (inności), wnoszonej przez niekonwencjonalnie funkcjonujący podmiot. Rewaloryzacji ulega napięcie między kategorią geniuszu i szaleństwa/ / obłąkania, zdrowia i choroby; odstępstwa od normy nie są już synonimem patologii, są wyróżnikiem kondycji twórcy. Dzieje się tak w wielu → manifestach określających status nowej sztuki i rolę artysty (zwłaszcza w krytyce literackiej Stanisława Przybyszewskiego). W artykule *Przejściowi* z tomu zbiorowego *Forpoczty* (1895) Maria Komornicka nazywa nową generację artystów odludkami i samotnikami, istotami odmiennego gatunku, gardzącymi rozgłosem i popularnością. Publicystka podkreśla też opozycję artysty i filistra (tłumu), ujmowanego jako „typ obcy i nienawistny". Młodopolskie manifesty artystyczne wywołują

ostrą niekiedy reakcję: gdy moderniści piszą o genialności, osobności nowej literatury, ich przeciwnicy widzą w tych samych dziełach obłąkanie, degenerację i szaleństwo. Antoni Złotnicki w artykule *Arystokracja „mózgowców"* („Przegląd Tygodniowy" 1895, nr 43) określi twórców nowej sztuki jako osobników nienormalnych, nieumiejących dostroić się do warunków życiowych, dekadentów, stanowiących produkt zwyrodnienia, niezdolnych do wzięcia udziału w życiu społecznym, „bo ono jest dla nich obcym". Style estetyczne, prądy myślowe i komponenty światopoglądowe nowej sztuki (→ dekadentyzm, → mistycyzm, anarchizm) publicysta określa jako płody pseudoarystokratów → ducha. Ich obcość i odmienność mentalną będzie również podkreślał, używając określenia „guano", Stanisław Szczepanowski (*Dezynfekcja prądów europejskich*, „Słowo Polskie" 1898, nr 40), a „rują i porubstwem" Henryk Sienkiewicz nazwie młodą generację artystów i ich sztukę (*Ankieta „Kuriera Teatralnego"*, „Kurier Teatralny" 1903, nr 55). Polemikę z artykułem Szczepanowskiego *Dezynfekcja prądów europejskich* podejmuje Ludwik Szczepański (*Sztuka narodowa*, „Życie" 1898, nr 9–10), udowadniając, że czerpanie z obcych wzorów i tradycji nie stanowi zagrożenia: „Przejmujemy się co prawda wzorami obcymi, w technice idziemy śladem zagranicy, przyswajając sobie jej zdobycze, ale nie można tu mówić o zwyczajnym naśladownictwie. […] Mamy jeszcze dużo pracy przed sobą, zanim sprostamy obcym, od których dzisiaj korzystamy". Wzmacnia ten głos stanowisko Ignacego Matuszewskiego (*Sztuka i społeczeństwo. Studium*, „Tygodnik Ilustrowany" 1899, nr 10–12), który rozmaicie ocenia dokonywane zapożyczenia: zdaniem krytyka artysta wtedy pozostaje artystą, kiedy korzysta z obcych wzorów nieświadomie i nie ulega im z premedytacją. W momencie celowego naśladowania traci swój status i upodabnia się do polityka, publicysty, moralisty, kaznodziei; tworzy wówczas dzieła połowiczne, nietrwałe, niejednolite.

W krytyce młodopolskiej wyrazisty moment intensyfikowania się opozycji swoje–obce przynosi kampania antysienkiewiczowska i antymiriamowska. Dokonuje się wówczas rewaloryzacja roli pisarza i pozycji sztuki narodowej. Stanisław Brzozowski używa w swej krytyce trzech poziomów znaczeniowych kategorii obcego (a tym samym obcości). Po pierwsze, kiedy wskazuje na figurę Sienkiewicza jako pisarza obcego (dla wielu pokoleń) oraz udowadnia obcość mentalną jego książek i pisarstwa. Po drugie, gdy podkreśla niechętny stosunek autora *Trylogii* do pokolenia młodopolskiego (pisząc: „[…] obcym jest mu wszystko, czym żyjemy"). Po trzecie, kategoria obcości nabiera jeszcze ważniejszego rysu, kiedy Brzozowski pokazuje obcość Sienkiewicza jako przeciwnika odrzucającego to, co w nim – mimo wszystko – można było cenić: elegancję i klasę (*I smutek tego wszystkiego…*, „Głos" 1903, nr 10). Brzozowski następująco ocenia charakter i sposób oddziaływania twórczości autora *Trylogii*: „Zestawiona ze współczesnym życiem społecznym jest twórczość Henryka Sienkiewicza bezwzględnie niewspółwymierną, jest, powiedzmy prawdziwe słowo, ASPOŁECZNA, OBCA" (*Henryk Sienkiewicz i jego stanowisko w literaturze współczesnej*, „Głos" 1903, nr 14–19). Stanowisko Brzozowskiego wobec Sienkiewicza komentuje Wilhelm Feldman w swej syntezie Młodej Polski – we *Współczesnej literaturze polskiej lat 1864–1904* (1905), kiedy określając barbarzyński charakter wystąpienia krytyka z „Głosu", wykorzysta sytuację sporu do tego, by ją zuniwersalizować i podkreślić trwałość stanowiska Sienkiewicza w literaturze polskiej, ale – co najważniejsze – by wskazać na „obcość dwóch pokoleń: starszego, wychowanego w czasie małym, osiwiałego w kulturze dosytu, zadowolenia, zgody z losem (czymże więcej jest typ Połanieckich?)" i nowego – Konradowskiego, przypuszczającego nowy szturm na bastiony nieba i ziemi.

Specyficzną realizację kategorii obcości ujawnia pisarstwo krytyczne Karola Irzykowskiego. W *Niezrozumialcach* („Nasz Kraj" 1908, t. 6, z. 7) mówi o skomplikowanej genezie niezrozumiałości, m.in. o takim rodzaju tego zjawiska, który pozostaje stałym elementem gry literackiej, typem zagadki pozostawionej → czytelnikowi do rozwiązania. W artykule *Zza kulis krytyki* („Prawda" 1912, nr 1–3, 5, 7 i 10) Irzykowski określa istotę krytyki literackiej kryptonimem X: tworzący ją wir przychodzi, nie wiadomo skąd, i płynie „niewidzialnie, w nieskończoność". Najwyraźniej natury, genezy tego zjawiska krytyk nie zna. W *Dostojnym bziku tragiczności* („Widnokręgi" 1910, z. 20) podkreśla z kolei, że nie możemy jako twórcy zdobyć się na nic oryginalnego, bowiem nasza inwencja „obraca się tylko w zaklętym kole analogii do rzeczy obcych (polski – ale Bayreuth, polski – ale Danton, polski – ale Monsalwat) lub rzeczy swoich, lecz minionych".

Wyrazistość stosowania kategorii obcego i obcości oraz posługiwania się nimi w różnym kontekście zostaje wykrystalizowane i naświetlone w krytyce literackiej i teatralnej Bolesława Leśmiana. W *Spowiedzi dziennikarza* („Myśl Polska" 1915, z. 1) krytyk ironizuje na ten temat, co z pewnością świadczy o dolegliwości opozycji swoje–obce jako częstego argumentu w dyskusjach prasowych. Zdaniem Leśmiana kategoria ta przynależy tym krytykom i recenzentom, którzy stają na przeszkodzie zamysłom redakcyjnym i świadomie nie zgadzają się z profilem pisma i linią myślową redakcji. Kategoria obcości, przywoływana tym razem na serio, pojawia się w artykule *„Ramajana"* („Kurier Warszawski" 1909, nr 343; recenzja antologii *Epos*, ułożonej przez Antoniego Langego, 1909). Leśmian wskazuje na tajemniczość, która ukształtowała twórczość Wschodu, przez co twórczość ta jest obca i niezrozumiała w kręgu europejskim. Zarówno forma, jak i treść eposu sanskryckiego nie współgrają z kodeksem estetycznym czytelnika europejskiego. Podkreślenie różnicy między Homerem (*Iliadą*) a Walmikim ujawnia różnice między tymi dziełami. Leśmian porównuje je do dwu posągów – greckiej postaci i sfinksa. Elementy porównania wskazują ważny dla antropologii i filozofii → modernizmu rys nieoczywistego równania kulturowego (→ komparatystyka), poszukiwania pierwotności, wielość mitów założycielskich fundowanych w różnych kulturach: „Dla nas słońce jest symbolem życia, wesela, uśmiechu. Dla Hindusów ich piekielnie rozżarzone słońce jest raczej symbolem zniszczenia, śmierci, ciszy wiekuistej, nirwany. Dla nas słonecznym i radosnym jest życie. Dla nich słoneczną jest śmierć".

Zenon Przesmycki (Miriam) zwraca szczególną uwagę na → autoteliczną wartość sztuki. Upomina się o nią niezależnie od tego, czy zabiera głos w sprawach literatury polskiej, czy obcej. Kiedy pisze o krytyce czeskiej, oskarżającej Jaroslava Vrchlický'ego o obcość (*Jarosław Vrchlicki o naszych poetach*, „Kraj" 1883, nr 41), podkreśla nowatorstwo tej poezji, jej oddalenie od tradycji panslawistycznej Jána Kollára i Františka Ladislava Čelakovský'ego. W artykule *Nasze zamiary* („Życie" 1887, nr 1) ostrożnie zapowiada, że nowe pismo będzie uwzględniać literaturę „swojską", ale jednocześnie „szerzej niż dotąd otworzymy okno do Europy". Ostrożność tej deklaracji świadczy o tym, że krytyk zdawał sobie sprawę, iż polska → publiczność literacka jest bardzo wyczulona na proporcje między „swojskością" a „cudzoziemszczyzną". Późniejsze wypowiedzi Miriama potwierdzają to rozpoznanie. W krytyce młodej europejskiej literatury, krytyce podejmowanej bez jakiejkolwiek wiedzy lub przy minimalnej orientacji, Przesmycki widzi przejaw nieuctwa i → dyletantyzmu, pokrywanego pozorną troską o stan umysłów publiczności literackiej lub kondycję polskiej kultury (*Harmonie i dysonanse. V. Dokumentów garść pierwsza*, „Świat" 1891, nr 5). Ważne uwagi formułuje Miriam na temat sztuki → przekładu. Omawiając – po półtorarocznej działalności – zasługi swego

pisma na polu translatorskim, krytyk zaznaczył (w odpowiedzi na głosy krytyczne), że przekład – zwłaszcza doskonały – wzbogaca kulturę kraju „docelowego", „nie jest ani swoim, ani obcym" (*Po półtoraroczu. Od redakcji*, „Chimera" 1902, t. 6, z. 18). W dyskusję na temat oryginalności literatury Miriam wpisuje się artykułem *Atmosfera literacka* („Życie" 1887, nr 2), w którym stwierdza: „[…] dopóki literatura jest naśladownictwem obcych typów, sposobów i form literackich, nie może rościć pretensyj do stanowiska samoistnego". W innym miejscu zaznacza, że cechą sztuki jest piękno, twórczość, artyzm, a nie rodzimość (*Sztuka stosowana. Uwagi ogólne*, „Chimera" 1901, t. 1, z. 1). Miriam proponuje zastąpić „swojskość" innym miernikiem – „talentem", który umożliwia mówienie o sztuce jako zjawisku rodzimym nie dzięki wyrażanej idei, lecz dzięki zastosowaniu właściwych narzędzi przedstawiania i obrazowania: „Człowiek z talentem, tworząc nawet wśród zupełnie obcego otoczenia, nada dziełom swym pewne cechy, które bezpośrednio zwrócą uwagę jego rodaków, a natomiast będą w pierwszej chwili niedostępne dla otaczających go obcych". Porównanie poezji Marii Konopnickiej i Ady Negri ([rec.] *Italia*, „Chimera" 1901, z. 4–5) prowokuje krytyka do zastanowienia się nad innym rozumieniem obcości, tj. nad obcością jako doświadczeniem tekstowym, ujawniającym sposób refleksji nad partycypowaniem w kulturze oraz rozpoznawaniem jej wzorców i śladów. Zdaniem Miriama Konopnicka w *Italii* ujawnia doświadczenie samotności i obcości jako stan warunkujący możliwości poznawcze i określający stopień samoświadomości podmiotu. Nowa → treść i „nowy wzlot poezji" Konopnickiej polegają na dowartościowaniu osobności i samotności jako komponentów doświadczenia ludzkiego. W innym tekście krytyk rozpatruje zjawisko odnowienia starego gatunku, jakiego dokonał w odniesieniu do → bajki Jan Lemański. Swój wywód Miriam oparł na doskonałej znajomości tradycji literatury europejskiej ([rec.] *Jan Lemański: „Bajki"*, „Chimera" 1902, t. 6, z. 17). W tym samym czasie felietoniści „Chimery", ukrywający się pod pseudonimem Tredecim (jednym z nich był Miriam), posługując się mową pozornie zależną, zrekonstruowali zestaw obiegowych zarzutów, jakie formułowano wobec nich, czyli wobec prawdziwych krzewicieli nowoczesnej sztuki: „Pacanowscy »światowcy« […] próbowali »delikatnie« wyszydzać zaściankowość, parafiańszczyznę »uwielbień« dla jakichś tam obcych autorów czy artystów. […] uważali za stosowne, zwróciwszy się ze zdumiewającą giętkością ku innym, jeszcze modniejszym bogom, insynuować, gwoli osłonięcia sobie tyłów, iż owi »wielbiciele« zagranicznych towarów są też, we własnych pracach, ich naśladowcami oraz wrogimi wszelkiej swojskości i samodzielności apostołami ich doktryn i estetyk" (*„Modernizm" i poszukiwacze arcydzieł*, „Chimera" 1904, t. 7, z. 19). Teksty Miriama potwierdzają, że kwestia swojskości i europejskości polskiej kultury stanowiła ważny problem na przełomie wieków, często – choć nie zawsze kompetentnie – podnoszony w publicystyce literackiej.

„Inna" inność. Wypowiedzi krytyków młodopolskich kierują uwagę również ku NIESYNONIMICZNEMU wobec wrogo definiowanej obcości użyciu tego terminu. W takiej funkcji jest on właściwie stałym elementem dyskursu krytycznego. Warto zauważyć, że już Ignacy Krasicki w rozprawie *O rymotwórstwie i rymotwórcach* w rozdziale *O rytmach bohaterskich albo epopei* (powst. 1793–1799, wyd. 1803) pisał o eposie Johna Miltona, że nie zachowuje reguły obowiązującej epopeję, bo pokazuje bohatera odbiegającego od idei eposu chrześcijańskiego, co jest sprzeczne z wymową moralną dzieła. Zjawisko to określił jako „nieprzystojne". Maria Wirtemberska we wstępie do powieści *Malwina, czyli Domyślność serca* (1816), mającym charakter autotematycznej refleksji krytycznej, określa konstytutywne cechy powieści – pierwszego w języku ojczystym tego rodzaju → romansu, który maluje teraźniejsze

społeczeństwo. Jest świadoma, że wprowadza do literatury nowy rodzaj pisania, inny niż Ignacy Krasicki i Franciszek Salezy Jezierski (ma to związek z kategorią oryginalności). Jeszcze istotniejszego znaczenia nabiera ta kategoria w krytyce romantycznej. Karol Libelt w *Estetyce, czyli umnictwie pięknym* (*Część ogólna*, 1849; wyd. t. 1–2, 1854), określa sztuki piękne jako wyraz indywidualności, właściwy każdemu mistrzowi, wyrazisty dzięki innemu zastosowaniu prawideł. Pisząc o relacji sztuki i natury, wyraźnie eksponuje kategorię innego i inności, porządkującą jego rozpoznania: „Każdy inny naród szczepowy – i to go charakteryzuje – inaczej świat zmysłami pojmował, coś innego, ogólnie znamienującego, w nim widział i dlatego inaczej nazwał". Cała krytyka romantyczna będzie wydobywać z dzieł ich inność: jednokrotność, niepowtarzalność, wyjątkowość. Zygmunt Krasiński pisze o „monadyczności" *Balladyny* (*Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, „Tygodnik Literacki" 1841, nr 21–23), Cyprian Norwid o wielu różnych rejestrach języka Słowackiego (*O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru „Balladyny")*, 1861). W krytyce pozytywistycznej o inności mówiło się często w kontekście porównawczym (→ komparatystyka). Zestawienie jednego dzieła z innym utworem pozwalało uchwycić jego specyfikę, odrębność, inność (J.T. Hodi [J. Tokarzewicz], *Realizm w powieści naszej*, „Kraj" 1884, nr 12–14). W krytyce młodopolskiej kategorię inności wsparła kategoria nowości. Zdaniem Wilhelma Feldmana dzięki Kazimierzowi Tetmajerowi, Stanisławowi Przybyszewskiemu, Stanisławowi Wyspiańskiemu, Janowi Kasprowiczowi, Stefanowi Żeromskiemu, Władysławowi Stanisławowi Reymontowi, Władysławowi Orkanowi literacka polszczyzna została wzbogacona w nowe słowa, które przyjęły się, poszerzając zasób językowy i wydobywając wiele „nowo powstałych strun, pół i ćwierćtonów w duszy ludzkiej" (*Synteza Młodej Polski*, 1902). Przywołanie przez krytyka walki „starych i młodych" nie oznacza deprecjacji uznanych gigantów. Jak zapewnia krytyk, nie są słabsi: „Są tylko inni. Jak logicznie budują oni charaktery, jak dokładnie […] opisują świat zewnętrzny, jak racjonalnie motywują akcję!".

Kategorie obcości i inności odegrały dużą rolę w kształtowaniu dziewiętnastowiecznego dyskursu krytycznego zarówno w perspektywie wypowiedzi poddanych zrozumiałemu, choć ścieśniającemu definiowaniu narodowości i polskości, jak i w perspektywie ujęć uniwersalizujących, zwróconych w stronę Europy, świata, egzotyki i innowacyjności tworzywa literackiego, czyli języka.

Dawid Maria Osiński

Źródła: [I. Krasicki], [*Przeciwko wzgardzie mowy ojczystej*], „Monitor" 1765, nr 10; I. Krasicki, *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 3, wyd. F.K. Dmochowski, 1803; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, „Dziennik Wileński" 1819, t. 1, nr 1; [M. Mochnacki], *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2; [M. Mochnacki], *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 2, nr 5 i 7; K. Brodziński, *List do redaktora „Dziennika Warszawskiego" o pieśniach ludu*, „Dziennik Warszawski" 1826, t. 4; F.S. Dmochowski, *Uwagi nad „Sonetami" pana Mickiewicza*, „Biblioteka Polska" 1826, t. 3; M.M. [M. Mochnacki], *O „Sonetach" Adama Mickiewicza*, „Gazeta Polska" 1827, nr 80 i 82; [B.] Cieplński [M. Mochnacki?], *Uwagi z powodu umieszczonego w ostatnim numerze „Dziennika Warszawskiego" artykułu o „Sonetach" Mickiewicza*, „Gazeta Polska" 1827, nr 262; A. Mickiewicz, *Goethe i Bajron* [powst. ok. 1827], „Gazeta Codzienna" 1860, nr 110; A. Mickiewicz, *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*, w: tegoż, *Poezje*, 1829; K. Brodziński, *O egzaltacji i entuzjazmie*, w: tegoż, *Pisma rozmaite*, t. 1, 1830; W. Niemojowski,

Myśli dorywcze o romantyczności i romantykach, 1830; S. Szczeropolski [Z. Starorypiński?], *Nadesłane*, „Gazeta Polska" 1830, nr 116; S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1; W.P. [W. Pol], *Teatr i Aleksander Fredro*, „Kwartalnik Naukowy" 1835, t. 1; A. Tyszyński, *O szkołach poezji polskiej*, w: tegoż, *Amerykanka*, 1837; Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, „Tygodnik Literacki" 1841, nr 21–23; A. Mickiewicz, *Prelekcje paryskie*, *Lekcja VIII* [1843]; A. Mickiewicz, *Lekcja XVI* [1843]; K. Szajnocha, *O typie narodowym w powieściach nowszych*, „Dziennik Literacki" 1852, nr 39; C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru „Balladyny")*, 1861; W. Spasowicz, *Wincenty Pol jako poeta. Dwa odczyty*, „Ateneum" 1878, t. 2; D. Zgliński [D. Freudenson], *Żywioły społeczne w literaturze nadobnej*, „Prawda" 1882, nr 36–37; Z. Przesmycki (Miriam), *Jarosław Vrchlicki o naszych poetach*, „Kraj" 1883, nr 41; B. Białobłocki, *Zniżenie ideału*, „Przegląd Tygodniowy" 1884, nr 7; J.T. Hodi [J. Tokarzewicz], *Realizm w powieści naszej*, „Kraj" 1884, nr 13–14 i 20; [Z. Przesmycki], *Nasze zamiary*, „Życie" 1887, nr 1; Z. Przesmycki, *Atmosfera literacka*, „Życie" 1887, nr 2; J. Żagiel [Z. Przesmycki], *Harmonie i dysonanse. V. Dokumentów garść pierwsza*, „Świat" 1891, nr 5; T. Jeske-Choiński, *Rozkład w życiu i literaturze. Studium*, 1895; M. Komornicka, *Przejściowi*, w: C. Jellenta, M. Komornicka, W. Nałkowski, *Forpoczty*, 1895; A. Złotnicki, *Arystokracja „mózgowców"*, „Przegląd Tygodniowy" 1895, nr 43; M. Konopnicka, *O Adamie Mickiewiczu*, „Kurier Warszawski" 1898, nr 355 (wyd. popołudniowe) oraz 1899, nr 1, 4, 6, 24, 26, 36, 44, 59, 86 i 95; Piast [S. Szczepanowski], *Dezynfekcja prądów europejskich*, „Słowo Polskie" 1898, nr 40; L. Szczepański, *Sztuka narodowa*, „Życie" 1898, nr 9–10; I. Matuszewski, *Sztuka i społeczeństwo*, „Tygodnik Ilustrowany" 1899, nr 10–12; H. Struve, *Anarchizm ducha u obcych i u nas*, „Biblioteka Warszawska" 1899, z. 1–2; Z. Przesmycki, *Sztuka stosowana. Uwagi ogólne*, „Chimera" 1901, t. 1, z. 1; Miriam [Z. Przesmycki], *Nowości poetyckie*, „Chimera" 1901, t. 2, z. 4–5; [Z. Przesmycki], [rec.] *Jan Lemański: „Bajki"*, „Chimera" 1902, t. 6, z. 17; [Z. Przesmycki], *Po półtoraroczu. Od redakcji*, „Chimera" 1902, t. 6, z. 18; S. Brzozowski, *I smutek tego wszystkiego…*, „Głos" 1903, nr 10; S. Brzozowski, *Henryk Sienkiewicz i jego stanowisko w literaturze współczesnej*, „Głos" 1903, nr 14–18; H. Sienkiewicz, *Odpowiedź na ankietę w sprawie dramatu modernistycznego*, „Kurier Teatralny" 1903, nr 55; Tredecim [Z. Przesmycki], *„Modernizm" i poszukiwacze arcydzieł*, „Chimera" 1904, t. 7, z. 19; W. Feldman, *Współczesna krytyka literacka w Polsce z 12 portretami w tekście*, 1905; K. Irzykowski, *Niezrozumialcy (Teoria niezrozumiałości, o ile można, zrozumiale wyłożona)*, „Nasz Kraj" 1908, z. 7; B. Leśmian, *„W mrokach złotego pałacu"*, „Kurier Warszawski" 1909, nr 158; B. Leśmian, *„Ramajana"*, „Kurier Warszawski" 1909, nr 343; S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910; K. Irzykowski, *Dostojny bzik tragiczności*, „Widnokręgi" 1910, z. 20; K. Irzykowski, *Zza kulis krytyki*, „Prawda" 1912, nr 1–3, 5, 7 i 10; B. Leśmian, *Spowiedź dziennikarza*, „Myśl Polska" 1915, z. 1.

Opracowania: *Swojskość i cudzoziemszczyzna w dziejach kultury polskiej*, red. Z. Stefanowska, 1973; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1988; T. Kostkiewiczowa, *Główne tendencje krytyki lat 1800–1822*, w: E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, 1990; T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka i teatralna*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, 1991; M. Strzyżewski, *Działalność krytyczna Maurycego Mochnackiego*, 1994; M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, 1997; M. Stanisz, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, 1998; M. Strzyżewski, *Mickiewicz wśród krytyków. Studia o przemianach i formach romantycznej krytyki w Polsce*, 2001; T. Kostkiewiczowa, *Polski wiek świateł. Obszary swoistości*, 2002; *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, 2005; Z. Rejman, *Świadomość literacka polskiego Oświecenia: wybrane problemy*, 2005; *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, 2009.

Zob. też: Komparatystyka, Narodowość/ Swojskość, Orientalizm, Przekład, Słowiańszczyzna, Tradycje i inspiracje (europejskie i pozaeuropejskie)

OBRAZEK

Termin. Termin „obrazek" odsyła do trzech znaczeń: gatunkowego, mimetycznego, obrazka jako samodzielnego utworu/ fragmentu większej całości narracyjnej, np. → powieści. Obrazek, zwany także obrazkiem rodzajowym lub szkicem rodzajowym, należał do tych małych form literackich, które w XIX w. zyskały wielką ekspansywność i popularność na rynku czy-

telniczym. Dominowały tu utwory prozatorskie, ale w drugiej połowie wieku niemałym powodzeniem cieszyły się również obrazki wierszem w rodzaju *Wolnego najmity* (1879) Marii Konopnickiej. Od końca XIX w. obrazki prozą zaczęły tracić autonomię gatunkową i „rozpływały się" po literaturze jako jeden ze składników różnych odmian beletrystyki realistycznej, głównie powieści popularnych i relacji z → podróży, oraz koligaciły się z gatunkami publicystycznymi, zwłaszcza z → reportażem. W okresie największej plenności – czyli w okresie międzypowstaniowym i w czasach → pozytywizmu – obrazek kształtował się jako krótki (zazwyczaj kilku- lub kilkunastostronicowy) utwór prozą o znikomej fabule (często sprowadzonej do jednego zdarzenia) i zarazem o rozbudowanym → opisie. Czas jako czynnik konstrukcyjny pełnił tu funkcję drugorzędną, przestrzeń – pierwszorzędną. Miały ją – zależnie od tematu – wypełniać szczegółowo a sugestywnie ugrupowania postaci, → pejzaże i budowle, *interieury* i przedmioty „zobrazowane". Takie obrazki zazwyczaj ukazywały się w towarzystwie innych → małych form prozy w książkach zbiorowych i tomach autorskich, noworocznikach i czasopismach. Z reguły autorzy nie troszczyli się o ich gatunkową czystość, toteż wchodziły w pokrewieństwa ze znanym od starożytności → charakterem, koligaciły się z nowelą, → gawędą, sprawozdaniem z podróży, humoreską i innymi gatunkami „małej" prozy.

Gatunek. Od początku swej dziewiętnastowiecznej kariery obrazek nie miał wyrazistości gatunkowej i nie stał się przedmiotem teoretycznych uzgodnień, bo w epoce romantycznej kodyfikacje genologiczne budziły nieufność i preferowano synkretyzm gatunkowy jako antidotum na pedanterię klasycystycznych → prawideł na temat czystości rodzajów literackich. Nazwy „obraz" używano zresztą w wypowiedziach o literaturze (nie tylko o powieści) na długo przed romantyzmem w takich wyrażeniach, jak „obrazy istotę świata i człowieka okazujące", „obraz ludzi", „obraz natury" czy „obraz obyczajów" – i tej praktyki nazewniczej nie zaniechano ani w czasach → romantyzmu, ani później, a słowo „obraz" funkcjonuje do dziś jako metafora języka potocznego, służąca do określenia metody opisywania zjawisk: odzwierciedlania rzeczywistości w taki sposób, by → czytelnik mógł oczyma wyobraźni przedstawić ją sobie na podobieństwo obrazu malarskiego. Zastosowania nazwy „obrazek" do określenia zalet miniaturowych składników powieści przemawiających do → wyobraźni czytelników pojawiały się już w XVIII w. W *Przedmowie autora* (był nim nieznany nam z imienia Francuz Chansierges) z 1773 r. do romansu edukacyjnego *Przypadki Neoptolema syna Achillesowego* (tłumaczył pijar Antoni Iżycki) znalazło się zdanie: „[…] starałem się, żeby to dzieło było użyteczne do ułożenia obyczajów młodego pana, usiłowałem wmawiać w niego miłość cnot, a pogardę próżnej chwały […], i to wszystko wśród powabnych obrazków, które by go zachęcić mogły". Nie miało to jeszcze za wiele wspólnego z gatunkiem przyszłego obrazka, ale w XVIII w. tekstami prekursorskimi w stosunku do dziewiętnastowiecznych obrazków były utwory, które można nazwać → felietonami. To np. Ignacego Krasickiego *W domu zabobonnika* („Monitor" 1765, nr 16) i *Podróż z zabobonnikiem* („Monitor" 1766, nr 39) czy Franciszka Bohomolca *Na obiedzie w Kuflowicach* („Monitor" 1768, nr 10–11) i *Spotkanie w Lasku Bielańskim* („Monitor" 1768, nr 83).

W poszukiwaniu nowego modelu powieści. Popularyzowanie się terminu „obraz", także „obrazek" i „szkic", dokonywało się dzięki krytyce literackiej, która po 1831 r. poszukiwała polskiego modelu → powieści. Michał Grabowski i Józef Ignacy Kraszewski, którzy te poszukiwania zaczęli, uważali, że po sukcesach powieściopisarstwa, jakie za sprawą Henry'ego Fieldinga i Laurence'a Sterne'a, Charlesa Maturina i Waltera Scotta mieli Anglicy, za sprawą Honoré de Balzaca, Victora Hugo i Eugène'a Sue – Francuzi, a za sprawą Ernsta Theodo-

ra Amadeusa Hoffmanna i Jean-Paula Richtera – Niemcy, pora i pisarzom polskim wnieść wkład własny do powieściopisarstwa europejskiego, bo dotychczasowy rozwój naszej powieści polegał na wykorzystywaniu form → francuskich, → angielskich i → niemieckich. Wśród poszukiwań szansy oryginalnego udziału zwrócono uwagę na scenki obyczajowe ze zwyczajnej codzienności: miniaturowe opisy spotkań rodzinnych, prac gospodarskich, zabaw dzieci i rozrywek dorosłych, spacerów, jarmarków, odpustów, polowań itp. Znajdywano je w powieściach różnych autorów. „Z form, pod jakimi pokazują się najczęściej powieści i romanse u nas – pisał Kraszewski w artykule *O polskich romansopisarzach* („Wizerunki i Roztrząsania Naukowe" 1836, t. 11) – wnosić należy, że naszym rodzajem będą te drobnostkowe malowidełka obyczajów (*tableaux de genre*), które zacząwszy od Krasickiego, pokazują się ciągle i wracają w pismach Niemcewicza, Skarbka, Jaraczewskiej, w *Malwinie* [Marii z Czartoryskich Wirtemberskiej], w *Podstolicu* [tj. w powieści *Pan Podstolic* Edwarda Tomasza Massalskiego]". Niebawem Michał Grabowski w *Literaturze romansu w Polsce* (1840) chwalił „prozaicznego życia obrazki" w „powieściach narodowych" Elżbiety Jaraczewskiej, m.in. w utworze *Pierwsza młodość, pierwsze uczucia* (1829), zawierającym takie właśnie epizody. Pojawiający się w tej debacie termin *tableaux de genre* wskazywał flamandzkie (holenderskie) malarstwo rodzajowe jako pożądany wzór dla naszej powieści. Wzór, który w warunkach represji popowstaniowych i ostrej → cenzury politycznej dawał literaturze krajowej możliwość podtrzymywania „domowego ogniska", a więc pielęgnowania tradycji → narodowej bez narażania się na otwarty konflikt z zaborcami. Okolicznością sprzyjającą rozpowszechnianiu się obrazków stawał się – podobnie jak w całej Europie – rozwój piśmiennictwa periodycznego. Wzmagało ono zapotrzebowanie na beletrystykę popularną, a zwłaszcza na takie jej gatunki, które przysparzały wydawnictwu czytelników. Oprócz powieści, a przede wszystkim powieści w odcinkach (po 1840 r. „wynalazek" ten robił zawrotną karierę dzięki sukcesowi *Tajemnic Paryża* Eugène'a Sue w „Journal des débats"), pożądane (zwłaszcza w tygodnikach i miesięcznikach) stawały się różnorako tytułowane krótkie utwory prozą. We wszystkich zaborach na ziemiach polskich wydawcy czasopism – nie tylko literackich – skwapliwie przyjmowali obrazki. Jeszcze i pod koniec XIX w. Teodor Jeske-Choiński we wstępie do książkowej edycji *Szkiców i obrazków* Mariana Gawalewicza (1898) pisał: „Szkice, obrazki, pyły, pyłki, okruchy itp. panowały lat temu kilka wszechwładnie w felietonach czasopism warszawskich. Witane mile przez redaktorów, którzy przenosili »rzecz krótką« nad długą, czyli, co miało samo oznaczać: nudną, wypchnęły z gazet i tygodników większą powieść. […] Przeto sypały się owe szkice i obrazki jak plewy z wialni […]". Sypały się z niewielkim opóźnieniem w stosunku do podobnych wysypów francuskich, jako że moda na to, co się działo w Paryżu, szybko oddziaływała na nasz rynek wydawniczy i czytelniczy. Dzieła *Tableau de Paris* (*Obraz Paryża*, 1781–1788) i *Nouveau tableau de Paris* (*Nowy obraz Paryża*, 1799–1800) Louis-Sébastiena Merciera, *Les Nuits de Paris* (*Noce Paryża*, 1788–1791) Nicolas-Edme'a Rétifa de La Bretonne, *L'Hermite de la Chaussée d'Antin* (*Pustelnik z Chaussée-d'Antin*, 1810–1820) Étienne'a de Jouy'ego znano u nas natychmiast, komentowano i wykorzystywano niedługo po ich ukazaniu się we Francji i np. Gerard Maurycy Witowski powoływał się na *Pustelnika paryskiego* w swoim warszawskim cyklu *Pustelnik z Krakowskiego Przedmieścia* („Gazeta Warszawska" 1816–1821), a Wanda Malecka zamieszczała cykl felietono-obrazkowy pod pseudonimem Pustelniczka z Ulicy Wiejskiej w czasopiśmie „Wanda. Tygodnik Nadwiślański" w 1828 r. Znano też i tłumaczono *The Sketch Book* (*Galerię obrazów życia ludzkiego, czyli Charaktery*, 1819–1820) popularnego w Europie Amerykanina Washingtona Irvinga, który w swo-

ich obrazkach z sentymentem opisywał tradycyjne życie prowincjonalne w starej angielskiej ojczyźnie. Kraszewski powoływał się na *The Sketch Book* w swojej powieści *Kilka obrazów towarzyskich. Wielki świat małego miasteczka* (1832). Niebawem donoszono o *Sketches by Boz* (*Szkicach Boza*, 1835–1836) Charlesa Dickensa i o obrazkach Paula de Kocka, wydanych w bezimiennym tłumaczeniu pt. *Paryż i jego obyczaje* (1843). Dźwigające się po 1831 r. czasopiśmiennictwo krajowe chętnie otwierało się na bezpieczne w oczach cenzorów przekłady z literatur zachodnich, a nie mniej chętnie i na „płody rodzime".

Szkice fizjologiczne. Bodźcem dodatkowym stała się moda na tzw. fizjologie (szkice fizjologiczne). Karierę fizjologii, po 1830 r. stających się popularną odmianą obrazka we Francji i w kręgu oddziaływań literatury francuskiej, zapowiadały obszerne utwory stylizowane na wypowiedź naukową, których pierwszym okazem była *Physiologie du goût ou Méditations de gastronomie transcendante* (*Fizjologia smaku albo Medytacje o gastronomii doskonałej*, 1826) Anthelme'a Brillat-Savarina. Była to błyskotliwa i kraszona dowcipem księga o sztuce życia i dobrej kuchni, przez swój pogodny stosunek do świata i manifestację trzeźwości przekorna wobec sentymentalnej maniery westchnień i romantycznej egzaltacji. Wyraz „fizjologia" w tytule sygnalizował estymę dla nauk przyrodniczych, które wtedy budziły powszechne zainteresowanie. Rozgłos towarzyszący *Fizjologii smaku* niebawem przebił Balzac swoją *Physiologie du mariage* (*Fizjologią małżeństwa*, 1829), po której zaroiło się od fizjologii skromniejszych rozmiarami już, ale na wszystkie możliwe tematy. Po 1830 r. ukazywały się we Francji dziesiątki tego typu utworów – w rekordowym 1841 r. aż osiemdziesiąt ze słowem „fizjologia" w tytule – w tym wiele edycji ilustrowanych zwanych kieszonkowymi – o poręcznym formacie do czytania w czasie podróży. Oferowały one podszyte humorem lub satyrą opisanie typów społecznych albo zawodowych i sławnych lub egzotycznych miejsc, wabiąc żartobliwym podobieństwem do opisu przyrodoznawczego i bawiąc dystansem do nadętej powagi zarówno profesorskiej, jak i „wieszczej". Powstawały więc dowcipne fizjologie np. urzędnika, kupca, krawca, gryzetki, muzykanta, paryżanki itd., a siłami wieloosobowych zespołów autorskich tworzono cykle fizjologii w rodzaju ośmiotomowej serii paryskiej *Les Français peints par eux-mêmes* (*Francuzów przez siebie samych namalowanych*, 1841–1842). Ich powodzenie na rynku sprawiało, że podobne cykle publikowano w innych stolicach europejskich, m.in. w Londynie i Petersburgu, a i u nas projektowano je – acz bez skutku. Taki projekt ogłosił Placyd Jankowski w 1842 r. w „Tygodniku Petersburskim", przedstawiając listę osiemdziesięciu czterech typów do dzieła pt. *Litwini*, którego opracowaniem mieliby zająć się imiennie zaproszeni pisarze kresowi. Pomysł nie został podjęty, a Kraszewski, który przygotował kilka fizjologii, umieścił je ostatecznie we własnych *Obrazach z życia i podróży* (1842) i w tomie *Typy i charaktery* (1854). Jedyne przedsięwzięcie tego rodzaju zostało sfinalizowane w warszawskim tomie *Szkiców i obrazków* (1858; tu m.in. *Fizjologia Ogrodu Saskiego*), ilustrowanym przez Franciszka Kostrzewskiego. Pierwsze nasze fizjologie ukazywały się już od 1833 r. w czasopiśmie humorystyczno-satyrycznym „Bałamut Petersburski". Były to anonimowo ogłoszone: *Fizjologia dozorcy* (tj. korepetytora), *Fizjologia szalu*, szkic *O starych pannach* i *Panna na wydaniu*. Potem przez kilkanaście lat fizjologie pojawiały się i w innych wydawnictwach periodycznych, a Karol Frankowski wydał jako książkę *Études physiologiques sur les grandes métropoles de l'Europe occidentale. Paris* (1840) oraz *Moje wędrówki po obczyźnie. Paryż* (1846). Kraszewski we *Wspomnieniach Odessy, Jedyssanu i Budżaku* (1845) zauważył wprawdzie, że fizjologia stała się „terminem dziś wielce używanym i stosowanym wszędzie", ale kariera nazewnicza tego pojęcia nie trwała długo i po 1850 r. posługiwano się

nim rzadko. Zdecydowanie zapanowały nazwy w rodzaju obrazka, obrazu i szkicu. Oprócz utworów „fizjologicznych" o zabarwieniu satyryczno-zabawowym pojawiały się szkice w tonacji poważnej jako opisy typów odchodzących w przeszłość: reprezentantów dawnego obyczaju ojczystego, na podobieństwo „ostatnich" z *Pana Tadeusza*, nadających niepowtarzalny koloryt domowej historii. Kraszewski w 1841 r. w tomie drugim redagowanego przez siebie „Athenaeum" chwalił londyńskie i paryskie kolekcje za ich wartość dokumentarną: „Są tu obrazki ludzi wszelkiego stanu, ludzi – typów różnych klas obu narodów, dość ciekawe i mogące kiedyś może oświecić naszych wnuków o moralno-obyczajowym stanie ich zacnych przodków". Sporo fizjologii po opublikowaniu w czasopismach autorzy układali wraz z innymi małymi narracjami w osobne tomy, opatrując je charakterystycznymi tytułami, jak Kraszewskiego *Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy* (1840), *Obrazy z życia i podróży* czy *Typy i charaktery*. W międzypowstaniowym urodzaju obrazków obyczajowych i szkiców fizjologicznych oraz ich mieszanek uczestniczyli oprócz Kraszewskiego m.in.: Ignacy Chodźko jako autor niektórych utworów z cyklu *Obrazów litewskich* (1840–1850), Placyd Jankowski kilku utworami z tomu *Opowiadania Johna of Dycalp* (1843), Józef Symeon Bogucki *Wizerunkami społeczeństwa warszawskiego* (t. 1: *1844*, t. 2: *1855* – tu także fizjologia *Galeria kawalerów do wzięcia*), Józef Dzierzkowski *Obrazami z życia i podróży* (1846) i *Powieściami z życia towarzyskiego* (1846), Paulina Krakowowa *Obrazami i obrazkami Warszawy* (1848), Leon Kunicki *Nadbużnymi obrazami i powiastkami* (1852), Jan Kanty Gregorowicz adresowanymi do ludu *Obrazkami wiejskimi* (1852), Antoni Wieniarski zbiorem *Warszawa i warszawianie* (1857) oraz później Wincenty Pol *Obrazami z życia i natury* (1869), pojedynczymi zaś utworami Kazimierz Władysław Wójcicki (*Przekupka warszawska*, publikowana w almanachu „Ziewonia" 1834), Lucjan Siemieński szkicem *Ekonom* („Tygodnik Literacki" 1840), Edmund Chojecki *Starą panną*, *Starymi kawalerami* i *Literatem niepojętym* („Echo" 1841), Dominik Magnuszewski *Modniarką małego miasteczka* („Dziennik Mód Paryskich" 1843), Aleksander Niewiarowski *Galerią konkurentów i konkurentek* (1855) – i liczni inni autorzy.

Obrazki pozytywistów. W okresie pozytywizmu pisywali obrazki niemal wszyscy powieściopisarze, czasem traktując je jako preparandę do uprawiania większych form prozy literackiej. Obrazki znajdują się w tomie Józefa Blizińskiego *Dziwolągi. Szkice i obrazki* (1876) i są wśród utworów Michała Bałuckiego, składających się na jego *Typy i obrazki krakowskie* (1881) oraz na *Nowele i obrazki* (1885). Sporo ich w tomie *Humoresek* (1883) Jana Lama i w zbiorze *Z mazurskiej ziemi. Szkice i obrazki* (1884) Klemensa Junoszy (Klemensa Szaniawskiego). Pisywał je Bolesław Prus (*Szkice i obrazki*, 1886). Pisywała Waleria Marrené-Morzkowska (*Nowele i obrazki*, 1887). Adolf Dygasiński skompletował z nich tom *Garstka. Zbiór nowel, obrazków i studiów* (1893), a Julian Wieniawski (Jordan) – *Z boru i dworu. Szkice i obrazki* (1894). Była autorką obrazków prozą Maria Konopnicka (*Ludzie i rzeczy. Szkice i obrazki*, 1898; cykl *Na normandzkim brzegu*, 1904). Pisywała je Gabriela Zapolska (*Akwarele*, 1885; *„One". Akwarele, szkice, obrazki*, 1890; *Fantazje i drobnostki*, 1891; *Menażeria ludzka*, 1892). Żywotność obrazków przedłużała się także i na czas Młodej Polski. Mają je w swoim dorobku Władysław Stanisław Reymont (*Spotkanie. Szkice i obrazki*, 1897), Władysław Orkan (m.in. w tomie *Nowele*, 1898), Stefan Żeromski (niektóre utwory z tomów *Rozdziobią nas kruki, wrony…*, 1895 i *Opowiadania*, 1895), Feliks Brodowski (*Chwile. Fantazje, nowele, obrazy natury*, 1903), Artur Gliszczyński (*Obrazki*, 1907), Zygmunt Bartkiewicz (*Psie dusze. Nowele i obrazy*, 1910) i inni autorzy.

Autonomizowanie się obrazków jako samodzielnego gatunku prozy nie przeszkodziło ich funkcjonowaniu jako składnika powieści, zwłaszcza że literatury ościenne – angielska z obrazkowym *Klubem Pickwicka* (1836–1837) Charlesa Dickensa i rosyjska z *Martwymi duszami* (1842) Nikołaja Gogola – potwierdzały przydatność fabuł podróżnych do budowania efektownej całości obrazkowej. Jej próby u nas podejmowali m.in. Kazimierz Bujnicki w *Wędrówce po małych drogach* (1841), Józef Ignacy Kraszewski w ośmiotomowej *Latarni czarnoksięskiej*, opatrzonej podtytułem *Obrazy naszych czasów* (1843–1844) i skomponowanej z kilkudziesięciu segmentów nowelistyczno-obrazkowych, a na mniejszą skalę Józef Korzeniowski w *Wyprawie po żonę* (1858). Takie próby nie ustały i w czasach pozytywizmu, czego przykładem *Koroniarz w Galicji* (1869) Jana Lama i *Wędrówki delegata* (1874) Juliana Wieniawskiego (Jordana).

Obrazek w krytyce. Wielka krzątanina obrazkowa, acz mniej ceniona niż powieściopisarstwo, nie była zaniedbywana przez krytykę, tyle że recenzenci nie zaprzątali sobie uwagi gatunkowymi kwestiami opiniowanych utworów. W pierwszych kilkunastu latach po powstaniu listopadowym stosowano wobec nich taryfę ulgową, upatrując w „drobnicy" obrazkowej objaw dźwigania się krajowego życia literackiego w warunkach represji politycznych. W periodykach odnotowywano niemal wszystkie zbiory obrazków w recenzyjnych streszczeniach, sprawozdaniach lub przynajmniej w przeglądach nowości wydawniczych. Witano słowami aprobaty i satysfakcjonowano się – jeśli temat „stosował się" do regionu – dokumentowaniem walorów swojszczyzny. Chwalono wierność realiom i wyrażano nadzieję, że dokładnie „odmalowane" szczegóły kultury materialnej i obyczajów staną się nieocenionym źródłem wiedzy dla jutrzejszych historyków, a także przygotują grunt pod przyszłą wielką „powieść narodową". Benedykt Dołęga (Jakub Jurkiewicz), polecając czytelnikom *Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy* Kraszewskiego, zapewniał: „Dzieło to, począwszy od historyczności ziem, które opisuje, aż do najdrobniejszych postrzeżeń, jest dotykalnym odbiciem prawdy, samą Prawdą" („Tygodnik Petersburski" 1840, nr 33–34). Żegota Kostrowiec (Ignacy Hołowiński) podobnie opiniował *Obrazy z życia i podróży*, chwaląc zwłaszcza fizjologie: „[…] *Chory na pana* i *Dorobkiewicz* nie tylko że najlepiej zostali opisani, ale z dziwną trafnością i uderzającą charakterystyką są odmalowani przez Autora: rzekłbyś, że te portrety żywcem z natury kopiowano" („Tygodnik Petersburski" 1842, nr 82). Analogiczne oceny tych *Obrazów* formułowali Hipolit Skimborowicz w „Przeglądzie Naukowym" (1843, nr 1–2) i Symforian Tomicki w poznańskim „Tygodniku Literackim" (1843, nr 30). O mankamentach czy o odczuciu niedosytu pisywano dopiero z pewnego dystansu czasowego. Antoni Bądzkiewicz w artykule *Podróżopisarstwo*, zamieszczonym w wielkiej warszawskiej *Książce jubileuszowej dla uczczenia pięćdziesięcioletniej działalności literackiej J.I. Kraszewskiego* (1880), a poświęconym m.in. *Wspomnieniom Wołynia, Polesia i Litwy* oraz *Obrazom z życia i podróży*, nie oszczędził jubilatowi uwag krytycznych na temat niedopracowania stylistycznego i niedokładności faktograficznych, wymagając od gatunku obrazkowego werystycznej i dokumentarnej wierności realiom rzeczywistego życia. W pracach późniejszych historyków literatury uwagi o obrazkach, włączane do refleksji o innych małych formach prozy, zwykle stanowią składnik opisu drogi do realizmu.

Krytyka emigracyjna czasów romantyzmu ignorowała cały „ruch" obrazkowy, a gdy Julian Klaczko, najwybitniejszy jej przedstawiciel u schyłku romantyzmu, zdecydował się zabrać głos przeciwko powieściopisarstwu krajowemu, dostało się też zasadzie estetycznej, na której wspierało się obrazkopisarstwo. W eseju recenzyjnym o *Krewnych* Korzeniowskiego (1857) pisał z oburzeniem na temat „flamandzkiego malowania flamandzkich gatunków

z flamandzkim sposobem", bo są „obrazy *genre* i charaktery *genre*, bardzo pożądane, ale może nie bardzo pożyteczne dla czasów, w których żyjemy". Jego potępienie „flamandczyzny" wiązało się z przekonaniem, że obrazkowo-powieściowe „malowanie" życia to prosta droga do rezygnacji z górnych ideałów pokolenia Adama Mickiewicza. Na wyspokojoną rehabilitację obrazkowego nurtu literatury miała nadejść pora po 1863 r., tyle że traktowano ten nurt – podobnie jak w krytyce międzypowstaniowej – w kategoriach ćwiczenia przygotowującego do powieściowej panoramy współczesności. W nowszych badaniach literackich zwraca się uwagę na metaforyczną wymowę niektórych utworów obrazkowych, ich zawartość symboliczną i ich koneksje z parabolą.

Józef Bachórz

Źródła: J.I. Kraszewski, *O polskich romansopisarzach*, „Wizerunki i Roztrząsania Naukowe" 1836, t. 11; M. Grabowski, *Literatura romansu w Polsce*, 1840; Żegota Kostrowiec [I. Hołowiński], [rec.] *Obrazy z życia i podróży*, „Tygodnik Petersburski" 1842, nr 82; H. Skimborowicz, [rec.] *Obrazy z życia i podróży*, „Przegląd Naukowy" 1843, nr 1–2; S. Tomicki, [rec.] *Obrazy z życia i podróży*, „Tygodnik Literacki" 1843, nr 30; J. Klaczko, [rec.] *Józef Korzeniowski „Krewni"*, „Wiadomości Polskie" (Paryż) 1857, nr 3–4; A. Bądzkiewicz, *Podróżopisarstwo*, w: *Książka jubileuszowa dla uczczenia pięćdziesięcioletniej działalności literackiej J.I. Kraszewskiego*, 1880.

Opracowania: J. Krzyżanowski, *Nauka o literaturze*, 1965; S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 3, 1965; Cz. Niedzielski, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej (podróż – powieść – reportaż)*, 1966; J. Bachórz, *O szkicach fizjologicznych w literaturze polskiej okresu międzypowstaniowego*, „Gdańskie Zeszyty Humanistyczne. Prace Historycznoliterackie" 1969, nr 2; *Wokół „Doświadczyńskiego". Antologia romansu i powieści*, oprac. J. Jackl, 1969; J. Rosnowska, *Dzierzkowski*, 1971 [rozdz. *„Obrazy"*]; J. Bachórz, *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831–1862*, 1972; T. Nowacka, *Opowiadania Józefa Ignacego Kraszewskiego*, 1972; M. Rutkowska, *Terminologia literacka w wypowiedziach o powieści w XVIII wieku*, 1975; M. Żmigrodzka, *Proza fabularna w kraju*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria 3: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu*, t. 1, red. M. Janion, B. Zakrzewski i M. Dernałowicz, 1975; J. Rosnowska, *Wstęp*, w: *Polacy przez siebie samych odmalowani. Szkice fizjologiczne*, wyd. J. Rosnowska i C. Gajkowska, 1979; S. Burkot, *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, 1988; J. Bachórz, *Fizjologia (szkic fizjologiczny)*, *Obrazek*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; A. Martuszewska, *Pozytywistyczne parabole*, 1997; A. Witkowska, *Proza narracyjna*, w: A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*, 1997; B. Bobrowska, *Małe narracje Prusa*, 2003 [2004]; J. Bachórz, *Obrazek/ obrazek rodzajowy*, *Szkic fizjologiczny*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda i S. Tynecka-Makowska, 2006.

Zob. też: Felieton, Gatunek literacki, Nowelistyka/ Małe formy prozy, Opis/ Opisowość, Podróż/ Podróżopisarstwo, Powieść, Realizm, Reportaż

ODA

Termin gatunkowy. Oda, zwana również pieśnią, jako główny → gatunek liryki wysokiej była na gruncie literatury polskiej przedmiotem zainteresowania i opisu teoretyków poezji w drugiej połowie XVIII w. Autorzy traktatów i poetyk – przede wszystkim Filip Nereusz Golański (*O wymowie i poezji*, 1786) i Franciszek Ksawery Dmochowski (*Sztuka rymotwórcza*, 1788) – formułowali główne normy tego gatunku, utrwalone w sięgającej antyku jego historii i kodyfikacji. Jednak wyraźna była tendencja do szerokiego rozumienia gatunku, czasem utożsamianego z niższą w hierarchii gatunków meliczną pieśnią. Dmochowski z jednej stro-

ny odmawiał nazwy ody „napuszonym" wierszom panegirycznym, pozbawionym poetyckiego „ognia", z drugiej zaś dopuszczał „żarty, śmiechy, wesela i skoki", utożsamiając odę z pieśnią, ale główny jej wyznacznik widząc jednak w szlachetnej podniosłości myśli i wyrazu: „Trwoży w wielkich obrazach, w świetnych myślach błyska. / W niej staje w całym świetle sztuka rymopiska. / Niedużo lubi słuchać prawideł nauki / I nieład w niej szczęśliwy wyskokiem jest sztuki. / […] Wszędzie oda właściwą sobie cechę nosi, / Czy wielbi dobrodziejstwa, czy zwycięstwa głosi, / Że wspaniałość z zapędem myśli mieć powinna. / W niej się mieści i miłość, i rozkosz niewinna" (*Sztuka rymotwórcza*, *Pieśń druga*). Późniejsze rozważania o odzie dotyczyły przede wszystkim wskazywania jej tematu odnoszącego się do spraw, wydarzeń, zjawisk o powszechnej ważności i randze uniwersalnej: „Jeżeli obiekt ten [wiersza] obchodzi całe społeczeństwo ludzkie, mamy natenczas odę" (F. Bentkowski, *Historia literatury polskiej wystawiona w spisie dzieł drukiem ogłoszonych*, 1814), stylu – podniosłego, kunsztownego i stosownego wobec podejmowanych spraw, obrazowego i posługującego się środkami retoryki, a także kompozycji wypowiedzi, która miała realizować „nieład liryczny", będący imitacją swobody monologu, przejawem i wyrazem szczególnego poruszenia twórczego (entuzjazmu), a zarazem – opanowania sztuki mowy wysokiej, o znamionach spontaniczności i autentycznego uniesienia. Podnoszono też kwestie wersyfikacyjnej budowy ody, wymóg stroficzności, a zarazem „rozmaitości harmonii" (L. Osiński, *Wykład literatury porównawczej*, powst. 1818–1830, wyd. 1861).

Szerokie rozumienie ody. Teoretycy – z jednej strony – tworzyli wewnętrzną klasyfikację odmian gatunku, z drugiej zaś – poszerzali jego granice, obejmując nazwą „oda" rozległy obszar twórczości lirycznej. Ze względu na temat wyróżniano więc ody moralne, filozoficzne, bohaterskie, okolicznościowe oraz tzw. ody anakreontyczne, poświęcone opiewaniu – w stylu nieco niższym niż pozostałe odmiany – przyjemności i uciech życia towarzyskiego oraz uczuć miłosnych. Również klasyczne rozróżnienia między odą i innymi odmianami liryki wysokiej: hymnem, dytyrambem, a nawet psalmem stawały się coraz mniej wyraziste. Józef Korzeniowski np. ogólnym mianem ody obejmował „ody święte, czyli hymny i psalmy", ody heroiczne, ody moralne i filozoficzne oraz „pieśni właściwe, których przedmiotem są uczucia spokojniejsze, a szczególniej wesołość, uciechy i używanie" (*Kurs poezji*, 1829). Podobnie szeroko pojmowały odę inne poetyki późnego oświecenia (Euzebiusz Słowacki, Ludwik Osiński), a także autorzy podręczników nauki o poezji powstałych w połowie XIX w. i później (H. Cegielski, *Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcelniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany*, 1845; A.G. Bem, *Teoria poezji polskiej z przykładami w zarysie popularnym analityczno-dziejowym*, 1899). U autorów tych jest dostrzegalny – z jednej strony – dystans wobec osiemnastowiecznej tradycji ody, z drugiej zaś – aprobata podniosłości jako istotnej cechy mowy poetyckiej. Hipolit Cegielski pisał o tym, że w czasach nowszych (czyli w początku XIX w.): „Ścieśniono rozległe niegdyś granice ody i nadawano tę nazwę przede wszystkim pieśniom pochwalnym, opiewającym wielkość, bohaterstwo i zalety jakiegoś męża, tudzież wypadki nadzwyczajne. Rzecz widoczna, że ograniczenie to jest bezzasadne i dowolne", przez odę należy rozumieć bowiem „każde pienie liryki wyższej […]".

Sposób rozumienia ody już w drugiej połowie XVIII w. podlegał wszakże oddziaływaniu praktyki poetyckiej, w której zacierały się wyraziste granice mniejszych gatunków poetyckich, a nazwę tę zaczęto nadawać różnego typu drobnym wierszom lirycznym, stosując ją raczej w funkcji wyróżnika rodzajowego, a nie gatunkowego. Zwracał na to uwagę już Golański, pisząc, że „nie wszystko to, co imię ody na sobie nosi, w rzeczy samej jest odą. Ale też nie idzie tu bardziej o nazwisko, jako o rzecz nazwiska" (*O wymowie i poezji*).

Retoryczność a melizmatyczność. Istotnym problemem rozważanym w związku z odą były również jej genetyczne związki z muzyką oraz rozróżnienia między odą a utworami pieśniowymi o innej (także folklorystycznej) genealogii i tradycjach oraz z odą w postaci hymniczno-śpiewnej. Wymóg śpiewności ody (a co za tym idzie – odmienność jej formy wobec wzorca mowy retorycznej) szczególnie silnie akcentował Józef Franciszek Królikowski: „Wyraz grecki *ode* znaczy w ogólności śpiew. Wszelako przyjęte u nas nazwisko ody używa się często do oznaczenia szczególnego rodzaju poezji, która by powinna być do śpiewania zrobiona, a która częstokroć nie jest taką". Jeśli w tej ostatniej „wiersze będą tak uporządkowane, że się śpiewać nie dadzą, natenczas nie powinno im służyć nazwisko ody-śpiewu" (*Wzory estetyczne poezji polskiej w pięknościach pierwszych mistrzów naszych z przytoczeniem teorii wystawione*, 1826). Teoretyk, usiłując przywrócić odzie jej postać adekwatną do wiążącej ją ze śpiewem genealogii antycznej, opowiadał się zarazem za wzorcem poezji nieretorycznej, łączącej melizmatyczność z podniosłością i prostotą wypowiedzi. W myśli estetycznej pierwszego dwudziestolecia XIX w. wykrystalizowały się dwa wzorce ody: podniosło-retorycznej i podniosło-śpiewnej. W związku z tym – zasadniczy w charakterystyce gatunku – problem pojmowania wzniosłości stał się przedmiotem namysłu i zróżnicowania stanowisk. Zaczęto upatrywać wzniosłość nie tyle w kształcie stylistycznym wypowiedzi, ile raczej w jej szczególnej dobitności i sile, której wzór widziano przede wszystkim w *Psałterzu*. Leon Borowski pisał, że w „pieśniach Dawida widzimy najdoskonalszy wzór ody", a „w poezji świętej prostota i krótkość wyrazu stanowi jedyny i najwyższy charakter wzniosłości" (*Uwagi nad poezją i wymową pod względem podobieństwa i różnicy z ćwiczeniami w niektórych gatunkach stylu*, „Dziennik Wileński" 1820, t. 1–3). Tak więc w obrębie myśli estetycznej początku XIX w. wykrystalizowały się dwa wzorce ody: krasomówczy oraz poetycki, w obrębie którego tworzyło się odmienne od retorycznego pojmowanie → wzniosłości.

Oda w krytyce pierwszych dziesięcioleci XIX w. W dyskusjach krytycznoliterackich należących do tzw. sporu klasyków i romantyków gatunek ten pojawiał się rzadko i raczej okazjonalnie, najczęściej również był przywoływany jako przykład liryki ukształtowanej przez siedemnastowieczny klasycyzm francuski. Odrzucanym wzorem ody stały się też „francuskie zimne ody", egzemplifikowane utworami Jean-Baptiste'a Rousseau i Jean-Jacques'a Lefranc de Pompignana, przeciwstawiane tradycji antycznej. Kazimierz Brodziński pisał: „Pochlebstwo nie kaziło lutni Pindara […]. Fałszywa skromność wielu teraźniejszych poetów, którą mierność i dym pochlebczy zdobić usiłują, nie śmiała kłaść fałszu na ustach zachwyconego wieszcza: czuł on swoję godność, kiedy godnego przed godnym ludem opiewał". A dalej dodawał: „Ogólność, cechująca ducha poezji francuskiej, nie jest już żywym czuciem greckim, ani silną sztuką Rzymian. Czymże są rymy Russa przeciw mocy i śpiewności Horacego?", i zarzucał poetom francuskim „powierzchowność francuską", która tworzy „zimne ody" (*O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11). Podobne kryteria stosował Kazimierz Brodziński w ocenie ód polskich poetów XVIII w. Chwalił więc Stanisława Trembeckiego, ponieważ – zdaniem krytyka: „Wzorami jego byli Rzymianie, natchnieniem – narodowość", „czucie obywatelskie w odach, zwięzłe wydanie wysokich myśli […]"; cenił też Franciszka Dionizego Kniaźnina, gdyż: „Miłość ojczyzny […] jest najczęściej natchnieniem ód jego".

Sprawę ody, jej zasad i cech przywoływał również Adam Mickiewicz z okazji rozważań o aktualnych sporach literackich i podziałach, protestując przeciw dychotomicznemu rozróżnianiu poezji klasycznej i romantycznej: „Wtenczas z jednej strony *Iliada* staje obok *Henria-*

dy, hymny na cześć bohatyrów olimpijskich przy odach Francuzów do Potomności, do Czasu itp. – na drugiej zaś stronie *Heldenbuch* i *Nibelungen* spotykają się z *Boską komedią* Danta i pieśniami Szyllera" (*O poezji romantycznej*, 1822). Podobną opinię sformułował poeta kilka lat później, piętnując naśladowczy charakter polskiej literatury przełomu XVIII i XIX w., kiedy to: „Zamiast *Iliady*, *Eneidy*, *Raju utraconego* tłumaczono […] różne ody, epitry, tragedie i komedie, zachwalane w dziennikach paryskich" (*Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*, 1829). Kwestia naśladowczości, a także nienaturalności i sztucznej podniosłości poezji, była egzemplifikowana przywołaniem ód również w pismach estetyczno-literackich Maurycego Mochnackiego: „Ody Jana Chrzciciela Rousseau i Pompignana są źródłem, z którego dzisiejsi klasycy liryczne czerpią odniesienia […]; romantycy, obznajomiając się po większej części z literaturą obcych narodów, zgłębiają teorię i filozofię, myślą sami przez się i wstydzą się dopuszczać literackich plagiatów" („Gazeta Polska" 1828, nr 24; podobnie: nr 50). Niewolnicze naśladowanie poetów francuskich wytykał twórcom klasycystycznym też Seweryn Goszczyński, pisząc, że Polak „wzbijał się jędyczym natchnieniem z Chrzcicielem Russem i Lebrenem" (*Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1). Ody francuskich poetów klasycystycznych oraz uznane za ich naśladownictwa wiersze podniosłe polskich twórców pierwszego dwudziestolecia XIX w. były krytycznie oceniane u progu romantyzmu. Dystansu wobec tego gatunku nie zmieniło powstanie *Ody do młodości*, znanej początkowo tylko wąskiemu kręgowi przyjaciół Mickiewicza, a opublikowanej dopiero w 1827 r. W tym samym czasie oda była ciągle przedmiotem zainteresowania i literackich ambicji twórców „obozu klasyków", którzy – krytykowani w prasie kulturalnej m.in. za sztuczność i pustą pompatyczność zretoryzowanej liryki wysokiej – nie na forum publicznym, ale w prywatnej korespondencji podejmowali sprawę rangi i wartości gatunku, ugruntowanego w tradycji antycznej i – w przekonaniu Kajetana Koźmiana czy Franciszka Morawskiego – ciągle aktualnego. Ten pierwszy autor np. w liście do Morawskiego przywoływał odę Ludwika Osińskiego *Na powrót wojska w 1809 roku* jako przykład poetyckiego „triumfu". Przytaczający wyimki z tej korespondencji w *Obozie klasyków* (1866) Lucjan Siemieński przyznawał jednak wyższość nowym tendencjom wysokiej twórczości lirycznej, przejawiającym się – jego zdaniem – m.in. w *Odzie do młodości*, która „dotrzymała swego programu, któremu nie mógł przeszkodzić *List do Pizonów*, tak samo, jak by kto dla zasłonienia się od trąby powietrznej stawiał parawaniki z chińskimi karykaturami", Osińskiego przedstawiał zaś jako pozostającego na straconych pozycjach poetę, który „zstąpił do grobu ze swoją *Odą do Kopernika*, z Laharpem pod pachą i z dwoma wierszami parodii z *Dziadów*". Tak więc oda pozostawała ciągle jednym z obiektów ogniskujących spory literackie i pozwalających na wyraziste różnicowanie stanowisk.

Oda jako model romantycznej liryki patriotycznej. Rozwój i przemiany liryki romantycznej prowadziły do odrzucania tradycji gatunkowego *decorum* i wprowadzania tonu niskiego do utworów o tematyce wzniosłej i uroczystej, co skutkowało ograniczeniem tematyki norm gatunkowych, w tym także ody. Wzrost zainteresowania poetyką ody nastąpił w okresie powstania listopadowego. Uznano ją za typ wypowiedzi najbardziej odpowiedni dla poetyckiego wyrazu uczuć patriotycznych oraz apelowania do szerokich kręgów odbiorców, zgodnie z jej rozumieniem sformułowanym już w 1821 r. w artykule Wiktora Heltmana *O poetach i poezji*. Jego autor tak charakteryzował gatunek: „Oda z natury swojej jest tłumaczeniem namiętności do najwyższego posuniętych stopnia. W niej poeta nie rozumuje, nie przekonywa, ale przedziera się do serca, obudzając w nas uczucia, jakimi był miotany, ducha, jakim był na-

tchniony, kiedy ją pisał. Nikt oprzeć się nie może mocy, z jaką poeta włada sercem naszym, a jeśli każe kochać ojczyznę, dla niej życie lub majątek nieść na ofiarę, jestże istota tak zimna, która by mu wtedy posłuszną nie była?". Oda była tu rozumiana jako typ wypowiedzi poetyckiej, będącej ekspresją silnych uczuć, a przez to zdolnej najsilniej oddziaływać na odbiorcę. Stała się niemal synonimem poezji → tyrtejskiej, a jej wzniosłość miała realizować się przez siłę wyrażanego i wzbudzanego uczucia, zaś apelatywność – osiągana nie w drodze retorycznej perswazji, ale przez środki mobilizujące uczucia i wolę.

Oda w myśli krytycznej drugiej połowy XIX w. Poglądy na poetykę ody w drugiej połowie XIX w. kształtowały się w odniesieniu do wcześniejszej tradycji gatunku oraz do aktualnej praktyki twórczej. Organizowały je dwa problemy: akcentowanie podniosłości i wagi tematu narodowego oraz kwestia roli uczucia jako czynnika organizującego wypowiedź. W przeszłości gatunku dostrzegano przede wszystkim te ody, które były reakcją na sytuację zbiorowości i podejmowały motywy patriotyczne (rewaloryzacji ody dokonali m.in. Julian Bartoszewicz i Lucjan Siemieński).

W pismach dziewiętnastowiecznych teoretyków poezji ważniejszy był jednak silnie akcentowany czynnik emocji w tematyce, poetyce i oddziaływaniu ody. Hipolit Cegielski pisał krytycznie, że w minionych dekadach „ścieśniono rozległe niegdyś granice ody i nadawano tę nazwę przede wszystkim pieśniom pochwalnym, opiewającym wielkość, bohaterstwo i zalety jakiegoś męża, tudzież wypadki i zjawiska nadzwyczajne. Rzecz widoczna, że ograniczenie to jest bezzasadne i dowolne", gdyż – zdaniem tego autora – oda to „każde pienie liryki wyższej", które „ukazuje uczucie w najwyższej potędze" (*Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcelniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany*). O znaczeniu kategorii wzniosłości w pojmowaniu ody świadczy wprowadzone przez Cegielskiego rozróżnienie „liryki niższej" i „liryki wyższej". W charakterystyce tej drugiej zacierają się granice między odą, → hymnem i dytyrambem, teoretyk stwierdza, że są to utwory „treści i osnowy wybujałej, pienia płynące z rozdrażnionego serca i chorobliwej niejako wyobraźni, sceny i widzenia fantastyczne, pełne szału, nieładu i swywoli umysłowej, nieuznające żadnych granic tak w polocie uczuć i myśli, jak i w formie zewnętrznej". Kategorie tradycyjnej poetyki normatywnej ody (nieład, swoboda, obrazowość) nabierają tu nowego znaczenia i są wykładnią poezji romantycznej, w której najwyższą wartością jest odrzucenie granic w ekspresji uczuć i kształtowaniu wypowiedzi. Podstawowym wyznacznikiem przynależności utworu do „liryki wyższej" jest uniwersalność wyrażanych w nich idei i myśli: „[…] takie tylko przedmioty i zjawiska mogą być pobudką lub podstawą liryki wyższej, które noszą w sobie zaród istotnych prawd i myśli wielkich, które moralnym, iż tak rzekę, znaczeniem swoim podnieść zdołają uczucie poety i do wyższego nastroić je tonu, w którym wreszcie wyobraźnia jego znajduje żywioły do obrazów na wielką skalę". W podobny sposób myślał o odzie pod koniec wieku August Gustaw Bem, który – dystansując się wobec odległej tradycji gatunku w XVIII i początku XIX w. – pisał, że: „Nazwa ody, pieśni o nastroju wzniosłym […], została, można powiedzieć, zaciemniona i sponiewierana. […] Z tego poniżenia podnieśli odę do szczytów idealnych nowi wieszcze zwani »romantykami«", a przede wszystkim Adam Mickiewicz i Stefan Garczyński (*Teoria poezji polskiej z przykładami w zarysie popularnym analityczno-dziejowym*). Bem obserwował też aktualną sytuację gatunku, pisząc: „Najnowsi poeci uprawiają dalej z powodzeniem tę odmianę liryzmu, ale samą nazwę zarzucili". Potwierdzała to praktyka poetycka schyłku XIX w., w której kategoria wzniosłości miała znaczenie fundamentalne, ale nie pociągało to za sobą przywoływania tradycji gatunku

przez posługiwanie się nazwą ody. Nieco inne spojrzenie na odę, związane z pozytywistycznym rozumieniem zadań i charakteru twórczości poetyckiej, znalazło wyraz w artykule Marii Konopnickiej *O Mickiewiczowskiej „Odzie do Młodości"* (1890). W przedstawionej w nim interpretacji *Ody* został położony nacisk nie tyle na cechy i walory poetyckie utworu, ile raczej na jego treści ideowe i „znaczenie społeczne", na zawarte w nim wezwanie do zbiorowej pracy u podstaw, do przekształcenia świata. Forma uroczystego apelu do zbiorowości została uznana za uniwersalny, ponadczasowy sposób poetyckiego komunikowania się z odbiorcami przede wszystkim w kwestiach postaw i zachowań społecznych.

Oda w syntezach literackich drugiej połowy XIX w. Miejscem refleksji na temat gatunku stawały się powstające w drugiej połowie wieku podręczniki i syntezy historycznoliterackie, w których wysoka poezja klasycystyczna była poddawana ocenom zależnym od gustów i preferencji estetycznych ich autorów. I tak, Jan Majorkiewicz w duchu romantycznym krytykował ody Adama Naruszewicza za brak „prawdziwego liryzmu uczucia" (*Historia, literatura i krytyka*, 1847), Władysław Nehring pochlebnie wyrażał się natomiast o odach Kniaźnina, a nawet dostrzegał walory wysokiej poezji Ludwika Osińskiego jako reprezentanta cenionej przezeń „szkoły klasycznej" (*Kurs literatury polskiej dla użytku szkół*, 1866). Julian Bartoszewicz podnosił wartości ód Franciszka Dionizego Kniaźnina, które „budziły ducha narodowego, przedmiotem ich albowiem była zawsze ojczyzna, poświęcenie się i miłość dobra ogólnego", ale nie akceptował typu podniosłości retorycznej w odach Ludwika Osińskiego (*Historia literatury polskiej*). W pojmowaniu istoty gatunku, a także w jego ocenie były stosowane – z jednej strony – kryteria tematyczne i związane z nimi funkcje kształtowania postaw zbiorowości, z drugiej zaś – sposoby realizacji ciągle aktualnego wymogu podniosłości stylowej i siły wyrażanych emocji. Z historycznej perspektywy spoglądał na miejsce i rolę gatunku w poezji polskiej Lucjan Siemieński, który w *Portretach literackich* (t. 1, 1865) wystawiał wysoką ocenę klasycystycznym odom Stanisława Trembeckiego, a także utworom Kajetana Koźmiana, o których pisał, że wyrządzono mu krzywdę, „odmawiając im wszelkich możebnych zalet". Tak więc – oda jako gatunek normatywny stała się wyłącznie zjawiskiem historycznym i przedmiotem ocen historycznoliterackich, zaś jako typ podniosłej mowy poetyckiej zyskiwała zróżnicowane realizacje artystyczne, w sposób jedynie pośredni nawiązujące kontakt z tradycją gatunkową.

Pewien renesans ody wystąpił w zorientowanej ku klasycyzmowi poezji młodopolskiej (podobnie w poezji francuskiej Paula Valéry'ego i Paula Claudela jako twórcy ody symbolistycznej). Ważnym wydarzeniem w dziejach gatunku było ukazanie się napisanego w czasie wojny tomu Leopolda Staffa *Ścieżki polne* (1919), w którym pojawiły się utwory swoiście traktujące wysoki temat ody, uwznioślające przedmioty i zjawiska zwyczajne i codzienne, zapowiadające poetykę skamandrycką. Karol Irzykowski pisał: „W *Ścieżkach polnych* pędzlem człowieka miejskiego maluje [Staff] dekoracyjne krajobrazy wsi spokojnej, wsi wesołej i jeszcze raz przerzuca się w swoją dawną ulubioną pozę piastowską: wielbi strzechy, pszczoły, miody, bociany, koguty, pługi, woły, błogosławi nawet dobroczynnemu łajnu" (*Z powodu „Południcy" o Staffie i jego krytykach*, „Skamander" 1921, nr 4). Przejawem pewnej rehabilitacji klasycystycznej tradycji ody był też artykuł Ignacego Chrzanowskiego *Chleb macierzysty „Ody do młodości"* („Tygodnik Ilustrowany" 1920, nr 1–2), który wskazywał na zakorzenienie wiersza Mickiewicza w tradycji.

Teresa Kostkiewiczowa

Źródła: F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, 1788; F. Bentkowski, *Historia literatury polskiej wystawiona w spisie dzieł drukiem ogłoszonych*, 1814; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; L. Osiński, *Wykłady literatury porównawczej* [1818–1830], w: tegoż, *Dzieła*, t. 2–4, 1861–1862; [L. Borowski], *Uwagi nad poezją i wymową pod względem ich podobieństwa i różnicy z ćwiczeniami w niektórych gatunkach stylu*, „Dziennik Wileński" 1820, t. 1–3; W. Heltman, *O poetach i poezji*, „Dekada Polska" 1821, nr 2; A. Mickiewicz, *O poezji romantycznej*, w: tegoż, *Poezje*, t. 1, 1822; M. Mochnacki, *Rozprawy literackie* [1825–1830], oprac. M. Strzyżewski, 2000; J.F. Królikowski, *Wzory estetyczne poezji polskiej w pięknościach pierwszych mistrzów naszych z przytoczeniem teorii wystawione*, 1826; J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, 1829; A. Mickiewicz, *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*, w: tegoż, *Poezje*, 1829; S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1; H. Cegielski, *Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcelniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany*, 1845; J. Majorkiewicz, *Historia, literatura i krytyka*, 1847; J. Bartoszewicz, *Historia literatury polskiej*, 1861; L. Siemieński, *Portrety literackie*, t. 1, 1865; W. Nehring, *Kurs literatury polskiej dla użytku szkół*, 1866; L. Siemieński, *Obóz klasyków. Ustęp z historii wyobrażeń literackich w XIX wieku*, 1866; M. Konopnicka, *O Mickiewiczowskiej „Odzie do Młodości"*, 1890; A.G. Bem, *Teoria poezji polskiej z przykładami w zarysie popularnym analityczno-dziejowym*, 1899; I. Chrzanowski, *Chleb macierzysty „Ody do młodości"*, „Tygodnik Ilustrowany" 1920, nr 1–2, wyd. osob. 1920, 1924; *Oda w poezji polskiej. Antologia*, oprac. T. Kostkiewiczowa, 2009.

Opracowania: S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, rozdz. 7–8, 1966; T. Kostkiewiczowa, *Miejsce ody w poezji polskiego oświecenia*, w: *Studia z historii i teorii poezji*, seria 1, red. M. Głowiński, 1967; P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski. Doktryna estetycznoliteracka*, rozdz. 5, 1984; *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, oprac. J. Kulczycka-Saloni, 1985; T. Kostkiewiczowa, *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*, 1996.

Zob. też: Gatunek literacki, Hymn, Liryka, Wzniosłość

ODBIORCA

Zakres znaczeniowy terminu. Słowo „odbiorca"/ „odbiorcy" może dotyczyć albo wpisanych w dzieło relacji nadawczo-odbiorczych, albo społecznego obiegu literatury w danym miejscu i czasie. Jest też używane w krytyce literackiej zarówno na określenie realnego/ -ych → czytelnika/ -ów, który/ -rzy w procesie lektury zapoznaje/ -ą się z konkretnym dziełem, jak i odbiorcy założonego (wirtualnego), odsłaniającego się przez kształt utworu albo projektowanego w wypowiedziach krytycznych jako jeden z ważnych przejawów rozumienia funkcji literatury i związanych z tym sposobów jej odbioru. Refleksja o odbiorcy (przy nie zawsze jasnym rozdzielaniu obu sensów słowa) była podejmowana od czasów antyku, a jej przejawem w *Poetyce* Arystotelesa stała się idea *katharsis*, czyli szczególnego oddziaływania dzieła (w tym przypadku – dramatycznego) na odbiorców. Również w epokach nawiązujących do tradycji → antycznej formułowano wymogi oddziaływania wypowiedzi literackiej na odbiorcę, co znalazło wyraz w obowiązującym aż do pierwszych dekad XIX w. wskazaniu *docere*, *movere*, *delectare* – uczyć, poruszać, dostarczać przyjemności.

Odbiorca w wypowiedziach krytyków oświeceniowych. W poetykach i traktatach osiemnastowiecznych wskazanie to było ciągle aktualne i powtarzane w różnych wersjach i z różnym rozłożeniem akcentów na któryś z trzech wymienionych sposobów odnoszenia się do odbiorcy. W *Sztuce rymotwórczej* (1788) Franciszka Ksawerego Dmochowskiego jest wyraźna dążność do ich zharmonizowania: „Kto od wszystkich swe pisma czytane mieć życzy, / Niech się stara użytek łączyć do słodyczy" (*Pieśń IV*). W *Listach o guście, czyli smaku* (1779) Józefa Szymanowskiego przed krytyką literacką stawia się zadanie kształtowania właś-

ciwego smaku odbiorcy, rozwijanie w nim → czułości, delikatności i trafności, pozwalających na pełny, wszechstronny kontakt z dziełem. Franciszek Karpiński w rozprawie *O wymowie w prozie albo wierszu* (1782) projektuje z kolei odbiorcę wyposażonego przede wszystkim we wrażliwość emocjonalną, pozwalającą odczuć uroki zarówno natury, jak i poezji, a także zrozumieć formacyjny wymiar dzieła, gdyż koniec „każdego piszącego być powinien: zrobienie pożytku jakiego w czytających". Postulatom tym towarzyszyła tendencja do poszerzenia kręgu odbiorców, o czym poeta pisze w liście do Marcina Poczobuta z 1787 r. w związku ze swoimi *Pieśniami nabożnymi* (wyd. 1792): „[…] przyłączam moje pieśni dla pospólstwa, które tu zrobiłem i śpiewać je wkrótce po kościołach będą". Szeroko zakrojona koncepcja odbiorcy, obejmująca wszystkich, którzy dysponują umiejętnością czytania, kształtowała się przy tym w związku z rozwojem nowych gatunków (→ powieści i innych odmian prozy narracyjnej) oraz z powstaniem i rozwojem teatru i sceny narodowej, której publiczność stanowili też przedstawiciele różnych stanów mieszkańców miast. Bezpośrednie zwroty do czytelników znajdują się w → przedmowach do powieści, które mają szeroki adres, przekraczający dotychczasową elitarność obiegu piśmiennictwa. Również pojawiające się w czasopismach → recenzje powieści rozważają kwestię upodobań i potrzeb czytelników, zwracają jednocześnie uwagę na szeroki adres społeczny realizacji tego gatunku. W recenzji *Pana Podstolego* Ignacego Krasickiego czytamy np.: „Opisując tedy różne Pana Podstolego przypadki, setne okoliczności, w których się znajdować musiał jako człowiek, jako obywatel, jako gospodarz, jako ojciec familii swojej, [pisarz] wystawia wszędzie cnót obywatelskich pożądane przykłady. Każdy tu stan znajdzie dla siebie piękne do naśladowania wzory i do uniknięcia występki. Panujący, minister, senator, ksiądz, zakonnik, autor, gazeciarz, wszystkie zgoła urzędy mają się tu czym zabawić i czego nauczyć" („Magazyn Warszawski" 1784, cz. 3). W związku z rozwojem powieści kształtuje się też model czytelnika zainteresowanego przede wszystkim warstwą fabularną utworu, a także atrakcyjnością, a niekiedy niezwykłością świata przedstawionego. Autor recenzji powieści fantastyczno-utopijnej Michała Dymitra Krajewskiego *Wojciech Zdarzyński życie i przypadki swoje opisujący* poleca ją czytelnikowi, ponieważ „opisanie Warszawy […] i jej obyczajów zdawało się [nam] bawne i interesujące" („Magazyn Warszawski" 1785, t. 1, cz. 2). Recenzja jest adresowana do czytelnika poszukującego w lekturze atrakcji i rozrywki, co staje się coraz bardziej wyrazistym i powszechnym typem lektury.

W początkach XIX stulecia. Krytyka dziewiętnastowieczna wypowiada się przede wszystkim w imieniu odbiorcy i chociaż bezpośrednio rzadko o nim pamięta (najczęściej w związku z propagowaniem → dydaktyzmu), to także mniej lub bardziej świadomie zakreśla obszar publiczności literackiej czy adresatów określonego typu utworów, niekiedy również popularyzuje konkretny styl odbioru. Na początku wieku dominuje krytyka wywodząca się z tradycji klasycystycznych, traktuje więc czytelnika lub widza – zwłaszcza w przypadku gatunków charakteryzowanych normatywnie – jako człowieka znającego i uznającego reguły i → prawidła, wykształconego i o wyrobionym smaku artystycznym, ale też potrzebującego pouczeń. Ukazywana w niektórych gatunkach literackich prawda „powinna być zawsze moralną, to jest pożyteczną człowiekowi w czynach i biegu życia jego; bajka jest ukrytą filozofią, która bawi, żeby nauczyć, i która tym lepiej naucza, im więcej bawi. Zbiór fikcji, czyli zmyśleń, złożony w tym widoku, dałby nam traktat moralności lepszy może nad metodyczne i głębokie w tej mierze dzieła" – stwierdza Julian Ursyn Niemcewicz (*Rozprawa o bajce*, wygł. 1814, wyd. 1817). Szczególnie wysoko z tego względu jest oceniana → komedia i właśnie → bajka: „W dzieciństwie bajki dają nam pierwsze moralności pojęcie. […] To tylko szkoda, że pięk-

ne te bajki nie poprawiły ni lwów, ni wilków […]. Przecież dzieje wschodnich narodów uczą nas, że i okrutni zdobywcy upamiętywali się nieraz trafnie pod zasłoną alegorii powiedzianą im prawdą […]" – pisze Niemcewicz (tamże). Elitarność odbiorcy i związany z tym wymóg jego starannego przygotowania do lektury znajduje wyraz w pismach estetycznych Euzebiusza Słowackiego, który domagał się zarówno od twórcy, jak i czytelnika „darów przyrodzenia przez edukacją i ćwiczenia wydoskonalonych" (*Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, powst. ok. 1810, wyd. 1824). Gorący spór o odbiorcę – przede wszystkim – przedstawień i sztuki dramatycznej Teatru Narodowego toczył się w pierwszym dwudziestoleciu XIX w. w krytyce teatralnej ówczesnej prasy warszawskiej, w której uczestniczyli również członkowie Towarzystwa Iksów. Ścierały się tam gusty estetyczne elitarnej publiczności (i krytyków), oczekującej scenicznych reprezentacji kodyfikowanych i wysokich gatunków (przede wszystkim → tragedii) z upodobaniami i zapotrzebowaniem warszawskiego mieszczaństwa i młodszej generacji literatów, zainteresowanych dramą i innymi nowymi odmianami dramatu, jak melodrama czy dramat grozy. Był to kolejny etap demokratyzacji publiczności kulturalnej i twórczości.

W sporze klasyków z romantykami odbiorca zostaje zarysowany jeszcze wyraźniej, jest także przywoływana szeroko pojęta publiczność. Jan Śniadecki w rozprawie *O pismach klasycznych i romantycznych* akcentuje, że klasycy liczyli na wykształconych odbiorców, których odpowiednio traktowali: „Grecy i Rzymianie szanowali publiczność, wystawiali ją sobie albo mieć ją chcieli rozważną, udarowaną prawdziwym smakiem, znającą się na piękności, lubiącą przycinki i wyszydzenia zaprawione solą dowcipu […]" („Dziennik Wileński" 1819, t. 1). W przeciwieństwie do tego, jego zdaniem: „[…] romantyczność bierze zbiór publiczności za zgraję tercjarek, które chce zabawić przywołanymi z szesnastego wieku bredniami zabobonu i wywietrzałymi dubami prostactwa. Pisarze dramatyczni u Greków i Rzymian umieli poważać swój talent […], wynajdowali teatralne rozrywki godne siebie i słuchaczów; pisarze romantyczni chcą tym zabawić ludzi, czym by ich ledwo potrafili zabawić kuglarze jarmarkowi" (tamże). Śniadecki upomina się też o rolę wychowawczą literatury i teatru (przywołuje m.in. klasyczną komedię, która wyśmiewała przywary ludzkie, oraz tragedię, która według niego miała odstraszać odbiorcę od zbrodni), potępia zaś → romantyzm m.in. za unikanie tej funkcji i rzekome „zabawianie" czytelników czy widzów jarmarcznymi igraszkami, tym samym imputując mu, że kreuje on swoich odbiorców na gawiedź, którą łatwo daje się zabawić.

W czasach sporu romantyków z klasykami niejednokrotnie jest stawiane pytanie o właściwego odbiorcę literatury. Już Kazimierz Brodziński w rozprawie *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* postuluje dużą – w porównaniu z → klasycyzmem – demokratyzację publiczności literackiej, w obręb której zalicza szeroko pojęty lud czy nawet cały naród: „W krytyce nie róbmy z poezji umiejętności, ażeby się tylko znawcom podobać mogła; nie jest ona dla oddzielnej klasy, dobry gust sobie przyznawającej, ale dla całej publiczności. Każdy naród odmawia z pamięci swojego Rasyna, Szekspira, Tassa, Krasickiego, Szyllera, bo każdy z nich dla swojego pisał narodu, według właściwego mu gustu" („Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 11). Przyjęcie kategorii związanych z narodem prowadzi jednak autora *Wiesława* do odżegnania się od przynajmniej niektórych wytworów zachodnioeuropejskiej romantycznej → imaginacji (jego zdaniem zbyt wybujałej): „[…] tak my, jak inne sławiańskie ludy cechujemy się między północnymi narodami swobodniejszą imaginacją i oprócz miłej melancholii nie widzimy w niej przerażenia i okropności" (tamże).

Poglądy romantyków. Krytyka romantyczna jeszcze widoczniej rozszerza krąg postulowanych odbiorców. Adam Mickiewicz we wstępie *O poezji romantycznej* do *Ballad i romansów*

(1822) dobitnie podkreśla, że twórcy starożytni potrafili „do większej masy narodu skutecznie przemawiać. Jakoż poeci greccy w najświetniejszym okresie swojej sztuki zawsze śpiewali dla gminu", a eksponując rolę poezji ludowej („gminnej") i narodowej, zapowiada nowego adresata swych utworów. Wszystkie podane przez niego przykłady z historii powstania i rozwoju poezji wskazują, że ma nim być cały naród. W stanowiącym przedmowę do drugiego tomu jego *Poezji* (1829) eseju *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich* poeta podkreśla też rolę tej bardzo szeroko pojętej publiczności, która wyroki krytyków „z czasem zatwierdza lub odrzuca". Autor *Ballad i romansów* spodziewa się również takiego postępowania odbiorców wobec swoich własnych utworów, pisząc m.in.: „Zdania recenzentów o piękności lub niedorzeczności myśli moich, złym lub szczęśliwym wyborze form, o harmonii lub twardości wiersza zostawiam bez odpowiedzi sądowi publiczności" (tamże). Ma bowiem pewność, że publiczność ta, która według niego nie uznaje wzniesionego przez krytyków kordonu, mającego nie dopuścić na ziemie polskie „zarazy" romantyzmu, stanie po stronie młodej poezji.

Maurycy Mochnacki, wykładający swoje poglądy w okresie rozwiniętego romantyzmu, traktuje literaturę jako „uznanie się narodu w jestestwie swoim" oraz jako refleksję i sumienie narodu (*O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830), a tym samym także widzi jej odbiorcę w całym narodzie, przypisując mu refleksyjny czy nawet filozoficzny styl odbioru. Jest to ujęcie stosunkowo najszersze, wzmocnione i pogłębione przez ukazanie w innych jego pismach krytycznych różnych poziomów tego odbioru oraz typów gustów czytelniczych, bynajmniej jednak niedezaprobujące publiczności: „Publiczność rzadko kiedy myli się w zdaniu swoim. Uczęszcza na te widowiska, które są godne jej względów i uwagi. Czyta to, co warto czytać. […] publiczność polska nie ma wyłącznego upodobania w drobnostkach" (*Gust publiczności warszawskiej*, „Kurier Polski" 1829, nr 18). Kiedy kilkanaście lat po wystąpieniu Brodzińskiego Mickiewicz w trzeciej części *Dziadów* każe ironicznie traktowanemu Literatowi wypowiedzieć streszczające poglądy tego krytyka zdanie: „Sławianie, my lubim sielanki", a Piotrowi Wysockiemu aforyzm: „Nasz naród jak lawa, / Z wierzchu zimna i twarda, sucha i plugawa, / Lecz wewnętrznego ognia sto lat nie wyziębi", doskonale widać, jak zmieniła się w tym czasie koncepcja → narodu i jak inaczej jest widziany odbiorca, któremu bynajmniej nie są już przypisywane sentymentalne upodobania do → idylli, lecz rewolucyjny zapał.

Koncepcje romantycznej krytyki krajowej. Związana z romantyzmem krajowym krytyka literacka okresu międzypowstaniowego jako odbiorcę literatury widzi również cały naród, szczególnie często jednak akcentując w nim rolę ludu, oraz żąda – w ujęciu Edwarda Dembowskiego – od szeroko pojętej poezji (w jej obręb filozof ten włącza też dramat) pełnienia posłannictwa, którym ma być „przewodniczenie postępowi uspołecznienia" i „twórcze przyszłości wieszczenie", a także dominacji czysto politycznego dramatu ze „społeczną myślą", czyli aprobuje przede wszystkim instrumentalny styl odbioru (*O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*, „Rok" 1843, t. 6). Henryk Kamieński pod pseudonimem Filareta Prawdowskiego domaga się zaś uznania szczególnej roli poezji ludowej i ludowego poety, „piewcy przyszłości" (*O prawdach żywotnych narodu polskiego*, 1844), jak również „słowa ludowego", które „dochodzić powinno do największej prostoty, stawać się dla wszystkich jasnym i zrozumiałym, bo ono być powinno prawdziwe dla wszystkich, a wielkie prawdy mają zawsze tę cechę, że są dla ogółu przystępne. Do tego kształtu doprowadzić je należy, aby stały się popularnymi, wskroś przeniknęły naród i mogły dokazać wielkich rzeczy" (*Katechizm demokratyczny, czyli opowiadanie słowa ludowego*, 1845).

Z kręgu demokratycznej krytyki galicyjskiej okresu międzypowstaniowego wyszła też pierwsza obszerniejsza refleksja na temat roli cenzora jako szczególnego odbiorcy polskiej literatury tworzonej w okresie zaborów. Piszący o → cenzurze Leszek Dunin Borkowski stwierdza niedwuznacznie: „Historia literatury galicyjskiej jest […] biografią cenzora, świadectwem drobnych niemal szczegółów jego domowego życia, jego humoru, gustu i rozsądku". Dodaje: „Nie można gruntu nazwać jałowym dlatego, że rodzi chwasty, kiedy ustanowieni są dozorcy, ażeby plewili troskliwie każde ziółko użyteczniejsze, skoro się pojawi" (*Uwagi ogólne nad literaturą w Galicji*, „Tygodnik Literacki" 1842, nr 49). Autor ten ukazuje także niektóre wybiegi pisarzy, jak np. publikowanie poza granicami Galicji utworów niedopuszczonych tu do druku oraz umieszczanie tekstów pod pseudonimami, zmierzając do wniosku, że istnienie i działalność cenzury prowadzą do upadku wielkiej literatury. Kilkanaście lat później Julian Klaczko (nienależący jednak do tego kręgu krytyki), bardzo krytycznie recenzując w wychodzących w Paryżu „Wiadomościach Polskich" *Krewnych* Józefa Korzeniowskiego, również zwrócił uwagę na rolę cenzury i zauważył metody walki z nią: „[…] więźniowie od tak dawna, rozumiemy znaczenie najlżejszego i najgłuchszego stukania, którego nie dosłyszy lub się nie domyśli nasz dozorca […]" („Wiadomości Polskie" 1857, nr 4), nie rozgrzeszając jednak autora omawianej powieści z niepodejmowania takiej walki. W obu tych wypowiedziach krytycznych zalecanym polskim pisarzom stylem odbioru jest styl alegoryczny – powinien on zauważyć istniejący w utworze → ezopowy język i trafnie odczytywać ukryte pod alegoriami i symbolami głębokie znaczenia.

Odbiorca powieści. Powieść rozwijająca się coraz intensywniej – jak to było już u jej oświeceniowych początków – jest zarówno adresowana do szerokiego grona odbiorców (także, a może nawet przede wszystkim do → czytelniczek), jak i nastawiona na pełnienie funkcji → dydaktycznych. Powstająca w pierwszych dziesięcioleciach XIX w. powieść przedromantyczna eksponowała te funkcje w treści oraz w wydzielonych specjalnie → przedmowach. Między innymi Niemcewicz poprzedził swego *Jana z Tęczyna* (1825) rozważaniami o romansie historycznym, który ma w sobie łączyć pożytek z przyjemnością i zabawą, tym samym postulując instrumentalny styl jego odbioru. Dużą rolę w powieści przedromantycznej odgrywały przy tym rozmaitego rodzaju wzmianki narracyjne, w których pojawiają się apele do czytelnika i różne bezpośrednio do niego skierowane wyjaśnienia, pozwalające w pewnym stopniu na nakreślenie założonych cech owego potencjalnego odbiorcy, ale też – co ważniejsza – na rozszyfrowanie relacji łączących narratora-autora z hipostazowanymi czytelnikami. Zasadą było dążenie do uzyskania porozumienia z odbiorcą, widoczne zwłaszcza we wzmiankach odwołujących się do wspólnej wiedzy i doświadczeń, ale bynajmniej niewykluczających dążenia do wywierania na czytelnika oddziaływania dydaktycznego.

Żywo biorący udział w kształtowaniu powieści okresu międzypowstaniowego Józef Ignacy Kraszewski już na początku tego okresu stwierdza, że wbrew usiłowaniom „niektórych nowszych z powołania, a raczej z rzemiosła, pisarzy, że jedynie zdziczałe imaginacji utwory mogą zajmować czytelników", odbiorcy wolą spotykać w literaturze „żywe i wierne obrazy naszego pożycia", a tym samym już wówczas pisarz jest nastawiony na lekturę swoich utworów w stylu mimetycznym (*Prospekt na dzieło „Kilka obrazów towarzyskiego życia"*, „Kurier Litewski" 1830, nr 76). Kraszewski podtrzymuje to ujęcie, wielokrotnie upominając się o przestrzeganie przez pisarzy zasad prawdopodobieństwa w powieści i postulując, by opisywali „prawdę pod wszystkimi postaciami" oraz trzymali się prawdy historycznej, i potępiając w latach 30. te utwory, którym przyświeca wyłącznie cel utylitarny, a tym samym instru-

mentalny styl odbioru (*O polskich romansopisarzach*, „Wizerunki i Roztrząsania Naukowe" 1836, t. 11). Celem → romansu jest bowiem wedle niego „piękność estetyczna, zasadzona na prawdzie" i dlatego też on „potrzebom umysłowym wieku odpowiada", podczas gdy romans utylitarny nadaje się tylko dla dzieci i sług. Właściwym adresatem powieści, zwłaszcza historycznej (ale według autora *Poety i świata*: „Historia zaczyna się od dzisiaj, romansami historycznymi są współczesność dobrze malujące"), jest jednak w jego ujęciu „klasa oświeceńsza, więcej myśląca" (*Przeszłość i przyszłość romansu*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 30). Także uznanie roli prawdy w powieści jest dość ograniczone, gdyż w jednym ze swych wczesnych artykułów, odwołując się do sądów Michała Grabowskiego (*Literatura i krytyka*, 1837), pisarz nie sądzi, by cała twórczość Honoré de Balzaca była „pokarmem stosownym" dla Polaka, stwierdzając: „Popularność Balzaca u nas […] zdaje się nam dziwną, niestosowną, nienaturalną. Dalecy jesteśmy (i bodajbyśmy dłużej byli) od tego stanu chorobliwego towarzystwa, dla jakiego podobne książki są pokarmem stosownym. […] Nam stosowniejsze to, co się u nas i na naszej roli rodzi […]" ([rec.] *„Literatura i krytyka" M. Grabowskiego*, „Tygodnik Petersburski" 1839, nr 68). Potępianie drastycznie ukazującego społeczne rany → naturalizmu niejednokrotnie później tak właśnie jest tłumaczone.

W połowie XIX w. powieść stała się jeszcze bardziej popularna, a zarazem krytyka coraz częściej żąda od niej uczestnictwa w życiu społecznym i wyrażania dążeń utylitarnych. Znamienne jest tu stanowisko krytyków galicyjskich, z których najbardziej daleko idące postulaty głosi Leszek Dunin Borkowski. Dostrzega on rolę czytelnika w odbiorze i twierdzi m.in., że i temu ostatniemu należy dać prawo sądzenia o przedstawionych w utworze wypadkach, proponuje też, by ze względu na rolę dydaktyzmu wprowadzić podział na „bierne" i „czynne" powieści. W tych ostatnich ma dominować funkcja wychowawcza, ale najbardziej interesujące w tym programie jest przekonanie, że w ten sposób powieść staje się głosem narodu: „Chcąc moralnymi środkami zwalczać zepsucie, zastarzałe przesądy, uprzedzenia i przywary czasu, trzeba się starać przez przekonanie, przez wyokazanie w czynnym życiu ich złych skutków, ich ohydności i brzydoty, zwiększać liczbę ich nieprzyjaciół, zmniejszać liczbę zwolenników. W ten sposób powieść staje się organem tworzącym i przetwarzającym zdanie publiczne, przechodzi w głos narodu, wraca do swoich początków" (*Powieściarstwo polskie*, „Dziennik Mód Paryskich" 1848, nr 6).

Kraszewski w latach 40. przyjmuje tego rodzaju żądania z dystansem, postulując, by cel utylitarny godził się w utworze powieściowym z artystycznym, i sądząc, że: „Cel winien jako krew płynąć w całej powieści i ożywiać ją w sposób niewidoczny", oraz dodając: „Cel czasowy, chwilowy, miejscowy, drobny, maleńki, nie da życia utworom, które, doń zastosowane, zostaną tylko chwilowe, miejscowe i drobne". W sumie więc według niego: „Cel powieści winien być naprzód z natury jej wypływający: estetyczne piękno; potem dopiero utylitarna dążność: a to o tyle, o ile ona się pogodzić potrafi z głównym warunkiem – estetycznym pięknem" (*O celu powieści*, „Athenaeum" 1847, t. 6). Jednak, zdając sobie coraz bardziej sprawę z poczytności gatunku powieściowego, Kraszewski nieco później dopuszcza w stopniu o wiele większym instrumentalny styl odbioru, a nawet go postuluje: „Powieść stosuje się do większej liczby czytelników, działa na nich silniej przez formę dramatyczną, pozorem życia i prawdy, wpada w ręce wszystkich, musi więc starać się o to, żeby nie być trucizną dla nikogo. […] Zdaje mi się nawet, że powieść użytą być może wybornie do przygotowania, usposobienia czytających ku silniejszym, jędrniejszym pokarmom. Nie powiem, żeby to było [tylko] zadanie powieści historycznej […]. Jest to obowiązek wszelkiej powieści, która coraz to

więcej poważnych pierwiastków zawierać w sobie powinna. To zdaje mi się jej głównym, naczelnym celem" (*Listy do redakcji*, „Gazeta Polska" 1852, nr 168). Jako odbiorcę powieści Kraszewski widzi bowiem coraz bardziej wyraźnie cały naród i, krytycznie oceniając *Pamiątki Soplicy* Henryka Rzewuskiego ze względu na apoteozę szlachty, pyta: „Kiedyż nareszcie danym nam będzie oglądać historyka i poetę, kiedy ujrzymy odgadnioną z miłością świętą a z uczuciem prawdziwym, bez tych igraszek i sztuczek, wspaniałą przeszłość naszą?… Kiedyż się jej pokłonim, kiedy ona przemówi do nas przez natchnionego kapłana i wskaże, czym żyła, na co bolała, od czego zamarła!" (*Obrazy przeszłości*, „Dziennik Literacki" 1856, nr 16).

Koncepcje w pozytywizmie. Pozytywizm nasilił żądania pełnienia przez literaturę funkcji dydaktycznych wobec całego narodu, do czego przyczyniło się także hasło utylitaryzmu społecznego. Na początku szło z tym w parze wykreowanie, przez opozycyjnie ustawiającą się względem „starej" prasy krytykę „młodych", szczególnego adresata, którym mieli być poeci-epigoni romantyzmu. Opozycyjne zestawienie z jednej strony owych „czułych śpiewaków róży, makolągwy i gila", tych którzy są „uosobionymi ranami, kariatydami, schylonymi pod brzemieniem nieszczęścia, źródłami sączącymi łzy milionów", objętych zaimkiem „wy", z drugiej zaś przedstawicieli „młodej" prasy, nowej literatury i ich czytelników, widzianych jako „my" – prowadzi do wciągnięcia właściwego odbiorcy do kręgu przeciwników „starej" literatury i ukształtowania w nim przekonań w rodzaju: „Wiek dziewiętnasty nie jest wcale wiekiem cierpiących i zachwyconych trubadurów, jego poezję stanowi ciągły postęp, ciągła dążność do zajęcia takiego stanowiska wobec praw przyrody i ludzkości, aby w jak największym zakresie urzeczywistniał dla siebie wszystko, cokolwiek myśl jego podyktuje do wykonania" ([A. Wiślicki], *Groch na ścianę. Parę słów do całej plejady zapoznanych wieszczów naszych*, „Przegląd Tygodniowy" 1867, nr 49). Kilka lat później Aleksander Świętochowski w słynnym manifeście *My i wy* pierwszym z tych zaimków również objął „młodą", propozytywistyczną literaturę, prasę i krytykę, drugim zaś – „starą", pisząc: „My jesteśmy młodzi, nieliczni, nierządzący się widokami materialnych korzyści, uwolnieni z obowiązku hołdowania pewnym stosunkom i znajomościom, wypowiadamy swoje przekonania otwarcie, nie lękamy się sądu i kontroli, pragniemy ją rozciągnąć na wszystkich, pragniemy pracy i nauki w społeczeństwie, pragniemy wywołać siły nowe, zużytkować istniejące, skierować uwagę przed, a nie poza siebie […]. Wy jesteście starzy, liczni, skrępowani między sobą tysiącem niewidzialnych nici, skradacie się ze swoimi zasadami nieśmiało, żądacie w literaturze spokoju, nieruchomości, każecie wszystkim patrzyć w przeszłość, szanować nawet jej błędy […]" („Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 44). W obu tych wypadkach bardzo jasno uwidacznia się funkcja perswazyjna wypowiedzi, w których opozycja między młodością a starością pełni funkcję wartościującą, tj. tylko z młodością są powiązane cechy dodatnie. W innych programowych wystąpieniach krytyków i pisarzy, opowiadających się za „nową" literaturą, opozycja ta nie pojawia się już tak bezpośrednio, niemniej jednak krytykę poetów narzekających na współczesność lub odsuwających się od jej problemów spotykamy wiele razy. „Poeta staje się bufonem albo mazgajem, jeśli szczelnie się zamknie w swojej jaźni, nie dając posłuchania sprawom obchodzącym resztę obywateli kraju. […] Cóż bowiem może przedstawić większy i wspanialszy ideał, jak urzeczywistnienie dobra społeczeństwa?…" – pisze Piotr Chmielowski, popularyzując utylitaryzm w literaturze (*Utylitaryzm w literaturze*, „Niwa" 1872, t. 2), a zwracając się wprost do bliżej nieokreślonej publiczności, Eliza Orzeszkowa stwierdza: „Tegocześni poeci nasi wypowiedzieli wojnę XIX wiekowi! […] Ty, szanowna publiczności, i ja także jesteśmy mocno zainteresowani w tym boju, który od niedawna staczać się zaczął przed

naszymi oczami, w którym przyjmujemy udział nie tylko już jako świadkowie, ale po części i sprzymierzeńcy jednej lub drugiej z dwu stron walczących" (*Listy o literaturze*, „Niwa" 1873, t. 4). Nie odmawiając talentu przynajmniej niektórym ze starszych i młodych poetów (byli bowiem przecież i młodzi) starej szkoły, autorka *Marty* upomina się w imieniu czytelnika o szersze ukazywanie rzeczywistości i o inny do niej stosunek: „A tłumy wojujące, zapytasz, czytelniku, i tłumy uciskane, i miliony jednostek ze wszystkimi tak zmiennymi kolejami swych losów? a ideały cnoty, sprawiedliwości, piękności, miłości, zgody, braterstwa, przebaczenia, które jaśnieją nad ludzkością? a otchłanie pokus, krzywdy, występku, zbrodni, zgryzoty i pokuty, otwierające się pod jej stopami?" (tamże). Bolesław Prus, atakując w swych *Kronikach* należącą do romantycznych epigonów młodą poetkę, Marię Bartusównę, jeszcze w 1876 r. poucza ją i całe pokolenie poetów: „Utyskiwania rozrzewniają niewątpliwie, lecz czyż nie byłoby właściwiej krzepić i podnosić duchy niż rozbełtywać je w łez powodzi? przypatrzcie no się tylko temu potępionemu wiekowi, czy nie zasługuje on raczej na podziw niż na systematyczne, lecz bezmyślne potępiania? Sarkacie na gonitwy za zyskiem, choć stanowią one zjawisko bardzo naturalne. Dziś, gdy miliony poznały swoje prawa do wygód życiowych, ciaśniej jest na świecie […]. Lecz niech oświata i moralność uzupełnią rozpoczęte dzieło wolności, a wówczas i gonitwy te w znakomitym stopniu się zmniejszą. Płaczecie nad upadkiem dzisiejszej ludzkości? A któż to, jeżeli nie ona, pobudowała koleje, telegrafy, żniwiarki i maszyny do szycia? […]. Kto stworzył naukę popularną i obowiązkową oświatę?… […] Nauczcie się czuć i rozumieć potrzeby mas, nauczcie się wskazywać im drogi dla nich nieznane jeszcze, lecz już od dawna odkryte, a słuchać was będą niby kapłanów i proroków" („Niwa" 1876, t. 9).

Uzasadnieniem tych pouczeń bywa często wyrażane przekonanie, że artysta jest bezpośrednio związany ze swym narodem. Ksiądz Franciszek Krupiński, atakując romantyzm za „nadmierne wytężenie strony uczuciowej" i lekceważenie rozumu oraz za doprowadzenie do tego, że w działaniach społecznych Polaków hasłem przewodnim stało się „mierz siły na zamiary", pisze: „Pojmując literaturę w ogóle, a poezją w szczególności jako zostające w ścisłym związku ze społeczeństwem, musimy się zapytać, co też ta ostatnia zrobiła na rzecz owego postępu społeczeństwa, który bądź co bądź powinien być tak dobrze jej, jak i wszelkich prac umysłowych naczelnym zadaniem" (*Romantyzm i jego skutki*, „Ateneum" 1876, t. 2). Zarówno Orzeszkowa, jak i Prus oraz inni krytycy podkreślają związek literatury ze społeczeństwem i potrzebę wyrażania przez nią jego dążeń. „Więc nie autor, jakkolwiek potężny, tworzy ogół, ale ogół tworzy autora, a on jako silny pomaga dźwiganiu się tego, co go stworzyło […]" – uogólniająco ujmuje ten problem Orzeszkowa (*Klika uwag nad powieścią*, „Gazeta Polska" 1866, nr 285), a tytuły niektórych programowych wystąpień w rodzaju Feliksa Bogackiego *Tło powieści wobec tła życia* („Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 49–53) czy Antoniego Pileckiego *Społeczne znaczenie poezji i współczesne jej stanowisko* (1874) ukazują zajęcie podobnego stanowiska.

Postulowana przez przedstawicieli „młodej" pozytywistycznej prasy → tendencyjność wymagała instrumentalnego stylu odbioru. „Powołaniem pisarza […] jest – stwierdza Orzeszkowa – tłumaczyć narodowi własną istotę jego rozdrobnioną na miliony istot, a zatem zrozumieniu każdej z nich w części przynajmniej umykającą, wydobywać na jawnię prawdy żyjące już, lecz jeszcze ukryte w łonie narodu […], rozpowijać z pieluch wyobrażenia i pojęcia skrępowane niemocą umysłów i woli jednostek, siłą miłości i rozumu popychać naród na te drogi, które on sam w myśli swej bezwiednie sobie nakreślił, na których widzi pożytek swój

i zbawienie, ale na które wstępuje z trudnością i powoli" (*O przekładach*, „Tygodnik Wielkopolski" 1872, nr 15–20). Odbiorcą literatury tendencyjnej ma więc być cały naród, traktowany jednak jako zbiór jednostek niedojrzałych, potrzebujących pouczeń. Szczególną rolę ma tu odegrać gatunek powieściowy, gdyż – jak to trafnie precyzuje Henryk Sienkiewicz – „mierna powieść łatwiej daje się czytać niż mierne poezje i z natury swej musi wspierać się więcej na gruncie społecznym, musi podnosić wyraźniej kwestie, blisko nas obchodzące, poruszać sprawy bliższe, a przy tym malować ludzi, zwyczaje i obyczaje w warunkach realniejszych. […] Powieść jest pożyteczną, bo nic tak jak ona nie wpływa na masy i nie działa na opinię publiczną" („Gazeta Polska" 1873, nr 78).

Dominująca w wypowiedziach krytycznoliterackich od połowy lat 70. krytyka tendencyjności prowadzi do propagowania → mimetycznego stylu odbioru, powiązanego z propagowaniem roli artysty jako naukowca-socjologa bądź filozofa, który ma odkrywać prawa rządzące rzeczywistością i przekazywać je odbiorcom. Orzeszkowa postuluje, „ażeby nic z tego, co ludzkie, nie było mu [pisarzowi] obojętnym i niezrozumiałym, ażeby wiedza jego pozwalała mu obejmować okiem szerokie przestrzenie zjawisk, przenikać, spostrzegać i pojmować różne a liczne warstwy społeczne, sytuacje psychiczne i filozoficzne idee, ażeby na koniec wprawiała go ona w nieustanną a sympatyczną styczność z duszą narodu jego i czasu" (*O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15). Również Prus, tworząc własną definicję realizmu w swej recenzji *Ogniem i mieczem* Sienkiewicza, proponuje, by przedstawione zjawiska miały charakter reprezentacji, a zarazem były dostępne dla bardzo szeroko pojętego odbiorcy: „Teraz rozumiemy, co stanowi rdzeń sztuki wielkiej; oto: przedstawienie najogólniejszych przyczyn i najstalszych praw, jakie rządzą światem, przede wszystkim naturalnie światem ludzkim, tudzież – najogólniejszych i najstalszych cech, jakie spotykamy w zjawiskach, ale przedstawienie tego w sposób plastyczny, zrozumiały dla ogółu" („Kraj" 1884, nr 29), uzupełniając w ten sposób swą nieco wcześniejszą deklarację z *Kronik*, że czuje się przede wszystkim „badaczem społecznego życia" („Tygodnik Ilustrowany" 1883, nr 15).

We wszystkich tych wypowiedziach jako odbiorca literatury jest ujmowany cały naród, a rola pisarza ma się sprowadzać nie tyle do jego pouczania, ile do ukazywania temu narodowi jego samego i dróg rozwoju społeczeństwa, a także służenia jego potrzebom, zwłaszcza intelektualnym i moralnym. Prus następująco pojmuje poznawczą funkcję literatury: „[…] literatura tak zwana piękna, obok stron przyjemnych i bawiących, na które u nas kładzie się największy, jeżeli nie wyłączny nacisk, posiada stronę niesłychanie poważną. Jest ona obrazem społeczeństwa pewnej epoki. Pokazuje ludzi żyjących w danym okresie czasu, ich stan umysłu, ich pragnienia […]. Krótko mówiąc, w literaturze tak zwanej pięknej społeczeństwo poznaje samo siebie. A jeżeli godnym szacunku jest uczony […], nie mniej szanowanym musi być autor, który pokazuje nam nowy typ, nowy ludzki charakter albo prąd społeczny. On jest nie tylko artystą, ale badaczem i odkrywcą; nie tylko bawi, ale i uczy przedmiotów najważniejszych, bo tych, które nas bezpośrednio otaczają i z którymi mamy ciągłe stosunki" („Kurier Warszawski" 1886, nr 70a). „Stanowisko piszącego u nas, jak wszędzie, jest służbą publiczną. Służymy literaturze, a przez nią społeczeństwu" („Słowo" 1889, nr 98) – stwierdza Sienkiewicz w artykule *O powieści historycznej*, co prowadzi go też do przekonania, że należy dzieje „odtwarzać" prawdopodobnie, tak by czytelnik, posiadający „poczucie logiczności i odpowiedniości", mógł to odtworzenie zaaprobować. Do czytelnika-narodu również wiele razy odwołuje się Orzeszkowa, następująco ujmująca obowiązki pisarza-patrioty: „Praca za-

tem, zwracająca zasobowi publicznemu zaciągnięte u niego długi; poświęcenie części samego siebie na rzecz ogólnego pożytku; prawda, poszukiwana na wszelkich drogach i ze wszelkimi trudami umysłu i serca; odwaga na koniec, głosząca i ukazująca tę prawdę wbrew cierpieniom i niebezpieczeństwom osobistym – oto obowiązki, nierozłączone z pojęciem patriotyzmu" (*Patriotyzm i kosmopolityzm*, 1880). Prus w swoich wypowiedziach kronikarskich wiele razy dał zaś wyraz przekonaniu, że związana z życiem narodu sztuka może, a nawet powinna być oceniana przez „ogół", do którego jest adresowana, a nie przez znawców: „[…] arcydzieła sztuki pierwej były ocenione przez »tłumy« (*nb*. nieco przygotowane do ich sądzenia) aniżeli przez znawców. Wszakże tym dziełom cechę trwałości i powszechności nie nadaje znawca, tylko tłumy i pokolenia tłumów. Wszakże nieraz owe tłumy odkrywały arcydzieło w utworze, który krytyka uznała za »nieodpowiadające prawidłom sztuki«" („Kurier Warszawski" 1886, nr 41a). Zarówno on, jak i Sienkiewicz niejednokrotnie zastanawiali się także nad tym, jak musi być skonstruowany cały utwór, a zwłaszcza jego bohaterowie, jak również nad tym, w jaki sposób przemawiać do czytelnika, aby móc go zainteresować i na niego oddziałać: „[…] dzieło literackie, które ma oddziałać na społeczeństwo, nie może być utworem naukowo-abstrakcyjnym, ale – musi wypływać z bezpośrednich obserwacji, robionych nad rzeczywistymi ludźmi i ich rzeczywistym życiem. Dlatego traktaty socjologiczne, etyczne, filozoficzne zawsze będą miały nielicznych czytelników, podczas gdy powieść może zachwycać i kształcić miliony. Dlatego też powieść winna być realistyczną" – pisze Prus („*Zmartwychwstanie" – powieść hrabiego L.N. Tołstoja*, „Kurier Codzienny" 1900, nr 158).

Traktowanie całego narodu jako odbiorcy literatury prowadzi przy tym do pewnych ograniczeń. Sienkiewicz właśnie w imię tego adresata przestrzega przed naturalizmem, a szczególnie przed twórczością Émile'a Zoli: „Zola nie może być przewodnikiem ani dla naszych czytelników, ani dla naszych pisarzów. Jest on objawem może naturalnym w społeczeństwie tak wyrafinowanym jak francuskie, które przy tym […] zatraciło świadomość, co właściwie ma być głównym upragnieniem i jedynym celem. […] My w innym jesteśmy położeniu. Nam – iść pod górę, nie staczać się w dół. Nasza droga jest inna, poważniejsza, surowsza, więc i powieść nasza ma zadanie odmienne, a mianowicie powinna: dawać zdrowie, nie rozszerzać zgniliznę…" (*O naturalizmie w powieści*, „Niwa" 1881, t. 20). Ostrzeganie Polaków przed „zgnilizną" Zachodu jest jednak przede wszystkim cechą krytyki bardziej konserwatywnej i potrafi w skrajnym wypadku przybrać postać, którą mu nadaje ultrakatolicki Jan Gnatowski: „Z zepsucia i niereligijności wieku naszego powstały, niewiarą i zepsuciem przeniknięty, jest on [realizm/ naturalizm] smutnym zwierciadłem zdrożności i szału zbydlęconego społeczeństwa bez Boga i ideału, jest PROSTYTUCJĄ myśli ludzkiej, dobrowolnie błąkającą się po bezdrożach, prostytucją talentu rzucanego w błoto, prostytucją – IDEI […]" (*Realizm w literaturze nowoczesnej*, „Przegląd Lwowski" 1879, t. 16).

Koncepcje młodopolskie i polemika Bolesława Prusa. Kształtująca się już od drugiej połowy lat 70. XIX w. krytyka młodopolska ujmuje odbiorcę literatury i całej sztuki znacznie węziej niż jej poprzedniczki. Stanisław Przybyszewski pisze w *Confiteor*: „Sztuka demokratyczna, sztuka dla ludu jeszcze niżej stoi [niż sztuka mająca jakieś cele pozaartystyczne]. Sztuka dla ludu to wstrętne i płaskie banalizowanie środków, jakimi się artysta posługuje, to plebejuszowskie udostępnienie tego, co z natury rzeczy jest trudno dostępnym. Dla ludu chleba potrzeba, nie sztuki, a jak będzie miał chleb, to sam sobie drogę znajdzie. […] królestwo ubogich w duchu – to chleb, a nie sztuka" („Życie" 1899, nr 1). Ukazywaniu dystansu między artystą a „zwykłym" społeczeństwem w krytyce młodopolskiej służy szczególnie przeciw-

stawiana „kapłanom Sztuki" postać filistra, określająca nie tylko mieszczanina czy drobnomieszczanina, ale przede wszystkim człowieka „przyziemnego", tj. zmaterializowanego, niezdolnego do zrozumienia „prawdziwej" sztuki. Według programowego artykułu „Chimery" (pod zbiorowym pseudonimem Tredecim kryli się Zenon Przesmycki (Miriam), Maria Komornicka i Jan Lemański), filistrami można nazwać szeroki tłum, a są to: „[…] doktorzy i filantropi, przyrodnicy i sportowcy, antropolodzy i »przodowi dandysi«, bankierzy i mecenasi, dziennikarze i przemysłowcy, rolnicy i właściciele domów, księża i politycy, i cała, cała »zwarta większość« bezimiennych głuchych i ślepych. […]; wielomilionowa rzesza rentierów, robotników, wójtów gmin" („Chimera" 1902, t. 5). Będąca przy tym objawieniem duszy artysty sztuka: „[…] nie ma żadnego celu, jest celem samym w sobie, jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu – duszy. A ponieważ jest absolutem, więc nie może być ujętą w żadne karby, nie może być na usługach jakiejkolwiek idei, jest panią, praźródłem, z którego całe życie się wyłoniło. […] Sztuka tendencyjna, pouczająca, sztuka-rozrywka, sztuka-patriotyzm, sztuka mająca jakiś cel moralny lub społeczny przestaje być sztuką, a staje się *biblia pauperum* dla ludzi, którzy nie umieją myśleć lub są zbyt mało wykształceni […]" (S. Przybyszewski, *Confiteor*). Dla tak pojętej literatury właściwym stylem odbioru ma być styl ekspresyjny, pozwalający odpowiedzieć → empatią na wyznania nastrojów poety. I chociaż znaczna część przedstawicieli polskiego modernizmu nie zrezygnowała z problematyki patriotycznej i ukazywania drażliwych spraw społecznych, utwory młodopolskie są jednak na ogół adresowane do elity intelektualnej. Młodopolska koncepcja sztuki ma bowiem wyraźne oblicze artystowskie.

Przeciwko takiemu ujęciu roli literatury protestuje na początku XX w. Prus, nadal będący zwolennikiem użyteczności sztuki. „Sztuka jest wówczas użyteczną, gdy widzom i czytelnikom swoim przedstawia najwyższe Ideały, to jest: Użyteczność, Doskonałość i Szczęście we wszystkich ich rodzajach i w naturalnych stosunkach" – pisze w nowym wydaniu *Najogólniejszych ideałów życiowych* z 1905 r. (wyd. 1 – 1901). Doceniając piękno młodopolskiej poezji, autor *Lalki* obawia się jednak haseł potępiających jej społeczne, a zwłaszcza patriotyczne funkcje. Na pomoc zostaje w tym wypadku przywołany Mickiewicz, którego setna rocznica urodzin na przełomie wieków była uroczyście obchodzona przez cały naród. W ujęciu Prusa Mickiewicz: „[…] był obywatelem-patriotą, który jasno widział, a gorąco, głęboko odczuwał nieszczęścia i winy narodu, starał się je poprawić, zastąpić cnotami, do których przebudzenia i pielęgnowania obmyślił cały system działań […]" (*Poeta, wychowawca narodu*, „Tygodnik Ilustrowany" 1910, nr 14). Daje też Prus swą definicję wielkiej poezji, w której uderza podkreślenie jej społecznej roli: „[…] wielka poezja, to znaczy wielka idea, wypowiedziana w sposób jak najbardziej plastyczny, nie jest zabawką próżniaków, ale pokarmem i napojem duszy, olimpijskim nektarem i ambrozją, którymi podtrzymywały się nieśmiertelne przymioty bogów" (*Poezja i poeci*, „Tygodnik Ilustrowany" 1909, nr 50).

Anna Martuszewska

Źródła: [J. Szymanowski], *Listy o guście, czyli smaku*, 1779; F. Karpiński, *O wymowie w prozie albo wierszu*, w: tegoż, *Zabawki wierszem i prozą*, t. 2, 1782; [b.a.], *Uczonych prace nowe i pisma*, „Magazyn Warszawski" 1784, cz. 3; [b.a.], *Dzieła nowe uczonych*, „Magazyn Warszawski" 1785, t. 1, cz. 2; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, 1788; J.U. Niemcewicz, *Rozprawa o bajce* [wygł. 1814], „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1817, t. 10; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*,

„Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, „Dziennik Wileński" 1819, t. 1; A. Mickiewicz, *O poezji romantycznej*, w: tegoż, *Poezje*, t. 1, 1822; J.U. Niemcewicz, *Jan z Tęczyna*, 1825; A. Mickiewicz, *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*, w: tegoż, *Poezje*, 1829; M. Mochnacki, *Gust publiczności warszawskiej*, „Kurier Polski" 1829, nr 18; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; M. Grabowski, *Literatura i krytyka*, 1837; L. Dunin Borkowski, *Uwagi ogólne nad literaturą w Galicji*, „Tygodnik Literacki" 1842, nr 12, 17 i 49–52; D*** [E. Dembowski], *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*, „Rok" 1843, t. 6; Filaret Prawdowski [H.M. Kamieński], *O prawdach żywotnych narodu polskiego*, 1844; [H.M. Kamieński], *Katechizm demokratyczny, czyli opowiadanie słowa ludowego*, 1845; J.I. Kraszewski, *O celu powieści*, „Athenaeum" 1847, t. 6; L. Dunin Borkowski, *Powieściarstwo polskie*, „Dziennik Mód Paryskich" 1848 (od maja „Tygodnik Polski"), nr 6, 9–11, 23–24 i 39–40; J.I. Kraszewski, *Listy do redakcji*, „Gazeta Warszawska" 1852, nr 168 i 172; J.I. Kraszewski, *Obrazy przeszłości*, „Dziennik Literacki" 1856, nr 13–16; J. Klaczko, *Przegląd piśmiennictwa* [*„Krewni" Korzeniowskiego*], „Wiadomości Polskie" (Paryż) 1857, nr 3–4; E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, „Gazeta Polska" 1866, nr 285–286 i 288; [A. Wiślicki], *Groch na ścianę. Parę słów do całej plejady zapoznanych wieszczów naszych*, „Przegląd Tygodniowy" 1867, nr 49; [A. Świętochowski], *My i wy*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 44; F. Bogacki, *Tło powieści wobec tła życia*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 49–53; P. Chmielowski, *Utylitaryzm w literaturze*, „Niwa" 1872, t. 2; E. Orzeszkowa, *O przekładach*, „Tygodnik Wielkopolski" 1872, nr 15–20; E. Orzeszkowa, *Listy o literaturze. List 1: Wiek XIX i tegocześni poeci*, „Niwa" 1873, t. 4; H. Sienkiewicz, *Sprawy bieżące*, „Gazeta Polska" 1873, nr 78; A. Pilecki, *Społeczne znaczenie poezji i współczesne jej stanowisko*, 1874; F. Krupiński, *Romantyzm i jego skutki*, „Ateneum" 1876, t. 2; B. Prus, *Sprawy bieżące*, „Niwa" 1876, t. 9; J.G. [J. Gnatowski], *Realizm w literaturze nowoczesnej*, „Przegląd Lwowski" 1879, t. 16; E. Orzeszkowa, *O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15; E. Orzeszkowa, *Patriotyzm i kosmopolityzm. Studium społeczne*, 1880; H. Sienkiewicz, *O naturalizmie w powieści*, „Niwa" 1881, t. 20; B. Prus, *Kronika miesięczna*, „Tygodnik Ilustrowany" 1883, nr 15; B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski" 1886, nr 4a; B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski" 1886, nr 70a; B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski" 1887, nr 307; H. Sienkiewicz, *O powieści historycznej*, „Słowo" 1889, nr 98–101; S. Przybyszewski, *Confiteor*, „Życie" 1899, nr 1; B. Prus, *„Zmartwychwstanie" – powieść hrabiego L.N. Tołstoja*, „Kurier Codzienny" 1900, nr 158; Tredecim [Z. Przesmycki, M. Komornicka, J. Lemański], *Jubileusze, rocznice, plebiscyty, ankiety*, „Chimera" 1902, t. 5; B. Prus, *Najogólniejsze ideały życiowe*, wyd. 2, 1905; B. Prus, *Poezja i poeci*, „Tygodnik Ilustrowany" 1909, nr 50; B. Prus, *Poeta, wychowawca narodu*, „Tygodnik Ilustrowany" 1910, nr 14.

Opracowania: M. Jasińska, *Narrator w powieści przedromantycznej (1776–1831)*, 1965; J. Kamionkowa, *Życie literackie w Polsce w pierwszej połowie XIX w.*, 1970; J. Kamionka-Straszakowa, *Nasz naród jak lawa. Studia z literatury i obyczaju doby romantyzmu*, 1974; *Problemy odbioru i odbiorcy. Studia*, red. T. Bujnicki i J. Sławiński, 1977; R. Handke, *Utwór fabularny w perspektywie odbiorcy*, 1982; J. Szocki, *Odbiorcy i odbiór literatury w czasach króla Stanisława Augusta*, „Ruch Literacki" 1987, z. 6; J. Zacharska, *Filister w prozie fabularnej Młodej Polski*, 1996; M. Głowiński, *Dzieło wobec odbiorcy: szkice z komunikacji literackiej*, 1998; I. Socha, *„Przykładne, użyteczne i zabawne". O polskich książkach dla młodego odbiorcy na Śląsku w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku*, 2001.

Zob. też: Czytelnik/ Czytelniczka/ Publiczność, Dydaktyzm

ODCZYTY

Definicja. Odczyt to prelekcja o charakterze popularnonaukowym, publiczna, otwarta, skierowana do szerszego grona → odbiorców niż studenci lub członkowie → towarzystwa literackiego czy historycznego. Wstęp na salę odczytową był wolny lub pobierano niewielkie opłaty, często na cel dobroczynny. Termin nie pojawia się w słowniku Samuela Bogumiła Lindego, odnotowuje go tzw. *Słownik warszawski*, podkreślając naukowy charakter wystąpienia („rozprawa a. wykład naukowy"). Odczyty bardziej swobodne, popularyzatorskie, o rozmaitej tematyce, nazywano niekiedy nieco deprecjonująco „pogadankami". Za pierwsze ta-

kie wystąpienia w Polsce uważa się wygłaszane po francusku prelekcje pijara Józefa Hermana Osińskiego, poświęcone fizyce eksperymentalnej (1779). Zbliżony charakter miały otwarte posiedzenia Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Warszawie (początek XIX w.) oraz niektóre kursy uniwersyteckie w latach 1818–1830 (np. wykłady Ludwika Osińskiego z literatury powszechnej). W XIX w. tym terminem nazywano również wykłady otwarte, prowadzone przez profesorów, odbywające się na uczelniach (np. na Uniwersytecie Jagiellońskim w latach 1850–1851, 1860, 1862), a także wieczory autorskie, podczas których pisarze czytali publicznie swoje utwory literackie (Felicjan Faleński, Maria Konopnicka, Bolesław Prus, Henryk Sienkiewicz). Odczyty były też traktowane jako forma wypowiedzi krytycznej, poddana wymogom → retoryki.

Rodzaje odczytów. Rozszerzenie działalności odczytowej i nadanie jej *stricte* publicznego charakteru, zarówno na ziemiach polskich, jak i na emigracji, datuje się na lata 40. XIX w. – to odczyty-wykłady dla inteligencji w Poznaniu w latach 1841–1843 (Karol Libelt, Jędrzej Moraczewski, Bronisław Trentowski), a przede wszystkim prelekcje Adama Mickiewicza w paryskim Collège de France (1840–1844).

Ponowny rozkwit akcji odczytowej przypada na lata 70. i 80. XIX w.; największym jej ośrodkiem była Warszawa (w której cykle publicznych odczytów organizowali już w 1865 r. profesorowie Szkoły Głównej: Kazimierz Kaszewski, Fryderyk Henryk Lewestam, Józef Kazimierz Plebański), ale prelekcje odbywały się również w mniejszych miastach – własnymi siłami (np. nauczycieli gimnazjalnych) lub dzięki zaproszonym gościom (np. redaktorzy „Gazety Przemysłowo-Rolniczej", „Nowin", „Opiekuna Domowego", „Przeglądu Tygodniowego"). Odczyty zaczęto wówczas traktować mniej jako zastępczą formę kształcenia, dostępną dla odbiorcy pozbawionego możliwości regularnej nauki uniwersyteckiej, a bardziej jako metodę popularyzacji wiedzy. Odbiorca odczytów był określony zdecydowanie bardziej precyzyjnie niż tekstu drukowanego, nacisk kładziono na pragmatykę wypowiedzi – mimo charakteru z zasady otwartego odczyty przeznaczano konkretnie „dla kobiet", „dla rzemieślników", „dla młodzieży".

Cykle odczytów często układano dość chaotycznie, łącząc tematy z najrozmaitszych dziedzin – historii, przyrodoznawstwa, socjologii, prawa, literatury. Na przykład dwie prelekcje Włodzimierza Spasowicza *Wincenty Pol jako poeta* („Ateneum" 1878, t. 2), które sprowokowały żywą dyskusję w prasie, zostały wygłoszone wiosną 1878 r. w ramach dwunastu odczytów, z których pięć dotyczyło literatury polskiej, a pozostałe siedem: geologii, historii, botaniki, medycyny i prawa. Odczyty były wygłaszane gościnnie przez znanych pisarzy (Henryk Sienkiewicz o → powieści historycznej), podróżników (Roald Amundsen, Leopold Janikowski), gości z zagranicy (Georg Brandes, właśc. Morris Cohen, o literaturze europejskiej i polskiej w 1885 i 1886 r.).

Liczne informacje na ten temat zamieszczano w prasie – w pismach codziennych ukazywały się zaproszenia i anonse, programy, niekiedy wcześniej zarysowane sylwetki prelegentów (np. Spasowicza), oceny, a nawet dokładne sprawozdania w stałych rubrykach (np. *Odczyty (Sprawozdania)* w „Tygodniku Ilustrowanym"). Publikowały je czasopisma literackie, naukowe, kulturalno-społeczne, a nawet satyryczne: „Ateneum", „Biblioteka Warszawska", „Biesiada Literacka", „Bluszcz", „Kurier Warszawski", „Kolce", „Kraj", „Niwa", „Nowiny", „Przegląd Tygodniowy", „Tygodnik Ilustrowany".

Krytyka literacka w formie odczytów. Odczyt w drugiej połowie XIX w. był uważany za formę wypowiedzi krytycznej – prelegenta często nazywano „krytykiem", a broniąc pra-

wa recenzenta-sprawozdawcy do zgodnej z własnymi poglądami oceny wystąpienia mówcy, Józef Kotarbiński pisał: „Śmiesznym jest doprawdy to żądanie, ażeby praca krytyka była sądzona bezkrytycznie" (*Odczyty publiczne: Prof. Tarnowski – O dalszym rozwoju poezji romantycznej*, „Prawda" 1882, nr 9). W przeciwieństwie do szkicu czy rozprawy odczyt był postrzegany jako szczególna forma literacka, osiągająca pełnię w czasie realizacji – spektakl, łączący przekazywanie wartości merytorycznych z przystępną i atrakcyjną pod względem języka formą, a także retorycznymi zdolnościami mówcy. O nieco teatralnym charakterze występu świadczą też bezpośrednie reakcje publiczności – nagradzanie oklaskami i kwiatami (np. Mariana Gawalewicza po prelekcjach o *Królowej niebios* w maju 1894 r.). Sprawozdawcy z jednej strony zwracali uwagę na logiczną spójność wywodu, przekonującą argumentację, z drugiej – na talenty krasomówcze i umiejętność zaapelowania do emocji odbiorców. W sprawozdaniach z warszawskiego cyklu odczytów z 1878 r. częste jest przeciwstawianie sobie dwóch prelegentów, reprezentujących zupełnie inne modele wypowiedzi publicznej: „niewykwintnego", „zająkliwego" Włodzimierza Spasowicza i płomiennego „muzyka słowa", Stanisława Tarnowskiego. Oralna postać odczytu-spektaklu dawała zdecydowane fory posiadaczowi zdolności retorycznych („prof. Tarnowski potrafił rozwinąć znaną werwę i kunsztowność, która jego krytykom nadaje daleko więcej powabu w żywym aniżeli pisanym słowie" – J. Kotarbiński, *Odczyty publiczne: Prof. Tarnowski – O dalszym rozwoju poezji romantycznej*), dopiero wydrukowana prelekcja pozwalała natomiast na docenienie wiedzy i rzetelności badawczej. Porównując odczyty Spasowicza „z katedry i w druku", Ludwik Jenike, mimo całego uznania dla autora, zastrzegał się: „Odczyt popularny nie powinien ubiegać się o głębokość zawartych w nim myśli, ale owszem, o ich przystępność i wypowiedzenie w formie, ile możności wykwintnej a ponętnej" (*Odczyty Włodzimierza Spasowicza z katedry i w druku*, „Tygodnik Ilustrowany" 1878, nr 122). Tych dwóch prelegentów można uznać za wybitnych reprezentantów kontrastowych szkół krytyki – subiektywnej i (preferowanej przez pozytywistów) obiektywnej, czyli „deklamatorów" i „badaczy" (według określenia Bolesława Prusa z *Kroniki tygodniowej*, „Kraj" 1884, nr 18). Ów dawny model krytyki, nazwanej przez Prusa „naczyniem dogmatu", w której krytyk wyraża własną opinię, a następnie za pomocą efektownych chwytów retorycznych usiłuje narzucić ją słuchaczowi, został przeciwstawiony prostocie języka, przejrzystości wywodu i gruntownemu przygotowaniu merytorycznemu wykładowcy, który „swoje upodobania zostawił w domu, na mównicę zaś przynosi utwory, które wielki wpływ wywarły, i wskazuje: z czego one urodziły się, jak rozwijały się i dlaczego tak głęboko poruszyły współczesną publiczność" (*Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski" 1884, nr 116). Odczyt miał być pierwotnie wypowiedzią ustną, ale → cenzura nie pozostawiała wiele miejsca na improwizację – tekst musiał zostać wcześniej zaakceptowany oficjalnie w formie pisemnej i wygłoszony bez odstępstw. Prelekcje były również często oddawane do druku, niekiedy w niezmienionej postaci (E. Orzeszkowa, *O wpływie nauki na rozwój miłosierdzia*, odczyt wygłoszony 18 marca 1875 r. w Warszawie, pierw. „Ruch Literacki" 1875, nr 39–43, wyd. osob. 1876), ukazywały się na łamach prasy lub wychodziły jako osobne broszury. Sprawozdawcy, świadomi specyfiki gatunkowej odczytu, któremu wybaczano brak ścisłości dla atrakcyjności i przystępności formy, zaznaczali jednak, że wersja przeznaczona do druku powinna być przejrzana i uzupełniona – jeśli nie przez autora, to przez wydawców (pisząc o odczytach Georga Brandesa o romantyzmie polskim, Piotr Chmielowski stwierdzał: „[…] faktycznej strony nikt z odczytów krytyka duńskiego uczył się nie będzie;

szkoda tylko, że »Gazeta Polska«, drukując te odczyty, nie porobiła sprostowań"). Sprawozdania nierzadko miały charakter udramatyzowanych, powierzchownych relacji, skupiających się niemal wyłącznie na aspektach sensacyjnych, obyczajowych lub anegdotycznych (np. komentarz na temat „niepowściągliwego", „płytkiego" i „buduarowego" odczytu *Pierwsza prelekcja o kobiecie p. Gliszczyńskiego*, „Przegląd Tygodniowy" 1866, nr 18; *O wpływie nauki…* w satyrycznych „Kolcach" 1875, nr 12, pt. *Damskie prelekcje w sali ratuszowej*). Bywały jednak i pogłębione, krytyczne analizy warsztatu, poglądów, przygotowania prelegenta (Chmielowski).

Funkcje odczytów. Na ziemiach włączonych w obręb Imperium Rosyjskiego jako gubernie zachodnie istniały ogromne problemy z urządzaniem odczytów ze względów politycznych – ewenement stanowiła akcja tajnych odczytów w Wilnie na początku 1901 r., organizowana m.in. przez Kazimierza Poniatowskiego. Wzięli w niej udział Henryk Nusbaum i Eliza Orzeszkowa, która w mieszkaniach prywatnych kilka razy wygłaszała swój szkic *O patriotycznych ideałach Zygmunta Krasińskiego*. Po 1904 r. pisarka organizowała we własnym domu w Grodnie występy artystyczne i prelekcje dla blisko stuosobowej publiczności.

Oprócz wspomnianej funkcji popularyzatorskiej i poznawczej odczyty odgrywały ważną rolę światopoglądową (np. cykle odczytów Aleksandra Świętochowskiego poświęcone emancypacji: *O średnim wykształceniu kobiet*, pierw. „Tygodnik Powszechny" 1873, nr 14–19; *O wyższym ukształceniu kobiet*, „Tygodnik Powszechny" 1874, nr 1–9), kształtowały również poczucie więzi społecznej i patriotycznej, szczególnie wyraźne w skupiskach emigracji polskiej (w Paryżu prelekcje Juliana Klaczki o Adamie Mickiewiczu, Cypriana Norwida o Juliuszu Słowackim, w Dreźnie wykłady Józefa Ignacego Kraszewskiego, w Bolonii – Teofila Lenartowicza). Budowaniu owej więzi sprzyjała też częsta praktyka organizowania odczytów na cele dobroczynne (na Towarzystwo Osad Rolnych i Przytułków Rzemieślniczych, na powodzian itp.). Nie należy także zapominać o pełnionej przez odczyty funkcji ludycznej – w okresie postu stanowiły bowiem jedną z nielicznych akceptowanych obyczajowo i religijnie rozrywek, co niestety nierzadko skutkowało obniżeniem poziomu intelektualnego publiczności. Zwłaszcza ten ostatni aspekt odczytów był oceniany bardzo krytycznie przez komentatorów i recenzentów (uwagi o „modzie na odczyty" można znaleźć w felietonach Sienkiewicza *Chwila obecna* w „Gazecie Polskiej", a zwłaszcza w *Kronikach tygodniowych* Prusa na łamach „Kuriera Warszawskiego", „Kolców" czy „Kraju"). Prelekcje stały się tak nieodłącznym elementem polskiego życia literackiego i kulturalnego, że salę odczytową jako najlepsze miejsce prowokacji towarzysko-artystycznej, a zarazem „walki o rząd dusz", sportretowała Maria Komornicka w jednoaktówce *Powrót ideałów* (1895), stanowiącej część → manifestu programowego modernistów *Forpoczty*.

Agnieszka Bąbel

Źródła: F.M. Sobieszczański, *Pierwsze publiczne odczyty w Warszawie*, „Tygodnik Ilustrowany" 1868, t. 2; [b.a.], *Włodzimierz Spasowicz*, „Tygodnik Ilustrowany" 1878, nr 116; L. Jenike, *Odczyty Włodzimierza Spasowicza z katedry i w druku*, „Tygodnik Ilustrowany" 1878, nr 122; J. Kotarbiński, *Odczyty publiczne: Prof. Tarnowski – O dalszym rozwoju poezji romantycznej*, „Prawda" 1882, nr 9; B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski" 1884, nr 116, „Kraj" 1884, nr 18; G. Brandes, *Odczyty Jerzego Brandesa, wypowiedziane w d. 10, 12 i 13 lutego r. 1885 w sali ratuszowej na rzecz Towarzystwa Dobroczynności*, 1885; P. Chmielowski, *Odczyty Jerzego Brandesa o romantyzmie polskim*, „Ateneum" 1886, t. 2; *Powieść historyczna. (Odczyt Sienkiewicza)*, „Prawda" 1889, nr 15;

H. Sienkiewicz, *O powieści historycznej*, „Słowo" 1889, nr 98–101; M. Komornicka, *Powrót ideałów*, w: C. Jellenta, M. Komornicka, W. Nałkowski, *Forpoczty*, 1895.

Opracowania: M. Estreicherówna, *Życie towarzyskie i obyczajowe Krakowa w latach 1848–1863*, 1968; J. Kulczycka-Saloni, *Życie literackie Warszawy w latach 1864–1892*, 1970; Z. Ciesielski, *Jerzego Brandesa spotkanie z Polską*, w: tegoż, *Zbliżenia skandynawsko-polskie. Szkice o kontaktach kulturalnych w XIX i XX wieku*, 1972; C. Gajkowska, *Odczyty*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; A. Romanowski, *Pozytywizm na Litwie. Polskie życie kulturalne na ziemiach litewsko-białorusko-inflanckich w latach 1864–1904*, 2003; I. Filipiak, *Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej*, 2006; T. Winek, *Adam Mickiewicz jako prelegent w Collège de France*, w: *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego. 2*, red. K. Lange, W. Sawrycki i P. Tański, 2006.

Zob. też: Salony literackie, Towarzystwa literackie

OPERA

Opera jako gatunek dramatu. U schyłku XVIII i w pierwszych dekadach XIX w. podejmowana w Polsce refleksja nad operą znajdowała miejsce głównie w poetykach, nielicznych rozprawach poświęconych zagadnieniom z obszaru prozodii i wersologii języka polskiego oraz w rozproszonych artykułach i komentarzach, związanych z dziełami dramatyczno-muzycznymi, ich wystawieniami i tłumaczeniami. Tendencją charakteryzującą większość ówczesnych głosów na temat opery jest umieszczanie jej pośród gatunków literackich i – w konsekwencji – używanie kategorii służących opisowi dzieła literackiego, a zwłaszcza dramatycznego. Podległość opery (jako gatunku) rodzajowi dramatycznemu akcentowali wszyscy autorzy ważnych rozpraw, podręczników i poetyk: Filip Nereusz Golański (*O wymowie i poezji*, wyd. 1 – 1786, wyd. 2, zawierające rozdział o operze – 1808), Euzebiusz Słowacki (*Prawidła wymowy i poezji*, powst. 1807–1814, wyd. 1826), Józef Korzeniowski (*Kurs poezji*, powst. 1823, wyd. 1829), K.L. Schaller, właśc. Johann Schwaldopler (*Zasady wymowy i poezji*, przeł. J.K. Ordyniec, wyd. 1826), Hipolit Cegielski (*Nauka poezji*, wyd. 1845). Próby definiowania pojęcia opery przez teoretyków poezji dowodzą, że w akcentowaniu dramatycznego żywiołu tego gatunku panowała całkowita zgodność – opera „nie odstępuje od celu dramatyki" (Golański), „z natury swej do dramatu należy" (Schaller), „jest to liryczno-dramatyczne poema" (Korzeniowski), „nie jest nic innego jak tragedia, komedia lub dramat z śpiewem i muzyką" (Cegielski). Pierwszoplanowemu kontekstowi dramatycznemu towarzyszył również we wskazanych rozprawach kontekst liryki i epiki jako innych ważnych rodzajowych struktur współtworzących niejednorodną tkankę dzieła operowego. Najwyraźniejsze wskazanie na epicką proweniencję opery znajduje się w rozprawie Golańskiego (przez akcentowanie → cudowności postaci i zdarzeń) oraz w *Kursie poezji* Korzeniowskiego („[opera] wystawia przed oczy, wprawdzie w akcji ograniczonej natury poematu dramatycznego, to co epopeja dla imaginacji kreśli"). Pierwiastek liryczny w operze dostrzegali bodaj wszyscy wskazani autorzy, liryczność utożsamiając z eksponowaniem namiętności i uczuć, a nierzadko traktując ten termin po prostu jako synonim muzyczności. Obok zagadnień genologicznych pojawiały się też w rozważaniach nad operą kwestie prawdopodobieństwa, cudowności, iluzji i naturalności, nie tylko jako pojęcia ówczesnej poetyki opisowej, ale także jako źródło refleksji antropologicznej, koncentrującej się na pytaniach o kondycję człowieka, istotę prawdy i namiętności.

Podobny zestaw problemów i pojęć, powiązanych z szeroko rozumianym gatunkiem dzieła operowego, pojawia się w krytyce literackiej i teatralnej w pierwszych dziesięcioleciach XIX w. Już w publikowanych w latach 1815–1819 recenzjach teatralnych Towarzystwa Iksów (na ponad dwieście artykułów omawiających spektakle teatralne blisko połowę stanowią recenzje poświęcone przedstawieniom operowym, śpiewogrom lub innym scenicznym utworom muzycznym) rozwija się refleksja nad dramatycznością i lirycznością opery. Co zaskakujące, w opinii Iksów, zgodnie akcentujących – w myśl reguł klasycystycznych – wagę słowa w teatrze, nośnikiem dramatycznej ekspresji w operze nie był tekst, ale muzyka. To właśnie muzykę określano „pięknym tworem dramatycznym", pisano o jej „dramatycznym wyrazie i znaczeniu", wskazywano zalety „melodyjne, harmonijne i dramatyczne". Owo przekonanie o „dramatyczności" muzyki w operze zostało ugruntowane w latach 20. XIX w., czego dowodzą zwłaszcza artykuły „Pseudo-Iksów" – grupy zrzeszającej młodych krytyków „Gazety Warszawskiej" (przykładem recenzje wznowionego w 1822 r. *Don Juana* Wolfganga Amadeusza Mozarta, o którego muzyce pisano: „[…] ożywiona twórczym geniuszem, nosi w sobie cechę właściwego charakteru i najwyższej dramatyczności" – [b.a.], „Gazeta Warszawska" 1823, nr 160). W tej kwestii poglądy krytyków odbiegały zatem od idei przedstawianych w poetykach i rozprawach teoretycznych, wedle których dramatyczność opery objawiała się głównie w przynależnym jej tekście poetyckim. Admiracja muzyki prowadzącej w operze akcję dramatyczną postawiła tym samym środowisko krytyków po stronie praktyki teatralnej, niwelującej dominację słowa w sztuce operowej i podkreślającej ważkie znaczenie wszystkich współtworzących tę sztukę komponentów.

Opera a liryczność. Zbieżność poglądów krytyków, zarówno z kręgu Towarzystwa Iksów, jak i publikujących w latach 20., z opiniami autorów poetyk objawia się na płaszczyźnie rozważań o liryczności opery. Podobnie jak Euzebiusz Słowacki, Korzeniowski czy Cegielski, ówcześni krytycy zgodnie akcentowali ważkość lirycznego żywiołu tego gatunku, ciężar rozważań mieszcząc głównie w przestrzeni kompozycji muzycznej oraz rodzajach wiersza, zdatnych do przekazywania wraz z muzyką „wewnętrznych uczuć i wyrażania harmonijnym językiem wszelkich poruszeń duszy" (J.K.O. [J.K. Ordyniec], *O związku i powinowactwie sztuk pięknych w ogólności, a mianowicie poezji z muzyką*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 11). Reprezentatywna w tym względzie jest również recenzja Adama Mickiewicza jednoaktówki Jana Czeczota *Małgorzata z Zębocina* (odczyt. 1819), stanowiąca jedno z kilku świadectw młodzieńczych zainteresowań operą przyszłego autora *Dziadów*. Mickiewicz za niezbędne przymioty każdej opery uznał „głęboką serca ludzkiego znajomość" i „liryczny zapał", podkreślając równocześnie tożsamość pojęcia liryczności z muzycznością i namiętnością. Wśród cech „nieodbicie potrzebnych" operze umieścił ponadto naturalność i prostotę, antycypując niejako spory o znaczenie i funkcję tych kategorii, toczące się w trzecim dziesięcioleciu XIX w. na łamach prasy warszawskiej. W pewnej mierze owe interesujące spory były odzwierciedleniem i swoistą kontynuacją jednego z nurtów ważnej dyskusji, prowadzonej u początku romantyzmu europejskiego. W dyskusji tej próbowano ponownie zdefiniować pojęcia → mimesis, iluzji, prawdopodobieństwa i naturalności, m.in. z chęci włączenia opery w krąg dzieł naśladowczych. W kontekście sporów prowadzonych przez krytyków warszawskich warto przywołać wypowiedzi Friedricha Schillera (z listu do Johanna Wolfganga Goethego z 1797 r.), akcentujące całkowity antynaturalizm i odrzucenie zasady prawdopodobieństwa w operze, stanowiące wedle autora *Zbójców* szansę wprowadzenia do teatru czynnika idealnego, oraz poglądy Augusta Wilhelma Schlegla (*Wykłady o sztuce dramatycznej i literaturze*, 1809), który podziwiał nie-

zwykłą zdolność opery do ożywiania i „anarchizowania" wszystkich wchodzących w jej skład sztuk. W publikacjach warszawskich krytyków piszących w latach 20. XIX w. niejednokrotnie pojawiały się głosy zbliżone do przywołanych tu sądów Schillera i Schlegla, dotyczące nienaturalności opery („Cóż by w naturze za rozmowa pożądaną była, gdyby pięciu ludzi razem mówiło, a przecież my żądamy powtórzenia tego miejsca, gdzie pięciu śpiewa, i to nas zachwyca" – [A.], „Gazeta Warszawska" 1825, nr 179), a także kwestii integrowania w jednym dziele różnych rodzajów sztuki, co wiązano często z namysłem nad pojęciami natury i prawdy w operze („Jakże więc opera, która jest CHEMICZNYM POŁĄCZENIEM RÓŻNYCH SZTUK – może się wyrzekać natury i prawdy, kiedy przecież w każdej z tych sztuk operę składających jest podstawą natura i prawda!" – [b.a.], „Gazeta Korespondenta Warszawskiego" 1825, nr 181). Zwraca uwagę fakt, że w pojęciu ówczesnej krytyki termin „naturalność" w odniesieniu do dzieła i spektaklu operowego funkcjonował w znaczeniu klasycystycznym i był interpretowany wedle fundamentalnej idei „natury pięknej i wybranej" (*nature belle et choisie*). „Naturalność" w teatrze operowym nie była zatem równoznaczna z odwzorowaniem realiów, lecz dotyczyła kategorii natury sprowadzonej do określonych reguł, w związku z czym widowisko operowe miało służyć nie bezpośredniej imitacji rzeczywistości, ale ukazaniu jej cech uniwersalnych.

Problemy przekładów librett. Skłonność do literackiego postrzegania opery, a zarazem skupienie uwagi na kwestii → narodowości w polskim teatrze operowym skłaniały krytyków okresu przedlistopadowego do formułowania opinii o tłumaczeniach → librett oraz podejmowania problematyki związanej ze „śpiewnością" języka polskiego. Zamieszczane w ramach recenzji spektakli uwagi o przekładach były najczęściej krytyczne; wyjątek stanowiły omówienia tłumaczeń Wojciecha Bogusławskiego, m.in. *Przerwanej ofiary* Petera Wintera, *Cyrulika sewilskiego* Gioacchina Rossiniego i *Czarodziejskiego fletu* Mozarta, oraz uznanego za wzorcowe przekładu libretta utworu Valentina Fioravantiego *Opera włoska w podróży*, dokonanego w 1817 r. przez Jana Kruszyńskiego. Na pierwszy plan wśród poruszanych w tej płaszczyźnie kwestii wysuwała się zdecydowanie sprawa łączności i synchronizacji poezji z muzyką. Problematyka ta stanowiła także dominantę w publikowanych wówczas rozprawach badaczy prozodii języka polskiego, zwłaszcza w ważnych pracach Józefa Franciszka Królikowskiego (*Rozprawa o śpiewach polskich z muzyką i zastosowanie poezji do muzyki*, 1817; *Prozodia polska, czyli o śpiewności i miarach języka polskiego*, 1821) i Józefa Elsnera (*Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego*, 1818; *Rozprawa o melodii i śpiewie*, 1830), mających na celu stworzenie odpowiednich językowo-muzycznych norm i reguł zgodności dla libretta operowego. Konsekwentnie problematykę właściwego współbrzmienia poezji i muzyki w operze oraz kwestię przekładu libretta podejmował Karol Kurpiński, zamieszczając swoje rozważania w *Dzienniku podróży*, ale przede wszystkim publikując je na łamach „Tygodnika Muzycznego", pierwszego w Polsce pisma muzycznego, wydawanego w latach 1820–1821, którego był redaktorem.

Poglądy Maurycego Mochnackiego. Doniosłą rolę w kształtowaniu refleksji nad operą w dobie przedlistopadowej odegrał Maurycy Mochnacki; jego artykuły i recenzje stanowią jedno z najważniejszych ogniw w historii dziewiętnastowiecznej polskiej krytyki literackiej, teatralnej i muzycznej. Jego rzeczowe, merytoryczne, analityczne omówienia dzieł i spektakli obracają się zazwyczaj wokół zagadnień wykonawczych i interpretacyjnych, wyróżniając się zaletami języka i różnorodnością stylu. Mochnacki stworzył nowe zasady budowania artykułu krytycznego, którego trzon stanowiła subiektywna analiza wykonania i interpretacji scenicznej, ale spójnie połączona z refleksją poświęconą konkretnym zjawiskom i problemom (np. narodo-

wości lub powszechności sztuk pięknych). Szczególnym uznaniem Mochnacki darzył dzieła Rossiniego, zwłaszcza *Hrabiego Ory*, *Włoszkę w Algierze* i *Otella*, podkreślając spontaniczność, żywiołowość, charakterystyczność i oryginalność muzyki włoskiego kompozytora oraz przystępność jego dzieł dla szerokiej publiczności (pisał o nim: „[…] ten cudotwórca, ten improwizator oper, ten geniusz wieczorów Europy" – „Kurier Polski" 1830, nr 149). Próba analizy porównawczej twórczości Rossiniego i Carla Webera stawia autora artykułu o *Hrabim Orym* i *Freischützu* („Kurier Polski" 1830, nr 129) w rzędzie krytyków świadomych wpływu na kształt i percepcję dzieła dramatyczno-muzycznego odrębnych „szkół operowych" (w tym wypadku włoskiej i niemieckiej), których styl i swoistość analizowano w powiązaniu z narastającą w pierwszych dziesięcioleciach XIX w. tendencją i potrzebą tworzenia oper narodowych.

Nowe spojrzenie na operę. W krytyce lat 30., w przeciwieństwie do okresu przedpowstaniowego, brak szerszej refleksji estetycznej i genologicznej nad operą, śmiałych uogólnień, artykułów podejmujących problematykę libretta operowego i jego przekładu. Pojedyncze próby formułowania generalnych wniosków oraz analiza i komentarze na temat stanu ówczesnej kultury teatralnej i muzycznej zostały rozsiane w recenzjach poszczególnych spektakli, zamieszczanych w prasie codziennej. Znakiem powolnego reaktywowania się warszawskiej krytyki teatralnej, która od czasu powstania listopadowego do schyłku lat 30. właściwie nie istniała, było powołanie do życia kilku nowych czasopism: „Pamiętnika Sceny Warszawskiej" (wydawanego w latach 1838–1840), „Świata Dramatycznego" (1838–1840) oraz „Gazety Teatralnej" (1843–1844). W repertuarze pojęć służących refleksji nad operą wciąż egzystowały wówczas „naturalność", „liryczność" i „dramatyczność", ale pojawiają się również terminy nowe, np. eklektyzm i → wzniosłość. Funkcjonowanie tych określeń w rozważaniach nad operą w dużej mierze podlegało ich granicom semantycznym i ideowym wyznaczanym przez ówczesne rozprawy krytycznoliterackie i estetyczne. Wzniosłość, która pojawiła się po raz pierwszy w refleksji nad operą niemal równocześnie z wprowadzeniem tego terminu do rozważań estetyczno-literackich przez Kazimierza Brodzińskiego (*O egzaltacji i entuzjazmie*, 1830; *Wyjątek z pisma pt. „Piękność i wzniosłość"*, „Jutrzenka. Noworocznik Warszawski", 1834), krytycy utożsamiali najczęściej – inaczej niż autor *Wiesława*, który wzniosłość wiązał z prostotą, spokojem i rozumem – z wielkością, niezwykłością, tajemniczością i grozą. Klasyfikacja ta przywołuje na myśl rozprawę Euzebiusza Słowackiego *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych* (powst. ok. 1810, wyd. 1824), w której określa on „górność" jako uczucie „mocne, burzliwe, głębokie", a także późniejsze dzieło Mochnackiego *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną* („Dziennik Warszawski" 1825, t. 2, nr 5 i 7), w którym krytyk akcentuje nadzwyczajność i niewyobrażalność pojęcia górności, sytuując ją w opozycji do rozsądku, który jest jej przyrodzonym wrogiem. Terminem „wzniosłość" posiłkowali się też krytycy operowi poszukujący ustaleń genologicznych – przeciwstawiając pojęcie „stylu wzniosłego", przypisanego typom *opera seria* oraz *grand opéra*, kategorii „stylu lekkiego", charakterystycznego dla dzieł komicznych (klasyfikacja zawarta w artykule o *Pocztylionie* Adolphe'a Charles'a Adama, „Kurier Warszawski" 1838, nr 118).

Sporo uwagi poświęcano podówczas eklektyzmowi w operze. Generalna niechęć do tego zjawiska, które uznawano za wynik ubiegania się kompozytorów operowych o „poklask czasu" (przykładem jest recenzja Józefa Mikołaja Wiślickiego [J.M.W.] z *Roberta Diabła* Giacoma Meyerbeera, „Światowid" 1838, nr 4), wpisywała się w ramy negatywnego wartościowania eklektyzmu przez Mochnackiego („Kurier Polski" 1830, nr 40) oraz Edwarda Dembowskiego, autora rozprawy *Kilka myśli o eklektyzmie* („Rok" 1843, t. 4), określających skłonność

do „mechanicznego zestawiania obcych sobie żywiołów" jako przejaw niekompetencji, nieuctwa i jako zabieg hamujący postęp. Ciekawa dyskusja o eklektyzmie, która przetoczyła się w połowie lat 40. na łamach „Biblioteki Warszawskiej" i „Przeglądu Naukowego", antycypowała zmianę postrzegania tego zjawiska w muzyce operowej – w drugiej połowie XIX w. stosunkowo często opiniowano eklektyzm kompozytorów pozytywnie, upatrując w możliwościach kompilatorskich drogę do pożądanego uniwersalizmu.

W drugiej połowie XIX w.: kwestia narodowości opery. Znaczne poszerzenie obszaru zainteresowań estetycznych w krytycznej refleksji nad operą przynoszą pierwsze dekady drugiej połowy XIX w., kiedy omówienia wydarzeń teatralnych oraz rozprawy estetyczne poświęcone operze publikowali znawcy przedmiotu, wśród nich najwybitniejsi – Maurycy Karasowski, autor *Rysu historycznego opery polskiej* (1859) i monografii Fryderyka Chopina (1877), Józef Sikorski – założyciel i redaktor „Ruchu Muzycznego" (1857–1862), oraz wszechstronny publicysta – Józef Kenig. W kręgu poruszanych problemów główne miejsce zajmowała bez wątpienia kwestia narodowości. Uwagi o narodowości sztuki operowej formułowano na użytek rozważań różnorakich problemów; do najważniejszych należały różnice między sztuką uniwersalną a rodzimą oraz szeroko pojmowana sprawa „opery narodowej", jej powstawania, rozwoju, scenicznej egzystencji, kształcenia miejscowych artystów i jej miejsca w przestrzeni polskiej kultury i sztuki. Najśmielsze próby stworzenia rejestru cech opery rodzimej pojawiły się wraz z wkroczeniem na scenę dzieł Stanisława Moniuszki, zwłaszcza *Halki* (premiera: 1858 r.), uznanej za pierwszą „narodową operę polską". Józef Sikorski i Józef Kenig, akcentując w artykułach publikowanych na łamach „Ruchu Muzycznego" i „Gazety Warszawskiej" wcześniejsze zasługi dla rozwoju opery polskiej Macieja Kamieńskiego, Jana Stefaniego, Franciszka Kurpińskiego i Józefa Elsnera, analizowali dzieła Moniuszki jako arcydzieła narodowego → stylu polskiego. Podstawą tworzenia klasyfikacji uczynili przyrównanie muzyki narodowej do pieśni (poezji) narodowej. Kenig za źródło muzyki narodowej uznał muzykę ludową, poddaną ciążeniu sił języka, obyczajów, uczucia i tradycji narodu, Sikorski podnosił znaczenie „historycznego obyczaju" i języka wziętego z „pojęć czystych ludu". W owych próbach klasyfikacji wyraźnie pobrzmiewa echo romantycznej refleksji nad poezją sprzężoną z pojęciem narodowości, wywiedzioną z niemieckojęzycznego kręgu kulturowego (rozprawy Johanna Gottfrieda Herdera *Myśli o filozofii dziejów*, 1791, i Friedricha Schillera *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*, 1795). W kontekście pojęcia „narodowości" ważkim problemem okazało się również napięcie między uniwersalnością a rodzimością sztuki operowej. Stanowisko orędownika rodzimości niezmiennie zajmował Sikorski, jednoznacznie przeciwstawiając „swojskość" kosmopolityzmowi, traktując sztukę jako obowiązek patriotyczny i posłannictwo społeczne. Nie były wszakże odosobnione głosy przeciwne, niewykluczające współistnienia uniwersalności i narodowości w dziele operowym, który to sąd opierano na przekonaniu, że muzyka jest językiem „powszechnym i kosmopolitycznym", „mową wszystkim narodom wspólną", ale jednocześnie żywiołem, który „musi w swoim rytmie tchnąć życiem narodu" (anonimowy artykuł *Myśli wstępne do historii muzyki polskiej*, „Gazeta Warszawska" 1858, nr 8). W związku z tą problematyką szczegółowo omawiano też kwestie przekładu libretta operowego, a przy tej okazji zagadnienia struktury libretta, współpracy librecisty i kompozytora, statusu chóru (przykładem obszerny, przyciągający uwagę wnikliwością spostrzeżeń cykl *Dramat i muzyka*, publikowany na łamach „Ruchu Muzycznego" w 1858, nr 48–51).

Prawda i realizm w operze. Różnorodność form scenicznych dzieł muzycznych wystawianych w dziewiętnastowiecznych polskich teatrach (*opera seria*, *opera buffa*, *opera semiseria*,

grand opéra, komedioopera, opera heroiczna, wodewil, śpiewogra, singspiel, scena liryczna i inne) obligowała publicystów do podjęcia szczegółowych badań i ustaleń genologicznych. W porównaniu z propozycją z początku stulecia, postulaty z lat 50. i 60. charakteryzują się jeszcze mocniejszym akcentowaniem dramatycznych pierwiastków opery. Świadectwem tego stanu rzeczy są przede wszystkim artykuły publikowane przez Józefa Sikorskiego na łamach „Ruchu Muzycznego". Sikorski akcentował przy tym niejednorodność i wielotworzywowość opery jako gatunku („opera nie ma być nic innego jak dramat siłami wszystkich sztuk pięknych podparty", „Ruch Muzyczny" 1857, nr 21), uznając ją jednocześnie za najważniejszą ze wszystkich dziedzin kunsztu, ze względu na fakt, że „środkami złączonymi różnych sztuk pięknych odtwarza życie" („Ruch Muzyczny" 1859, nr 13). Główną kategorią opisu dzieła operowego była dla Sikorskiego prawda, czego znamiennym przykładem jest fragment jednego z artykułów: „Przyszłoż wam kiedyż na myśl, że wielkość dramatu polega na tym, by życia w PRAWDZIE nauczyć, przestawieniem prawdy w ŻYCIU? Że więc podniosłość PRAWDY i prawda ŻYCIA winny być pierwszym szlachetniejszego dramatu gatunkiem, celem nawet?" („Ruch Muzyczny" 1857, nr 21). Konstatacja Sikorskiego jest w pełni reprezentatywna dla swego czasu, jako że prawda była kategorią przywoływaną przez większość piszących wówczas o operze krytyków. Powszechność posługiwania się tym terminem szła w parze z różnorodnością znaczeń; „prawdy" szukano w dziele, ale i wystawieniu, w spektaklu, rozpatrując podobieństwo świata przedstawionego do świata realnego, zbieżność rysów postaci scenicznych i rzeczywistych, analizując warsztat aktorski artystów. Szeroko stosowane pojęcie „prawdy gry" w spektaklu operowym wymagało też od krytyków zajęcia pozycji w ciekawym sporze prowadzonym w latach 50. i 60. między „idealistami" (czyli przeciwnikami utożsamiania „prawdy gry" z realizmem) a „realistami" (zwolennikami pełnego odwzorowania na scenie rzeczywistości, nawet drastycznej). Pośrednie stanowisko w tym sporze zajął Józef Kenig, definiując „prawdę sceniczną" jako rzecz podporządkowaną zachowaniu podobieństwa wydarzeń i postaci scenicznych do świata rzeczywistego, ale z uwzględnieniem prawdy wewnętrznej, psychologicznej i duchowej. Tego rodzaju spostrzeżenia pozwalały wypracować krytykom piszącym o operze taką formułę prawdy, która nie byłaby sprzeczna z ideą opery jako sztuki podporządkowanej umowności i konwencji, gdzie nośnikiem znaczeń jest nie tylko słowo, aktorski gest i dekoracje, ale także odwołująca się do „poruszeń wewnętrznych uczuć" muzyka.

W ostatnich dziesięcioleciach XIX w. oraz na przełomie stuleci wypowiedzi krytyków na temat opery wyraźnie były podporządkowane kryteriom estetyki → realizmu, z czym wiązała się dość powszechna tendencja omawiania konstrukcji dzieła operowego z psychologicznego i logicznego punktu widzenia. Na przeciwnych biegunach znalazły się wówczas opinie o „niedorzeczności" i „niemożliwości" opery rozpatrywanej z perspektywy „prawdy życiowej" i logiki (Z. Noskowski, [b.t.], „Echo Muzyczne i Teatralne" 1888, nr 234) oraz definicje opery postrzeganej przez pryzmat konwencji, jako dzieła przedstawiającego „ideał życia", nie zaś jego „fotograficzne" odwzorowanie (J. Kleczyński, [b.t.], „Echo Muzyczne i Teatralne" 1888, nr 243–246). Co ważne, owe dyskusje i poszukiwanie „ideału opery" jako jednej z dziedzin sztuk pięknych przekonują, że najlepsi ówcześni krytycy – Władysław Bogusławski, Stanisław Ciechomski, Jan Kleczyński, Stanisław Niewiadomski, Aleksander Poliński, Antoni Sygietyński, Władysław Wiślicki – mieli szeroką wiedzę z zakresu historii oraz teorii sztuki operowej i celnie przywoływali na poparcie swych tez egzempla wybitnych dzieł, np. *Don Juana* Mozarta i *Freischütza* Webera, walory librett Ranieriego Calza-

bigiego, teoretyczne hasła Richarda Wagnera, a także ważne fakty historyczne, np. reformę Christopha Willibalda Glucka i sformułowane przezeń postulaty w *Przedmowie* do *Alcesty*. Nie brakowało również w ówczesnej krytyce haseł o potrzebie powszechności opery (Kleczyński, Sygietyński), formułowanych zwłaszcza w rozważaniach o sztuce narodowej, który to problem od czasu rozpraw Sikorskiego nie zniknął z pola uwagi, a nawet przybierał na sile. W obrębie analiz znalazło się też nieczęsto wykorzystywane wcześniej pojęcie sceniczności, powiązane głównie z kwestią wewnętrznej struktury dzieła operowego. „Sceniczność to ideał opery, w którym różne czynniki łączą się w całość" – pisał Kleczyński („Echo Muzyczne i Teatralne" 1888, nr 243), pośród elementów współtworzących operę wskazując melodię, instrumentację, charakterystykę, akcję i słowo. Namysł nad operą jako gatunkiem jawi się u schyłku XIX w. stosunkowo jednolicie – w artykułach i rozprawach krytycznych dominowało pojęcie „lirycznego dramatu" (tak definiowali operę zarówno Wiślicki, Kleczyński, jak i Sygietyński), zbudowane na przekonaniu o ważności słowa poetyckiego i muzyki jako nośnika uczuć i namiętności w operze, ale również – jako medium dramaturgii.

Poglądy Antoniego Sygietyńskiego. Bez wątpienia szczególne miejsce wśród krytyków piszących o operze u schyłku XIX w. i na przełomie stuleci zajmował Antoni Sygietyński, który postulował potrzebę stworzenia fachowej krytyki operowej oraz rzetelnych studiów analitycznych w celu podwyższenia stopnia wrażliwości i świadomości społeczeństwa oraz poziomu jego wymagań („rozumieć w sztuce można tylko dzięki uświadamianiu sobie wrażeń" – pisał w recenzji *Halki*, zamieszczonej w „Kurierze Warszawskim" 1900, nr 340). Podobnie jak wcześniej Sikorski, Kenig czy Karasowski, Sygietyński żywił głębokie przekonanie o ważnej misji opery narodowej i istocie jej społecznego oddziaływania. Idee uformowane w atmosferze pozytywizmu Sygietyński prezentował w recenzjach oper wypełnionych drobiazgową analizą libretta (konstrukcji intrygi, kreacji postaci, dramaturgii całości), często skorelowaną z refleksją natury estetycznej i ideologicznej, wypływającą z wnikliwej interpretacji omawianego utworu. Na trwałe w historii polskiej krytyki poświęconej zagadnieniom opery wpiszą się jego omówienia dzieł Moniuszki, zwłaszcza *Halki* i *Hrabiny*, a także *Goplany* Władysława Żeleńskiego czy *Mazepy* Adama Münchheimera. W operach kompozytora *Strasznego dworu* Sygietyński dostrzegał nie tylko walory sztuki narodowej, ale również żywioł kosmopolityczny, stosowaną niekiedy subtelną ironię, głębię psychologicznej prawdy (np. w postaci Halki lub Hrabiny), opartej wedle krytyka na umiejętności przekazania wewnętrznych drgań uczuć. Przekonanie o randze arcydzieła niektórych oper Moniuszki (zwłaszcza *Halki*) Sygietyński budował na podstawie twierdzenia o zdolności kompozytora do charakteryzowania narodowego temperamentu wskutek przedstawiania różnych przejawów namiętności. To powiązanie pojęć „namiętności", „wewnętrznych uczuć" i „narodowości" wyraźnie zbliża pióro Sygietyńskiego do języka romantycznej refleksji nad operą i uwag formułowanych przez krytyków w dobie przedlistopadowej. Tezę tę potwierdzają dodatkowo określenia przypisywane przez Sygietyńskiego Moniuszce, którego krytyk nazywał „poetą-śpiewakiem" czy „muzykiem-poetą", upatrując w polskim kompozytorze narodowym podobieństwo do Franza Schuberta oraz wskazując autora *Halki* jako twórcę „obejmującego cały naród, w równej mierze szlachecki i ludowy" (*Wykonanie „Halki"*, „Kurier Warszawski" 1900, nr 345), i rysując tym samym portret Moniuszki na wzór romantycznego pojęcia poety-pieśniarza, przywódcy i wyraziciela „ducha" całego narodu. Spojrzenie na całą dziewiętnastowieczną refleksję nad operą pozwala zresztą stwierdzić, że w języku krytyki literackiej, teatralnej i muzycznej poświęconej zagadnieniom opery trwale zapisały się pojęcia wykształ-

cone na gruncie ideologii romantyzmu, głównie w obrębie rozważań związanych z genologią i szeroko pojętym terminem narodowości.

Nacisk położony niemal we wszystkich wypowiedziach Sygietyńskiego na ważkość dramatycznego pierwiastka w operze był związany z wprowadzeniem takich terminów, jak „akcja" i „czyn", a także „całość", „harmonia" i „jednolitość". Przekonanie o konieczności harmonijnego, spójnego połączenia elementów współtworzących operę, jako warunku stworzenia wartościowego utworu, prezentowali również krytycy publikujący w pierwszych dekadach XX w. – Franciszek Brzeziński, Aleksander Poliński, a zwłaszcza Adolf Chybiński, znakomity muzykolog i orędownik kompozycji najwybitniejszych twórców Młodej Polski: Ludomira Różyckiego, Mieczysława Karłowicza i Karola Szymanowskiego. Profesjonalne i wnikliwe spojrzenie Chybińskiego na twórczość operową młodopolskich kompozytorów (przykładem jest szkic o *Bolesławie Śmiałym* Różyckiego, „Młoda Muzyka" 1909, nr 7–8), poparte rzetelną wiedzą z historii muzyki i opery (częste odniesienia do twórczości Richarda Wagnera, Johanna Straussa, Claude'a Debussy'ego, Hectora Berlioza), egzemplifikuje ważną umiejętność przystosowania języka ówczesnej krytyki do przemian muzycznego paradygmatu. Przywoływanie przez Chybińskiego takich pojęć, jak akcja wewnętrzna, dramatyczna psychologia, harmonijne powiązanie ogniw dzieła w celu stworzenia jednolitej i spójnej całości, było wynikiem świadomości przeobrażeń, którym podlegała dziewiętnastowieczna opera – od struktury opartej na splocie różnych elementów: arii, recytatywów, ansambli, partii baletowych i chóralnych do kompozycji wcielającej w życie Wagnerowską ideę *Gesamtkunstwerk*, dzieła wyrażającego całość, jednolitość i pełnię.

Alina Borkowska-Rychlewska

Źródła: F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, wyd. 2, 1808; J.F. Królikowski, *Rozprawa o śpiewach polskich z muzyką i zastosowanie poezji do muzyki*, 1817; J. Elsner, *Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego*, 1818; A. Mickiewicz, *Recenzja operetki w 1. akcie pt. „Małgorzata z Zębocina"*, 1819; J.F. Królikowski, *Prozodia polska, czyli o śpiewności i miarach języka polskiego*, 1821; K. Kurpiński, *Dziennik podróży*, 1823; [b.a.], [b.t.], „Gazeta Korespondenta Warszawskiego" 1825, nr 181; [M. Mochnacki], *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 2, nr 5 i 7; E. Słowacki, *Prawidła wymowy i poezji*, 1826; J.K.O. [J.K. Ordyniec], *O związku i powinowactwie sztuk pięknych w ogólności, a mianowicie poezji z muzyką*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 11; J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, 1829; J. Elsner, *Rozprawa o melodii i śpiewie*, 1830; M. Mochnacki, [rec.] *„Pocztylion" Adolphe'a Charles'a Adama*, „Kurier Warszawski" 1838, nr 118; J.M.W. [J.M. Wiślicki], [rec.] *Robert Diabeł*, „Światowid" 1838, nr 4; D. [E. Dembowski], *Kilka myśli o eklektyzmie*, „Rok" 1843, t. 4; H. Cegielski, *Nauka poezji*, 1845; J. Sikorski, [b.t.], „Ruch Muzyczny" 1857, nr 21; [b.a.], *Dramat i muzyka*, „Ruch Muzyczny" 1858, nr 48–51; [b.a.], *Myśli wstępne do historii muzyki polskiej*, „Gazeta Warszawska" 1858, nr 8; M. Karasowski, *Rys historyczny opery polskiej*, 1859; A. Sygietyński, [rec.] *Wykonanie „Halki"*, „Kurier Warszawski" 1900, nr 340; A. Chybiński, [rec.] *„Bolesław Śmiały" L. Różyckiego*, „Młoda Muzyka" 1909, nr 7–8; *Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX i XX wieku*, wstęp i oprac. S. Jarociński, 1955; *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów 1815–1819*, oprac. J. Lipiński, 1956.

Opracowania: H. Feicht, *Adolf Chybiński*, „Muzyka Polska" 1937, nr 5; Z. Jachimecki, *Muzykologia i piśmiennictwo muzyczne w Polsce*, 1948; S. Jarociński, *Antoni Sygietyński jako krytyk muzyczny*, „Materiały do Studiów i Dyskusji" 1951, nr 7–8; S. Jarociński, *Maurycy Mochnacki jako krytyk muzyczny*, „Studia Muzykologiczne" 1954, t. 3; J. Detko, *Antoni Sygietyński. Estetyk i krytyk*, 1971; A. Lisowska, *Karol Kurpiński jako pisarz, działacz i organizator muzyczny*, w: *Szkice o kulturze muzycznej*, t. 2, red. Z. Chechlińska, 1973; M. Strzyżewski, *Krytyka muzyczna Maurycego Mochnackiego. Zarys problematyki*, 1991; M. Piekut, *Józef Kenig o sztuce aktorskiej i krytyce teatralnej*, w: *Polska krytyka teatralna w XIX wieku*, red. E. Udalska, 1994; E. Udalska, *O warszawskich cza-*

sopismach teatralnych I połowy XIX wieku („Pamiętnik Sceny Warszawskiej", „Świat Dramatyczny" i „Gazeta Teatralna"), w: *Polska krytyka teatralna w XIX wieku*, red. E. Udalska, 1994; M. Strzyżewski, *Refleksja krytyczna o muzyce w okresie romantycznego przełomu w Polsce (zapomniany rozdział z dziejów „walki romantyków z klasykami")*, w: *Z pogranicza literatury i sztuk*, red. Z. Mocarska-Tycowa, 1996; M. Dziadek, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914: czasopisma i autorzy*, 2002; M. Dziadek, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914: koncepcje i zagadnienia*, 2002; E. Nowicka, *Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, 2003; E. Nowicka, *Opera w Polsce na początku XIX wieku – wyobrażenia, poglądy, teorie*, w: *Teorie opery*, red. M. Jabłoński, 2004; A. Borkowska-Rychlewska, *Poema muzykalne. Studia o operze w Polsce w okresie romantyzmu*, 2006; E. Nowicka, *Zapisane w operze. Studia z historii i estetyki opery*, 2012; A. Borkowska-Rychlewska, *Szekspir w operze XIX wieku. Romantyczne konteksty, inspiracje i nawiązania*, 2013.

Zob. też: Libretto, Literatura i muzyka

OPIS/ OPISOWOŚĆ

Konceptualizacja i znaczenie pojęcia. W XVIII i XIX w. pojęcie opisu pojawiało się zarówno w traktatach poetyckich – w partiach poświęconych ogólnej charakterystyce poezji oraz w częściach omawiających poszczególne gatunki (zwłaszcza poemat opisowy i powieść), jak i w podręcznikach z zakresu stylistyki, a także w → recenzjach prasowych. Opis był często umieszczany w kontekście m.in. naśladowania (→ mimesis), imaginacji, obrazowania, → geniuszu, smaku, → czucia, natury. Kategoria ta była rozumiana w oświeceniu – w węższym sensie – jako figura myśli (traktowana więc zgodnie z tradycją retoryczną jako kategoria stylistyczna), w szerszym ujęciu – oznaczała formę wypowiedzi poetyckiej (formę podawczą), wreszcie traktowano ją jako odmianę *narratio*, cechującą się specyficznymi właściwościami. Rozciągliwość pola znaczeniowego literackiej deskrypcji ukazuje długi łańcuch funkcjonujących w XVIII i XIX w. nazw: „opis", „malowanie", „obraz", „obrazek", „portret", „poetyckie malowidło", *descriptio*, „hypotypoza", „szkic" – spośród których częściej w znaczeniu terminologicznym występowały: „obraz", „obrazek", „malowidło". Nazwy „opis" używano zarówno w znaczeniu ogólnym (w słowniku Samuela Bogumiła Lindego „opisanie" jest utożsamiane z „określaniem", „wyłuszczaniem", „wykładaniem", „wystawianiem"), jak i specjalistycznym – w wypowiedziach niektórych krytyków była ona stosowana w funkcji określenia narracji w ogóle, nierzadko zamiennie z „opowiadaniem" (rozumianym jako czynność mowy, a nie odrębny gatunek). Płynność granicy między „opisaniem" a „opowiadaniem" wynikała głównie z funkcji unaoczniającej, jaką obarczano obie formy wypowiedzi. W traktacie Filipa Nereusza Golańskiego czytamy: „Dobrze rzecz jaką opowiadać jest to słuchaczom i czytelnikom tak ją przed oczyma wystawić, tak przytomną uczynić, iżby ją widzieć mniemali" (*O wymowie i poezji*, 1786). Powtórzy to później Stanisław Kostka Potocki: „Właściwie mówiąc, opisania, jak opowiadania, są obrazami; bo swój przedmiot malować powinny jak najprawdziwszymi i jak najżywszymi kolorami. […] Są one […] różnymi jednej barwy cieniami, różnymi jednej rodziny członkami, które familijne noszą między sobą podobieństwo" (*O wymowie i stylu*, 1815). Jednocześnie w traktatach oświeceniowych pojawia się użycie różnicujące oba terminy, tak jest w *Sztuce rymotwórczej* (1788) Franciszka Ksawerego Dmochowskiego: „Zwięzłość i żywość pierwsze zalety powieści. / Niech się i nic zbytniego nigdy w niej nie mieści, / I płynnego jej toku grube nie rwą rysy. / Wspaniałość i powagę kochają opisy". Również Potocki, eksponując podobieństwa obu form wypowiedzi, zwróci jednak uwagę, że „opowiadamy czyn jaki, opisujemy rzecz" (*O wymowie i stylu*).

W poetykach osiemnastowiecznych, a nawet jeszcze w XIX w., opis literacki był traktowany przede wszystkim jako ujęta w słowach paralela wyobrażeń malarskich (→ analogia malarska). Malarskość poezji rozważano w kontekście przywoływanej często Horacjańskiej zasady *ut pictura poesis*, retorycznych teorii naśladowania, a także w związku z ogólnymi dyskusjami nad wagą poznania zmysłowego, w którym nadrzędną rolę przyznawano wzrokowi. O malarskich pokrewieństwach i powinnościach poezji rozprawiali krytycy przez długie dziesięciolecia, np. Wacław Rzewuski pisał: „Niepoślednie w nauce krasomówskiej miejsce i pochwały mają myśli, które się zowią malowania albo obrazy. Te malowania tak żywo i tak istotnie powinny wyrażać rzecz, o której się mówi, jak gdyby się działa w oczach słuchacza, a przynajmniej jak gdyby na jej obraz wybornie odmalowany patrzyli słuchacze" (*O nauce krasomówskiej*, 1762); „Dobry opis równa się dobremu malowaniu. A zatem z tej miary może być nazwany obrazem" – i dalej radzi Golański: „Lepiej będzie w opisie czasu teraźniejszego używać, aniżeli przeszłego, […] bo i obraz zawsze w czasie teraźniejszym rzecz wyraża" (*O wymowie i poezji*); „[…] równe malarstwu rymotwórstwo być powinno: *ut pictura poesis*" – powtórzy za Horacym Ignacy Krasicki (*O rymotwórstwie i rymotwórcach*, powst. 1793––1799, wyd. 1803). Do tego chóru dołączy Euzebiusz Słowacki: „[…] opisy w mowie zastępują miejsce obrazów i malowideł" (*Prawidła wymowy i poezji*, wyd. 1826). Podobne opinie utrwalały jeszcze pod koniec XIX w. popularne podręczniki z zakresu stylistyki, np. Karola Mecherzyńskiego: „Opisy to obrazy zdjęte z rzeczywistości" (*Stylistyka, czyli nauka obejmująca prawidła dobrego pisania*, 1870); „Opis jest to przedstawienie, za pośrednictwem słów, cech przedmiotu […], uwydatnienie cech takie, ażeby ono wywołało przed oczy duszy czytelnika obraz żywy owego przedmiotu czy zjawiska" (P. Chmielowski, *Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej*, 1903). Aspekt „malarskości" podnoszono również w recenzjach dzieł twórców z okresu pozytywizmu, uznając obrazowość za walor artystycznego opisu: „Powieściopisarka nasza [Eliza Orzeszkowa] odznacza się częstokroć siłą malarskiego ożywiania budynków, przedmiotów martwych i fauny domowej" – pisał Antoni Gustaw Bem (*Eliza Orzeszko*, „Opiekun Domowy" 1873, nr 32). Dopiero z początkiem XX w. w podręcznikach z zakresu stylistyki definicje opisu bardziej precyzyjnie określają specyfikę struktury literackiej deskrypcji, pozwalającą wyraźnie odróżnić ją od innych form wypowiedzi: „Opis jest systematycznie ułożonym zbiorem cech, tj. właściwości danego przedmiotu, pozwalającym odróżnić go od wszystkich innych rzeczy we wszechświecie" – pisała Władysława Weychertówna (*Stylistyka oraz teoria prozy i poezji do użytku szkolnego*, 1898); „Opis to wyliczenie właściwości zewnętrznych, ujęcie statyczne, prezentacja stanu, a nie czynności" – twierdził Władysław Kokowski (*Teoria literatury polskiej obejmująca stylistykę, prozaikę i poetykę*, 1902). Był to już wyraźny początek krystalizowania się tendencji konceptualizacji opisu w opozycji do opowiadania. W powszechnej świadomości krytyki wczesnego XX w. utrwaliło się traktowanie opisu jako formy wypowiedzi o strukturze wyliczenia właściwości obiektu, strukturze poddanej bliżej nieokreślonym strategiom porządkującym.

Struktura opisu. Na wymogach budowy klasycystycznych deskrypcji odcisnęły się wyraźnie ślady ówczesnego światopoglądu estetycznego. Najważniejszą zasadą kompozycyjną opisu była SELEKCJA (jej wagę podkreślają krytycy nieprzerwanie aż do początku XX w.). Z jednej strony ograniczała jego szczegółowość, do której to cechy klasycy odnosili się na ogół niechętnie, w nagromadzeniu detali upatrując przejawy redundancji prowadzącej do sprzeniewierzenia się zasadzie uchwycenia istoty rzeczy i grożącej zakłóceniem kompozycji i czytelności wypowiedzi: „Pisarz, co mu rzecz jego głowę zbyt zawróci / Póki jej nie wyczerpa,

póty nie porzuci. / Maluje pałac – chce go zewsząd wydać oku; / Obchodzi go i z przodu, i z tyłu, i z boku. / Idą na plac zrobione pięknym kształtem blanki, / Idą bindy i rzeźby, i okna, i ganki. / Cóż, gdy zacznie prowadzić od schodu do schodu, / Dziesięć kart czytam, niźli zajdę do ogrodu. / Nuż tam dopiero liczyć ozdobne kwatery, / Nuż drzewa, nuż dziczyzny, nuż pyszne szpalery, / A dalej i owoce, i zioła, i kwiaty. / Piękny widok, lecz nudny, że nadto bogaty"; „Precz stąd, okoliczności podłe i poboczne, / Którymi, kiedy wątku urwało się w głowie, / Chudzi zwykli napychać pisma autorowie!" – napisze Franciszek Ksawery Dmochowski w *Sztuce rymotwórczej* (fragm. *Pieśni pierwszej* oraz *Pieśni trzeciej*). Stanisław Kostka Potocki zauważy: „[…] opisując rzecz jaką, nie dość jest objąć ją we wszystkich jej względach i stosunkach i wszystkie przytoczyć: tak dokładnego opisywania mogą wymagać umiejętności i sztuki, lecz w wymowie to tylko wybierać należy, co do pisania jest istotnym, co w nim najwięcej uderzyć i największy skutek sprawić może. Pomijanie drobności doda mocy i blasku częściom wybranym, na dzień wystawionym i przyzwoitym oświeconym światłem" (*O wymowie i stylu*). „Zbyteczne rozmnożenie szczegółów jest wadą wszelkiego opisania. Mnóstwo rzeczy drobnych lub niestosownych rozciąga uwagę i wprowadza zamieszanie, w którym nikną ważniejsze. […] We wszelkim opisaniu mniej powinniśmy ubiegać się za mnóstwem szczegółów i drobniejszych okoliczności, jako raczej za wyszukaniem i wyborem tych, które istotę i charakter obrazu stanowią" – powie Euzebiusz Słowacki (*Prawidła wymowy i poezji*). Niechęć do drobiazgowego, a zatem, w mniemaniu krytyków, nieoddającego istoty rzeczy – „niepoetycznego malowania" – manifestują niektórzy krytycy także w wypowiedziach oceniających opisowość w *Panu Tadeuszu*, np. Henryk Biegeleisen: „Przez nieszczęśliwe zestawienie tych tak pięknie ujętych przedmiotów, jako obok siebie leżących, nie może czytelnik objąć całości. Wyobraźnia jego widzi kapustę, bób, słonecznik i wiele innych szczegółów, ale nie widzi ogrodu, na czym jedynie powinno zależeć poecie" (*„Pan Tadeusz" Adama Mickiewicza. Studium estetyczno-literackie*, 1884). Piotr Chmielowski konstatował: „Błędnym jest mniemanie, jakoby sama obfitość rysów była zaletą opisu: obfitość i wielka szczegółowość potrzebne są w urzędowym opisie komornika, ale nie u autora. Wybór właśnie cech najbardziej znamiennych, najlepiej dających poznać przedmiot […], to przymioty prawdziwie artystycznego opisu" (*Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej*).

Wymogowi selekcji podlegała również płaszczyzna stylistyczna – warstwa językowa miała być skonstruowana zgodnie z zasadą stosowności (*bienséance*).

Podkreślano więc, że prawidłowo zoperacjonalizowana selekcja pozwalała przedstawić SYNTETYCZNY obraz całości, ukazać esencję przedmiotu. Krytycy dostrzegali jednocześnie, że często był to OBRAZ WYRETUSZOWANY. Zadaniem poetyckich deskrypcji było bowiem wniesienie odpowiedniego porządku w nieład natury. Grzegorz Piramowicz w podręczniku *Wymowa i poezja dla szkół narodowych* (1792) dowodził, że tkwi ona w umiejętności dobrania odpowiednich epitetów (nazywał je „farbami"), gdyż one czynią obraz „wydatnym". Doskonałość opisu polegała, zdaniem Euzebiusza Słowackiego, „na obraniu rysów niewielu, ale które by żywo i dokładnie rzecz malowały" (*Prawidła wymowy i poezji*). Świat opisu, wyimaginowany, doskonały, nie powinien jednak daleko odbiegać od rzeczywistego: „[Artysta] tworom swojej imaginacji nie może wprawdzie nadawać innych i sobie nieznajomych kształtów, ale odłącza od nich to wszystko, co ma jakąkolwiek niedoskonałości cechę i ukształca sobie świat nowy, podobny do tego, na który się zapatruje, ale daleko od niego doskonalszy. […] celem świata idealnego jest piękność, harmonia, jedność, rozmaitość i najdoskonalsze proporcje". Nieodłączną od selekcji strategią konstrukcyjną było więc opracowanie kryte-

riów WYBORU i poddanie odpowiednich cech obiektu regule HIERARCHIZACJI. Wybór, eliminując cechy przypadkowe, miał oddawać „wspaniałość i powagę rzeczy" („Wspaniałość i powagę kochają opisy", *Sztuka rymotwórcza*, *Pieśń trzecia*), dlatego w tekście deskryptywnym należało przestrzegać zasad: harmonii, jedności, rozmaitości i najdoskonalszych proporcji. Wszystkie te wzajemnie się dopełniające i warunkujące strategie (selekcja, wybór i hierarchizacja), żywo dyskutowane w wypowiedziach krytyków XVIII i XIX w., prowadziły zarówno do IDEALIZACJI opisywanego obiektu, jak i SCHEMATYZACJI środków opisu. Sposobem na uniknięcie podobnych zagrożeń były pojawiające się już w okresie → klasycyzmu (jednak stosunkowo rzadko) próby poddania kompozycji deskrypcji literackiej restrykcjom narzucanym przez składniki AKTU WIDZENIA, zwłaszcza zrelatywizowanie opisu do kategorii → podmiotu. Postulat, by → poeta przystępował do opisywania, będąc w naocznym, bezpośrednim kontakcie z przedmiotem opisu, zgłaszał Michał Dymitr Krajewski: „Opisujący łąkę, która się u nas śmieje, strumyk, który ucieka, wzgórek, który się podnosi, nie piszą tego w izbie, ale jak YOUNG o śmierci pisał w grobie, tak ci przenoszą się na te miejsca, aby w nich zawsze coś nowego upatrywali" (*Wojciech Zdarzyński życie i przypadki swoje opisujący*, 1785). Odniesienie tekstu opisu do aktu percepcji wzrokowej nie absorbowało jednak uwagi ówczesnego krytyka na sytuacyjnych determinantach widzenia, „usytuowanie" deskrypcji było przeważnie traktowane jako środek umożliwiający indywidualizację przedmiotu oglądu. Trzeba także odnotować, że obok postulatu estetycznej selekcji pojawia się już w oświeceniowych pismach krytycznych postulat przeciwny – dokładności, a zatem w jakimś stopniu przynajmniej, KOMPLETNOŚCI i SZCZEGÓŁOWOŚCI: „Poezja bowiem nie na samym słów ułożeniu, liczbie i rymach, czyli kadencjach, zawisła, ale raczej na […] jak najdokładniejszym odmalowaniu tego, co się przedsięwzięło wyrazić" – stwierdza Golański (*O wymowie i poezji*). Z kolei Franciszek Karpiński postuluje: „[…] w pisaniu i drobnych czasem [okoliczności] opuszczać nie należy, bo z nich często ciągną się myśli najpiękniejsze, czyniące sławę rzeczy i pisarzowi, a najbardziej – malują nam rzecz samą tak naturalnie, jak gdyby należycie ze wszystkich stron widziana była" (*O wymowie w prozie albo wierszu*, 1782).

Wpisanie deskrypcji literackiej w sytuację aktu postrzegania, zapoczątkowane w ograniczonym zakresie w dobie sentymentalizmu, zwróciło uwagę na podmiot opisu. Kazimierz Brodziński, chwaląc George'a Gordona Byrona, ganił opisy Waltera Scotta za to, że „nie wskazują ani cienia indywidualności poety, ani wieku, w którym je pisze" (*Żywoty*, „Magazyn Powszechny" 1834–1835). Romantyzm uwolnił opis od reguł selekcji i hierarchizacji, miał być wyrazem indywidualnej ekspresji uczuć, a przedmiot ukazywać nie w swej istocie (odejście od esencjalizmu dokonało się już w powieści sentymentalnej), a w chwili postrzegania, eksponując fragmentaryczność i przypadkowość cech. Obraz przedmiotu miał pozostawać w zgodzie z zasadą wierności wobec treści przeżycia. Opis miał charakter antymimetyczny (Maurycy Mochnacki podkreślał, że: „Udziałem sztuki nie jest rzeczywistość, zatem i poeta może swobodnie tworzyć sobie krainy ideału, odpowiadające jego uczuciu", *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2), nacechowany symboliką i elementami baśniowej → cudowności.

Wysoką rangę opisowi mimetycznemu przywróciła estetyka realistyczno-naturalistyczna, zastępując zasadę poetycznego malowania postulatem kopiowania natury. Kopiowanie odrzuca w przedstawianiu rzeczywistości selekcję na rzecz gromadzenia szczegółów, te bowiem mają wywoływać efekt prawdopodobieństwa. Dla naturalistów KONKRET był środkiem artystycznym pozostającym na usługach mimetycznej teorii dziewiętnastowiecznej po-

wieści. Kopiowanie natury zakładało ODTWARZANIE tego, co było dostępne bezpośredniej obserwacji – nadrzędność obserwacji mocno podkreślał Antoni Sygietyński. Włączając się w dyskusje na temat detaliczności opisów Émile'a Zoli, Sygietyński krytykuje nie nadmiar szczegółowości, a ich sztuczność wynikającą z nieprzestrzegania uwarunkowań, jakie narzuca akt percepcji: „[…] w tym jest podobny [Zola] do niektórych francuskich malarzy […], którzy wszystkie szczegóły mające wejść do obrazu znoszą do pracowni i malują je wiernie. W obrazach ich jednak jest wszystko oprócz obrazów z natury i życia, ponieważ nie wrażenia swe malowali, ale szczegóły sztucznie na modele nałożone" (*Współczesna powieść we Francji. III. Emil Zola*, „Ateneum" 1882, t. 4). Analogia malarstwa i powieści opisowej znajduje w pozytywizmie ciekawą interpretację: „Jeżeli [powieść opisowa] dotyka człowieka, to tylko z zewnątrz, jak malarstwo: jego postać, wzrost, tuszę, odzież, mieszkanie" – zauważa Feliks Bogacki (*Powieściopisarstwo wobec społeczeństwa*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 28). Zdaniem krytyka tylko to, co dostrzegalne gołym okiem, może mieć status obiektywności. Obiektywność i dystans były wyznacznikami propagowanego przez doktrynę naturalistyczną opisu → przedmiotowego. Teoria opisu była w pozytywizmie ściśle związana również z kategorią typowości, a cechy typowe, jak pisał Henryk Sienkiewicz, „nie występują nigdy w całej pełni w pojedynczych osobistościach, ale żyją rozproszone w setkach i tysiącach indywiduów – a dopiero zebrane przez powieściopisarza i przyobleczone w postać ludzką dają to, co nazywamy typem *par excellence*"; „gdzie tylko istnieją np. warstwy społeczne, tam choćby typowe postaci nie istniały w rzeczywistości – powieściopisarz może je tworzyć" (*Przegląd literacki*, „Przegląd Tygodniowy" 1873, nr 48). Typizacja zakładała więc szczególny rodzaj kopiowania, który był zarazem PRZETWARZANIEM rzeczywistości. Tak pojmowana typizacja zaczęła być postrzegana z czasem jako zagrożenie dla konstrukcji opisu (Piotr Chmielowski w latach 80. zauważa, że typowość z jednej strony może prowadzić do schematyzacji wypowiedzi, z drugiej – do kreacji → bohaterów odległych od rzeczywistości, do tworzenia postaci wyidealizowanych – *Nasza literatura dramatyczna*, t. 1, 1898).

W drugiej połowie XIX w., od epoki późnego romantyzmu po czasy rozkwitu poetyki realistycznej, ścierają się dwie koncepcje projektowania przestrzeni opisu – naturalistyczna, zakładająca drobiazgowość (dominująca konstrukcja wyliczenia) i obiektywność prezentacji (ograniczenie punktu widzenia jedynie do zewnętrznych obserwacji), oraz realistyczna, zakładająca selekcję i wybór, hierarchizację oraz interpretację („zewnętrzny" opis nazywano często prostym, wskazując na analogie do malarstwa flamandzkiego, które w kontekście wartości realizmu waloryzowano negatywnie). Eksplicytnie wyrazi to Eliza Orzeszkowa: „Bystrość spostrzegania nie przyda się na nic lub przyda się na niewiele, jeżeli nie towarzyszy jej zrozumienie spostrzeganych zjawisk i umiejętność czynienia pomiędzy nimi wyboru i kombinacji" (*O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15).

Dziewiętnastowieczną wiedzę na temat struktury opisu pogłębiają liczne uwagi rozsiane w tekstach recenzji. Bolesław Prus, wypowiadając się na temat *Ogniem i mieczem*, dostrzega w konstrukcji opisów Sienkiewiczowskich LOGICZNY PORZĄDEK, który organizuje tok powieściowej narracji: „[…] ogólne kontury całości poprzedzają opis części; przyczyny idą przed skutkami. Gdy określa jakąś własność, to nie za pomocą oderwanych pojęć, ale – stosunków jej do innych własności […]" („*Ogniem i mieczem*". *Powieść z dawnych lat Henryka Sienkiewicza*, „Kraj" 1884, nr 28). Pozytywistyczni recenzenci, występując przeciw tendencji do rozrastania się i autonomizacji partii opisowych, wyznaczali opisowi rolę pod-

rzędną w stosunku do opowiadania: „Opowiadający kreśli zazwyczaj kilku dobitnymi rysami miejscowość i osobistości, a co prędzej przystępuje do przedstawiania wydarzeń, gdyż na nich to cała wartość opowiadania polega" (P. Chmielowski, *Młode siły. „Z różnych sfer": nowele i obrazki Elizy Orzeszkowej*, „Ateneum" 1880, t. 1). Chmielowski występował zarówno przeciw nadmiernej szczegółowości („żeby artystycznie dać poznać jaki wypadek, nie trzeba go koniecznie z całą drobiazgowością kronikarza przedstawiać, jak chcąc odmalować bujną czuprynę, nie potrzeba znać dokładnie liczby włosów ją składających" – *Powieść Henryka Sienkiewicza*, 1887), jak i ograniczaniu punktu widzenia jedynie do zewnętrznych wrażeń, gdyż najczęściej one stanowią także element doświadczenia czytelnika, są mu zatem znane. Chwaląc technikę pisarską Aleksandra Świętochowskiego, Chmielowski notuje: „[…] on pierwszy zaniechał zewnętrznych drobiazgów, tzw. malowniczej charakterystyki, a zwracał główną uwagę […] na wewnętrzne życie duszy. Nie było tam zdjęć fotograficznych z tych objawów, które się składają na wytworzenie obrazów zebrań towarzyskich; nie było opisów ani balowego stroju, ani łachmanów, ani gry w karty czy polowania, ani pojedynków i pijatyk; […] Świętochowski przypuszczał, że inni pisarze już dosyć o tym wszystkim mówili i że czytelnicy z własnego doświadczenia mają już obfity materiał do uogólnień" (*Dramat polski doby najnowszej*, 1902). W krytyce pozytywistycznej dość często jednak jest reprezentowane stanowisko broniące szczegółu jako wyznacznika literackiej deskrypcji, pod warunkiem jego estetycznego sfunkcjonalizowania. Taką postawę werbalizuje Świętochowski, stwierdzając: „[…] Prus jest mistrzem szczegółów, więc w tych drobiazgach sypią się mu spod pióra perły artyzmu, zwłaszcza gdy je nasączy humorem" (*Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, „Prawda" 1890, nr 39).

W końcu XIX w. rodzi się także zainteresowanie (pod wpływem → impresjonizmu) rolą innych sytuacyjnych determinantów widzenia, zwłaszcza światła, co dostrzeże i doceni Stanisław Witkiewicz w studium *Mickiewicz jako kolorysta* („Wędrowiec" 1885, nr 49–53): „Światło i barwa istnieją w każdym jego opisie. […] Od światła zależy ilość szczegółów"; „Mickiewicz opisuje plamę barwną, widząc ją taką, jaką jest w danym oświetleniu", choć na udział światła zwracano uwagę i wcześniej w wypowiedziach na temat deskrypcji powieści realizmu: „[…] lubi [Orzeszkowa] mieścić swe bohaterskie grupy w gabinetach o półciemnym horyzoncie, do których bardzo często, a zawsze w stosownej chwili, wpuszcza złotawy promień wschodzącego lub zachodzącego słońca" (A.G. Bem, *Eliza Orzeszko*).

Na początku XX w. w podręcznikach z zakresu stylistyki podkreślano dystynkcję między opisem a opowiadaniem. Eksponowano utożsamienie opisu literackiego z estetycznym, obrazowym, jak podkreślano, ujęciem przedmiotu, stające się podstawą odróżnienia opisów artystycznych od naukowych, które miała charakteryzować nie barwność, a dokładność przedstawienia (W. Kokowski, *Teoria literatury polskiej*). Autor ten w swoim podręczniku powtórzy zasadę konstrukcyjną – „od ogółu do szczegółu": „W ogólnym poglądzie najpierw kształt i wielkość, bo to daje obraz położenia i rozciągłości w przestrzeni". Kokowski dostrzega już konieczność relatywizowania obranego porządku do specyfiki obiektu, pisząc: „Jeżeli przedmiot jest złożony i ukazywany z różnych punktów widzenia (gmach, miasto, kraj), to porządek jest rozmaity, stosownie do punktu widzenia". Postuluje również, by deskrypcja zawierała informacje nie tylko o punkcie widzenia podmiotu (rozumianego najczęściej w kategoriach przestrzennych, jako odległość percypującego od obiektu), ale też o wrażeniu, jakie na opisującym wywiera przedmiot. Opis – traktowany jako składnik bardziej złożonych struktur narracyjnych – wymagał uzasadnień jego obecności oraz uwzględnienia

sposobu współwystępowania z innymi formami narracji: „Ponieważ każdy przedmiot, zajmujący miejsce w przestrzeni, podlega jednocześnie obserwacji w pewnym momencie lub w pewnym okresie czasu, przeto z prozą opisową łączy się zwykle i stanowi jej uzupełnienie opowiadanie", pisze Kokowski. Składnikiem obiegowej wiedzy o opisie było już w tym okresie przekonanie o konieczności jego temporalizacji, co pociągało za sobą nie tylko zmiany w zakresie konceptualizacji tej kategorii (odejście od statyczności i pozaczasowości deskrypcji, co było mocnym wykładnikiem opisu klasycystycznego), ale także przeobrażenia struktury (przedmiot opisywany w danym momencie ulegał atomizacji) i zmiany lokalizacji deskrypcji w narracji (opis opuszcza zarezerwowane dlań wcześniej partie inicjalne i wtapia się w porządek opowiadania).

Funkcje deskrypcji. Dydaktyzm poetyki klasycystycznej narzucił rygory również modelowi opisowości (realizacji zadań dydaktycznych, etyczno-moralnych czy filozoficznych była podporządkowana opisowość, zwłaszcza poematu opisowego). Deskrypcja ilustrująca określone tezy DYDAKTYCZNE koncentrowała uwagę czytelnika na ściśle wyselekcjonowanych (użytecznych, godnych naśladowania), jednoznacznie kwalifikowanych aksjologicznie (dodatnich lub ujemnych) cechach obiektu. W oświeceniu równie ważna była funkcja ESTETYZUJĄCA opisu literackiego. Dobitnie dał temu wyraz Filip Nereusz Golański: „Ze wszystkich ozdób wymowy, ze wszystkich postaci krasomówskich, opis […] najpotrzebniejszy jest. […] Bo wymowie sprawuje moc, żywość, wzruszenie umysłu i wielkie czucie. […] Bez opisu za nic prawie wszystko" (*O wymowie i poezji*). Opis miał zadziwić czytelnika doborem niecodziennych przedmiotów i miejsc (toposy *locus amoenus* i *locus horridus*). Później Kazimierz Brodziński pozostanie już jedynie przy dość naiwnie określonym uczuciu przyjemności: „Na widok pięknej natury i pięknego czynu wszyscy bez różnicy czujemy przyjemność" (*Wyjątek z pisma pt. „Piękność i wzniosłość"*, „Jutrzenka. Noworocznik Warszawski" 1834). Jedną z najwcześniej dostrzeżonych i najczęściej przez krytyków omawianych była funkcja UNAOCZNIAJĄCA: „Rytm [epopei] ma być poważny, żywy i tak rzecz opiewający, iżby czytający zdawał się patrzeć na to, co mu się przed oczyma stawia" (I. Krasicki, *O rymotwórstwie i rymotwórcach*); „Ich [opisów] największa sztuka na tym polega, by go uczyniły przytomnym myśli naszej" (S.K. Potocki, *O wymowie i stylu*). Na ten temat pisał również Euzebiusz Słowacki: „Nie dosyć jest prostym mianowaniem wskazać rzecz, o której chcemy dać wyobrażenie, trzeba ją często tak wystawić czytelnikom, aby się zdawała być obecną" (*Prawidła wymowy i poezji*). Opis obrazowy miał wyróżniać się walorem „najwyższej zmysłowej doskonałości, a więc perfekcji wyobrażeniowo-plastycznej obrazu poetyckiego, jego wizualnej sugestywności; „nadać słowom ciało i kolory, słowem rzecz swoją odmalować w najdoskonalszym zmysłowym wystawieniu. […], aby zachwycony czytelnik zdawał się widzieć przedmiot lub słyszeć to, co przez zmysł słuchu pojmować zwykliśmy" – pisał Słowacki. W romantyzmie o unaoczniającej roli opisu decyduje już nie podobieństwo do przedmiotu, a talent twórcy: „Wymienione sonety przenoszą nas w okolice Krymu i samym urokiem poezji unaoczniają miejsca, które zwiedzał twórczy jeniusz. Pełno wszędzie malowanych obrazów, chociaż nigdzie nie postrzegamy ani rysów, ani kolorytu" – zwracał uwagę Maurycy Mochnacki (*O „Sonetach" Adama Mickiewicza*, „Gazeta Polska" 1827, nr 82). W okresie międzypowstaniowym „zmysłowa doskonałość" daleko odejdzie już od postulatu upiększania rzeczywistości: „Ci, co narzekają na szkaradność obrazów w romansach i powieściach francuskich, powinni by wszelako pamiętać, że w dziełach sztuki wykonanie tak wiele znaczy, że opis najokropniejszego wypadku, jeśli jest tylko z talentem odmalowany, choćby był najszkaradniejszym, zawsze jest dowodem

talentu" (J.I. Kraszewski, *O polskich romansopisarzach*, „Wizerunki i Roztrząsania Naukowe" 1836, t. 11). Obok postulatu opisu plastycznego, malowniczego, pojawi się postulat opisu wielozmysłowego. Wymóg jak najwierniejszego odwzorowania pojawi się z większą nawet intensywnością w wypowiedziach krytycznych powieściopisarzy pozytywizmu: „Zamiast pędzla, rylca lub dłuta powieściopisarz posługuje się słowem; […] zamiast wprost i bezpośrednio uderzać wyobraźnią widza, rozbudza on ją i przysposabia w ten sposób, aby ujrzała jak najwyraźniej to, co objawiło się własnej wyobraźni jego" (E. Orzeszkowa, *O powieściach T.T. Jeża*). Sienkiewicz zbiera od innych pochwały za plastyczność opisów, choć „nie są to obrazy malowane z jakąś genialną techniką słowa i oryginalnością spostrzeżeń, bynajmniej, zwykle proste, czasem niedbale szkicowane lub w stylu gawędziarskim, ale niezmiernie wyraźne i przejrzyste" (A.S. [A. Świętochowski], *Henryk Sienkiewicz (Litwos)*, „Prawda" 1884, nr 27). Deskrypcje miały nie tylko apelować do wyobraźni odbiorcy, ale angażować jego wszystkie zmysły oraz jego „poczucie". Opis sensualistyczny, zdaniem wielu krytyków, realizował w pełni zadania poetyki → realizmu. Tak to rozumie Bolesław Prus: „Drugą cechą jest realizm [powieści Sienkiewicza], używanie wyrazów, które bezpośrednio malują przedmiot czy własność i budzą w czytelniku nie tylko pojęcie, ale poczucie. Jego Dniestr i jego step pachną, jego pasowania się dwu ludzi wyciskają pot na czole czytelnika, jego fizjonomie i upiory mają kształty i barwy. […] Widzisz, słyszysz, dotykasz, czujesz, a w końcu wierzysz" (*„Ogniem i mieczem". Powieść z dawnych lat Henryka Sienkiewicza*, „Kraj" 1884, nr 30). Nawet autor *Ogniem i mieczem*, doceniając artystyczny kunszt deskrypcji Zoli, podkreśla: „Wszystko, co on opisuje, posiada swój kształt, swój kolor, swoje wycieniowanie, swój stosunek do otoczenia, swój zapach nawet" (*O naturalizmie w powieści*, „Niwa" 1881, t. 20).

Naturalizm dokonał zmian w hierarchizacji zadań opisu, stawiając na czele, obok obrazowej, utrwalającej sensualną percepcję świata, funkcję POZNAWCZĄ (opis miał ukazać człowieka w jego właściwym środowisku), zacierając tym samym różnicę między opisem literackim a naukowym. Opis manifestujący erudycję podmiotu nie cieszył się jednak uznaniem. Sygietyński, nie podważając artyzmu Zoli, ironizował: „Cokolwiek jest przedmiotem jego starannych i długich opisów, stos jarzyn czy publiczność w teatrze, podwórze na plebanii czy salon hrabiny […], Paryż widziany z wieży Trocadéro, sklep rzeźnicki czy sypialnia nierządnicy, Zola robi prosty wyciąg z katalogów i wylicza przedmioty, jak gdyby miał nie powieść z wrażeń pisać, ale przewodnik w guście Murraya lub Baedekera dla zwiedzających Paryż Anglików" (*Współczesna powieść we Francji. III. Emil Zola*). Pod wpływem estetyki → naturalizmu poszerzono repertuar wartości estetycznych o wartości negatywne (brzydotę). W imię prawdy wobec rzeczywistości naturaliści wprowadzili na karty powieści opisy, w których „występek cuchnie, a nie pachnie; nagość, anatomicznie, nie zaś poetycznie piękna, odraża, a nie wzbudza zachcianek zmysłowych; słowa obrazują brzydotę rzeczy, ale jej nie upiększają; wady bolą, ale nie bawią" (tamże). Krytyka pozytywistyczna zwracała uwagę na funkcję KOMPOZYCYJNĄ opisu, a zarazem, co ciekawe, funkcję POBUDZAJĄCĄ AKTYWNOŚĆ → odbiorcy, rolę tę miały odgrywać opisy niezwiązane bezpośrednio z głównym tokiem → narracji. Świętochowski mówi o opisach w *Lalce*: „Nie wiążą się one ściśle z osnową powieści, mogą być od niej odcięte, ale ją nadzwyczajnie urozmaicają i podtrzymują uwagę czytelnika, znużoną zbyt długo trwającym romansem pary bohaterów głównych" (*Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*). Ceniono te partie deskryptywne, nawet rozbudowane, które były ściśle powiązane z akcją utworu, były środkiem spajającym → kompozycję. Sygietyński cenił powieści Gustave'a Flauberta, gdyż w nich: „Żaden opis nie grzeszy zbytecznością ani bra-

kiem łączności z działającymi osobami. Często tylko szczegół umieszczony na pierwszej stronicy znajduje zastosowanie i wyjaśnienie na ostatniej […]. Opisowość nie przeszkadza akcji, lecz przeciwnie, podtrzymuje ją […]" (*Gustaw Flaubert*, „Nowiny" 1880, nr 134). Deskrypcje młodopolskie, a wcześniej również romantyczne, realizowały funkcję EKSPRESYWNĄ (początki tej konwencji sięgają sentymentalizmu). Opis, zdaniem krytyki, był przekaźnikiem emocji → bohatera. To stan ducha, a nie jego zdolności obserwacyjne czy wiedza, jest czynnikiem konstytuującym opis.

Przedmiot opisu. Obiektem deskrypcji oświeceniowych była natura pojmowana bądź jako przyroda autentyczna (*une nature pure*), postrzegana zmysłami, nieujarzmiona i często pospolita – jak sądzili pisarze sentymentalni, bądź zgodnie z estetyką klasycystyczną – jako przyroda wyselekcjonowana i wyretuszowana (*une belle nature*), postrzegana okiem rozumnym, etycznym i estetycznym, oraz natura-model, całkowicie wyidealizowana, będąca wynikiem uogólnionej, ponadindywidualnej wiedzy o świecie. W opisie ornamentacyjnym rzeczywistość przedstawiana zależała więc od zewnętrznych wobec tekstu reguł budowania deskrypcji, a nie od charakteru referenta. Do takich reguł weryfikowalności – prawdopodobieństwa i stosowności – odwoływał się Filip Nereusz Golański, pragnąc poddać loty poetyckiej imaginacji pewnym rygorom (*O wymowie i poezji*). Opis, uwikłany w reguły → gatunku, konwencje prądu literackiego, światopogląd ideowo-estetyczny epoki, charakteryzowały określone preferencje w zakresie przedmiotowych odniesień. Mimo że Golański zalecał: „[…] widoki natury milsze są poezji aniżeli sztuki", to jednak → pejzaż odgrywał w poezji klasycystycznej rolę drugorzędną (tła), zyskiwał na autonomii wtedy, gdy był artefaktem, dziełem człowieka (park, ogród). Jednak niektórzy krytycy, związani z sentymentalizmem, np. Franciszek Karpiński, waloryzowali także opisy zawierające szczegóły znane z potocznego doświadczenia, „najnikczemniejsze okoliczności" (*O wymowie w prozie albo wierszu*), gdyż to one uwiarygodniają opis i czynią go łatwiejszym w odbiorze. Głównym przedmiotem deskrypcji klasycystycznych pozostanie jednak *une belle nature*, także w okresie postanisławowskim: „[…] istotna zasada poezji […] zależy na upięknianiu dzieł natury, podniesieniu się do idealnego wzoru i na najdoskonalszym przez mowę zmysłowym wystawieniu", powie Euzebiusz Słowacki (*Prawidła wymowy i poezji*).

Przeciw „szminkowaniu" rzeczywistości występowali krytycy doby romantyzmu, broniąc prawa do opiewania „brzydkiej natury" czy „nieprzyjemnych widoków" w imię prawdy przedstawiania: „Obrazy śmierci, szkieletów, głów trupich […] są to obrazy prawdy, której tyle zarzucić, ile nie jest sfałszowana i dla sztuki nadto obnażona" (J. Lelewel, *O romantyczności*, „Biblioteka Polska" 1825, t. 4). Od epoki romantycznej rola przyrody znacząco wzrasta, dynamicznym przemianom podlega perspektywa jej oglądu i sposób przedstawiania. Różnice ujmowania natury w konwencji poetyki klasycyzmu i romantyzmu tak przedstawia Joachim Lelewel: „W poezji klasycznej we wszystkich częściach nago jest wystawiona ziemska natura, a poeta na jej wzór wszystko poziomie obrazuje i zmysłowie wystawia. […] upięknia, prawdę obrazami pokrywa. W poezji romantycznej wszystko we właściwej wystawione barwie. Lecz poeta wysokimi uniesiony uczuciami, czułą obdarzony duszą, unosi się w świat nadzmysłowy, którego siły kreśląc, w duchownych je wyobraża jestestwach. […] Klasyk do ziemskiej zmysłowości zniża niebo i boskie władze. Romantyk ziemskie rzeczy wiąże z niebieskimi i odnosi je wysoko do poznanego bóstwa" (tamże). Pejzaż romantyczny, prawdziwy, ale zarazem przesączony subiektywnością, mistyczny, alegoryczny, wzbudzał wśród ówczesnych krytyków gorące dyskusje, które są świadectwem dokonujących się zmian w teoretycznej świadomości na

temat → formy, → stylu i miejsca deskrypcji w dziele literackim. Franciszek Salezy Dmochowski nazwie wyobraźnię autora *Sonetów krymskich* „miernością wolną od zbawiennego hamulca poprawności", która będzie młodzież „uwodzić błyskotkami" i może zatrzeć w potencjalnych naśladowcach „uczucie prawdziwej piękności opartej na malowaniu natury i wybieraniu szlachetnych i zajmujących obrazów, a zwrócić ją do mistycyzmu, do pomysłów pierzchających przed okiem rozwagi jak mary senne […]" („*Sonety" Adama Mickiewicza*, „Biblioteka Polska" 1826, t. 3). Odpowiedzią na krytykę mistycznego pejzażu była wypowiedź Maurycego Mochnackiego, który zauważył przesunięcie punktu zainteresowania z przedmiotu na podmiot oraz z osoby obserwatora na podmiot przeżywający, czujący: „Mickiewicz odmalował w tych sonetach siebie, tęsknotę do ziemi rodzinnej i okolice Krymu"; *Sonety krymskie* są „utworem kolosalnej imaginacji wśród fenomenów przyrodzenia burzliwymi miotanej wspomnieniami. […] wszystko w nich maluje, owszem, męską duszę […]" (*O „Sonetach" Adama Mickiewicza*). Przedmiot opisu miał podlegać sprawdzianowi podobieństwa do świata zmysłowo postrzegalnego, narzędziem weryfikacji stała się zasada „widzę i opisuję". Do niej odwołuje się Adam Mickiewicz w polemice z recenzentem, który dokonywał stylistycznego retuszu opisów w *Sonetach krymskich*: „Pan Franciszek Salezy Dmochowski zamiast: »ziemnych krawędzi« życzyłby widzieć »nadbrzeżne płaszczyzny« albo »piaszczyste płaszczyzny«. Szkoda, że w opisanej przeze mnie ziemi nie było płaszczyzn piaszczystych" (*Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*, 1829). Romantyczny pejzaż imaginacyjny, opisujący „nieziemskie światy" bądź składniki realnej rzeczywistości (lodowce, skały, szczyty górskie, cmentarze, morza, stepy), odznaczające się potencją symboliczną, ustąpił wkrótce miejsca konwencji realistycznej, wprowadzającej w ramy opisu „obrazy powszedniego życia". Opisywane miejsca są zamieszkiwane głównie przez postaci (typy reprezentujące różne stany), ukazywane na tle środowiska, w którym żyją. Lista obiektów deskrypcji jest więc bogato reprezentowana: od wyglądów postaci poczynając, przez opisy zwierząt oraz artefaktów, takich jak stroje, wnętrza, meble czy narzędzia, na krajobrazie miejskim i naturalnym kończąc. W pozytywizmie donośnie rozbrzmiewał głos przyznający prawo do opisu „brzydkiej natury": Piotr Chmielowski broni brzydoty w opisach, literatura powinna bowiem przedstawiać „całość życia", winna być „obrazem, a nie parawanem życia" (*Niemoralność w literaturze*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 1–2). W innym tekście konstatował: „A więc mniejsza o to, czy sam przedmiot dla nas jest wstrętny lub miły, czy jest mały czy wielki, czy wzniosły czy pospolity, ładny czy brzydki, niedorzeczny czy rozumny, silny czy słaby, bądź co bądź stanowi on cząstkę tej potężnej całości, jaką się wszechświat ludziom przedstawia, i w tym charakterze zasługuje na poznanie i odtworzenie […]" (*Młode siły*). Podobne stanowisko zajmuje Henryk Sienkiewicz: „Prawda czy piękna, czy obrzydliwa jest zawsze prawdą, bo odbija naturę" (*O naturalizmie w powieści*). Niewiele później Władysław Kokowski, jako autor podręcznika z zakresu stylistyki, już bez emocjonalnego zaangażowania, oznajmi, że „przedmiotem opisu może być każda rzecz zajmująca miejsce w przestrzeni" (*Teoria literatury polskiej*).

W krytyce przełomu wieków można odnotować zarówno postawy przeciwne doktrynie realistycznej i zasadzie „odtwarzania tego, co nam dano" (C. Jellenta, *Zakapturzony idealizm*, „Prawda" 1888, nr 35–36), jak i – ulotnym, nastrojowym obrazom deskrypcji młodopolskich. Omawiając *Popioły* Stefana Żeromskiego, Chmielowski zauważa zmianę w rysunku powieściowych postaci: „Rafał to nie »charaktery« w znaczeniu estetyczno-psychologicznym, ale zbiór chwilowych »nastrojów«. Dotychczas Żeromski tak nie robił; jeszcze w *Ludziach bezdomnych* dał charaktery. Teraz uległ modnej psychologii roztrącającej duszę czło-

wieka na miliardy »stanów psychicznych«. […] Zadanie poety-artysty nie jest równoznaczne z działaniem aparatu migawkowego; zmierza ono do stworzenia całości wewnętrznej, nie zaś ułomków duszy" (*„Popioły". Powieść Stefana Żeromskiego*, „Słowo Polskie" 1904, nr 18).

Podmiot deskrypcji i sfera odniesień podmiotowo-przedmiotowych. Podmiot opisu klasycystycznego był wyposażony w uprzednią wobec aktu opisywania encyklopedyczną wiedzę o obranym obiekcie (ten typ kreacji podmiotu był charakterystyczny dla wszelkich rodzajów deskrypcji: poetyckich, krajoznawczych, botanicznych itp.), która pozwalała ukazać esencję przedmiotu, wskazać jego najistotniejsze i pozaczasowe właściwości. Racjonalistyczny sposób oglądu był wspierany darem imaginacji. Ten rodzaj podmiotowej kreacji wiązał się z ówczesnymi funkcjami obrazowymi literatury. Zakładano, że wizualność tkwiła w wyobrażeniu (obrazach umysłowych): „Obrazotworność jest władza wystawiania sobie w myśli obrazów rzeczy, które zmysłami pojmujemy, i tym podobnych" (I. Włodek, *O naukach wyzwolonych*, 1780). Obrazy umysłowe, tworzone dzięki → wyobraźni, mogą się pojawiać niezależnie od tego, czy występują w naturze, czy też nie. W mowie znajdują swe środki wyrazu. W romantyzmie podmiot medytacyjny spogląda na świat „poetycznie" (M. Grabowski, *O poezji XIX wieku*, 1837), kreując opis refleksyjny, antymimetyczny.

Tendencja do upodmiotowienia opisu, krystalizująca się już w okresie sentymentalizmu, wykreowała szereg ról opisującego, które można skategoryzować w zależności od rodzaju podmiotowo-przedmiotowych odniesień. Role: obserwatora patrzącego na świat „drobnostkową, flamandzką, mikroskopową źrenicą" (J.I. Kraszewski, *O polskich romansopisarzach*), naukowca, „badacza i myśliciela" (E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, „Gazeta Polska" 1866, nr 288), kopisty, dobrze poinformowanego świadka, zbieracza osobliwości, podróżnika konstytuują opis rzeczowy. Typ podmiotu doświadczającego, przeżywającego, czującego będzie z kolei organizować opis sensualistyczny. Chmielowski nawoływał: „Do życia […], do wystawiania tego, co czujemy, czego dotykamy, a nie tego, co w bujnej (czasami) wymarzonej imaginacji nie ma cechy realnego bytu […]" (*Niemoralność w literaturze*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 2). „Upodmiotowienie" opisu było już powszechne w świadomości krytycznej Młodej Polski – podmiot staje się komponentem deskrypcji nie tylko wpisanym w złożoną sytuację percepcji, która warunkuje jego czynności i efekty opisywania, ale uwagę zaczynają przykuwać szerzej rozumiane odniesienia podmiotowo-przedmiotowe, „nastroje i wrażenia, jakie [fakty] budzą w podmiocie" (M. Posner-Garfeinowa, *Kilka słów o modernizmie*, „Krytyka" 1899, t. 1). Wszelkie próby zrelatywizowania opisu do sytuacji percepcji prowadziły z czasem do aspektowości ujęcia i momentalności widzenia przedmiotu. Selekcja, warunkowana sytuacją (przedmiot jest ukazywany tak, jak go widzi w danym momencie podmiot), powodowała atomizację przedmiotu, równocześnie wprowadzając do opisu postrzeżeniowe wrażenia, niepoddane „intelektualnej obróbce", co zachwiało przejrzystą i rozumianą w kategoriach całości konstrukcją opisu. Zmiany te z niepokojem śledziła krytyka przełomu XIX i XX w., często negatywnie oceniając strategie rozbijające logiczny porządek deskrypcji. Tak opisy w powieściach Juliusza Kadena-Bandrowskiego komentuje Karol Irzykowski: „Autor biegnie przed bohaterem i maluje, gdzie może, bodaj skraweczek, bodaj błoto pod nogami albo plamy na surducie. Zużywa niepomierną ilość dekoracji. Wstępujemy np. do izby szewca na parę minut, nic tam się ważnego nie dzieje […]" (*Czyn i słowo. Glossy sceptyka*, 1913).

Okres od oświecenia do końca Młodej Polski to czas, w którym stopniowo wykrystalizowało się rozumienie opisu jako kategorii utworu literackiego. Taka perspektywa oglądu zwróciła spojrzenie krytyki na uwarunkowania struktury deskrypcji literackich zarówno ze-

wnętrzne (światopogląd i estetyka epoki, cechy poetyki: sentymentalnej, romantycznej, realistycznej, naturalistycznej, impresjonistycznej), jak i wewnętrzne (konwencje gatunkowe, zwłaszcza powieści, sytuacja komunikacyjna projektowana przez dany utwór, głównie kategoria podmiotu percypującego). Wiedza na temat technik literackich deskrypcji przyrastała dynamicznie, choć nie w sposób kumulatywny. Była wprawdzie coraz rozleglejsza, ale naznaczona sądami wartościującymi, wynikającymi często z indywidualnych gustów, a nie ze świadomości teoretycznej poszczególnych krytyków, i wciąż daleka od systematyczności. Najwięcej dyskusji budziły zobowiązania, jakimi obarczano tę formę wypowiedzi – najpierw „malowania" rzeczywistości, potem jej wiernego „kopiowania" – oraz próby zrelatywizowania tych funkcji wobec podmiotu deskrypcji i norm gatunkowych (poezji i prozy). W okresie dwudziestolecia międzywojennego problemy te powrócą z całą intensywnością, zasadniczo rewidując konwencje zarówno opisu literackiego (zwłaszcza w powieści), jak i jego krytyki.

Bożena Witosz

Źródła: W. Rzewuski, *O nauce krasomówskiej* [1762], w: *Ludzie Oświecenia o języku i stylu*, t. 1, oprac. Z. Florczak i L. Pszczołowska, red. M.R. Mayenowa, 1958; I. Włodek, *O naukach wyzwolonych w powszechności i szczególności ksiąg dwie* [1780], w: jw.; F. Karpiński, *O wymowie w prozie albo wierszu*, w: tegoż, *Zabawki wierszem i prozą*, t. 2, 1782; M.D. Krajewski, *Wojciech Zdarzyński życie i przypadki swoje opisujący*, 1785; F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, 1788; G. Piramowicz, *Wymowa i poezja dla szkół narodowych*, 1792; I. Krasicki, *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 3, wyd. F.K. Dmochowski, 1803; S.K. Potocki, *O wymowie i stylu*, t. 4, cz. 2, 1815; J. Lelewel, *O romantyczności*, „Biblioteka Polska" 1825, t. 4; F.S. Dmochowski, *„Sonety" Adama Mickiewicza*, „Biblioteka Polska" 1826, t. 3; E. Słowacki, *Prawidła wymowy i poezji*, 1826; M.M. [M. Mochnacki], *O „Sonetach" Adama Mickiewicza*, „Gazeta Polska" 1827, nr 80 i 82; A. Mickiewicz, *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*, w: tegoż, *Poezje*, 1829; K. Brodziński, *Wyjątek z pisma pod tytułem „Piękność i wzniosłość"*, „Jutrzenka. Noworocznik Warszawski" 1834; K. Brodziński, *Żywoty*, „Magazyn Powszechny" 1834–1835; J.I. Kraszewski, *O polskich romansopisarzach*, „Wizerunki i Roztrząsania Naukowe" 1836, t. 11; M. Grabowski, *O poezji XIX wieku*, w: *Literatura i krytyka*, t. 1, 1837; E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, „Gazeta Polska" 1866, nr 285––286 i 288; K. Mecherzyński, *Stylistyka, czyli nauka obejmująca prawidła dobrego pisania*, 1870; F. Bogacki, *Powieściopisarstwo wobec społeczeństwa*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 28–32; P. Chmielowski, *Niemoralność w literaturze*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 1–2; A.G. Bem, *Eliza Orzeszko*, „Opiekun Domowy" 1873, nr 32; H. Sienkiewicz, *Przegląd literacki: „Czarna nić". (Powieść Felicjana Gryfa). „Sabina" Michała Bałuckiego. „Pamiętniki Daniela" Józefa Tretiaka*, „Przegląd Tygodniowy" 1873, nr 48–50; E. Orzeszkowa, *O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15; P. Chmielowski, *Młode siły. „Z różnych sfer": nowele i obrazki Elizy Orzeszkowej*, „Ateneum" 1880, t. 1; H. Sienkiewicz, *O naturalizmie w powieści*, „Niwa" 1881, t. 20; H. Biegeleisen, *„Pan Tadeusz" Adama Mickiewicza. Studium estetyczno-literackie*, 1884; B. Prus, *„Ogniem i mieczem". Powieść z dawnych lat Henryka Sienkiewicza*, „Kraj" 1884, nr 28–30; A.S. [A. Świętochowski], *Henryk Sienkiewicz (Litwos)*, „Prawda" 1884, nr 27–32; S. Witkiewicz, *Mickiewicz jako kolorysta*, „Wędrowiec" 1885, nr 49–53; P. Chmielowski, *Powieść Henryka Sienkiewicza*, w: tegoż, *Nasi powieściopisarze. Zarysy literackie*, 1887; C. Jellenta, *Zakapturzony idealizm*, „Prawda" 1888, nr 35–36; A.S. [A. Świętochowski], *Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, „Prawda" 1890, nr 32–39; W. Weychertówna, *Stylistyka. Teoria prozy i poezji. Do użytku szkolnego*, 1898; M. Posner-Garfeinowa, *Kilka słów o modernizmie*, „Krytyka" 1899, t. 1; P. Chmielowski, *Dramat polski doby najnowszej*, 1902; W. Kokowski, *Teoria literatury polskiej obejmująca stylistykę, prozaikę i poetykę*, 1902; P. Chmielowski, *Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej*, 1903; P. Chmielowski, *„Popioły". Powieść Stefana Żeromskiego*, „Słowo Polskie" 1904, nr 18 i 20–22; K. Irzykowski, *Czyn i słowo. Glossy sceptyka*, 1913.

Opracowania: M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, 1969; A. Bartoszewicz, *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku*, 1973; M. Rutkow-

ska, *Terminologia literacka w wypowiedziach o powieści w XVIII wieku*, 1975; Z. Kopczyńska, *Język a poezja. Studia z dziejów świadomości językowej i literackiej oświecenia i romantyzmu*, 1976; T. Michałowska, *Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*, 1982; J. Sławiński, *Opis*, w: *Słownik literatury polskiej XIX w.*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; B. Witosz, *Opis w prozie narracyjnej na tle innych odmian deskrypcji. Zagadnienia struktury tekstu*, 1997.

Zob. też: Czucie (Czułość, Uczucie, Tkliwość), Geniusz, Mimesis, Wyobraźnia/ Imaginacja/ Fantazja

ORIENTALIZM

Kształtowanie się orientalistyki jako dyscypliny akademickiej. Zainteresowania orientalizmem w polskiej krytyce literackiej zbiegają się w czasie ze zmianami, jakie na przełomie XVIII i XIX w. nastąpiły w ekonomicznych i politycznych relacjach między Europą i Wschodem, oraz z narodzinami i rozwojem nowożytnej świeckiej orientalistyki jako osobnej dyscypliny naukowej, z czym wiązało się powstanie prestiżowych instytutów oraz fakultetów uniwersyteckich, prowadzących badania nad językami, kulturą i literaturą Wschodu. W 1795 r. w Paryżu powstała Szkoła Języków Wschodnich Żywych, a podczas wyprawy Napoleona do Egiptu założono z jego inicjatywy Instytut Egipski, w ramach którego prowadzono także wiele badań archeologicznych. Na początku XIX w. na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów ważnym ośrodkiem orientalistycznym stało się Wilno. Język hebrajski wykładano w wileńskim Seminarium Głównym już w 1808 r. Wielokrotnie podejmowano też próby zorganizowania studiów orientalistycznych na Uniwersytecie Wileńskim, poważna dyskusja na ten temat rozgorzała po zakończeniu wojen napoleońskich, wtedy pojawiła się również możliwość wprowadzenia nowych dyscyplin. Problematyka orientalistyczna (historyczna, filologiczna) była omawiana na marginesie wykładów z innych dyscyplin (dziedzin) szczegółowych prowadzonych przez profesorów znających język arabski, m.in. z zakresu filologii klasycznej (Gotfryd Ernest Groddeck) oraz historii (Joachim Lelewel). Konsekwencją tego było pojawienie się w literaturze tematów, motywów i stylizacji orientalnych, początkowo ograniczano się do „kostiumu orientalnego", z czasem powstały opisy i kreacje inspirowane bezpośrednią obserwacją → pejzażu i kultury orientalnej. Początkowo zainteresowanie poezją wschodnią wiązało się ze studiami nad Biblią, w dobie oświecenia pojawiło się szersze zainteresowanie → gatunkami i tematyką innych literatur orientalnych. Ówczesny rozwój studiów językoznawczych doprowadził do wyodrębnienia się orientalistyki jako osobnej dziedziny filologii.
Krytycy oświeceniowi o tradycji wschodniej w literaturze. Orient – od czasów staropolskich obecny w polskiej kulturze – cieszył się zainteresowaniem również w czasach oświecenia. W latach 1767–1768 ukazał się w przekładzie Łukasza Sokołowskiego (tłumaczenia z języka francuskiego Antoine'a Gallanda) zbiór *Awantury arabskie albo Tysiąc nocy i jedna*. Zainteresowanie piśmiennictwem wschodnim traktowanym jako wzór wymowy zwięzłej i osiągającej podniosłość dzięki prostocie i dobitności wyrażeń przejawiał Franciszek Karpiński: „Wymowa patriarchów, dochowana nam w niektórych nagrobkach, żydowskich, chińskich i perskich księgach niewielą tłumaczyła się słowami […]. W krótkich wyrazach wiele zamknąć musieli; […] w kilku […] słowach najwięcej do myślenia zostawili. […] Księgi żydowskie pełne w ich mędrcach i prorokach owej wysokości, do której nikt się nie podniósł; w ich dziejopisach, owej krótkiej dokładności […]; i najdawniejsze księgi Chińczyków, Persów i Babilończyków pokazują nam […] w słowach gospodarną oszczędność i wprawując nas

w podziwienie nad pięknością swoją […]" (*O wymowie w prozie albo wierszu*, 1782). Rozdział *Wymowa Pisma Świętego* (z podobną jej oceną) znalazł się w traktacie *O wymowie i poezji* (1786) Filipa Nereusza Golańskiego, podnoszącym szczególnie → wzniosłość psalmów, a także w rozprawie *O rymotwórstwie i rymotwórcach* (powst. 1793–1799, wyd. 1803) Ignacego Krasickiego. O *Poezji i wymowie wschodniej* pisał obszernie i bardzo aprobatywnie Leon Borowski w *Uwagach nad poezją i wymową pod względem ich podobieństwa i różnicy z ćwiczeniami w niektórych gatunkach stylu* („Dziennik Wileński" 1820, t. 1–3). Spośród polskich krytyków pierwszego dwudziestolecia XIX w. na obecność tradycji poezji wschodniej w *Piśmie Świętym Starego Testamentu* zwracał uwagę Euzebiusz Słowacki: „Najdawniejsze ślady wschodniej poezji w rodzaju lirycznym, uczącym i opowiadalnym znajdują się w niektórych księgach Pisma św., które, albo całe mają wysłowienie poetyczne, albo niektóre tylko miejscami wcielone w siebie pienia zawierają. Poezja u Hebrajczyków tym większy i mocniejszy wpływ miała, iż była boskich objawień narzędziem i wiele się przyłożyła do ukształcenia tego ludu i rozwinięcia jego narodowego ducha. W późniejszych czasach niektóre azjatyckie narody, a szczególniej Arabowie i Persowie, wsławili się pięknościami swojej poezji. Żywa bardzo imaginacja i śmiały lot geniuszu są właściwymi wschodniej poezji cechami" (*Prawidła wymowy i poezji*, wyd. 1826). Uwagi o poezji wschodniej pojawiały się również w związku z adaptacjami orientalnych apologów, genetycznie wiązanych z Pilpajem (Bilpajem). Przejawem literackich fascynacji orientem były *Podróże* Jana Potockiego.

Orientalizm romantyków i postromantyków oraz jego krytycy. W okresie przełomu romantycznego (lata 20. XIX w.) problematyka orientalistyczna w polskiej krytyce literackiej odzwierciedlała → programowe napięcie między romantykami i klasykami. Krytyka tego okresu nie w pełni zaakceptowała orientalizm jako nowe zjawisko w literaturze polskiej, zachowując wobec niego większy lub mniejszy dystans. Główny zarzut odnoszący się do eksplorowania przez → poetów i pisarzy polskich problematyki wschodniej i posługiwania się wschodnim kostiumem dotyczył jego nienarodowego charakteru. Mimo wyraźnego wzrostu zainteresowań orientalistycznych w środowiskach akademickich w konsekwencji lęku przed innością orientalizm literacki stanowił dla ówczesnych krytyków zjawisko → obce kulturowo.

Momentem przełomowym dla krytycznej refleksji nad orientalizmem w polskiej poezji romantycznej było wydanie *Sonetów krymskich* (1826) Adama Mickiewicza. Wiele nieprzychylnych opinii krytyków należących do nurtu → klasycystycznego wzbudziła zarówno orientalna sceneria Krymu, jak i szersze zainteresowanie kulturą Wschodu oraz stosowanie lokalnego (odnoszącego się do krymskiej natury, historii i kultury) słownictwa i frazeologii. Zaciekłym przeciwnikiem łączenia tradycyjnej formy → sonetu z tematyką orientalną i jej modyfikowania był m.in. Kajetan Koźmian, który pisał w → liście do Franciszka Morawskiego z 1827 r.: „Wczoraj zapowiedział nam na obiedzie u Krasińskiego Odyniec, że chwała Mickiewicza od Morza Atlantyckiego aż za Araks się rozchodzi, albowiem tłumaczą jego sonety: Wiaz[i]emski w Moskwie, w Petersburgu jakiś znakomity literat i senator [Iwan Dmitrijew], w Londynie dwóch żurnalistów nauczyło się po polsku, żeby mogli ziomkom swoim udzielić płodów tego wielkiego poety, którego już pisma angielskie pierwszym jeniuszem i literatem polskim mianują. Cóż można było odpowiedzieć na to, jak, ruszywszy ramionami, oświadczyć, że i my pójdziem do Stambułu dla nauczenia się języka Mickiewicza […]. Dotąd na zarzuty czynione bredniom naszym młodych wierszokletów zawsze mówiłeś: Pozwólcie krajowi mieć swoją narodową poezję. Chciej mi teraz odpowiedzieć, co mają wspólnego

z narodową poezją Czatyrdahy i renegaty tureckie? Niemcy w swoich balladach przynajmniej swoich baronów śpiewają, a my Turków, Tatarów, Kozaków, i to jeszcze ich nawet własnym językiem" ([*O „Sonetach" Mickiewicza*], 1827).

Przeciwko orientalizmowi *Sonetów krymskich* jawnie wystąpił również Franciszek Salezy Dmochowski, nie akceptując zastosowanej przez Mickiewicza stylizacji językowej → podmiotu, imitującej mowę wschodnią, i broniąc zgodnie z klasycystycznymi założeniami czystości języka polskiego: „Zdaje się, że pielgrzym jest to nasz Poeta, Polak; po cóż więc przemawia do Mirzy (Tatara) stylem, jak się zdaje wschodnim, i to jeszcze niezręcznie naśladowanym? […] W tym całym sonecie postrzegamy Poetę mocno uderzonego obrazem niezmierzonych gór, lodem i śniegiem okrytych, lecz który na nieszczęście zamiast oddawać wrażenia swoje w języku, którym tak dobrze władać umie, wolał pozapełniać wiersze parodią wyrażeń i pomysłów wschodnich, tak jak gdyby kto, biorąc obrazy z okolic Francji i Niemiec, makaronizmami tego języka swoje wiersze upstrzył" („*Sonety" Adama Mickiewicza*, „Biblioteka Polska" 1826, t. 3).

Bezpośrednią odpowiedzią na zarzuty krytyki klasycystycznej i równocześnie próbą obrony nowego → stylu wiążącego się z → pokoleniową fascynacją Wschodem, manifestującego się przez podejmowanie problematyki wschodniej oraz wprowadzanie → kolorytu wschodniego w warstwie językowej i obrazowej do różnych form wypowiedzi literackich, był fragment → przedmowy Mickiewicza do drugiego tomu jego *Poezji* (*Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*, 1829) odnoszący się do sonetu. Odwołując się do praktyki stylistyczno-językowej poetów zachodnioeuropejskich (Johanna Wolfganga Goethego, George'a Gordona Byrona, Thomasa Moore'a), Mickiewicz zarzucał polskiej postklasycystycznej krytyce późnooświeceniowej ksenofobię, niechęć do → inności (odrębności) kultury Wschodu i poważne braki erudycyjne, a także nieuzasadniony puryzm językowy: „W takiej zdań różności zastanowił nas szczególnie jeden zarzut; powtórzyło go zgodnie wielu recenzentów, a najobszerniej rozwodził się nad nim Franciszek Salezy Dmochowski. Ten zarzut tyczy się użycia wyrazów cudzoziemskich, orientalnych. […] widzimy zaraz, że tenże Pan Dmochowski nie tylko nazwisk właściwych gór i rzek nie widział, co dowodzi małą jeografii sąsiednich krajów znajomość, ale nie rozumiał wyrazów: *Allach*, *drogman*, *minaret*, *namaz*, *izan*. […] Przytoczone wyrazy arabskie lub perskie tyle razy w dziełach Goethego, Byrona, Mura użyte i objaśnione były, że o nich czytelnikowi europejskiemu wstyd nie wiedzieć, tym bardziej wydawcy pism periodycznych. W opisie poetyckim miast naszych któż nie wspomniał o kościołach i wieżach; w opisie miasta wschodniego jak pominąć minarety?" (*Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*).

Zdecydowanie bardziej umiarkowane i – do pewnego stopnia – aprobatywne sądy na temat poetyki *Sonetów krymskich* i ich orientalizmu sformułował Teodozy Sierociński; była to zapowiedź ewolucji poglądów dotyczących obecności w polskiej literaturze motywów i tematów wschodnich: „O *Sonetach krymskich* w ogólności powiemy, że w nich poeta, wystawiając się wszędzie zachwyconym widokiem okolic, które przebywał, wpada niekiedy w niezrozumiałość, wymuszenie, wykwintność i przesadę myśli lub wrażeń. Częściej jednak ożywia swoje zachwycenie, podnosi je do najwyższego stopnia nieporównaną siłą uczucia i wyobraźni i wtenczas najpiękniejszy sobie tworzy język poetyczny. Ani mu sprawiedliwie zarzucać, że w opisywaniu okolic Krymu używa gdzieniegdzie wyrazów i wyrażeń dla nas nadzwyczajnych, wziętych z tamecznego języka, zwłaszcza gdy te wyrazy kładzie w usta Mirzy, mieszkańca Krymu albo też Pielgrzyma z Mirzą wiodącego rozmo-

wę" (*Uwagi o sonecie w ogólności z załączonym krytycznym rozbiorem „Sonetów" Adama Mickiewicza. Do Redaktora „Dziennika Warszawskiego"*, „Dziennik Warszawski" 1827, t. 9, nr 26).

Około 1829 r. zaczynają się pojawiać pierwsze aprobatywne wypowiedzi na temat orientalizmu *Sonetów krymskich*, podkreślające ich oryginalność oraz znakomite zrozumienie przez ich autora kultury, estetyki oraz ducha autentycznej poezji wschodniej. Przykładem tych nowych tendencji jest anonimowa wypowiedź opublikowana w rosyjskim dzienniku „Pszczoła Północna", zawierająca → recenzję rosyjskiego przekładu *Sonetów*, dokonanego przez Iwana Kozłowa, przedrukowana następnie w „Kurierze Polskim" (1829, nr 23, z 14 grudnia): „*Krymskie sonety* Mickiewicza należą do małej liczby tych tworów, w których muza europejska szczęśliwie naśladować zdołała muzę Wschodu, które są oraz dowodem niepospolitej zręczności naśladowcy. Mickiewicz ozdobił wiersze swoje tymi wszystkimi różnobarwnej poezji kwiatami, nadał im tę śmiałość wyrażeń i toków, którymi odznaczają się kasydy poetów arabskich. Lecz Mickiewicz, jeżeli tak rzec można, jest także w tych sonetach i w *Farysie* swoim twórcą nowego rodzaju poezji: poezji oryginalnej w duchu wieszczów wschodnich".

Romantyczna krytyka literacka ostatecznie uznała orientalizm za jeden z podstawowych wyznaczników nowej estetyki i filozofii, zajmując wobec niego różne stanowiska: od umiarkowanego sceptycyzmu do aprobaty. Zdecydowanie przychylnie na temat Mickiewiczowskiego orientalizmu ujmowanego jako przejaw nowatorskiego sposobu ujęcia → formy sonetu, ale także jednocześnie jako rodzaj → manifestu światopoglądowego, filozoficznego i estetycznego wypowiadał się Maurycy Mochnacki: „Krymskie sonety Adama Mickiewicza można by nazwać nowym wynalazkiem poetyckim. Są one w rzeczy samej utworem kolosalnej imaginacji wśród fenomenów przyrodzenia, burzliwymi miotanej wspomnieniami. […] Kto nauczył się myślić i czuć prawdziwie, ocenić potrafi rzadki zbiór tylu piękności; a kto zrozumiał, w jakim duchu były pisane, zapewne nie posądzi mnie o egzaltację w tym porównaniu. Kombinacja bowiem najśmielszej i najbujniejszej imaginacji wschodniej z melancholijnym romantyków północnych uniesieniem; spowinowacenie wdzięków południowej poezji arabskiej z posępną, sentymentalną czułością dzisiejszych poetów; wreszcie zlanie w jedną misterną całość ducha filozofii zapomnianych mistrzów nowożytnej cywilizacji europejskiej i pomysłowego jej idealizmu: wszystko to cechuje ogólny efekt, jaki sprawia na umyśle czytelnika rozważanie tego najniepospolitszego w swoim rodzaju utworu, tej najosobliwszej kreacji poetyckiej". Zainteresowanie Wschodem stanowiące źródło poetyckiej inspiracji Mochnacki rozpatrywał w artykule o artyzmie sonetów w kategoriach oryginalności i traktował jako opozycję wobec stereotypowego i powszechnego naśladownictwa wzorów → francuskich: „Błędny pielgrzym w *Sonetach krymskich* przypomina wygnańca Schillera. Jest to zapewne piękna fikcja romantyczna. Zdaje się, że ojczyzną jego imaginacji jest noc wschodnia, a żywiołem okazałe natury zjawiska" (*O „Sonetach" Adama Mickiewicza*, „Gazeta Polska" 1827, nr 80 i 82).

Pod koniec lat 20. XIX w. w Mickiewiczowskim orientalizmie dostrzegano powinowactwa z tradycją i konwencjami zachodnioeuropejskimi. Konwergencje między sposobem kreowania motywów wschodnich przez Mickiewicza i Victora Hugo odnotował autor anonimowego artykułu opublikowanego w „Powszechnym Dzienniku Krajowym" przedrukowanego następnie we lwowskich „Rozmaitościach": „Szczególniejszym trafem spotkała się wyobraźnia dwóch poetów nowszej szkoły w swoich utworach: Mickiewicza w *Farysie* i Victora Hugo w *Mazeppie*. Prócz tego *Farys* Mickiewicza wyszedł na widok publiczny w Warsza-

wie, w roczniku »Melitele«, dnia 20 stycznia – i tegoż dnia wyszedł w Paryżu i *Mazeppa* pana Hugo w zbiorze jego poezji, którym dał tytuł *Les Orientales*" ([b.a.], *Rozmaitości z Warszawy*, „Powszechny Dziennik Krajowy" 1829, nr 26).

Pewien konserwatyzm polskich środowisk literackich pierwszych trzech dekad XIX w., manifestowany przez niechęć do → obcości, powodował, że w tym okresie literatura polska wykazywała słabsze niż w Europie Zachodniej zainteresowanie Orientem, co zauważał Mochnacki: „U nas tymczasem redaktorowie pism publicznych nie wstydzą się jawnie, jaśnie utrzymywać, że znajomość filozofii ościennych Niemiec grozi upadkiem cywilizacji polskiej! Kant i Schelling mniej ich obchodzą aniżeli uczonych Niemców, Anglików i Francuzów epopeje indyjskie *Ramajan* i *Mahabharata* albo święte księgi *Weda* […]. Ta opozycja coraz śmielej wynurzająca się u nas przeciwko wszystkiemu, czego nie znamy, pochodzi coś na gruby obskurantyzm piśmienny, który nam nie czyni wielkiego zaszczytu" (*O mistycyzmie*, „Kurier Polski" 1830, nr 128).

Umiarkowaną aprobatę dla zainteresowań tematyką orientalistyczną w polskiej literaturze przedpowstaniowej wyrażał także autor artykułu (podpisanego kryptonimem M.P. – najprawdopodobniej Michał Podczaszyński) *Mickiewicz – Chodźko – Recenzenci* („Powszechny Dziennik Krajowy" 1830, nr 27). Podkreślał on wprawdzie rolę Mickiewicza w upowszechnieniu zainteresowania Wschodem jako źródłem inspiracji literackiej, ale pierwszeństwo w tym obszarze przypisywał o wiele bardziej jego zdaniem autentycznej twórczości Aleksandra Chodźki: „Największą ściągają uwagę i zapewniają bez wątpienia stałą umiejętną wartość dziełom naszego autora dwie kasydy w rodzaju wschodnim. Jeszcze nikt z nas przed nim nie odważył się na tę pielgrzymkę. Wielki Wajdelota przedarł się wprawdzie pierwszy pod oczarowane bramy, lecz nie stało się już sił odciągnąć zaklęte rygle. […] Tak tedy gwałtowna burza, roztaczając coraz większe koła, rozlała się i nie miała mocy przestąpić grzbietów Czatyrdachu i brzegów Salhiry. Pocieszony poeta ze zdruzgotanymi masztami wypłynął na spokojny przestwór, zatapia się w grobowej ciszy Wschodu i opiera myśl na olbrzymich zarysach otoczeń, które mu naokół odzwierciedliły ukołysane bałwany" (tamże).

Po powstaniu listopadowym obszerniej na temat orientalizmu wypowiedział się Seweryn Goszczyński, poświęcając temu zagadnieniu osobny rozdział *Orientalizm* w swojej rozprawie o poezji polskiej. Goszczyński, dostrzegając pewne zainteresowanie tematyką wschodnią u polskich poetów oświeceniowych, docenił jednak przede wszystkim osiągnięcia Mickiewicza jako autora *Sonetów krymskich* i *Farysa*, uznając wymienione utwory za wzorzec poezji orientalizującej: „Między zboczeniami naszej poezji, między żywiołami zwiększającymi jej chaos, ważną gra rolę przyswojona poezja wschodnia. Nie zaczepiając starych rymotwórców (między innymi Niemcewicza), których sny o poezji wschodniej zostały bez żadnego na dzisiejszy czas wpływu, Mickiewiczowi potrzeba przyznać, że on pierwszy zaszczepił orientalizm w naszą literaturę *Krymskimi sonetami*, a na *Farysie* i przekładach kilku kasyd podniósł go do godności wzoru" (*Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1). Goszczyński za głównego sprawcę popularności tematyki i estetyki wschodniej w poezji polskiej uważał Mickiewicza, sytuując orientalizm w kręgu zjawisk romantycznych *sensu stricto*. W ścisłym gronie popularyzatorów poezji inspirowanej przez kulturę Wschodu i poetykę orientalną wymieniał przede wszystkim Aleksandra Chodźkę, wysoko oceniając jego kompetencje i osiągnięcia translatorskie, oraz Józefa Borkowskiego i Juliana Korsaka, których uznawał za miernych poetów, a ich literacką twórczość o tematyce orientalnej ocenił jako mało udaną: „Józef Borkowski, jako poeta, mniej ma za-

sług od Chodźki. Jego dwie, trzy poezje orientalne, umieszczone w »Ziewonii«, nie dają nam prawa sądzić go obecnie, chyba pod względem dążenia jego Muzy nowogreckiej. I na tym jedynie spoczywa jego prawo do wzmianki w tym miejscu. Jeszcze mniej ważny Julian Korsak. Powieść turecka *Bejram* gorsza jest od innych jego poezji, gdyż talent Korsaka należy do rzędu tych, które zamiast wyżej coraz szczeblować, spuszczają się każdym, niby nowym pomysłem o jeden stopień ku dołowi" (tamże). Wśród twórców orientalizujących Goszczyński wymieniał także krakowskiego poetę romantycznego – Józefa Łapsińskiego – jako autora cyklu sonetów zainspirowanych przez Mickiewiczowskie *Sonety krymskie*. Goszczyński odczytanie twórczości Łapsińskiego w kontekście inspiracji wschodnich uzasadniał następująco: „Jest to coś na kształt *Sonetów krymskich*, tylko, że ich natchnienie wypływa z trumien królów polskich. Można sobie wyobrazić, jaka harmonia musi panować między uczuciem Polaka z jednej strony, a barwą orientalną z drugiej, jak muszą wyglądać groby krakowskie pod wschodnimi turbanami. Tym pomysłem dowiódł Łapsiński, do jakiego stopnia, kiedy kto zechce, potrafi nad lodami Wisły rozpalić się tureckim słońcem" (tamże). Zaklasyfikowanie twórczości Łapsińskiego jako orientalizującej wydaje się osobliwym nadużyciem ze względu na jawnie lokalną, nawiązującą głównie do krajobrazów i kultury Małopolski, tematykę jego sonetów. Goszczyński o polskim orientalizmie literackim wyrażał się nader krytycznie, zachowując wobec niego spory dystans. Poetom orientalizującym zarzucał ponadto zupełny brak zrozumienia dla kultury i estetyki Wschodu oraz nieudolność w kompilacyjnym przedstawianiu wschodniego → kolorytu. Sięganie po tematykę orientalną w dobie rozbiorów Goszczyński traktował równocześnie jako kulturowy anachronizm i pewnego rodzaju niestosowność: „Niech, co chcą, robią nasi orientaliści, my, nieświadomi Wschodu, będziemy zawsze utrzymywać, że mierne, pospolite rośliny na ojczystej niwie pragną się nadstawić sztucznymi listkami kwiatów wschodnich, że, niezdolni uczuć piękności, do których są przywiązani bytu swojego najdroższymi węzłami, chcą nas przekonać zimną kompilacją bezdusznych przesadni albo porównań obcej nam przyrody, jakoby w ich sercach owych stref poezją. Przed stu laty poezja ta mogłaby jeszcze mieć jakieś usprawiedliwienie w bezpośrednich Polski z Wschodem stosunkach i wynikłym stąd ścieraniu się wyobrażeń, mogłaby mieć nawet żywotny korzeń w głębi ducha narodowego, przyjmującego koniecznie wpływ takich stosunków – ale dzisiaj? Dzisiaj, o ile nie ze spólnej przeszłości, o tyle jest czczym bawidełkiem, nie więcej wartującym u nas, jak świętej pamięci francuski klasycyzm – i tyle tylko ma dla nas ceny, ile jest czysto naukowym przedmiotem" (tamże).

Przychylniejszą opinię na temat orientalizmu rozpatrywanego jako zjawisko w literaturze obcej wyrażał Michał Grabowski: „Dla mnie geniusz jego [Victora Hugo] wystawia się swobodniej w balladach i orientalkach. Że użyję jego własnych wyrażeń, kiedy porównywa swój własny świat poetyczny do jakiego miasta romantycznej Hiszpanii, w którym stoją obok siebie ludne place i ciasne ulice, gaje pomarańczowe i sześciopiętrowe domy skupione jedne na drugich, kościoły z dawnych meczetów i ruiny meczetów z dawniejszych jeszcze kościołów. Architektura gocka, arabska, rzymska, pomieszane razem: ballady W. Hugo jest to poczerniała wieża gotycka, orientalki meczet wzniesiony i ozdobiony wydziwiającym gustem wschodnim" (*Literatura i krytyka*, 1837).

Orientalizm jako jedno z typowych i programowych zjawisk polskiego romantyzmu dostrzegał i komentował Aleksander Tyszyński w powieści z elementami krytyki literackiej *Amerykanka w Polsce* (1837) (zob. też → powieść jako komentarz autotematyczny i metakrytyczny). Tyszyński w kręgu polskich pisarzy orientalistów wymieniał przede wszystkim

Aleksandra Chodźkę, krótko omawiając jego wschodnią powieść *Derar*. Tyszyński docenił dbałość Chodźki o sugestywne i przekonujące uszczegółowienie eksponowanego w utworze wschodniego kolorytu.

W latach 40. i 50. XIX w. zaczęły pojawiać się sporadycznie notatki i szkice dotyczące → podróżopisarstwa, którego przedmiotem były wyprawy na Wschód. W 1846 r. ukazała się recenzja Władysława Wężyka odnosząca się do *Pielgrzymki do Ziemi Świętej* (wyd. osob. 1842–1845) ks. Ignacego Hołowińskiego, stanowiącej opis rzeczywistej podróży odbytej w 1839 r. („Biblioteka Warszawska" 1846, t. 2). Dwie krótkie anonimowe recenzje *Podróży na Wschód* (1854–1855) Maurycego Manna ukazały się z kolei w „Bibliotece Warszawskiej" (1855, t. 3) oraz w „Czasie" (1855, t. 3, nr 561–569). Pierwsza z wymienionych prac była nie tyle recenzją literackiego opisu podróży Manna, ile szkicem na temat krain Lewantu. Krótką recenzję na temat *Podróży do Turcji* Ignacego Pietraszewskiego (polskiego orientalisty studiującego języki wschodnie w Petersburgu) autorstwa Antoniego Muchlińskiego ogłosił także „Kurier Wileński" (*O Pietraszewskim Muchliński*, „Kurier Wileński" 1861, styczeń).

Podróż na Wschód Maurycego Manna przyciągnęła również uwagę Józefa Kremera, który napisał o niej w kolejnym wydaniu *Listów z Krakowa* (t. 1, 1843; wyd. 2 popr. i powiększ., t. 1–3, 1855–1856), dostrzegając i doceniając bardzo dużą poznawczą wartość relacji Manna: „Śpieszymy zawiadomić czytelników, że niedawno przybyło do literatury polskiej dzieło nowe *Podróż na Wschód* przez M. Manna, w którym czytelnik znajdzie wierne obrazy natury i sztuki starego Egiptu, co tym dokładniej przedstawią nam ten kraj niesłychanych cudów, że autor, sam go zwiedzając, pisał książkę swoją pod wrażeniem świeżym i żywym, którego doznawał na miejscu, otoczony będąc wkoło scenami tej nadzwyczajnej przyrody i zabytkami nadzwyczajniejszego jeszcze ludu" (*Listy z Krakowa*, t. 2, 1855). *Listy z Krakowa* Józefa Kremera zawierają także wiele innych wypowiedzi dotyczących literackich inspiracji Wschodem. W *Liście VI* Kremer definiuje np. poezję Wschodu jako wzór poezji → uczucia (poezji miłosnej): „Ta miłość ogólna nie jest córą ziemi zrodzoną, jest posłannicą innych światów, wstępującą w serca wszystkich światów i narodów. – Słuchaj np. pieśni mądrości pełnych, co nam jakby woń przyniosły, powiewy z dalekiego Wschodu" (*Listy z Krakowa*, t. 1, 1855). W *Liście X* wskazuje na Wschód jako na obszar kulturowy będący kolebką „żywej poezji", zwraca przy tym uwagę na twórczość Michała Grabowskiego, wymieniając *Stanicę hulajpolską* jako powieść ukazującą koloryt pogranicza polsko-rosyjsko-tureckiego, ale uznaje ją za mało autentyczną i epigońską: *List XV* w całości został poświęcony Indiom. Zawierał m.in. charakterystykę najsłynniejszych eposów staroindyjskich *Mahabharaty*, *Ramajany* i *Bhagawadgity* oraz ocenę wyrosłej na ich kanwie poezji hinduskiej, która została przez Kremera zdefiniowana jako „poezja uczuć". W *Liście XIV* omówiono dramat chiński i poezję chińską, której Kremer zarzucał brak głębi i hermetyzm. Zwracał też uwagę na istnienie w Chinach słowników poezji służących do objaśniania jej sensów i znaczeń; osobno zajął się chińską powieścią. *List XVII* został z kolei poświęcony kulturze asyryjskiej i perskiej. *List XVIII* dotyczył ludów mahometańskich (Arabów). Zawierał on m.in. charakterystykę *Powieści tysiąca nocy i jednej* oraz wyboru poezji arabskiej wysoko ocenianej pod względem walorów filozoficznych i estetycznych. Z uznaniem Kremer wypowiadał się na temat arabskiej poezji lirycznej: „Nietrudno tedy już zrozumieć, że fantazja Arabów wypada z piersi wieszczów najbardziej poezją liryczną. Bo w samej poezji lirycznej leży sama swoboda uczuć człowieka, w niej jednostkowe piętno jego znajduje wyrażenie swoje, w niej wieszcz jedynie sam od siebie zawisł, nie zna co względy i więzy zewnętrzne" (tamże). Poe-

zję arabską Kremer porównał do cennego klejnotu i bogactwa mogącego wzbogacić kulturę europejską. *List XIX* został poświęcony Persji. Kremer scharakteryzował w nim powieści wschodnie oraz twórczość perskiego poety Ferdousiego jako autora epopei *Szahname*, omówił też pieśni Hafiza, Altara i Rumiego. O poezji perskiej pisał: „Mniemam, że nikt tej poezji mistycznej nie odmówi ogromnej, przepaścistej → głębi, a formy → cudownej. O ile zaś treść jej ma w sobie śmiertelny zaród błędu, toć z lekka już wykazałem, na innym miejscu, mówiąc o panteizmie mistycznym islamickiego Wschodu, którego właśnie ta poezja jest wykwitem najwyższym" (tamże).

W latach 40. i 50. XIX w. wątki i tematy orientalne pojawiły się w rozmaitych utworach literackich oraz w syntezach dotyczących literatury powszechnej. Lucjan Siemieński odwołał się do wątków orientalnych w → przedmowie do dziełka *Muzamerit, czyli powieści przy świetle księżyca* (1843), w *Przeglądzie dziejów literatury powszechnej* (cz. 1, 1855) omawiał natomiast „pierwotne literatury Wschodu", czyli literaturę i kulturę: Judei, Chin, Indii, Persji, Egiptu. We wstępie do tomu pierwszego pisał również o początkach europejskiej orientalistyki, indologii i innych pokrewnych dziedzinach. Do dokonań i ustaleń Siemieńskiego odniósł się krytycznie Fryderyk Henryk Lewestam: „Naturalnym następstwem tak bezwarunkowo i z góry powziętego uprzedzenia p. Siemieński umysłową czynność Wschodu stawia o wiele wyżej nad pogański Zachód, nad Hellenów i Rzymian. Słuszny, ale łatwo przesadzić się dający wzgląd dla poezji hebrajskiej, tej najszerszej podstawy chrystianizmu, widocznie bałamuci go. Boć trudno temu zaprzeczyć, że z kolebki rodu ludzkiego, ze Wschodu, pierwsza zstąpiła na świat poezja, ale odziana jeszcze w szatę dziecinną, świecącą powierzchowną pstrocizną i charakterystycznego pozbawiona związku, tak, że biegły nawet pędzel ledwie w kilku zarysach zdoła ściślej główne jej odznaczyć postacie" (*Obraz najnowszego ruchu literackiego w Polsce*, 1859). Lewestam zarzucał Siemieńskiemu powierzchowność w przedstawieniu literatury chińskiej i indyjskiej oraz zupełne pominięcie tradycji i literatury fenickiej i kartagińskiej.

Orient w krytyce drugiej połowy XIX stulecia. W pismach krytyków drugiej połowy XIX w. daje się zauważyć renesans zainteresowania orientalizmem romantycznym, co w świetle pojawienia się nowych nurtów w refleksji nad literaturą prowadzi do rewizji dotychczasowych sądów i ustaleń. W związku z nowo powstałymi przekładami Byrona i licznymi edycjami jego dzieł (np. Franciszka Morawskiego) w krytyce tych lat pojawiła się refleksja nad ich estetyką oraz wpływem Byrona na literaturę polską (L. Siemieński, *Portrety literackie*, t. 3, 1868). Włodzimierz Spasowicz w *Dziejach literatury polskiej* (wyd. pol. 1882) analizował związki między twórczością Juliusza Słowackiego a orientalizującymi poetami angielskimi: Byronem i Moorem. W → odczycie na temat *Konrada Wallenroda* (z 10 września 1889 r.) ten sam autor zajął się z kolei analizą historycznych realiów Mickiewiczowskiej *Alpuhary*, zwracając uwagę na wiele anachronizmów: „Postaramy się dowieść, że Mickiewicz umiał, gdy tego potrzebował, zmyślać kraje, których nie ma na mapie, i królów, których nie ma w historii, czego dowodem służy wyśpiewana przez Wallenroda na uczcie ballada *Alpuhara*… Wspaniały obraz, całkiem romantyczny, dodam: obraz bajrońskiej *non plus ultra* zemsty opromienionej poświęceniem się za swą rasę i wiarę, lecz gdyby się ta akcja mogła odbywać, stałaby się tylko w końcu XV w., w sto lat po Wallenrodzie, w czasach bliskich ostatecznego upadku Grenady. Nie znalazłoby się też dla niej miejsca na mapie. Nie było nigdy »wież Alpuhary«. Jest to nazwa pasma gór między Sierrą Nevadą a morzem" (*„Konrad Wallenrod". Odczyt* […] *miany w dniu 10 września 1898 r. w Sali Ratuszowej we Lwowie*, 1889). Orientalizm Słowackie-

go omawiał zaś Henryk Biegeleisen w artykule *Wrażenia z podróży Juliusza Słowackiego na Wschód. Na podstawie nieogłoszonego pamiętnika poety* („Biblioteka Warszawska" 1891, t. 4).

Odrębne stanowisko wobec Orientu i orientalizmu w literaturze oraz sztuce europejskiej i polskiej zajął Karol Libelt w *Filozofii i krytyce* (1847–1850). Dzieje kultury i estetyki Libelt rozpatrywał w kontekście dialektyki chrześcijaństwa oraz islamu. Zwracał też uwagę na silny wpływ wybitnych dzieł literackich Zachodu, inspirowanych przez kulturę Wschodu na kształtowanie się „nowego smaku" literackiego i artystycznego. Za najważniejszy utwór antycypujący pojawienie się fali zainteresowania Wschodem uznał *Dywan Wschodu i Zachodu* Johanna Wolfganga Goethego: „Najwięcej jednak wpłynął na ustalenie dobrego smaku *Dywan zachodnio-wschodni* najcudniejszym jest przedstawieniem całego fantastycznego uroku poezji wschodniej, tak jego wcześniejsza *Ifigenia* była ideałem klasycznej starożytności. Jedno i drugie musiało rozwinąć w Niemczech wpływ ogromny na właściwe poczucie piękna" (*Filozofia i krytyka*). W rozważaniach Libelta pojawiło się wiele innych odniesień do tradycji i estetyki Wschodu. Krytyczne uwagi formułował na temat orientalizującej romantycznej poezji → angielskiej, jego zdaniem „nieudolnie" naśladującej wschodnie wzory gatunkowe i wschodnie konwencje poetyckie (zarzut dotyczył m.in. Thomasa Moore'a), w żaden sposób niedorównującej oryginalnej poezji Hafiza.

W rozprawie Juliana Klaczki *Półwysep Krymski w poezji* (pierw. franc. *La Crimée poétique*, 1855, przekł. A. Potockiego, „Bluszcz" 1903) znalazły się obszerne rozważania na temat poezji Aleksandra Puszkina (*Fontanna w Bakczyseraju*) oraz *Sonetów krymskich* Adama Mickiewicza. Autor szkicu docenił wprawdzie znaczenie poematu Puszkina dla rozwoju literatury rosyjskiej, stwierdzając, że w chwili jego ukazania się rozpoczynała się „nowa epoka poezji rosyjskiej", ale wytknął mu brak oryginalności i nadmierne wykorzystywanie wzorców zachodnich, przede wszystkim naśladowanie Byrona. Największym zarzutem stawianym Puszkinowi była powierzchowność i schematyczność w przedstawianiu pejzażu i kolorytu Krymu. Na tym tle Mickiewiczowski cykl *Sonetów krymskich* wyróżniał się, zdaniem Klaczki, oryginalnością i nowatorstwem, stając się wzorem nowoczesnej poezji opisowej, określonej tu jako poezja → pejzażu. Za największą wartość sonetów Klaczko uznał wykorzystanie przez Mickiewicza autentycznych doświadczeń i spostrzeżeń zebranych podczas podróży po Krymie.

Ukazanie się *Faraona* Bolesława Prusa, poprzedzone publikacją noweli *Z legend dawnego Egiptu*, zwróciło ponownie uwagę krytyki na nowy typ powieści archeologicznej i nową koncepcję orientalizmu. W związku z tym w prasie pojawiły się wypowiedzi podkreślające „zwrot w twórczości Prusa". Do ważniejszych należały: Piotra Chmielowskiego *Bolesław Prus o Egipcie* („Ateneum" 1897, t. 2), Ignacego Matuszewskiego *Zwrot w twórczości Prusa. „Faraon"* („Przegląd Tygodniowy" 1897, nr 6–14), Leona Winiarskiego *Faraon* („Prawda" 1897, nr 23–24).

Moderniści wobec Orientu. W latach 90. XIX w. w polskiej krytyce zaczęły pojawiać się zapowiadające wzrost zainteresowania tematyką wschodnią wypowiedzi na temat orientalizmu w najnowszej poezji polskiej – np. Bolesława Lutomskiego *Antoni Lange i jego poezje* („Ateneum" 1896, t. 2) – oraz oryginalnej literatury orientalnej, a także nowych fascynacji w kręgach twórców zachodnioeuropejskich zainteresowanych religią, literaturą i kulturą Wschodu, np. Ignacego Matuszewskiego *Jeszcze o dramat indyjski* („Tygodnik Ilustrowany" 1898, nr 31), Mariana Zdziechowskiego *Edward Schuré i ezoteryzm* (1900). W szkicu *Z niwy najnowszej poezji: Kazimierz Tetmajer, Józef Stanisław Wierzbicki* („Świat" 1895, nr 4–5) autorstwa Mariana Zdziechowskiego zostały wykazane konwergencje między filozoficznym

aspektem poezji Wierzbickiego a filozofią i religią Dalekiego Wschodu. Wątki i tematy orientalne podejmował również Zenon Przesmycki (Miriam) m.in. w artykule poświęconym Arthurowi Rimbaudowi („Chimera" 1901, t. 2) oraz w szkicu o → bajkach Jana Lemańskiego: „Nareszcie, w psychologicznych i symbolicznych opowieściach zwierzęcych Dygasińskiego i Kiplinga, zmartwychwstaje w nowej postaci odwieczna baśń indyjska, której ślady i echa niewyraźnie nas doszły w *Mahabharatach* i *Panczatantrach*; baśń z czasów, gdy człowiek stał tak blisko przyrody, iż poniekąd sam siebie jeszcze w niej nie wyróżniał, i przeto odczuwał ją nie mniej dobrze niż siebie samego, z czasów, gdy, jak mówi Ezop, zwierzęta miały mowę […]; baśń, która nie była jeszcze zoomorficznym zmyśleniem, alegorią, maską życia człowieczego, lecz rzeczywistym obrazem duszy zwierzęcej, i która zapadła w letarg z chwilą, gdy człowiek, o pierwszych brzaskach kultury, jął oddalać się od przyrody i samego siebie tylko w stworzeniu poszukiwać, nic poza ten widok nie ważąc sobie" ([rec.] *Jan Lemański: „Bajki"*, „Chimera" 1902, t. 6, z. 17).

Pośredni kontekst orientalistyczny ujawnił się też w polskiej krytyce modernistycznej na marginesie zainteresowań filozofią → niemiecką i szerokiej – zarówno aprobatywnej, jak i głęboko krytycznej – recepcji modnych w tym czasie poglądów Arthura Schopenhauera (łączącego w swoich koncepcjach filozoficznych tradycję chrześcijańską z przesłankami filozofii indyjskiej) oraz polemicznych wobec nich dzieł Friedricha Nietzschego (→ nietzscheanizm), który stworzył wyraźnie wartościującą opozycję Europa–Wschód, dostrzegając w kulturze i filozofii orientalnej antidotum na marazm schyłku wieków wynikający z programowego → dekadentyzmu i postschopenhauerowskiego pesymizmu.

Pierwsze dekady XX w. w związku z rozwojem egiptologii i rozwojem turystyki na Bliskim Wschodzie przyniosły w krytyce literackiej wypowiedzi na temat podróżopisarstwa drugiej połowy XIX w., np. artykuł o Franciszku Tepie i jego podróży na Wschód w towarzystwie Maurycego Manna (M. Treter, *Polski malarz-orientalista i jego podróż na Wschód w 1852 i 1853 r.*, „Miesięcznik Literacki i Artystyczny" 1911, z. 3) czy o Henryku Sienkiewiczu w Egipcie (A. Neumanowa, *Sienkiewicz w Kairze*, „Kurier Poznański" 1916, nr 297).

Orientalizm niewątpliwie nie stanowił zasadniczego przedmiotu zainteresowania polskiej krytyki literackiej w latach 1764–1918. Tylko w jednym momencie okazał się przydatnym narzędziem czy perspektywą dla roztrząsania kwestii najważniejszych jako aspekt sporu o *Sonety krymskie* Mickiewicza. Przez cały ten okres pojawiają się jednak w krytyce literackiej nawiązania orientalne – od przypadkowych wzmianek po rozważania mające solidny fundament naukowy czy erudycyjny. Funkcja informacyjna odwołań orientalnych sytuuje się na pierwszym miejscu, ale chętnie były one używane przez krytykę do budowania rozmaitych porównań czy paraleli (→ komparatystyka). Ważne dla przemian wątków orientalnych w krytyce literackiej były rozwój zainteresowań i wiedzy orientalistycznej oraz coraz liczniejsze i odbywane w różnych kierunkach podróże na Wschód. W mniejszym stopniu w polskiej krytyce literackiej dają się zauważyć ślady orientalnych fascynacji i mód pojawiających się w XVIII i XIX stuleciu w literaturze zachodnioeuropejskiej. Należałoby też sytuować je w kontekście zachodniego i polskiego hellenizmu. Dla funkcjonowania orientalizmu w polskiej krytyce literackiej bardzo istotne znaczenie miały dwa rzeczywiste konteksty: polski „orientalizm cywilizacyjny", przede wszystkim szlachecki, wieków XVII i XVIII oraz bezpośrednie kontakty ze Wschodem, głównie Dalekim, będące wynikiem zsyłek Polaków i ich skomplikowanych losów rozgrywających się na terytorium Imperium. Te konteksty wyraźnie odróżniają polską perspektywę od wizji, jaka pojawiała się w literaturze i krytyce Euro-

py Zachodniej. Funkcjonowanie orientalizmu i przemiany jego znaczenia w polskiej krytyce literackiej okresu 1764–1918 odegrały dużą – dziś jeszcze nie w pełni rozpoznaną – rolę w kształtowaniu się obrazu → Innego w ówczesnej kulturze i literaturze polskiej, a także w świadomości narodowej.

Marcin Cieński, Ewa Grzęda

Źródła: F. Karpiński, *O wymowie w prozie albo wierszu*, w: tegoż, *Zabawki wierszem i prozą*, t. 2, 1782; F.N. Golański, *O poezji i wymowie*, 1786; I. Krasicki, *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 3, wyd. F.K. Dmochowski, 1803; [L. Borowski], *Uwagi nad poezją i wymową pod względem ich podobieństwa i różnicy z ćwiczeniami w niektórych gatunkach stylu*, „Dziennik Wileński" 1820, t. 1–3; F.S. Dmochowski, *Sonety Adama Mickiewicza*, „Biblioteka Polska" 1826, t. 3; E. Słowacki, *Prawidła wymowy i poezji*, 1826; K. Koźmian, [*Nienarodowość sonetów Mickiewicza. Pochwała Osińskiego*], [z listu do F. Morawskiego, 22 grudnia 1827 r.], w: *Walka romantyków z klasykami*, wstęp i oprac. S. Kawyn, 1960; M.M. [M. Mochnacki], *O „Sonetach" Adama Mickiewicza*, „Gazeta Polska" 1827, nr 80 i 82; [T. Sierociński], *Uwagi o sonecie w ogólności z załączonym krytycznym rozbiorem „Sonetów" Adama Mickiewicza. Do Redaktora „Dziennika Warszawskiego"*, „Dziennik Warszawski" 1827, t. 9; A. Mickiewicz, *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*, w: tegoż, *Poezje*, 1829; M. Mochnacki, *O mistycyzmie*, „Kurier Polski" 1830, nr 128; M.P. [M. Podczaszyński?], *Mickiewicz – Chodźko – Recenzenci*, „Powszechny Dziennik Krajowy" 1830, nr 27; S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1; M. Grabowski, *Literatura i krytyka*, w: tegoż, *Pisma Michała Grabowskiego*, t. 1, 1837; A. Tyszyński, *Amerykanka w Polsce. Romans*, t. 1–2, 1837; Wł… Wę… [W. Wężyk], *„Pielgrzymka do Ziemi Świętej" ks. Ignacego Hołowińskiego*, „Biblioteka Warszawska" 1846, t. 3; K. Libelt, *Filozofia i krytyka*, t. 1–6, 1847–1850; J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 1–3, wyd. 2, 1855–1856; J. Klaczko, *Półwysep krymski w poezji* [pierw. franc. *La Crimée poétique*, „La Revue contemporaine" 1855, vol. 19], w: tegoż, *Szkice i rozprawy literackie*, przeł. St. Tarnowski, J. Jabłonowski i A. Potocki, przedmowa S. Tarnowski, 1904; L. Siemieński, *Przegląd dziejów literatury powszechnej*, t. 1, 1855; [A. Muchliński], *O Pietraszewskim Muchlińskim*, „Kurier Wileński" 1861 (styczeń); W. Spasowicz, *Dzieje literatury polskiej*, 1882; W. Spasowicz, *„Konrad Wallenrod". Odczyt* […] *miany w dniu 10 września 1898 r. w Sali Ratuszowej we Lwowie*, 1889; H. Biegeleisen, *Wrażenia z podróży Juliusza Słowackiego na Wschód. Na podstawie nieogłoszonego pamiętnika poety*, „Biblioteka Warszawska" 1891, t. 4; Z. Daszyńska, *Nietzsche a moralność*, „Przegląd Poznański" 1894, nr 2–3; M.Cz. Przewóska, *Fryderyk Nietzsche jako moralista i krytyk. Studium filozoficzne*, 1894; Z. Daszyńska, *Nietzsche – Zaratustra. Studium literackie*, 1896; B. Lutomski, *Antoni Lange i jego poezje*, „Ateneum" 1896, t. 2; P. Chmielowski, *Bolesław Prus o Egipcie*, „Ateneum" 1897, t. 2; P. Chmielowski, *„Faraon", powieść przez Bolesława Prusa*, jw.; I. Matuszewski, *Zwrot w twórczości Prusa „Faraon"*, „Przegląd Tygodniowy" 1897, nr 6–14; L. Winiarski, *Faraon*, „Prawda" 1897, nr 23–24; W. Feldman, *Nietzsche*, „Życie" 1898, nr 21; I. Matuszewski, *Jeszcze o dramat indyjski*, „Tygodnik Ilustrowany" 1898, nr 31; S. Przybyszewski, *Fryderyk Nietzsche*, „Życie" 1899, nr 21–22; H. Struve, *Anarchizm ducha u obcych i u nas. Studium krytyczne*, „Biblioteka Warszawska" 1899, t. 2; M. Zdziechowski, *Edward Schuré i ezoteryzm*, w: tegoż, *Szkice literackie*, 1900; Z. Przesmycki (Miriam), *Jan Artur Rimbaud*, „Chimera" 1901, t. 2, z. 4–5; Z. Przesmycki, *„Stara barbarzyńska Japonia"*, „Chimera" 1901, t. 3, z. 9; Z. Przesmycki, [rec.] *Jan Lemański. „Bajki"*, „Chimera" 1902, t. 6, z. 17; W. Strusiński, *Nietzscheana*, „Krytyka" 1904, t. 2; F. Paulsen, *Schopenhauer, Hamlet, Mefistofeles. Trzy rozprawy z historii naturalnej pesymizmu*, przeł. J. Kasprowicz, 1905; W. Berent, *Źródła i ujścia nietzscheanizmu*, 1906; M. Straszewski, *Fryderyk Nietzsche i jego znaczenie w ruchu umysłowym współczesnym*, „Przewodnik Naukowy i Literacki" 1906, z. 8; S. Tatarówna, *Słowacki i Nietzsche. („Król-Duch" a Nadczłowiek)*, „Pamiętnik Literacki" 1906, z. 3; B. Richter, *Literatura japońska*, 1908; C. Jellenta, *Autobiografia nadczłowieka*, „Literatura i Sztuka" 1909, nr 12; [b.a.], *Fryderyk Nietzsche na tle swego wieku*, „Myśl Niepodległa" 1911, nr 186; M. Treter, *Polski malarz-orientalista i jego podróż na Wschód w 1852 i 1853 r.*, „Miesięcznik Literacki i Artystyczny" 1911, z. 3; S. Brzozowski, *Filozofia Fryderyka Nietzschego*, „Przegląd Filozoficzny" 1912, z. 4; A. Neumanowa, *Sienkiewicz w Kairze*, „Kurier Poznański" 1916, nr 297.

Opracowania: F. Machalski, *Orientalizm Antoniego Langego (z zarysem bibliografii)*, 1937; M. Falk, *Dwa misteria romantyczne: Novalis, Słowacki*, 1938; J. Reychman, *Zainteresowania orientalistyczne w środowisku mickiewiczowskim w Wilnie i Petersburgu*, w: *Szkice z dziejów polskiej orientalistyki*, red. S. Strelcyn, 1957; W. Billip,

Mickiewicz w oczach współczesnych. Dzieje recepcji na ziemiach polskich w latach 1818–1830. Antologia, 1962; J. Reychman, *Orient w kulturze polskiego oświecenia*, 1964; Z. Kempf, *Orientalizm Wacława Sieroszewskiego. Wątki japońskie*, 1982; J. Rudnicka, *Recepcja opowieści z cyklu „Tysiąc nocy i jedna" w piśmiennictwie polskim*, „Pamiętnik Literacki" 1998, R. 89, z. 4; M. Kopij, *Friedrich Nietzsche w literaturze i publicystyce polskiej lat 1883–1918. Struktura recepcji*, 2005; E.W. Said, *Orientalizm*, przeł. W. Kalinowski, 2006; L. Zinkow, *Nad Wisłą, nad Nilem… Starożytny Egipt w piśmiennictwie polskim (do roku 1914)*, 2006; *Orient w literaturze i kulturze modernizmu*, red. E. Łoch, 2011; *Orient w literaturze, literatura w Oriencie. Spotkania*, red. A. Bednarczyk, M. Kubarek i M. Szatkowski, 2014; L. Zinkow, *Egipt circa 1850. Orient i transgresje*, 2014.

Zob. też: Komparatystyka, Obcość/ Inność, Podróż/ Podróżopisarstwo

OSJANIZM

Zjawisko i ramy czasowe. Osjanizm to występująca w XVIII i XIX stuleciu w Europie tendencja literacka (moda) odzwierciedlająca zainteresowanie *Pieśniami Osjana* (1765) – dziełem Jamesa Macphersona, odwołującym się do szkockich i irlandzkich → pieśni ludowych. Autor podawał się za wydawcę i tłumacza z języka gaelskiego (wspólnej mowy mieszkańców ziem irlandzkich i szkockich) utworów legendarnego Osjana – celtyckiego barda żyjącego w III w. Entuzjastycznemu przyjęciu dzieła w całej Europie początkowo nie towarzyszyła, mimo pojawiających się od momentu publikacji wątpliwości co do wiarygodności przekazu, świadomość → mistyfikacji. *Pieśni Osjana* uzyskały tedy rozgłos jako utwory autentyczne, literatura oryginalna i radykalnie odmienna od dominujących wzorców → klasycystycznych. Z czasem autentyczność dzieła zaczęto weryfikować.

Dyskusje nad autentycznością pieśni. Informacje na temat tych działań docierają do polskich → czytelników jeszcze przed najważniejszymi wypowiedziami o charakterze krytycznoliterackim. Wileńska „Gazeta Literacka" (1806, nr 7) donosi o raporcie komitetu weryfikacyjnego, który pracował dla szkockiego Highland Society: „Komitet nie ma zgoła dowodów, przez które mógłby dowieść, ile w zbiorze p. Macphersona znajduje się poematów, które miały ten sam kształt, w jakim je publikował. […] Komitet sądzi, że Macpherson, przez dołożenie wielu kawałków, dopełniał czego brakowało i starał się ustanowić związek między wyobrażeniami, potem według własnego zdania poematom oryginalnym więcej godności i delikatności nadał, opuszczając niektóre miejsca, łagodząc wiele zdarzeń, zachowując w wyrażeniach więcej szlachetności". W kilka tygodni później na łamach czasopisma pojawia się wzmianka o planach opublikowania oryginalnych tekstów gaelskich pod redakcją Johna Sinclaira. Utwory te faktycznie wydano, lecz wkrótce zaginął ślad po rękopisach – najprawdopodobniej były to kolejne falsyfikaty autorstwa Macphersona.

W polskich wypowiedziach krytycznoliterackich nieczęsto pojawiały się wątpliwości wobec autentyzmu *Pieśni*, mimo że zabytkowa wartość znaleziska była nieprawdopodobna, co pokazuje *Przemowa* Ignacego Krasickiego poprzedzająca pierwsze tłumaczenie *Fingala* (1793). Tekst ten jest skrótem → przedmowy autorstwa Pierre'a Letourneura (francuski tłumacz skompilował z kolei wypowiedzi Macphersona oraz Hugh Blaira, szkockiego teologa i pisarza): „Zda się być rzecz do wiary mniej podobna, ażeby człowiek bez nauki i żadnej edukacji, człowiek nieznający pisma, mógł być autorem takich dzieł, jakie się do wiadomości publicznej, wiernie przełożone teraz podają. […] Równie i to się zda mniej podobne do wiary, iżby te pieśni, nie będąc pisane, mogły się przez wieków czternaście utrzymać i przyjść

do naszej wiadomości". W ślad za tym nie idzie przekonanie o fałszerstwie – gwarancją autentyczności jest dla Krasickiego tekst Letourneura, a *Przemowa* kończy się słowami: „Górale szkoccy lubo wiarę przyjęli, dotąd jednak i język ojców, i wiele dawnych zwyczajów zatrzymali. U nich te pieśni znalazł p. Macpherson i na angielski język przełożył […]". Dopiero u Leona Borowskiego w *Uwagach nad poezją i wymową pod względem ich podobieństwa i różnicy* („Dziennik Wileński" 1820, t. 1–3) odnajdujemy ostrożny osąd, dopuszczający wprawdzie możliwość mistyfikacji, ale nierozstrzygający tej kwestii: „Sam Osjan, bądź on całkowicie, jak go znamy, dawny, bądź później z ostatków dawnych pieśni umiejętnie złożony, ma już dziwnie wiele słodyczy". W opublikowanym w tym samym roku artykule *Nieco o bardach i Osjanie* („Pszczoła Polska" 1821, t. 1, z. 3) Stanisław Jaszowski zajmuje się problemem bardziej szczegółowo. Co znamienne dla recepcji poezji osjanicznych, przekonanie o ich oryginalności nie wynika z argumentów badaczy gaelskich źródeł, lecz przede wszystkim ze szczególnych kompetencji → odbiorcy: „Poezje Osjana noszą na sobie niezawodny charakter starożytności, i chociaż byśmy na to żadnych nie mieli dowodów, każdy czytelnik obdarzony smakiem pozna, że są utworem odległych wieków". Jaszowski przytacza też argumenty związane z językiem i poetyką *Pieśni*: „Przekonywa nas także o starożytności dzieł jego [Osjana] nie najwyborniejszy rozkład, przekonywają nas proste zwroty, rozwlekły związek pojedynczych części, porywające, mocne i pełne przenośni wyrażenia, co przypisać należy dzikiej i w kwiecie młodości będącej wyobraźni, ubóstwu rodzinnego języka i niedostatkowi wysłowienia się właściwego". Jeden z sądów zawartych w artykule świadczy o recepcji rozprawy Hugh Blaira *A Critical Dissertation on The Poems of Ossian* (*Rozprawa krytyczna o pieśniach Osjana*, 1763) – Jaszowski za Blairem powtarza, że mało w Osjanie „abstrakcyjnych wyobrażeń i uosobistnień".

Zdecydowaną zwolenniczką poglądu o autentyczności *Pieśni Osjana* była także Izabela Czartoryska. Wraz z Adamem Czartoryskim odbyła w latach 1789–1791 podróż do Anglii i Szkocji, aby przekonać się, że autorem opublikowanych pieśni jest właśnie Osjan. W diariuszu → podróży znajdujemy wzmianki o żywotności poezji osjanicznej wśród ludu. Esej *Rysunki kolorowe widoków w Szkocji – mogiła Fingala, grobowiec Osjana* (*Poczet pamiątek zachowanych w Domu Gotyckim w Puławach*, 1828) przynosi charakterystyczną w tym czasie dla wielu odbiorców dzieła Macphersona opinię: „[…] ja, która sądzę uczuciem i czułością, a nie wyszukuję mądrych dowodów, ja, która słyszałam góralów szkockich […] śpiewających z rozrzewnieniem te śpiewy, których się od ojców nauczyli, jak ci od dziadów i pradziadów – ja chcę i lubię wierzyć, że w dawnych wiekach były utworzone, i że myśli, które je składają, nie są płodem teraźniejszych czasów i wcale do nich niepodobne". Lekceważący ton, w jakim wypowiada się Czartoryska o wysiłkach udowodnienia mistyfikacji, jeszcze bardziej uderza w niepublikowanej rozprawie *Pensées sur Ossian et ses poésies* (1824) Ludwiki Śniadeckiej. Entuzjastyczny hołd dla twórców „pierwotnej i nieśmiertelnej poezji celtyckiej" łączy się u niej z przekonaniem, że podejrzliwość co do autentyczności pieśni jest szkodliwa, ponieważ niszczy czytelniczą radość i wzruszenie wywołane obcowaniem z dziełem: „Po co przychylać ucha tej niecnej krytyce, która, aby uszczknąć źdźbło trawy, tratuje niebacznie najpiękniejsze kwietniki?".

Dyskusje o autentyczności *Pieśni Osjana* toczą się równolegle z publikacją kolejnych wypowiedzi krytyków literackich i nie mają negatywnego wpływu na entuzjastyczne nastawienie odbiorców do dzieła Macphersona. Trafia ono bowiem na podatny grunt. W Europie stopniowo następuje odwrót od literatury klasycystycznej, a na znaczeniu zyskują zjawiska,

takie jak sentymentalizm, gessneryzm, → roussoizm (*Pieśni Osjana* dowodzą istnienia ideału czułego „człowieka natury") czy → youngizm (Edward Young i Osjan decydują o rozpowszechnieniu się w Europie stereotypu „melancholijnego Anglika"). Osjanem zachwycają się zwłaszcza Francuzi (przekład Pierre'a Letourneura z 1777 r. stał się podstawą wielu → przekładów, również polskich) oraz Niemcy (twórczość osjaniczna wpisuje się w okres *Sturm und Drang*). Polska recepcja krytycznoliteracka Osjana ukształtuje się w znacznym stopniu właśnie pod wpływem wypowiedzi → francuskich, → niemieckich, → angielskich: Anne-Louise Germaine de Staël, Johanna Gottfrieda Herdera i Johanna Georga Sulzera oraz Blaira.

Ważniejsze wypowiedzi krytycznoliterackie. Pierwsze istotne ślady recepcji dzieła Macphersona w polskiej krytyce literackiej odnajdujemy w komentarzach Ignacego Krasickiego, którego interesowały przede wszystkim historyczno-dokumentalne walory utworów, a także ich ludowa proweniencja. We wspomnianej już *Przemowie* w ślad za źródłem francuskim Krasicki opowiada „o początkach pierwiastkowych, o obyczajach, rządach Kaledończyków". Publikowane pieśni świadczą – zdaniem krytyka – o sposobie życia, charakterze i dziejach dawnych Celtów, którzy „gardzili spokojnym życiem, wojna najpożądańszą była ich zabawą". Nic więc dziwnego, że w rozprawie *O rymotwórstwie i rymotwórcach* (powst. 1793–1799, wyd. 1803) Krasicki uznaje „dumy Osjana" za najznakomitszy przykład „rytmów bohaterskich", których celem „jest obwieszczać czyny pamięci godne znamienitych mężów. Równie jak we ćwiczonych, i w dzikich narodach pieśni takowe składane bywały. Prostota gminu, która się mało od dziczy różni, zachowała je u siebie, i dotąd zachowuje w każdym prawie kraju. Tak dalece, iż gdyby te dumy zebrane i ściśle roztrząśnione były, może by stąd dziejopisowie, osobliwie w wydobyciu kraju każdego pierwiastków, wiele korzystać mogli".

Równocześnie z wydaniem rozprawy *O rymotwórstwie i rymotwórcach* ukazuje się *Mowa na obchód pamiątki Ignacego Krasickiego, arcybiskupa gnieźnieńskiego* (wygł. 1801, wyd. „Nowy Pamiętnik Warszawski" 1802, t. 5) Franciszka Ksawerego Dmochowskiego. Również w tym artykule utwory Macphersona są sytuowane w kontekście → antyku grecko-rzymskiego, ale wskazuje się na ich wyraźną odrębność w relacji do starożytnej → tradycji literackiej: „[…] dzieło to zupełnie jest innego toku od greckiej i łacińskiej poezji; [Nie tu rzecz] roztrząsać twierdzenie jednej uczonej i myślącej kobiety, że jak Homer jest ojcem literatury południowej, tak Osjan północnej". Odtąd w polskiej krytyce będzie występowało przeciwstawianie nie tylko Homerowi – Osjana, ale w szerszym ujęciu także: tradycji klasycznej – rodzącego się → romantyzmu, → prawidłom i regułom sztuki poetyckiej – wyzwolonego od zasad twórczych → geniuszu artystycznego, a rozumowi → czucia. Upowszechni się też na polskim gruncie myślenie kategoriami Północy i Południa, przejętymi od pani de Staël, autorki wpływowych prac *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (*O literaturze rozważanej w powiązaniu z instytucjami społecznymi*, 1800) oraz *De l'Allemagne* (*O Niemczech*, 1813). W rozdziale *O literaturze Północy* w pierwszej z wymienionych rozpraw autorka dokonuje podziału literatury europejskiej w następujący sposób: „Jak mi się wydaje, istnieją dwie literatury całkowicie odmienne: literatura, która pochodzi z Południa, i ta, co wywodzi się z Północy; ta, której pierwszym źródłem jest Homer, i ta, której pierwowzorem był Osjan. Grecy, Latynowie, Włosi, Hiszpanie i Francuzi wieku Ludwika XIV należą do rodzaju literatury, który nazwę literaturą Południa; dzieła angielskie, dzieła niemieckie i niektóre pisma Duńczyków i Szwedów winny być zaliczone do literatury Północy, do tej, która wzięła początek od bardów szkockich, mitów islandzkich i poezji skandynawskich". Nie jest to bynajmniej klasyfikacja czysto geograficzna – wynika ona ze specyfiki życia

społecznego danego → narodu, jego ustroju, obyczajów, religii i panującego w konkretnym regionie klimatu. Poezję Północy cechuje filozoficzność, skłonność do melancholii, myślenie o śmierci, obecność widm i upiorów, niezależność → ducha poetyckiego, lęk przed naturą, a w konsekwencji specyficzne jej obrazowanie. Na → wyobraźnię ludów Północy działają bowiem przede wszystkim cierpienia i ból, a nie przyjemności, na co wpływa natura posępna i mroczna, właściwa północnemu klimatowi. Wszystkie wymienione cechy są obce literaturze Południa – rozmiłowanej w harmonii i proporcjach, lubującej się w przyjemnościach. Pani de Staël nazywa Osjana „Homerem Północy" – zestawienie twórcy *Iliady* i *Odysei* z celtyckim bardem to niezwykle nośny i najbardziej rozpowszechniony w Europie motyw krytycznoliteracki dotyczący osjanizmu, który doczekał się rozmaitych rozwinięć także w polskiej recepcji *Pieśni Osjana*.

Wzrost zainteresowania osjanizmem. Zainteresowanie Osjanem ma w Polsce swoją dynamikę: po pierwszych opublikowanych przekładach Ignacego Krasickiego i Konstantego Tymienieckiego ukazują się pełne wersje ich tłumaczeń, a w dalszej kolejności przekłady Władysława hr. Ostrowskiego, Antoniego Borzewskiego, Jana Januszewskiego, Józefa Brykczyńskiego, Kazimierza Brodzińskiego i innych autorów. Od 1815 r. odnotowujemy natomiast wzmożone zainteresowanie Osjanem ze strony krytyków literackich. Dzieło Macphersona jest przywoływane w argumentacji zarówno przez klasyków, zwolenników tradycyjnych prawideł i reguł rządzących dziełami sztuki, jak i stronników koncepcji geniuszu czy „serc czułych". Pojawiają się również rozmaite próby pogodzenia obu tych stanowisk. Chronologicznie pierwszą wypowiedź w tym duchu sformułował Franciszek Wężyk w rozprawie *O poezji w ogólności* („Pamiętnik Warszawski" 1815, t. 3), uznając, że prawdziwy geniusz „sam wynajdzie najgodniejszy sposób objawienia tych uczuć, które mu spoczynku nie dają; on trafi na prawdziwą drogę do jedynego swych uwielbień przedmiotu; bo prawdziwego natchnienia dzieła nie z długiego rozmysłu lub z mozolnego wypływają usposobienia, lecz piorunem, a często nawet z zadumieniem własnego twórcy na świat wychodzą". Literacka wielkość nie musi wcale polegać na tworzeniu wedle ustalonych konwencji – „jeżeli kto chce sprawy bohaterów opiewać, jeśli je pragnie unaoczniać potomnym, dlaczegóż ma koniecznie przechodzić utartą przez Homera lub Sofokla drogę? Gdyby tak było, w cóż by przeszły przedziwne Osjana lub Szekspira poezje?".

Nieco inaczej osjaniczny nastrój opisuje Kazimierz Brodziński w rozprawie *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* („Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11). Krytyk zna oczywiście koncepcje zawarte w tekstach de Staël, Herdera czy Blaira i nadaje im własną wymowę. Charakterystyczne dla Brodzińskiego jest przy tym postrzeganie Osjanowej aury w kategoriach → sielskiej łagodności. „Zdaje się, że Diana, po górach i skałach polująca, podzieliła z bratem swoim poezją, tak jak oświatę dnia i nocy, że jak tamten Homera, ona Osjana natchnęła. Przyjemne, smutkiem napełniające obrazy jego jak noc, niosą jeszcze cechę kobiecej łagodności i wdzięków, we łzach nawet przyjemnej. Jak noc pogodna ze dniem, walczy Homer z Osjanem o piękności. Jeżeli pierwszy, jak słońce, budzi, ożywia całą naturę i w jasnych barwach poznać ją daje, jeżeli śmiało porywa za sobą słuchacza do Olimpu, drugi, jak księżyc, łagodne nad uśpioną, cichą ziemią rozlewając światło, sprawia jak noc rozkoszne wrażenia […]. Okropne mordy na błoniach Priama, walki ciała, z którego się dusza wydziera, nie przerażają w Osjanie: miłość i luba poezja wszędzie śmierci jest towarzyszką".

Rok później ukazuje się polemiczny artykuł Jana Śniadeckiego *O pismach klasycznych i romantycznych* („Dziennik Wileński" 1819, t. 1) – zwolennika literatury klasycystycznej, próbującego wykazać, że poezja osjaniczna, choć przeczy zdrowemu rozsądkowi, daje się

opisać w kategoriach „starej" poetyki. Śniadecki powiada, że „umysł ludzki może inne prawidła Horacemu nieznane odkryć, ale te nigdy nie będą wręcz przeciwne już znanym, bo prawda ogólna nigdy się w fałsz nie zamienia. Mamy tego przykład w nowego rodzaju poezji Osjana, która malując męstwo i posępność charakteru w dawnych ludach północnych, żywiąc się i zdobiąc mitologią sobie właściwą, nie jest przepisom Horacego przeciwna". W tym samym roku ukazuje się niepodpisana replika Franciszka Wężyka *Uwagi nad Jana Śniadeckiego rozprawą „O pismach klasycznych i romantycznych"* („Pamiętnik Warszawski" 1819, t. 14). Zestawienie tych tekstów wskazuje, że *Pieśni Osjana* służyły za argument obu stronom walki romantyków z klasykami. Autor → polemiki wprost określa swoje stanowisko: „Kto tylko czytał sztuki Szyllera i wielu innych niemieckich i angielskich autorów, wie i nie wątpi o tym, że romantyczność trzyma się prawideł nieodstępnie rozsądkiem przepisanych, i te tylko odrzuca, które są niepotrzebną zawadą. […] Mówię tylko do serc czułych, zdolnych czuć poetyckie uroki. Czyż może być obszerniejsze i świetniejsze pole dla poezji, jak tęsknienie do niewinności i cnoty? U Greków, Hebrów i w Osjana ojczyźnie poezja podawała zawsze dłoń przyjazną religii i z nią razem szła serca podbijać i nawracać".

Leon Borowski we wspominanych już *Uwagach nad poezją i wymową* stwierdza, że „zachwyca w nim [Osjanie] nieprzerwany powab samotności i miłych serca poruszeń, męstwa i wspaniałości. Niepogoda i blask księżyca, obłoki pełne duchów, noc i głosy przodków mieszają się w jego pieniach ze łzami i tkliwym jęczeniem harfy". Stanisław Jaszowski w artykule *Nieco o Bardach i Osjanie* charakteryzuje autora *Pieśni* jako geniusza, który „miał z natury tkliwe serce i był skłonnym do czułej melancholii". Nic więc dziwnego, że myślącego w ten sposób krytyka szczególnie interesuje „świetna uroczystość, jakieś tkliwe rozrzewnienie. [Osjan] wznosi się nieustannie do krainy wielkiego i patetycznego uczucia". Takie przeżywanie utworu jest możliwe przede wszystkim dzięki bliskiemu sentymentalizmowi i romantyzmowi obrazowi natury. „Owe rozpostarte na brzegach jezior pastwiska, owe góry mgłą zaciemnione, rzeki przerzynające puste okolice, na grobach bohaterów wzrastające dęby mchem porosłe; to wszystko tworzy w naszej duszy zapał i wznieca nadzwyczajną uwagę. Jego [Osjana] poezja zasługuje na nazwisko poezji serca. Tam przemawia szlachetnymi i wyniosłymi uczuciami przejęte serce, które pała i wyobraźnię podnieca, które nam swoje skrytości wynurza". Znamienne, że w ujęciu Jaszowskiego postaci z poezji osjanicznych nie są już przede wszystkim bohaterskimi wojownikami – na czym skupiał uwagę Krasicki – lecz „Osjana przedmioty […] napełnione są odwagą i szlachetnym umysłem bohaterów, miłością kochanków, czułością przyjaciół, rodziców i dzieci" (→ bohater literacki).

Żywotne pozostaje w krytyce literackiej w pierwszych dekadach XIX w. zestawienie Osjana i Homera. Józef Franciszek Królikowski twierdzi w *Rozprawie, w której się okazuje, że nie każda romantyczność przeciwna jest klasyczności, że owszem, ażeby literatura była narodową i celowi odpowiadającą, romantyczności wyrzekać się nie powinna* („Mrówka Poznańska" 1821, t. 3): „Sam nawet Homer i Osjan, to przez opiewanie zmyślonych zdarzeń, to przez tkliwe uczucia byli romantycznymi; a przecież jednego wielkim, a drugiego jedynym nazywają". Należy również zauważyć, że polscy czytelnicy są także informowani o dyskusjach krytycznoliterackich, które toczą się za granicą. „Pamiętnik Warszawski" (1821, luty) publikuje tłumaczony przez Kazimierza Brodzińskiego niemiecki artykuł *Zdanie Francuzów o Lordzie Byronie i jego poezjach*. Wzmianka o autorze *Iliady* oraz szkockim bardzie nie dotyczy tam sporu o reguły tworzenia literatury, lecz ma podkreślać związek twórczości z atmosferą miejsca, w którym dojrzewał dany twórca. Z takiej perspekty-

wy krytykuje się greckie tematy twórczości George'a Gordona Byrona, ponieważ „Grecją powinien by tylko Homer opiewać, a dźwięk arfy Osjańskiej zdaje się być przeznaczonym opiewać tylko burzliwe niebo Kaledonii i góry wiecznym śniegiem pokryte". Pod wpływem inspiracji Herderem Brodziński podkreśla w *Rozprawie o elegii* (1822) pierwiastki narodowe i → elegijne w dziele Macphersona. „Po Homerze nie masz poety, który by tak ściśle był narodowym, jak Osjan; nie masz i nie było poezji tak prawdziwie elegicznej nad tę, którą pod jego pieśniami znamy. Osjan więcej niż Homer pisał z pełności czucia". Po raz pierwszy pojawiają się poważne zarzuty godzące w czytelniczą atrakcyjność *Pieśni Osjana*. Brodziński wskazuje na ograniczenia, jakie wiążą się z jednostajnością nastroju i powtarzalnością wątków. „Gdyby był [Osjan] równie jak Homer więcej towarzyskie życie malował, gdyby tak często jednakowe obrazy jego nie zawsze się prawie z samej dzikiej natury składały, gdyby więcej domowym pożyciem tchnęły niżeli samym bojem i łowami, więcej byśmy w nim smakować mogli. Gdzie do rzewności czucia łączy się jeszcze ciągła melancholia i zawsze posępne obrazy natury, tam smutek, niczym nieożywiony, w nudność przechodzi: bo piękności zawsze też same przestają być pięknymi. Jak wszystkie elegie, tak szczególniej smętna poezja Osjana tylko w pewnych chwilach, tylko w pewnym usposobieniu umysłu czuć i czytać się daje". W *Listach o literaturze* („Pamiętnik Warszawski" 1822, t. 1) Brodziński prezentuje z kolei wyważone stanowisko w sporze klasycznych prawideł z romantycznym czuciem. Krytyk przestrzega przed pochopnymi klasyfikacjami, wszak „zadość uczynić i rozsądkowi, i imaginacji nie jest rzeczą niepodobną, i owszem to połączenie stanowi dopiero doskonałość". Wreszcie, znowu podążając za koncepcjami Herdera, Brodziński nawołuje (co wcześniej czynił już Krasicki) do poszukiwań → słowiańskich pieśni ludowych, aby nie popaść w naśladownictwo poezji Północy lub Południa: „[…] gust [słowiańskich plemion] i obyczaje odrębne, ich język w ozdobach poetycznych równy starożytnym, ich wieki heroiczne tyle podobne do wieków bohatyrskich Homera, wszystko to jest źródłem prawdziwej poezji". Jeszcze wyraźniej Brodziński podkreśla to w artykule *O poezji ludu litewskiego* („Pamiętnik Warszawski" 1822, t. 3): „Największa część pieśni litewskich opiewa miłość, przyjaźń i domowe stosunki. W pieśniach miłosnych panuje łagodna melancholia, słodka, bolesna tęsknota, która w pieśniach Osjana i bardach hiszpańskich tyle porusza. Rozkoszna jest boleść, mówi Osjan, gdy w smutnym sercu pokój zamieszkał. Ten duch objawia się także w pieśniach litewskich. Przemawia w nich łagodny ton elegiczny, który nie z dzikiego, ale z czystego niewinnego serca pochodzi i bolesną tęsknotę za miłym przedmiotem wyraża".

Podejmowany w krytyce temat naśladowania przez literaturę polską innych literatur narodowych również wiąże się z recepcją Osjana. U progu polskiego romantyzmu, w tym samym czasie, gdy Brodziński obszernie komentuje cykl Macphersona, Franciszek Salezy Dmochowski w *Rzucie oka na obecny stan literatury polskiej* („Gazeta Literacka" 1822, nr 1), pomijając angielski wzorzec, zaleca jeszcze stosowanie się do klasycznych reguł: „[…] życzyć potrzeba, aby poeci nasi między sposobem pisania Francuzów i Niemców średnią poszli drogą; a napojeni duchem pisarzów złotego wieku Zygmuntowskiego, wsparci znajomością greckiej i łacińskiej literatury, zdołają poezji naszej nadać piętno oryginalności, z prawidłami smaku i duchem narodowym zgodne".

Pieśni Osjana funkcjonują w polskiej krytyce literackiej przede wszystkim jako wzorcowy przykład autentycznej poezji północnej oraz dowód twórczej siły wyobraźni geniuszu wyzwalającego się z klasycystycznych prawideł. Takie perspektywy → opisu są też widocz-

ne w ostatnich ważniejszych wypowiedziach krytyków na temat Osjana. Pierwszy aspekt akcentuje Franciszek Salezy Dmochowski w *Uwagach nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej* („Biblioteka Polska" 1825, t. 1): „Na północy Kaledończykowie pod mglistym niebem osiedli, posępną wyznający religią, ciągłymi zajęci wojnami, utworzyli pienia smutne i poważne jak ich niebo, wzniosłe i dzikie jak góry ich ojczyzną będące i pełne zapału rycerskiego, który pieśni bardów i rycerzy ożywiał". Do drugiej z wymienionych perspektyw nawiązuje Walenty Chłędowski w studium *Arystoteles, sędzia romantyczności* („Haliczanin" 1830, t. 1), stanowiącym ostatnie przedlistopadowe ogniwo → dyskusji romantyków z klasykami: „Czy Calderon i Szekspir znali Arystotelesa, nie wiemy, ale wiemy, że go nie znali Homer i Osjan, a jednak utworzyli dzieła, które późna potomność podziwia. I cóż to innego dowodzi, jak że jeniusz, tworząc z przyrodzonego sobie o piękności i prawdzie pojęcia, nosi w sobie samym już owe prawidła i zasady, które sąd rozbiorowy przez mozolne dopiero stanowi zgłębienie?". Michał Grabowski w *Myślach o literaturze polskiej* („Dziennik Warszawski" 1828, t. 12, nr 36), przywołując koncepcję Północy i Południa, kładzie nacisk na zależność charakteru powstającej poezji od obyczajów narodowych. „Oto znowu spotykamy [u ludów Północy] poezję w pierwszym jej okresie, kiedy jest jeszcze w obyczajach i całym życiu narodu, kiedy, niejako zlana z jego religią i wyobrażeniami, zaledwie można powiedzieć, iż ma od nich egzystencję oddzielną; dlatego też wszystko, co nam zostaje z takich epok, jest jak żyjące, tak wyraźnym piętnem odznaczone; dlatego świat Osjana jest nie mniej zupełny, chociaż tak różny, jak świat Homera". Rozważania te kontynuuje Grabowski w pracy *O poezji XIX wieku* (1837), w której ujmuje poezję jako owoc rozwoju ludzkości i historyczne świadectwo obecności na arenie historii poszczególnych narodów. „Dlatego też, kiedy naród przeżył swe lata, poezja jego zostaje na niebie człowieczeństwa, jako konstelacja jego domierzonego zawodu. Takimi gwiazdami są już dzisiaj: poezja grecka, poezja północna Osjana i plejada średnich wieków Europy: Dant, Szekspir, Calderon". Grabowski zauważa przy tym, że osjanizm jest jedną z tych konwencji literackich, które łatwo przeobrażają się w manierę charakterystyczną dla utworów epigońskich: „[…] zawsze to będą te same tony przeciągłe, te same obrazy omglone i trochę senne; mierny więc nawet talent może długi czas zająć, jeżeli nie uwagę, to ucho, tym przelewaniem dźwięków, do dźwięków harmoniki podobnych" (*Literatura i krytyka*, 1837).

W historii literatury. Osjanizm, począwszy od lat 40. XIX w., przestaje mieć większe znaczenie dla dyskursu krytycznoliterackiego, a staje się zjawiskiem historycznym, o którym można czytać w syntezach → historycznoliterackich. W 1879 r. ukazuje się w Warszawie *Historia literatury angielskiej od czasu przywrócenia królestwa aż do drugiej połowy osiemnastego stulecia 1660–1770* Hermanna Theodora Hettnera w przekładzie Piotra Chmielowskiego i Edwarda Grabowskiego. Autor, dostrzegając wzniosłość i świeżość nastroju, a także sugestywne obrazowanie natury w dziele Macphersona, równocześnie punktuje słabości poezji osjanicznych: „Dziś poezje te zwykle lekceważą tak samo, jak dawniej przeceniano. Prawda, że zbywa im na ścisłości kompozycji i plastycznym układzie; rozlatują się i rozpierzchają jak te cienie i tumany, o których śpiewają i mówią; są czcze, czułostkowe i przesadne, bez siły i bez gruntu; można w nich smakować tylko w chwilach odpowiedniego nastroju, ale własną siłą porwać nas nie mogą". Walery Gostomski w swojej *Historii literatury powszechnej w zarysie* (1898) przywołuje raz jeszcze zestawienie Osjana i Homera, by ukazać dwa różne stany samowiedzy narodowej. O ile przed starożytnymi Grekami z czasów Homera malowała się świetlana przyszłość, o tyle „stary bard celtycki śpiewał ludowi skazanemu na rychłą zagładę, co jak

kwiat przedwcześnie uwiędły, zamierał i niknął, nie zdoławszy rozwinąć się w pełni i owoców swych wydać. Z piersi takiego ludu mogła wypłynąć jedynie pieśń smutku i żałoby, poezja mogił i kurhanów, która w stłumionych, minorowych dźwiękach głosi chwałę zamarłej przeszłości". Te dobitne słowa były pisane już w czasie, gdy od ponad pół wieku do „zamarłej przeszłości" należało także krytycznoliterackie zainteresowanie Osjanem. Spory rezonans krytyczny mają za to ujęcia historycznoliterackie, jak np. praca Mariana Szyjkowskiego *Osjan w Polsce na tle „genezy" romantycznego ruchu* (1912), oceniana jako prekursorska dla badań nad polskim romantyzmem (np. A. Fischer, *Osjan w Polsce*, „Gazeta Lwowska" 1913, nr 144). Wcześniej docenili tendencje osjanistyczne w rozwoju polskiego romantyzmu m.in. Antoni Lange, który pisał o Osjanie, że „czarował współczesnych mglistym jakimś, tajemniczym sentymentem, łącząc ducha rycerskiego z pewnym tonem pieściwym a skłonnym do wylewu łez" (*O romantyzmie przed Mickiewiczem*, „Życie" 1898, nr 32) oraz Aureli Drogoszewski w studium *Krasiński i Osjan* („Pamiętnik Literacki" 1905, z. 1).

Z czasem osjanizm stanie się synonimem literackich pretensji i złego smaku, a konwencja osjanistyczna kojarzy się niektórym krytykom z manierą → młodopolską odwołującą się do tego typu nastrojowości; pisze o tym ironicznie np. Stanisław Tarnowski: „Poeta oryginalny i genialny właśnie odrywa się od rzeczywistego życia […]. Mglistość Osjana, tajemniczość i fantastyczność niektórych romantyków mogą mu się przydać, tylko on powinien je podnieść do wyższej potęgi" (*Nowe kierunki dramatu i „Zaczarowane koło" Lucjana Rydla*, „Przegląd Polski" 1901, t. 140).

Bartłomiej Kuczkowski

Źródła: F.K. Dmochowski, *O życiu i pismach Ignacego Krasickiego, dawniej Książęcia Biskupa Warmińskiego, a potem Arcybiskupa Gnieźnieńskiego*, „Nowy Pamiętnik Warszawski" 1801, t. 2; I. Krasicki, *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 3, wyd. F.K. Dmochowski, 1803; [Przedruk raportu P. Makenzie w imieniu Komitetu Towarzystwa Szkockiego], „Gazeta Literacka" 1806, nr 7; S. Potocki, *Pochwała Krasickiego*, „Pamiętnik Warszawski" 1816, t. 14; M. Wyszkowski, *Przedmowa*, w: *Pisma Konstantego Tyminieckiego*, t. 1, 1817; J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, „Dziennik Wileński" 1819, t. 1; [F. Wężyk], *Uwagi nad Jana Śniadeckiego rozprawą „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Pamiętnik Warszawski" 1819, t. 14; [L. Borowski], *Uwagi nad poezją i wymową pod względem ich podobieństwa i różnicy z ćwiczeniami w niektórych gatunkach stylu,* „Dziennik Wileński" 1820, t. 1, nr 4; t. 2, nr 5 i 7; t. 3, nr 9–10; S. Jaszowski, *Nieco o Bardach i Osjanie*, „Pszczoła Polska" 1820, t. 1; J.F. Królikowski, *Rozprawa, w której się okazuje, że nie każda romantyczność przeciwna jest klasyczności, że owszem, ażeby literatura była narodową i celowi odpowiadającą, romantyczności wyrzekać się nie powinna*, „Mrówka Poznańska" 1821, t. 3; K. Brodziński, *O poezji ludu litewskiego*, „Pamiętnik Warszawski" 1822, t. 3; [F.S. Dmochowski], *Rzut oka na obecny stan literatury polskiej*, „Gazeta Literacka" 1822, nr 1; L. Śniadecka, *Pensées sur Ossian et ses poésies* [1824], przedruk w: M. Czapska, *Ludwika Śniadecka*, 1958; [F.S. Dmochowski], *Uwagi nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej*, „Biblioteka Polska" 1825, t. 1; [M. Mochnacki], *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2; I. Czartoryska, *Rysunki kolorowe widoków Szkocji*, 1828, przedruk w: A. Aleksandrowicz, *Izabela Czartoryska. Polskość i europejskość*, 1998; F.S. Dmochowski, *Wiadomość o życiu i pismach Franciszka Dionizego Kniaźnina*, w: F.D. Kniaźnin, *Pisma*, t. 1, 1828; W. Chłędowski, *Arystoteles, sędzia romantyczności*, „Haliczanin" 1830, t. 1; M. Grabowski, *Literatura i krytyka*, 1837; W. Gostomski, *Historia literatury powszechnej w zarysie*, t. 2, 1898; P. Chmielowski, *Historia literatury polskiej*, t. 2, 1899; M. Szyjkowski, *Osjan w Polsce na tle genezy romantycznego ruchu*, 1912.

Opracowania: W. Tarnawski, *Z dziejów wpływu „Osjana" w Polsce*, „Prace Polonistyczne" 1927, t. 12; Cz. Zgorzelski, *Duma – poprzedniczka ballady*, 1949; *Ballada polska*, oprac. Cz. Zgorzelski, przy współudziale I. Opac-

kiego, 1962; K. Krycińska, *Brulion a czystopis „Pieśni Osjana" w tłumaczeniu Ignacego Krasickiego*, „Poradnik Językowy" 1966, z. 4; *Dzieje folklorystyki polskiej 1800–1863. Epoka przedkolbergowska*, red. H. Kapełuś i J. Krzyżanowski, 1970; M. Maciejewski, *Poezja Północy*, w: tegoż, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, 1970; Z. Sinko, *Ignacy Krasicki tłumaczem Osjana*, „Pamiętnik Literacki" 1970, z. 2; M. Janion, *Natura*, w: tejże, *Romantyzm, rewolucja, marksizm*, 1972; Z. Kubiak, *Północ i Południe*, w: tegoż, *Szkoła stylu. Eseje o tradycji poezji europejskiej*, 1972; J. Bachórz, *O polskim egzotyzmie romantycznym*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria 2, red. M. Żmigrodzka, 1974; J. Kleiner, *Sentymentalizm i preromantyzm. Studia inedita z literatury porozbiorowej 1795–1822*, 1975; K. Krzemień-Ojak, *Maurycy Mochnacki. Program kulturalny i myśl krytycznoliteracka*, 1975; K. Poklewska, *Galicja romantyczna (1816–1840)*, 1976; Z. Sinko, *Osjanizm*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, 1977; J. Strzetelski, *Wstęp*, w: J. Macpherson, *Pieśni Osjana*, przeł. S. Goszczyński, przekł. zweryf. i oprac. J. Strzetelski, 1980; M. Janion, *Estetyka średniowiecznej Północy*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria 3, red. M. Żmigrodzka, 1981; T. Namowicz, *Wstęp*, w: J.G. Herder, *Wybór pism*, 1987; M. Joczowa, *Literatura Północy i literatura Południa*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; A. Timofiejew, *Homer czy Osjan? Głos Franciszka Morawskiego w dyskusji nad wzorcem literatury polskiej początku XIX wieku*, „Pamiętnik Literacki" 1995, z. 1; A. Aleksandrowicz, *„Nie czas napełniać konchy..." Z dziejów kultu Osjana w Polsce*, w: *W krainie pamiątek. Prace ofiarowane Profesorowi Bogdanowi Zakrzewskiemu*, red. J. Kolbuszewski, 1996; H. Chojnacki, *Polska „poezja Północy"*, 1998; J. Leszek, *Na drodze ku romantyzmowi: „Pieśni Osjana" w tłumaczeniu Karpińskiego, Krasickiego, Tymienieckiego i Brodzińskiego*, „PAL. Przegląd Artystyczno-Literacki" 2000, nr 3; M. Fijałkowski, *Herder o Osjanie. Badania nad pieśnią ludową*, „Acta Philologica" 2010, t. 37.

Zob. też: Literatura angielska w polskiej krytyce literackiej, Mistyfikacja literacka, Romantyzm, Youngizm

OŚWIECENIE

Oświecenie w europejskiej myśli osiemnastowiecznej. W europejskiej refleksji kulturowej XVIII w. oświecenie (franc. *Lumières*, ang. *Enlightenment*, niem. *Aufklärung*), a przede wszystkim w *Encyklopedii* Denisa Diderota oraz w pismach innych myślicieli (m.in. Voltaire'a, Melchiora Grimma), zostało wyniesione do rangi pojęcia określającego najistotniejsze znamiona i charakter ich czasu, nazywanego wiekiem świateł, a synonimicznie – wiekiem rozumu i wiekiem filozoficznym. Metafora światła rozpraszającego mroki życia zbiorowego i rozjaśniającego umysły stała się nie tylko emblematem XVIII w., ale i programem, zorientowanym na krytykę oraz zmianę społecznego i ideowego *status quo* przez doskonalenie zarówno ludzkiego rozumu, jak i rzeczywistości. Na początku lat 80. XVIII w. idea oświecenia była utrwalonym znakiem samoświadomości elit europejskich, została też poddana swoistej autorefleksji i dyskusji, która toczyła się ówcześnie m.in. w czasopismach niemieckich. Spośród odpowiedzi kilku myślicieli (m.in. Christopha Martina Wielanda, Karla Leonharda Reinholda) na postawione przez Mosesa Mendelssohna pytanie: „Co to jest oświecenie", najgłośniejsza stała się rozprawa Immanuela Kanta *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung* (1784). Zawierała ona *quasi*-definicję zjawiska rozumianego jako dokonująca się w XVIII w. „prawdziwa reforma sposobu myślenia", będąca rezultatem dojrzałej wolności człowieka w „czynieniu wszechstronnego publicznego użytku ze swego rozumu", samodzielnego dochodzenia do wiedzy o świecie i dzielenia się nią z innymi. Zawarta w wielu ówczesnych pismach samoświadomość epoki dochodziła do głosu w sposób mniej lub bardziej wyrazisty w różnych krajach europejskich.

Pojęcie i termin w Polsce XVIII stulecia. Słowo „oświecenie" – o jednoznacznej etymologii i pozytywnie wartościującym nacechowaniu – w swym podstawowym sensie obecne

w polszczyźnie od dawna, odnosiło się przede wszystkim do szerzenia światła – oświetlania. W *Słowniku języka polskiego* (1809) Samuela Bogumiła Lindego jest ono definiowane w sensie „fizycznym i moralnym" po prostu jako światło. Jednakże leksykograf odnotował również powiązane z polem semantycznym światła znaczenie szerokie i metaforyczne, odnoszone przede wszystkim do sfery religijnej: światła płynącego od Boga jako jedynego źródła rozjaśniającego mroki ziemskie. Jednak w drugiej połowie XVIII w. stopniowo postępował proces sekularyzacji pojęcia i wzmacniania tych jego znaczeń, które wskazywały na rozprzestrzenianie światła jako efektu zamierzonych działań ludzkich skierowanych ku udoskonalaniu świata. Już w pierwszych numerach „Monitora" słowo „oświecenie" zostało wprowadzone do dyskursu na temat ambicji i dążeń wieku: „Osiągnąć zechcę w biegu pisma tego […], cokolwiek czerpając w źrzódłach moralności, nauk, obyczajności, rozum weseląc oświecać i umysłom do rozszerzenia się pole dać może" ([I. Krasicki], [*Przedmowa i introdukcja*], „Monitor" 1765, nr 1). Nieco później konstatowano tam: „Przy coraz większym oświeceniu naród nasz zrzucił z siebie przywary dzikiego grubiaństwa i jednym z najpolerowniejszych się liczy" (1765, nr 24). „Monitor" zapowiadał też, że zamierza „ganieniem występku a wysławianiem cnoty własną oświecać ojczyznę" (1765, nr 49). W tych kontekstach słowo „oświecenie" („oświecać") było pojmowane szeroko, odsyłało do sensów związanych z poszerzaniem horyzontów umysłowych, ale przede wszystkim z kształtowaniem dobrych obyczajów i postaw moralnych. Jednak w tym samym czasie występowało również węższe jego znaczenie, sprowadzone do kształcenia umysłów, edukacji i wiedzy zdobywanej z pism i ksiąg uczonych. Pisał „Monitor": „Wszystkie nauki, kunszty, idąc w górę jak po stopniach między ludźmi […], do wielkiej doskonałości przyszły; co by się stać żadnym sposobem nie mogło, gdyby ludzie z ksiąg znajomości i oświecenia nie zasięgali" (1765, nr 48). W 1767 r. „Monitor" pisał też, że „czytając wielkich ludzi uczone prace, wzbogacamy i oświecamy nasze rozumy" (nr 84). O trwałości takiego sensu słowa świadczy jeszcze tytuł powstałego w latach 1803–1810 dzieła Hugona Kołłątaja *Stan oświecenia w Polszcze w ostatnich latach panowania Augusta III*, w którym „oświecenie" jest odpowiednikiem oświaty. W tym sensie „oświecenie" było używane jako nazwa rozwoju wiedzy i nauczania, prowadzącego do zmian mentalności i rozumienia świata. W niektórych wypowiedziach znaczenia szersze i węższe interferowały i nakładały się na siebie, ale pozostawały w takim właśnie polu semantycznym, wyznaczanym przez pojęcia odnoszone do doskonalenia umysłowego i moralnego, wiedzy i edukacji.

Stopniowo jednak „oświecenie" nabierało sensów rozleglejszych i zaczęło być stosowane jako ogólna nazwa XVIII w., charakteryzującego się powszechną potrzebą krytycyzmu wobec dotychczas obowiązujących przekonań i struktur społecznych, rozwijania nauki, kształcenia umysłów i poznawania świata przy pomocy samodzielnego, nieuprzedzonego rozumu. Z wolna dostrzegano kolejne, wynikające z tych najbardziej fundamentalnych, właściwości „wieku oświeconego": racjonalność jako podstawowy wymóg poznawczy, odrzucenie przesądów, tolerancja. „Monitor" pisał np.: „Nauczyło doświadczenie, iż z wiekiem oświeconym strachy nikną. Już domy nasze duchów mieszkalnych mało mają; już się po rozwalinach złe nie tłucze, czarownice nie zatrudniają sądów, a o upierach ledwo gdzie słychać, chyba na Rusi, z tym wszystkim nie jest wykorzeniona zaraza, żeby lekarstwa nie miała potrzebować" (1765, nr 13). Rozważania o wieku oświeconym w Europie i w Polsce publikował systematycznie Piotr Świtkowski w „Pamiętniku Historyczno-Politycznym", łącząc oświecenie przede wszystkim z wolnością słowa i tolerancją oraz wskazując na odmienne jego przejawy w różnych krajach. W artykule *Zaszczyty osiemnastego wieku* z dumą wymieniał „to wszystko, co

czyni największy zaszczyt wiekowi temu, a co oraz jest chlubą dla nas wszystkich" (1784, cz. 12), a więc osiągnięcia naukowe, artystyczne, ulepszenie prawa, systemu rządów, edukacji i relacji międzyludzkich dzięki postawom tolerancji. Impulsem do podsumowania osiągnięć był zbliżający się koniec wieku. Artykuł *Zastanowienie się nad schyłkiem XVIII wieku* miał dać „wyobrażenie ogólne a godne wiadomości człowieka oświeconego okoliczności europejskich" stulecia, w którym: „Wszystkie prawie Europy narody przykładają się do wzajemnego oświecenia siebie", co sprawia, że „od wieku tego, w którym Ameryki odkrycie i panowanie Karola V powszechne jakieś w narodach sprawiło wzruszenie, można mówić, że się nic nie stało potem, co by było tak godnego uwagi i zadumienia dobrze myślącego, jak zaszłe odmiany od połowy prawie wieku tego" („Pamiętnik Polityczny i Historyczny" 1783, cz. 1). Już w 1785 r. „Magazyn Warszawski" zapoznawał czytelników z niemiecką dyskusją, publikując przekład artykułu Mosesa Mendelssohna *Co to jest oświecenie*, w którym autor wymieniał trzy charakteryzujące ten czas „przymioty życia społecznego": „polor, kultura i oświecenie", a zarazem wprowadzał zaskakujący motyw niebezpieczeństw „nadużycia oświecenia" przez osłabienie moralności, stosowanie uporu, egoizm, „irreligię" i anarchię („Magazyn Warszawski" 1785, s. 6–7 i 12). W tym samym roku ukazała się w „Polaku Patriocie" rozprawka *Uwagi nad stanem nauk u nas*, w której posłużono się podstawowymi kategoriami odnoszonymi do czasu aktualnego. Anonimowy autor stwierdzał, że w całej Europie, a także w Polsce, „oświecenie olbrzymskim krokiem postępuje", szczególnie zaś za panowania obecnego króla „światło się po całym kraju rozchodzić zaczęło", co widać w postępie nauk rozumu i „myślenia filozoficznego" (1785, t. 2). W pismach publicystycznych, m.in. Jana Baudouina de Courtenay, pojawiło się silne przeciwstawienie minionych „ciemnych wieków" „wiekowi oświeconemu", w którym znamieniem nowych czasów jest „prawdziwa filozofia" przeciwstawiona fanatyzmowi i zabobonności: „Co więc wieki ciemne nakłonione fanatyzmem i zabobonnością duchowieństwa nieuważnie dały, […] to wiek ośmnasty prawdziwej filozofii światłem odebrać im powinien" (*Poparcie uwag nad życiem Jana Zamoyskiego*, 1788). W większości tych wypowiedzi interferują różne odcienie znaczeniowe „oświecenia", ale coraz silniej przejawia się jego sens poszerzony i uogólniony, odnoszony do szczególnego charakteru czasów współczesnych.

Zarazem jednak w piśmiennictwie polskim zaczęły pojawiać się głosy świadczące o bacznej analizie procesów zachodzących w wieku oświecenia i o krytycznym dystansowaniu się wobec jego przejawów. Myśliciele i pisarze polscy drugiej połowy XVIII w. mieli możliwość obserwowania oświeceniowych zmian z perspektywy czasowej odleglejszej niż na zachodzie Europy, pozwalającej dostrzec zarówno niewątpliwe zdobycze, jak i pewne zagrożenia (podobnie jak w artykule Mendelssohna). Już w początkowych latach ukazywania się „Monitora" można było tam przeczytać, że: „Szczęśliwe czasy, w których iść za śladem cnoty tak dalece stało się być istnością przyrodzenia, iż występek bardziej dziwił niż gorszył i do złego trzeba się było niejako przezwyciężać. Zazdrościć, a nie spodziewać się takich czasów możem; w tym jednak, w którym żyjemy, czynić co możność nasza zniesie, nieodbita każdego powinność" (1765, nr 15). Pojawia się przeciwstawienie traktowanego z dystansem i podejrzliwością „teraz" lepszemu „dawniej" oraz wskazywanie negatywnych skutków „oświecenia": „[…] opuszczać obyczaje, a starać się jedynie o polor rozumu, jest to defekt, którego usprawiedliwić nie podobna. Stąd rozum, który żądzy naszych rządcą być powinien, od nich rządzony bywa, chociaż się zaś rzecz zdaje przeciwna, prawdziwa jednak jest, iż człowiek rozumny nie zawżdy podściwym nazwać się może. Nie partykularni tylko ludzie

wpadają w taki błąd, częstokroć narody całe tym grzeszą i nie wiem, jeżeli byśmy po uważnym roztrząśnieniu nie znaleźli, jako najwytworniejsze wieki najmniej w cnoty obfitowały" (1765, nr 24). Krytyczne spojrzenie na własne czasy najpierw dotyczyło negatywnie ocenianych zmian obyczajów i postaw ludzkich, niebawem zaś objęło również nowe postawy mentalne i ideowe. Związane z „oświeceniem" ważne postulaty „poloru", „rozumu", „grzeczności", „mody" poddawane były wnikliwym analizom i przeciwstawiane dawnym wartościom „obyczajów", „cnoty", „podściwości", „religii". Idea bezwzględnej nowości i zmiany wydaje się podejrzana: „Najgorsza i najniebeśpieczniejsza wieku teraźniejszego przywara: osobliwość myśli. […] Od rzeczy obojętnych do tego nieznacznie przychodzić zaczynamy, iż rzucamy się porywczo na to, co ani zwyczajowi, ani modzie podlegać nie może. Reguły powszechne obyczajności, tajemnice najświętsze wiary nie są wolne od zuchwałości wieku naszego, zepsutego podobno zbytkiem mniemanej doskonałości" („Monitor" 1766, nr 55). Obserwowane w drugiej połowie stulecia przejawy dystansu i krytycyzmu wobec „wieku oświeconego" nasiliły się w ostatniej jego dekadzie. Franciszek Salezy Jezierski w broszurze *Ktoś piszący z Warszawy* (1790) analizował „owoce ośmnastego wieku, zwyczajnie jako oświeconego" i stwierdzał z ironią: „[…] wiekiem oświeconym mając napełnione oczy i uszy, nie wiem wyobrażenia tego na rozumie przyczyny, dlaczego się wiek nasz nazywa oświeconym". Według tego autora wynalazki z dziedziny fizyki czy medycyny nie przyniosły szerszych korzyści, zaś w sferze moralności, obyczajów i prawodawstwa panuje „bardziej zamięszanie niż oświecenie", upowszechnienie nauk sprawiło, że jest mniej ludzi głupich, ale i „mniej ludzi doskonale uczonych". Obserwacje europejskich wydarzeń politycznych i biegu spraw polskich końca wieku prowadziły Jezierskiego do wniosków nacechowanych sceptycyzmem, nieufnością wobec idei wieku, a nawet poczuciem zawodu: „Zdaje się, że w naszym wieku poniżenie religii w pozorach fanatyzmu, poniżenie powagi panujących w pozorach zniesienia despotyzmu bardziej prowadzi świat do zamieszania jak do oświecenia. Przydać-że jeszcze do tego […] wydarcie cudzej własności, dopiero da się widzieć jaśnie wiek nasz oświecony". W artykule *Oświecenie* z *Niektórych wyrazów porządkiem abecadła zebranych* (1791) Jezierski przypominał prymarny sens słowa jako „w ciemności powrócenie widoku ognia" oraz wskazywał „przenośne znaczenie oświecenia do rozumu ludzkiego, gdzie prawda ma być jak ogień, a poznawanie prawdy jak światło ognia". Rozumiejąc powody, dla których jego czasy zyskały nacechowaną uznaniem nazwę, „przez to nazywają wiek nasz dzisiejszy wiekiem oświeconym, że i pojęcie prawdy większe nastało między ludźmi, i zmniejszenie przesądów" – nie w pełni godził się z taką opinią. Pisał dalej: „Nazwisko wieku oświeconego podobno bardziej chełpliwe, jak wsławione, potomność zostanie świadkiem i sędzią tych wieków, co ją poprzedziły. […] Jeden drugiemu wiek czyni naganę, a siły rozumu i błędy rozumu też same zawsze, tylko w zażyciu swoim odmieniają się". Trzeba zauważyć, że osiemnastowieczna z ducha dyrektywa krytycyzmu wobec wszelkich prawd i opinii została przez myślicieli polskich tego czasu (a szczególnie dobitnie przez Jezierskiego) zastosowana najbardziej konsekwentnie do analizy i oceny samego oświecenia rozumianego jako zespół idei określających jakości ludzkiego świata.

W początkach XIX stulecia. W czasach porozbiorowych, na początku XIX w., pojęcie „oświecenie" stopniowo znika z rozważań o współczesności. W nowych warunkach politycznych (polskich i europejskich) idee oświecenia, jakkolwiek podejmowane m.in. w niektórych utworach Stanisława Kostki Potockiego (artykuły *Świstek krytyczny*, publikowane w „Pamiętniku Warszawskim" 1816–1818, *Podróż do Ciemnogrodu*, 1820), stawały się mniej

istotne. W pismach członków Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk położono nacisk przede wszystkim na działania służące zachowaniu narodowej substancji historyczno-kulturowej, w refleksji estetycznej zaś na pierwsze miejsce wysunęła się kwestia napięć miedzy teoretycznymi założeniami → klasycyzmu (pojmowanego wprawdzie jako – krytykowany albo apoteozowany – wytwór XVIII w. w kulturze polskiej) i nowymi zjawiskami romantycznymi. Jakkolwiek filozoficzno-ideowe założenia tych nowych tendencji były przeciwstawne wobec światopoglądu ukształtowanego przez idee oświeceniowe, te ostatnie częściej były „pseudonimowane" przez określenie „klasycyzm" i sprowadzane do opozycji estetycznych. Wśród podnoszonych kwestii wykraczających poza sferę sporów estetycznych jedynie oświeceniowa z ducha kwestia rozsądku i racjonalności przeciwstawiana → wyobraźni, → czuciu i sensualnemu doświadczeniu (zarówno w sądach estetycznych, jak i w zasadach epistemologicznych) przewijała się w wielu rozprawach, jak np. Jana Śniadeckiego *O pismach klasycznych i romantycznych* („Dziennik Wileński" 1819, t. 1) oraz w polemicznych wobec niej *Uwagach nad Jana Śniadeckiego rozprawą „O pismach klasycznych i romantycznych"* („Pamiętnik Warszawski" 1819, t. 14).

Krytyka formacji osiemnastowiecznej w epoce romantycznej. Utożsamiona z klasycyzmem literatura oświecenia polskiego stała się przedmiotem ostrej krytyki ze strony romantyków, którzy często nie zadawali sobie trudu, żeby bezstronnie ocenić dorobek poprzedników. Romantykom nie chodziło przy tym o ocenę poszczególnych realizacji literatury XVIII w., ale o podważenie jej fundamentu, którym były oświeceniowe tendencje uniformizmu, normatywizmu i kosmopolityzmu. Franciszek Salezy Dmochowski w *Odpowiedzi na pismo p. Mickiewicza „O krytykach i recenzentach warszawskich"* (1829) katalogował Mickiewiczowskie pretensje wobec oświecenia, które opatruje komentarzem świadczącym o tym, że krytyka wieku świateł miała w romantyzmie charakter przede wszystkim programotwórczy, nie merytoryczny; np. Mickiewicz pisał: „Ksiądz Golański i Franciszek Dmochowski w prozaicznych i wierszowanych teoriach śmieją się sobie z Szekspira, pewnego Angielczyka, którego teatr, jak tego łatwo dowieść można, ani w oryginale, ani w tłumaczeniu nie był im znajomy, natrząsają się z Kalderona, pewnego wierszopisa z zaśnieżnej Pireny i z Lope de Vega lubo ich dzieł w oczy nawet nie widzieli". Dmochowski-syn w obronie ojca przytaczał konteksty jego wypowiedzi o Williamie Shakespearze, przeczące tym ocenom: „Nie wiem, jakim sposobem dowiódł P. Mick[iewicz] Dmochowskiemu, tłumaczowi *Iliady*, że nawet nie widział dzieł Szekspira, bo wieluż to ludzi światłych i znających Szekspira w oryginale grubiańskie żarty w jego sztukach nie jako ozdoby i zalety, ale jako wady i skaza uważa". Jednak to nie komentarze Dmochowskiego-syna przebiły się do potocznej świadomości literackiej, lecz – ogólnie rzecz biorąc – podtrzymywane przez romantyków przekonanie, że literatura stanisławowska ma charakter nieoryginalny, niepoetycki i nienarodowy (wpływ francuszczyzny), jak to ujął Maurycy Mochnacki – „była kopią kopii, przeobrażeniem przeobrażenia" (*O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830). „Drzewo zagranicznego szczepu, nie wprost z korzenia ulepszone, obce zrodziło owoce wysileniem, przymusem i sztuką cieplicy roślinnej" – pisał Mochnacki. Również Michał Grabowski podzielał taką wizję. Według niego literatura polska drugiej połowy XVIII wieku jest: „[…] osnowana na dwóch nie można bardziej antypoetycznych pierwiastkach: analizie i krytyce. Jest to tak nazwany klasycyzm" (*Literatura i krytyka*, t. 1, 1837).

W szyderstwach nad oświeceniem jako epoką kultury nie znano miary. Stefan Witwicki w rozważaniach nad swojskością i → obcością w kulturze polskiej przytaczał anegdot-

kę o zapisanej w pamięci potomków, mówiącej bardzo źle po francusku damie z drugiej połowy XVIII w., kiedy – jak pisał Witwicki – „cudzoziemszczyzna tylko co zaczynała po Polszcze grasować, i nie tak jeszcze powszechnie paplano w niej po francusku" (*Wieczory pielgrzyma*, t. 1, 1837). Dla Witwickiego ignorancja kobiety nabierała cech niemal heroicznych, gdyż – krytyk wysnuwał karkołomny wniosek – „źle umiała po francusku, bo […] dobrze umiała po polsku […]". Taką linię krytyki cudzoziemszczyzny podjęli twórcy kojarzeni z konserwatyzmem, np. Wincenty Pol pisał: „Znane są z historii wpływy, jakie na losy całej ludzkości wywarły prace encyklopedystów francuskich. Nie potrzeba się wszakże obawiać w naszym wieku, w wieku filozoficznym ich jednostronności i naciągania wypadków do pewnych widoków, nie popadujem w błąd ten, gdy to przeszłemu wiekowi za największy błąd poczytujem" (*Czego przede wszystkim naszej literaturze potrzeba*, „Tygodnik Literacki" 1839, nr 19). Henryk Rzewuski (pseud. Jarosz Bejła) w – opatrzonych *nb.* mottem z Jean-Jacques'a Rousseau – *Mieszaninach obyczajowych* (1841) oskarżał o niepoetyckość literaturę XVIII w., przeciwstawiając ją „rozbitej na poezje prowincjonalne", pełnej liryzmu literaturze romantycznej: „Powtarzają, że w XVII i XVIII wieku nie było poezji w Polsce, rzecz pewna, że w jej literaturze ówczesnej niewiele było poezji, i to nie mogło być inaczej. Bo całość polityczna pod względem zarodka poezji jest zawsze fikcją, a fikcja nic dodatniego z siebie nie wydobędzie".

Do zarzutów o niepoetyckość, nienarodowość dochodził jeszcze zarzut o areligijność literatury oświecenia, podejmował go m.in. Lucjan Siemieński (*Portrety literackie*, t. 1, 1865), pisząc o takich „szarlatańskich" wytworach XVIII w., jak Alessandro di Cagliostro czy Franz Anton Mesmer. Spośród pisarzy oświecenia polskiego z aprobatą krytyków XIX w. generalnie spotykał się Krasicki, którego twórczość często opatrywano adnotacją, że przerósł swój wiek, a to, co w jego dziełach najlepsze, należy już do następnej epoki (np. S. Jaszowski, *Stuletnia pamiątka urodzin Ignacego Krasickiego*, „Sławianin" 1837, t. 1; L.T. Rycharski, *Literatura polska w historyczno-krytycznym zarysie*, t. 1, 1868).

Oświecenie z perspektywy dziewiętnastowieczności. Mimo zazwyczaj krytycznego stosunku do dziedzictwa kultury i filozofii „wieku świateł" w pierwszej połowie XIX w. niejako automatycznie w oczach współczesnych stulecie XIX stawało się spadkobiercą „oświecenia" jako idei modernizacyjnej. Stąd często narzekano, np. „Niestety wiek ośmnasty, a bardziej jeszcze ów oświecony dziewiętnasty natworzył najwięcej ustrojów słabowitych" (L.O., *Gimnastyka*, „Biblioteka Warszawska" 1842, t. 1). W setną rocznicę pierwszego rozbioru Polski Adam Kuliczkowski pisał: „Życie umysłowe, które już od drugiej połowy XVIII wieku dźwigać się poczęło, rozkwita wszakże dopiero za dni naszych majestatycznie i wspaniale" (*Zarys dziejów literatury polskiej*, 1872).

Daje się zatem zauważyć tendencja do przejmowania przez dziewiętnastowieczną formację kulturową nazwy „oświecenie" (w znaczeniu: oświata, wykształcenie) jako elementu autoidentyfikacji. Często spotyka się określenia „nasz oświecony XIX w." (także w ironicznych kontekstach), a historycznie zamknięty okres dziejów kultury drugiej połowy XVIII w. w dyskursach dziewiętnastowiecznych stawał się po prostu „wiekiem ośmnastym". Co znamienne, przejawy „oświecenia" pojętego jako idea szerzenia cywilizacji i kultury odnajdywano również w epokach wcześniejszych, zwłaszcza w XVI w. „Wiek XVIII w najrewolucyjniejszych chwilach nie był zuchwalszym niż wiek XVI. A jakże potężnych miał destruktorów!" – pisała kronikarka „Biblioteki Warszawskiej" ([Z. Węgierska], *Kronika paryska*, „Biblioteka Warszawska" 1867, t. 1).

„Wiek świateł" stawał się najbliższą i najbardziej problematyczną tradycją dziewiętnastowieczności. Niektórzy krytycy zdawali sobie sprawę, że ta zapalczywość względem literatury i filozofii oświecenia ma też charakter samozwrotny: „Piorunujemy na wiek ośmnasty, bo to przeszło w zwyczaj, bo nasz tym samym osłaniamy; jednak owoczesnym figurom nie można odmówić pewnej wiary, bałwochwalczej, to prawda, ale zawsze wiary w ludzkość, w uszczęśliwienie jej przez zmiany i naprawy społeczne oparte na filozoficznych wywodach i teoriach. Było to niewiele, jednak coś, co pędziło do czynów wstrząsających światem, i nie można pomówić ich, żeby nie wierzyli w to, co przedsiębrali, żeby z własnego dzieła mieli szydzić tym skeptycznym, szatańskim uśmiechem, jaki wystąpił później na ponurych twarzach rozbójników byrońskich mszczących się na ludzkości, że się nie umiała poznać na ich geniuszu" – pisał Lucjan Siemieński (*Pogadanki literackie*, 1855). Pewien paradoks polegał na tym, że osiemnastowiecznemu kultowi → nauki i cywilizacji ludzie XIX w. często przypisywali dogmatyzm, postulując „powrót do natury" i sceptycyzm wobec wszelkich zdobyczy cywilizacji, pomijali przy tym niejednokrotnie fakt, że jest to rewers myśli oświecenia (zob. → russoizm).

Obrona oświecenia. W rozprawce *Rys dziejów języka polskiego* (dat. 1842, wyd. 1843) Józef Ignacy Kraszewski zauważył, że niepokojący wymiar przybiera niechęć do tradycji osiemnastowiecznej: „O naszą tu przeszłość i o naszych najbardziej chodzi pisarzy, mianowicie począwszy od pierwszych lat XVIII wieku, do pierwszych XIX. Oddajemy lub skłonni jesteśmy oddać sprawiedliwość pisarzom XVI wieku, potępiamy w masie wszystkich późniejszych, nie rozpatrując się w nich". Kraszewski doceniał reformatorski charakter osiągnięć luminarzy oświecenia polskiego, również w sferze języka: „Za Stanisława Augusta dopiero, który na literaturze lepiej się znał niż na czymkolwiek bądź, wyszedł język z tej niewoli babilońskiej, z tego oblężenia łaciny, z zepsucia, które przecie ośmielił się Konarski nazwać tym imieniem, bo je dotąd za samą doskonałość miano" (tamże). U swoich współczesnych (m.in. w twórczości Henryka Rzewuskiego) Kraszewski dostrzegał odnowienie napięcia między oświeceniem i → sarmatyzmem. Po bez mała stu latach pisarze dziewiętnastowieczni chętniej występowali jako obrońcy „pamiątek Soplicy": „Nagle XIX wiek przerzucił nas w ostateczność przeciwną, w bałwochwalstwo dnia wczorajszego" (*Obrazy przeszłości*, „Dziennik Literacki" 1856, nr 13–16).

Pojawiały się zatem w krytyce mniej lub bardziej śmiałe próby obrony tradycji osiemnastowiecznej. Nawet w zorientowanym prokatolicko „Przeglądzie Poznańskim" Józefat Bolesław Ostrowski wyrzucał Jędrzejowi Moraczewskiemu, że w swoich *Dziejach Rzeczypospolitej Polskiej* (1843–1847) nie docenił poszukiwania prawdy jako jednej z wartości „wieku świateł": „[…] albo my źle pojmujemy, albo sam autor swoich dążeń nie zrozumiał, kiedy odrzuca wiek ośmnasty, któremu wymawia tandeciarstwo, liche umysłowe widoki i usiłowania. Jakkolwiek wiek ośmnasty chcielibyśmy uważać, sąd o nim winien być poważniejszy, umiejętniejszy, historyczniejszy. Mógł błądzić, mógł nie mieć wymiarkowania dla przeszłości Europy, mógł nie znać najistotniejszych potęg duchowej natury człowieka, ale wiek ośmnasty namiętnie, szlachetnie, przez najżywsze uczucie, przez wzniosłe poświęcenia poszukiwał prawdy, wierzył jej, dla jej odkrycia, dla jej zdobycia wiele poświęcił. Pozornie zbuntowany przeciw chrystianizmowi we swoich czynach, we swoich nawet zasadach zastosował urzeczywistniał prawdy ewangeliczne" ([rec.] *Dzieje Rzeczypospolitej Polskiej*, „Przegląd Poznański" 1849, z. 1)

Broniąc XVIII stulecia, interpretowano również dziewiętnastowieczność jako pewną karykaturę ideałów wieku oświecenia, zwłaszcza jeśli chodzi o stosunek do dwóch fila-

rów świadomości ludzkiej – wiedzy i wiary. „Ośmnasty wiek tak niesłusznie potępiony, był może po wiekach krucjat najsyntetyczniejszym wiekiem. Doktryny, jakie bądź one były, zamieniały się w czyn, słowo wstrząsało społecznością, wiara, choć negacyjna, niezachwianą była. Porównajmy stan ten z dzisiejszym stanem, czyż wierzymy nawet w niewiarę naszą. Bladość i czczość ogarnęła ziemię, wszystko rozbija się o tę najtwardszą skałę zobojętnienia dla wszystkiego, co dotykalnym nie jest. Straciliśmy zapał i dowcip, to dziecię łzy i uśmiechu" – pisała Waleria Marrené-Morzkowska (*Literatura włoska. Rzut oka na obecne piśmiennictwo*, „Biblioteka Warszawska" 1860, t. 1).

Coraz bardziej stonowane i wielostronne oceny wieku oświecenia zaczęły pojawiać się w pracach z drugiej połowy XIX w., dotyczących → historii literatury i dziejów Polski. Wśród tych pierwszych można wymienić m.in. Juliana Bartoszewicza *Znakomitych mężów polskich w XVIII wieku* (t. 1–3, 1856–1857), liczne studia Adama Bełcikowskiego o literaturze osiemnastowiecznej (np. *O znaczeniu historii literatury i rzut oka na całość naszego piśmiennictwa*, „Tygodnik Ilustrowany" 1866, nr 375–376; *Dwie epoki naszego pseudoklasycyzmu*, „Dziennik Literacki" 1869, nr 47–48; *O narodowym charakterze i zasługach literatury z czasów Stanisława Augusta*, „Tygodnik Wielkopolski" 1873, nr 37–38), prace historycznoliterackie Siemieńskiego, ukazujące, jak pisarze osiemnastowieczni przygotowywali grunt pod przewrót romantyczny w Polsce (*Portrety literackie*, t. 1–4, 1865, 1867–1868 i 1875), książkę Kraszewskiego o Krasickim, w której autor *Monachomachii* został konsekwentnie przedstawiony jako dziecko swojego wieku (*Krasicki. Życie i dzieła. Kartka z dziejów literatury XVIII wieku*, 1879). Jeśli chodzi o prace historyków, z pewnością przełomowe znaczenie miały książki kierujące uwagę czytelnika ku źródłom potwierdzającym dramatyczne wysiłki oświeconych w dziele ratowania ojczyzny, jak np. Waleriana Kalinki (*Ostatnie lata panowania Stanisława Augusta. Dokumenta do historii drugiego i trzeciego podziału*, 1868), Henryka Schmitta (*Pogląd na żywot i pisma ks. Hugona Kołłątaja*, 1860; *Dzieje Polski XVIII i XIX wieku, osnowane przeważnie na niewydanych dotąd źródłach*, 1867), Leona Wegnera (*Dzieje Dnia trzeciego i piątego Maja 1791*, 1865). Następne lata przyniosły kolejne, szeroko dyskutowane prace poświęcone historiografii XVIII stulecia, np. Kalinki (*Sejm Czteroletni*, t. 1–2, 1880–1881; *Konstytucja Trzeciego Maja*, 1888), wielotomowe dzieło Tadeusza Korzona *Wewnętrzne dzieje Polski za Stanisława Augusta. Badania ze stanowiska ekonomicznego i administracyjnego* (1882–1886, wyd. 2: 1897–1899), a przede wszystkim Władysława Smoleńskiego (*Przewrót umysłowy w Polsce wieku XVIII*, 1891). W recenzji *Kuźnicy Kołłątajowskiej* (1885) Smoleńskiego Kalinka pisał, że autor dzieła przywrócił pamięć o pisarzach oświecenia w dyskursie publicznym, rehabilitując nawet słowo „kuźnica", które „utarło się zawsze jako wyraz potępienia; dziś dopiero pan Smoleński, zdaje się, jakoby w innym znaczeniu, kładzie je na czele swego studium o tych właśnie pisarzach" („Przegląd Polski" 1885, t. 78).

Rewizje pozytywistów. Oświecenie stało się ważną tradycją dla pokolenia pozytywistów, którzy szukali w niej elementów pozwalających na samoidentyfikację (np. kult nauki, racjonalizm, → postęp). W 1874 r. „Niwa" ogłosiła konkurs pod hasłem „Zmiana pojęć i ustroju społeczeństwa polskiego w XVIII wieku", na który co prawda nie wpłynęła żadna praca, ale powstające w drugiej połowie XIX w. książki historyków (wymienione wyżej) z naddatkiem wypełniły ten postulat (badania nad historią i literaturą wieku oświecenia rozwijały się również z inspiracji pozytywistów).

Patronem intelektualnych dążeń pozytywistów stał się Jan Śniadecki. „Łączymy się z głosem przeszłości, o której przez czas jakiś zapominano; w Janie Śniadeckim mamy po-

przednika, otwierającego erę sumiennej pracy filozoficznej, szukającej nie popisu, lecz pozytywnych rezultatów" – wyznawał Piotr Chmielowski (*Pozytywizm i pozytywiści*, „Niwa" 1873, t. 3). Na jego autorytet powoływał się też Julian Ochorowicz, który nie podzielał obiegowej, uproszczonej opinii, że polski uczony miałby być prekursorem Auguste'a Comte'a (*Wstęp i pogląd ogólny na filozofię pozytywną*, 1872), w tym samym artykule krytykował Kanta, nazywając go „eklektykiem", choć także wielkim filozofem. Inicjatywy wydawnicze, zogniskowane wokół osoby filozofa oświeceniowego omówił Aleksander Świętochowski (*Listy Jana Śniadeckiego*, „Przegląd Tygodniowy" 1878, nr 32). Próby prezentystycznego odczytania filozofii wieku oświecenia świadczą jednak o potrzebie pozytywistów, by znaleźć godną siebie tradycję reform społecznych i jednostkowego samodoskonalenia się (zob. Z. Kramsztyk, *Jędrzej Śniadecki. Teoria jestestw organicznych wobec dzisiejszych pojęć o życiu*, 1873; B. Rejchman, *Jędrzej Śniadecki i Karol Darwin*, „Niwa" 1874, t. 5).

Trud wdrażania idei oświeceniowych i reakcję na te działania przedstawił Chmielowski w pracy *Liberalizm i obskurantyzm na Litwie i Rusi (1815–1823)*, z przedmową Bronisława Chlebowskiego (1898). Książka, opatrzona cytatem z rozprawy Jana Śniadeckiego, zaświadczała o poczuciu łączności, jakie żywił Chmielowski w stosunku do idei wieku oświecenia. Szczególnie znaczące było inkluzywne „my", gdy pisał o swoim pokoleniu, świadomie nawiązującym do tamtych ideałów: „Wiara u nas nie była zachwianą, nie oddawaliśmy czci bogini »Rozumu«, nie zrywaliśmy z katolicyzmem. Zapewne, wiele było lekkomyślności w słowie, wiele żarcików i drwin z rzeczy świętych, zdarzały się też pojedyncze wybryki w czynie, ale głośno, na piśmie, niewielu się z nim popisywało. Stronnictwo reformatorskie starało się przeprowadzić ideę tolerancji religijnej, wytępić przesądy i zabobony, wywalczyć sobie niezależność od hierarchii, zapewnić wszystkim swobodę myślenia i mówienia, zdobyć dla nauki stanowisko swobodne, szerzyć oświatę, pojętą i rozumianą w duchu wieku XVIII wśród coraz większej liczby ludzi" (tamże).

Jeśli chodzi o stosunek przedstawicieli pozytywizmu polskiego do francuskich fundatorów oświecenia, warto przypomnieć, że w 1878 r. obchodzono w kręgach demokratycznych stuletnie rocznice śmierci wielkich przedstawicieli oświecenia francuskiego: Voltaire'a i Rousseau, które sprzyjały autodiagnozie pozytywistów, rozrachunkom z tradycją „wieku rozumu", rozważaniom o tym, która jej część składowa jest ważniejsza dla XIX stulecia. „Wyższość Voltaire'a w naszych oczach wynika nie tylko z wyższości jego geniuszu, porównanego z geniuszem Rousseau'a, nie tylko z rozleglejszej wiedzy, ale nadto z tych jego idei, które dziś, po latach stu, są jeszcze niedoścignionymi marzeniami ludzkości" – twierdził Aleksander Świętochowski (*Stuletni jubileusz Rousseau'a*, „Przegląd Tygodniowy" 1878, nr 27). O Voltairze jako „mistrzu" (którego błędy również stanowią dla potomnych pewną naukę) Świętochowski pisał także w artykule *Zły duch między nami* („Przegląd Tygodniowy" 1878, nr 24), ubolewając, że: „To, co napisano u nas w rocznicę śmierci Voltaire'a, nawet mierzyć się nie może z tym, co poświęcono aktorowi grywającemu od dawna w warszawski teatrze role lokajów". Tradycję mniej jednoznacznie wartościowaną stanowił dla pozytywistów russoizm. W filozofii autora *Emila* Chmielowski cenił nie tylko ideę „umowy społecznej", ale i to, że „wywalczył Rousseau uznanie dla praw uczucia indywidualnego" (*Rousseau. W stuletnią rocznicę jego śmierci*, 1878).

W „Przeglądzie Tygodniowym" powoływano się również na autorytet Diderota. Edward Przewóski w rocznicowym studium *Diderot. Stuletnia rocznica jego śmierci* („Przegląd Tygodniowy" 1884, nr 27) pisał, że z perspektywy czasu najbliższa pozytywistom okaza-

ła się myśl tego francuskiego filozofa: „Wolter, Rousseau i Diderot to trzy gwiazdy pierwszej wielkości, które zabłysły wówczas nad Francją. Z trzech tych orłów Diderot szybować umiał najwyżej, badawczy zaś wzrok jego przenikał głębie, które zakryte były przed bystrym okiem fernejskiego filozofa i niedostępne także dla umysłu marzyciela entuzjasty. Myśl Diderota nie zatrzymywała się wpół drogi, nie zdążała w żadnym jednostronnym kierunku, ale rozwijała się do ostatnich konsekwencyj. Z początku sceptyk, następnie deista, skończył na czystym materializmie, tak że August Comte, usiłując stworzyć filozofię nauk pozytywnych, ogłosił się kontynuatorem Diderota".

Pozytywiści próbowali też docenić rodzimą literaturę „wieku świateł", walcząc z nadaną jej w romantyzmie etykietą nienarodowości i niepoetyckości (zob. np. P. Chmielowski, *Charakterystyka Ignacego Krasickiego*, „Niwa" 1879, t. 16). Adam Asnyk uznał, że Krasicki, „jako krzewiciel oświaty, wróg anarchii, pogromca przesądów i zdrożności społecznych, obrońca ludu i zwolennik równości, wzniósł satyrami swoimi ów wedle Horacego – trwalszy od spiżu pomnik i zasłużył na niewygasłą wdzięczność potomnych" (*Krasicki jako poeta*, „Nowa Reforma" 1883, nr 210–216).

Z perspektywy początku XX stulecia. Ignacy Chrzanowski w *Historii literatury niepodległej Polski* (1906) pisał o literaturze polskiej XVIII w. jako epoce odrodzenia mądrości i piękna, i ten kierunek interpretacji dominował w kolejnych pracach historycznoliterackich dotyczących oświecenia.

Krytyka literacka – w odróżnieniu od historii literatury – nadal zmagała się z negatywnym stereotypem oświecenia. Pisał o tym Stanisław Brzozowski, który niechęcią do francuskiego „wieku świateł" zaraził się od swoich mistrzów, z jednej strony od Mochnackiego, z drugiej – Georges'a Sorela: „Francuski wiek XVIII, wiek wytwornego artyzmu, ukrytego poza prostacką filozofią, jest takim właśnie przykładem. Idee były czcze, naiwne, puste, gadatliwe, a raczej stają się takie, gdy się z nich układa niepodobną do zniesienia »ewangelię oświecenia«. Ale filozofia Voltaire'a może być taka lub inna: byleśmy mogli poza nią ujrzeć umysł Voltaire'a" (*Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*, 1910).

Negatywna ocena XVIII w. nie obejmowała również filozofii Kanta, która stanowiła dla Brzozowskiego i dla filozofii przełomu wieków ważne źródło inspiracji; zdaniem autora *Idei* wymagało ono jednak przezwyciężenia tkwiącego w nim dualizmu między → metafizyką a twierdzeniami epistemologicznymi (m.in. S. Brzozowski, *Kant. W stulecie śmierci*, „Głos" 1904, nr 8 i 10). Rocznicę śmierci Kanta upamiętniło środowisko humanistyczne w Polsce (m.in. A. Mahrburg, *Emanuel Kant*, „Ogniwo" 1904, nr 7–9; P. Chmielowski, *Kant w Polsce*, „Przegląd Filozoficzny" 1904, z. 4, pokazujący zawiłe drogi recepcji pism filozofa na rodzimym gruncie). Kantyzm przełomu wieków (neokantyzm, nurt neokrytyczny w filozofii) nie miał – oczywiście – bezpośredniego wpływu na nauki filologiczne oraz krytykę literacką; służył jednak autonomizacji refleksji nad sztuką. Z innych wielkich myślicieli oświecenia wpływ na krytykę polską wywarł Giambattista Vico, z tym że jego twórczość czytano raczej przez matryce romantyczne i odrywano od korzeni oświeceniowych – początków → historyzmu (przykład Brzozowskiego). Nie bez związku i z tym Karol Irzykowski zauważył, że dziedzictwo oświecenia i innych dawnych epok oddalało się od swojej historycznej treści i stawało – w „spiralnie" nawracających dyskursach krytycznych – świadectwem jedynie kondycji intelektualnej współczesności; podawał tu przykład recepcji Rousseau: „Jest dziś zwyczajem bagatelizować sobie pomysły Russa, jako że są oparte na fikcji »człowieka abstrakcyjnego«, któremu się przeciwstawia »człowieka historycznego«, niby rzeczywistego – chociaż wątpić

można, która fikcja jest pragmatycznie prawdziwą. Także tzw. racjonalizm Russa i całej rewolucji francuskiej dziś raz, patrzymy z pobłażaniem na tę prostolinijność i jesteśmy wszyscy ostrożnymi irracjonalistami. Może jednak słuszność miał Ibsen, mówiąc, że dziś żyjemy wszyscy okruchami ze stołu wielkiej rewolucji" (*W kształt linii spiralnej*, „Prawda" 1911, nr 3–4).

Teresa Kostkiewiczowa, Magdalena Rudkowska

Źródła: [I. Krasicki], [*Przedmowa i introdukcja*], „Monitor" 1765, nr 1; P. Świtkowski, *Zastanowienie się nad schyłkiem XVIII wieku*, „Pamiętnik Polityczny i Historyczny" 1783, cz. 1; P. Świtkowski, *Zaszczyty osiemnastego wieku*, „Pamiętnik Historyczno-Polityczny" 1784, cz. 12; [b.a.], *Uwagi nad stanem nauk u nas*, „Polak Patriota" 1785, t. 2–3; F.S. Jezierski, *Ktoś piszący z Warszawy*, 1790; F.S. Jezierski, *Niektóre wyrazy porządkiem alfabetu zebrane*, 1791; H. Kołłątaj, *Stan oświecenia w Polszcze w ostatnich latach panowania Augusta III* [powst. 1803––1810], wyd. E. Raczyński, 1841; S.K. Potocki, *Świstek krytyczny*, „Pamiętnik Warszawski" 1816–1818; J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, „Dziennik Wileński" 1819, t. 1; [F. Wężyk], *Uwagi nad Jana Śniadeckiego rozprawą „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Pamiętnik Warszawski" 1819, t. 14; F.S. Dmochowski, *Odpowiedź na pismo p. Mickiewicza „O krytykach i recenzentach warszawskich"*, 1829; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; M. Grabowski, *Literatura i krytyka*, t. 1, 1837; S. Jaszowski, *Stuletnia pamiątka urodzin Ignacego Krasickiego*, „Sławianin" 1837, t. 1; S. Witwicki, *Wieczory pielgrzyma*, t. 1, 1837; W. Pol, *Czego przede wszystkim naszej literaturze potrzeba*, „Tygodnik Literacki" 1839, nr 19; J.I. Kraszewski, *Rys dziejów języka polskiego*, w: tegoż, *Nowe studia literackie*, 1843; [J.B. Ostrowski], [rec.] *Dzieje Rzeczypospolitej Polskiej*, „Przegląd Poznański" 1849, z. 1, przedruk pt. *Dzieje Rzeczypospolitej Polskiej* w: J.B. z Pobujan (na Podolu) [J.B. Ostrowski], *Badania krytyczno-historyczne i literackie*, t. 2, 1870; L. Siemieński, *Pogadanki literackie*, 1855; J. Bartoszewicz, *Znakomici mężowie polscy w XVIII wieku*, t. 1–3, 1856–1857; J.I. Kraszewski, *Obrazy przeszłości*, „Dziennik Literacki" 1856, nr 13–16, przedruk w: tegoż, *Gawędy o literaturze i sztuce*, 1857; W.M. [W. Marrené-Morzkowska], *Literatura włoska. Rzut oka na obecne piśmiennictwo*, „Biblioteka Warszawska" 1860, t. 1; H. Schmitt, *Pogląd na żywot i pisma ks. Hugona Kołłątaja*, 1860; K. Mecherzyński, *O poetach czasów Stanisława Augusta*, 1865; L. Siemieński. *Portrety literackie*, t. 1, 1865; A. Bełcikowski, *O znaczeniu historii literatury i rzut oka na całość naszego piśmiennictwa*, „Tygodnik Ilustrowany" 1866, nr 375–376; J. Szujski, *Stanisław Staszic jako pisarz polityczny*, „Przegląd Polski" 1866, z. 3; L.T. Rycharski, *Literatura polska w historyczno-krytycznym zarysie*, t. 1, 1868; A. Bełcikowski, *Dwie epoki naszego pseudoklasycyzmu*, „Dziennik Literacki" 1869, nr 47–48, przedruk w: tegoż, *Ze studiów nad literaturą polską*, 1886; A. Kuliczkowski, *Zarys dziejów literatury polskiej*, 1872; J. Ochorowicz, *Wstęp i pogląd ogólny na filozofię pozytywną*, 1872; R. Pilat, *O literaturze politycznej Sejmu Czteroletniego 1788–1792*, „Przegląd Polski" 1872 i odb.; A. Bełcikowski, *O narodowym charakterze i zasługach literatury z czasów Stanisława Augusta*, „Tygodnik Wielkopolski" 1873, nr 37–38; [P. Chmielowski], *Pozytywizm i pozytywiści*, „Niwa" 1873, t. 3; B. Rejchman, *Jędrzej Śniadecki i Karol Darwin*, „Niwa" 1874, t. 5; P. Chmielowski, *Rousseau. W stuletnią rocznicę jego śmierci*, 1878; [A. Świętochowski], *Jubileusz Voltaire'a*, „Przegląd Tygodniowy" 1878, nr 24; P. Chmielowski, *Charakterystyka Ignacego Krasickiego*, „Niwa" 1879, t. 16; J.I. Kraszewski, *Krasicki. Życie i dzieła. Kartka z dziejów literatury XVIII wieku*, 1879; A. Asnyk, *Krasicki jako poeta*, „Nowa Reforma" 1883, nr 210–216; [E. Przewóski], *Diderot. Wspomnienie w stuletnią rocznicę jego śmierci*, „Prawda" 1884, nr 27; W. Smoleński, *Kuźnica Kołłątajowska*, „Ateneum" 1884, t. 1–2, 4 i wyd. osob. 1885; Wł. Wścieklica, *Diderot. W stuletnią rocznicę jego śmierci*, „Tygodnik Powszechny" 1884, nr 35–42; P. Chmielowski, *Liberalizm i obskurantyzm na Litwie i Rusi (1815–1823)*, 1898; P. Chmielowski, *Stanisław Potocki jako felietonista*, „Tygodnik Ilustrowany" 1901, nr 40–42; P. Chmielowski, *Kant w Polsce*, „Przegląd Filozoficzny" 1904, z. 4; A. Mahrburg, *Emanuel Kant*, „Ogniwo" 1904, nr 7–9, przedruk w: tegoż, *Pisma filozoficzne*, t. 2, 1914; I. Chrzanowski, *Historia literatury niepodległej Polski*, 1906: S. Brzozowski, *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*, 1910; K. Irzykowski, *W kształt linii spiralnej*, „Prawda" 1911, nr 3–4, przedruk w: tegoż, *Czyn i słowo. Glossy sceptyka*, 1913.

Opracowania: W. Kubacki, *„Monachomachia" przed sądem potomności*, 1951; R. Mortier, « *Lumière* » *et* « *Lumières* ». *Histoire d'une image et d'une idée au XVIIe et au XVIIIe siècle*, w: tegoż, *Clartés et ombres du siècle*

des Lumières. Études sur le XVIIIe siècle littéraire, 1969; H. Markiewicz, *Pozytywiści polscy wobec tradycji Oświecenia*, w: *W kręgu Oświecenia i teatru. Prace ofiarowane Profesorowi Mieczysławowi Klimowiczowi w 70. rocznicę urodzin*, red. A. Cieński, 1989; J. Schlobach, *Siècle des Lumières et Aufklärung: mots, metaphores et concepts*, „Interfrances" 1993, no. 4; T. Kostkiewiczowa, *Oświecenie – próg naszej współczesności*, 1994; J. Maciejewski, *Dylematy wolności. Zmierzch sarmatyzmu i początki oświecenia w Polsce*, 1994; *What is Enlightenment? Eighteenth-Century Answers and Twentieth-Century Questions*, ed. J. Schmidt, 1996; R.J. Butterwick, *Co to jest oświecenie? Esej o dyskusji polskiej drugiej połowy XVIII w.*, „Przegląd Powszechny" 1998, nr 5; T. Kostkiewiczowa, *Polski wiek świateł. Obszary swoistości*, 2002 (rozdz. 6: *Dylematy „wieku oświeconego"*); D.M. Osiński, *Deskrypcje oświecenia. Pozytywiści wobec tradycji i kultury wieku rozumu. Przypadek „Przeglądu Tygodniowego"*, w: *Pozytywiści warszawscy. „Przegląd Tygodniowy" 1866–1876*, seria 1: *Studia, rewizje, konteksty*, red. A. Janicka, 2015.

Zob. też: Dziewiętnastowieczność, Historia literatury (wobec krytyki literackiej), Klasycyzm/ Klasyczność, Krytyka literacka a nauka, Postęp, Russoizm, Sarmatyzm

P

PAMIĘTNIKARSTWO

Dzieje terminu i jego zakresy. Pamiętnikarstwo jako szczególny rodzaj aktywności pisarskiej, uprawiane prawdopodobnie od początków piśmiennictwa, z pewnością od → antyku, co potwierdzają dzieła Ksenofonta (*Hellenica*) i Juliusza Cezara (*Commentarii de bello Gallico* oraz *Commentarii de bello civili*), zarówno dawniej, jak i dziś przysparza sporo problemów definicyjnych. Dotyczą one zarówno terminu „pamiętnik" (a więc i „pamiętnikarstwo"), jak też jego zakresu znaczeniowego, zwłaszcza płynnej granicy między pamiętnikiem i dziennikiem czy opisem → podróży. Dziedzina pamiętnikarstwa stanowi całość wielobarwną, ale i trudno uchwytną pod względem → gatunkowym. Przez „pamiętnikarstwo" na ogół rozumie się typ prozy dokumentarnej, który sytuuje się między → narracją o przeszłości (historia i historiografia) i literaturą, a który ze względu na niefikcjonalność (lub → fikcjonalność szczątkową) oraz funkcjonowanie w obrębie piśmiennictwa użytkowego (źródło do badań historii), tradycyjnie traktuje się jako piśmiennictwo dokumentu osobistego. Najczęściej ma ono charakter → epickiej → narracji o faktach (zdarzeniach) ukazywanych z perspektywy życia jednostki. Choć pamiętniki w Polsce uprawia się od XVI w., a XVII stulecie obfitowało w ten typ piśmiennictwa, aż do początków XIX w. nie stały się one przedmiotem rozważań teoretycznych, nie mieściły się bowiem w zakresie teorii → poezji i wymowy (→ retoryka). Również aż do początków XIX w. brakowało nazwy określającej tego typu pisarstwo.

Jeszcze w XVIII w. słowo „pamiętnik" miało kilka znaczeń. Pierwotnie wyraz ten oznaczał człowieka pamiętającego, świadka zdarzeń, nie kojarzono go z piśmiennictwem. Pamiętnikiem nazywano także konkretny materialny przedmiot pamiętający jakieś wydarzenie, np. zamek pamiętający feudalne czasy, kościół zbudowany dla upamiętnienia zdarzenia lub poświęcony komuś godnemu pamięci. Utwór mający upamiętnić coś lub kogoś nazywano w staropolszczyźnie PAMIĄTKĄ. Dzieła, które dziś jesteśmy skłonni nazywać pamiętnikami, autorzy określali zazwyczaj inaczej, np. „dzieje", „konotatka wypadków", „diariusz" czy „dukt życia" itd. Etykieta „pamiętniki" pojawia się w tytułach tych dzieł dopiero w późniejszych, najczęściej dziewiętnastowiecznych wydaniach. Ksiądz Wojciech Dębołęcki (Dembołęcki) nazwał np. swoje dzieło *Przewagi Elearów polskich, co ich niegdy lisowczykami zwano* (powst. 1619–1623), a tytuł *Pamiętniki o lisowczykach* zawdzięcza ono Kazimierzowi Józefowi Turowskiemu, czyli wydawcy z 1859 r., który uznał za stosowne dookreślić

utwór gatunkowo. Podobnie było z *Nową Gigantomachią* ks. Augustyna Kordeckiego, która ukazawszy się w Krakowie w 1657 r. w wersji łacińskiej, w → przekładzie polskim Józefa Łepkowskiego (1858) uzyskała podtytuł *Pamiętnik oblężenia Częstochowy roku 1655…*, aby w kolejnych wydaniach figurować pod tytułem *Pamiętnik oblężenia…*, już bez tytułu nadanego mu przez autora.

Pewną zmianę w rozumieniu terminu można dostrzec w XVIII w., choć i wtedy większość dzieł pamiętnikarskich ukrywa się pod metaforycznymi tytułami o proweniencji barokowej (np. *Echo na świat podane, czyli procedura podróży i życia mego awantur na cześć i chwałę P. Bogu w Świętej Trójcy Jedynemu i Najświętszej Matce Chrystusa Pana mego i Wszystkim Świętym przeze mnie samej wydana ta książka Salomei Reginy de Pilsztynowej Medycyny Doktorki i Okulistki w roku 1760 w Stambule* – znana od 1896 r. w streszczeniu, wyd. 1 cał. 1957). Pojęcie „pamiętnik" w znaczeniu bliskim współczesnemu terminowi utrwala się stopniowo – jako bardziej sposobne do nazwania różnych dokumentów osobistych – pod wpływem literatury europejskiej, zwłaszcza → francuskiej i → angielskiej, w których różnego typu *mémoires* i *memories* ogłaszano od XV i XVI w. Udział tego typu wypowiedzi zwiększa się sukcesywnie w piśmiennictwie aż do XIX stulecia, gdzie osiągnie apogeum, będąc przejawem coraz silniejszej potrzeby wyrażania w piśmiennictwie, zarówno dokumentarnym, jak i fikcjonalnym, ludzkiej → podmiotowości.

Pamiętniki rozumiane jako opowieść autobiograficzna nie należały do piśmiennictwa skodyfikowanego normami, twórcy mogli zatem swobodnie kształtować swoją narrację. Prowadziło to do wielkiej różnorodności w dziedzinie pamiętnikarstwa, które z trudem mieściło się w tradycyjnych klasyfikacjach. Przedmiot relacji zbliżał narrację pamiętnikarską do źródła historycznego czy opowieści o przeszłości. Ta niejednorodność przekładała się również na nazewnictwo nawiązujące do tradycji historiograficznych. Relację pamiętnikarską nazywano więc „historią" (np. Jędrzej Kitowicz używa obu nazw synonimicznie: *Pamiętniki, czyli Historia Polski*, powst. 1743–1798; „historią" nazwał też swoją autobiografię Franciszek Karpiński, *Historia mego wieku i ludzi, z którymi żyłem*, powst. 1801–1822, wyd. 1844). Jednocześnie termin „pamiętnik" stosowano – zgodnie z definicją zapisaną w *Słowniku języka polskiego* (1807–1814) Samuela Bogumiła Lindego – w tytulaturze czasopism i magazynów. Dopiero pod koniec XVIII w. upowszechniło się użycie popularne później w XIX w., np. *Pamiętniki czasów moich* Juliana Ursyna Niemcewicza (powst. 1823–1838, wyd. 1848) itp.

Nazwa „pamiętnik" – zanim zacznie oznaczać typ dokumentu osobistego – pojawia się w piśmiennictwie polskim także w znaczeniu „księgi, w której zapisane jest to, co warte zapamiętania", przede wszystkim zatem w tytułach najdawniejszych czasopism i wydawnictw zbiorowych. Fryderyk Henryk Lewestam, jako autor hasła *Pamiętniki* w *Encyklopedii powszechnej* Samuela Orgelbranda (t. 20, 1865), notuje wiele takich przykładów ogłaszanych – jak pisze – „już to przez pojedyncze osoby, już to przez łączną pracę układane". Wymienia zatem m.in. „Pamiętnik Polityczny i Historyczny Przypadków, Ustaw, Osób, Miejsc i Pism Wiek Nasz Szczególnie Interesujących" (1782–1792) ks. Piotra Świtkowskiego, „Nowy Pamiętnik Warszawski, czyli Dziennik Historyczno-Polityczny tudzież Nauk i Umiejętności" (1801–1805) Franciszka Ksawerego Dmochowskiego, „Pamiętnik Warszawski" (1809) Ludwika Osińskiego, „Pamiętnik Lwowski" (1816), „Pamiętnik Umiejętności Moralnych i Literatury" (1829), „Pamiętnik Naukowy" (1837) itd. Jednym z ostatnich przykładów tego rodzaju może być „Pamiętnik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza", wychodzący od 1887 r. we Lwowie, w 1902 r. przekształcony w istniejący do dziś „Pamiętnik Literacki".

Wśród przykładów ilustrujących posługiwanie się nazwą „pamiętnik" w wydaniach prac zbiorowych Lewestam wymienia tytuły z różnych krajów, przeważnie jednak w wersji francuskojęzycznej, co wskazuje jednoznacznie na proweniencję tego zwyczaju. Informuje także o rosnącej w XVIII w. modzie na czytanie i wydawanie pamiętników w wydaniach zbiorczych, która dość szybko przyjęła się również w Polsce.

W drugiej połowie XVIII w. upowszechnia się też „pamiętnik" jako odwołanie do określonego typu → narracji (rodzaj → mimetyzmu formalnego), stosowane m.in. do → powieści, chodzi więc o pamiętniki fikcyjne, np. Claudine-Alexandrine Guérin de Tencin *Hrabia de Comminge, albo pamiętniki jego życia* (przekł. pol. 1786), *Kalwinka na pustyni wychowana, albo Pamiętnik Miledy B.* (1788).

Rosnącemu znaczeniu świadectwa przeszłości, prowadzącemu do istotnych przekształceń w dziedzinie pojmowania dziejowości i roli podmiotu, sprzyjały przemiany w metodologii nauk historycznych w XVIII w. Potrzeba stworzenia polskiego odpowiednika dla nazwy *mémoire* wpłynęła na zmianę znaczenia staropolskiego wyrazu „pamiętnik". Stopniowo przekształca się on w określenie różnego rodzaju dokumentów osobistych gromadzonych przez współczesnego obserwatora lub uczestnika pamiętnych wydarzeń. W tym znaczeniu był to termin niesłychanie popularny, modny przez cały XIX w.

Pamiętniki w dyskursach krytycznoliterackich pierwszej połowy XIX stulecia. Trudno jednoznacznie wskazać, od kiedy termin „pamiętnik" we właściwym (współczesnym) znaczeniu funkcjonuje w języku krytyki literackiej XIX w. Nie ma go w podręczniku Euzebiusza Słowackiego (*Prawidła wymowy i poezji*, powst. 1807–1814, wyd. 1826), który wśród „rodzajów wymowy w mowie niewiązanej" wymienia „opowiadanie dziejów ludzi, czyli historię" oraz → biografię, ale nie pamiętnik. W *Prawidłach wymowy i poezji* w dziale *Historia* autor nie definiuje co prawda terminu, lecz używa go, przywołując dzieła Juliusza Cezara i zaznaczając, że „opisywał historię własnych wypraw, którym przez skromność imię PAMIĘTNIKÓW (*commentarii*) nadał".

W dziele Stanisława Kostki Potockiego *O wymowie i stylu* (t. 4, cz. 2, 1815) w rozdziale *O historii i pamiętnikach za czasów dzisiejszych* po wywodzie na temat rozwoju historiografii zachodnioeuropejskiej, zwłaszcza francuskiej i → włoskiej, następuje dłuższy passus omawiający funkcję pamiętników. Potocki, porównując je z dziełami z zakresu historiografii, wyraźnie podkreśla ich inność: „Pamiętniki wskazują rodzaj składni, w której pisarz ma za cel uwiadomić o tym wszystkim, co się zdarzyło w periodzie, jaki obejmują, ale jedynie czyny, których miał osobistą znajomość, albo które się go tyczą lub tłumaczą postępki jakiejś osoby albo dokonanie jakiegoś czynu, co jest przedmiotem pamiętników jego. Stosownie do tego nie można wyciągać od takowego pisarza poszukiwań tak głębokich i znajomości tak rozległych jak od historyka. Nie jego poczynaniom ton powagi i godności, od którego się oddalać historykowi nie godzi. […] Naczelnym przymiotem tego rodzaju składni jest, by była żywa i pociągająca i by uwiadamiała o rzeczach małych i wielkich".

Dziewiętnastowieczni wydawcy potrzebowali uzasadnienia tak bujnego rozrostu tego typu piśmiennictwa. Michał Grabowski, jako wydawca Wacława Boreyki i Karola Micewskiego *Pamiętników domowych* (1845; tytuł pochodzi od edytora), wzbogacił je → przedmową, w której wyłuszcza cel publikacji jako „tworzenie poezji krajowej". Literatura dążąca do prawdy potrzebuje źródeł bytu – wyjaśnia krytyk. „Wynika stąd dla literatury, dla poezji, dla sztuki w ogólności potrzeba materiałów, których one dotąd mało się domagały; materiałów domowej, najpoufalszej historii ludów", ich gromadzenie „jest jednym z najcharakte-

rystyczniejszych znamion obecnej chwili", stąd wynika „powszechny popęd ku ich zbieraniu i ogłaszaniu".

W latach 50. XIX w. nazwa „pamiętnik" przechodzi do powszechnego użycia, widać to zwłaszcza w czasopismach nastawionych na przedruk różnego typu dokumentów historycznych, regestrów, pamiętników, → listów itd., jak „Biblioteka Warszawska" (1841–1914, najwięcej tego typu materiałów ukazywało się w latach 40. i 50., kiedy redaktorem był Kazimierz Władysław Wójcicki), „Kronika Rodzinna" (1867–1914), lwowski „Dziennik Literacki" (1852–1854, 1856–1865). W „Bibliotece Warszawskiej" Zofia Węgierska informuje: „[…] pisanie pamiętników weszło teraz w modę we Francji; każdy prawie, czy kto umie czy nie umie władać piórem, wtajemnicza publiczność do ważnych i nieważnych wypadków życia swego, wyjawia tajniki serca, skrytości duszy; każdy przed konfesjonałem opinii publicznej chce cię spowiadać […]. Dowodem, że się o tym nie śniło filozofom, są słowa, którymi Jan Jakub chełpliwie *Spowiedź* swoję zaczyna: »Czynię, czego nikt przede mną i nikt po mnie nie uczyni«. […] Dumas pierwszy wprowadził na ulicę tę pamiętniko-manię. […] Słowem jest to [*Pamiętnik* Dumasa] nowa encyklopedia powszechna, pisana z nieporównanym dowcipem […]" (*Kronika z Paryża. Literacka, naukowa i artystyczna*, „Biblioteka Warszawska" 1853, t. 4).

Termin wchodzi również do praktyki edukacyjnej, notują go popularne podręczniki. Jan Rymarkiewicz pisze: „Pamiętniki są to opowiadania wydarzeń, jakich piszący sam doświadczył w ciągu życia swojego, w połączeniu z wypadkami, których był świadkiem, oraz z opisaniem osób, z którymi żył, i miejsc, w których się znajdował" (*Nauka prozy, czyli stylistyka*, 1855). Franciszek Salezy Dmochowski zauważa: „Wiele osób, które znamienite miejsce zajmowały w społeczeństwie i albo też były świadkami ważnych wypadków, zostawiło po sobie pamiętniki. Dzieła takie są zajmujące i ciekawe, a przy tym dostarczają ważnych materiałów do historii. Jednakże trzeba je czytać z rozwagą i krytyką, gdyż prawie każdy człowiek chciałby wystawić swoje czyny w najlepszym świetle, a potępić przeciwników" (*Nauka prozy, poezji i zarys piśmiennictwa polskiego w 3. częściach*, 1864). W obu tych podręcznikach oprócz definicji pamiętnika pojawia się też próba hierarchizacji wydawanych w XIX w. pamiętników, w przeważającej liczbie dotyczących XVII i XVIII w., można by rzec nawet, że autorzy tych podręczników kreują rodzaj staropolskiego kanonu pamiętnikarstwa polskiego. Nadal najbardziej znaczące wydają się pamiętniki osób, które zaznaczyły się w życiu politycznym. Rymarkiewicz wymienia np. Aleksandra Jełowickiego *Moje wspomnienia* (1839), Jędrzeja Kitowicza *Pamiętniki obejmujące panowanie Augusta III i Stanisława Augusta* (wyd. 1845), Juliana Ursyna Niemcewicza *Pamiętniki czasów moich* (1848, wyd. nowe 1868), Jana Chryzostoma Paska *Pamiętniki* (wyd. 1843, 1854), ks. Wojciecha Dębołęckiego *Przewagi Eleárów polskich, co ich niegdy lisowczykami zwano* (wyd. 1859), Franciszka Karpińskiego *Pamiętniki* (wyd. 1844). Dmochowski posługuje się niemal tymi samymi przykładami, dorzucając do tego zestawu pisane już w XIX w. wspomnienia Kajetana Koźmiana (we fragmentach ukazywały się w czasopismach; całość: 1907) i Franciszka Salezego Dmochowskiego (częściowa publik. 1858). Obaj autorzy mają świadomość, że czym innym jest użyteczność pamiętnika jako źródła historycznego, czym innym zaś ich wartość literacka, oba te przymioty, jak utrzymują, pojawiają się w jednym dziele bardzo rzadko. W tym sensie podkreślają znaczenie dzieła Paska.

Edycje pamiętników staropolskich. Warto podkreślić rolę indywidualnych inicjatyw, prowadzących do wydawania pamiętników w XIX w. Jako inicjatorzy, mecenasi i redaktorzy

poszczególnych tomów, a nawet całych, wielotomowych serii, wsławili się m.in. Julian Ursyn Niemcewicz, wydawca „Zbioru pamiętników historycznych o dawnej Polszcze" (sześć tomów wydanych w latach 1822, 1830 i 1833), wśród których znalazły się pierwsze edycje *Diariuszów* Samuela i Bogusława Maskiewiczów oraz słynnego dzieła hetmana Stefana Żółkiewskiego *Początek i progres wojny moskiewskiej*, Karol Sienkiewicz, wydawca „Skarbca historii Polski" (dwa tomy, 1839–1840), pierwszy edytor *Pamiętników* ks. Jędrzeja Kitowicza, następnie Kazimierz Władysław Wójcicki, projektodawca „Biblioteki starożytnej pisarzy polskich" (dwa wydania sześciotomowe, 1843–1844), opublikował tu m.in. żywot Krzysztofa Pieniążka. W Poznaniu działał Jan Konstanty Żupański, wydawca i redaktor polskich pamiętników z XVIII w. (1861–1875), w tym pamiętników Jana Kilińskiego (jedna z kilku wersji), gen. Józefa Zajączka, gen. Henryka Dąbrowskiego, Józefa Sułkowskiego, Michała Ogińskiego, gen. Lwa Engelhardta, pamiętnik Wawrzyńca Engeströma. Inni znani wydawcy to Edward hr. Raczyński, Lucjan Siemieński, Tytus Działyński, Józef Zawadzki w Wilnie, w mniejszym zakresie Aleksander Kraushar, Adam Pawiński i Walery Przyborowski. Od 1897 r. wychodzi w Warszawie „Biblioteka dzieł wyborowych", w której drukuje się pamiętniki dawne i nowe, dotyczące w coraz większym stopniu XIX w. Tu m.in. ukazały się wspomnienia Anny Potockiej, Fryderyka Skarbka, Franciszka Karpińskiego (nowe wydanie), Józefa Wysockiego, Henryka Biegeleisena, ks. Augustyna Kordeckiego (kolejne wydanie *Nowej Gigantomachii*), Walerii Marrené-Morzkowskiej *Cyganeria Warszawska*, Nikołaja Berga i Jacoba Johanna Sieversa.

W dziedzinie edytorstwa pamiętników dawnych wyjątkowa wydaje się pozycja Józefa Ignacego Kraszewskiego. Często recenzował on różne wydawnictwa historyczne, miał też własną koncepcję pamiętnikarstwa. Pamiętnik stanowił dlań pograniczną formę piśmiennictwa, należącą bądź do historii jako nauki, bądź do literatury. Widział w nim dokument, gdy przekazywał wierny, obiektywny zapis zdarzeń historycznych, ale dopuszczał inną możliwość – pamiętnik jako relację autentystyczną, w której zdarzenia historyczne tworzą tło, na jakim rozgrywają się życiowe przygody autora. Do pierwszej grupy zaliczał relacje Stanisława Albrychta Radziwiłła, Bogusława Maskiewicza i Jędrzeja Kitowicza, do odmiany drugiej – Paska. W XIX w. w pamiętnikarstwie nastąpiło zdaniem Kraszewskiego skrzyżowanie się tych dwu odmian, które zintegrowały się w formie autentystycznej opowieści. Reguły gatunkowe i funkcjonalne utraciły swoją ważność także w odmianie dokumentarnej. Owe tendencje zaznaczą swoją obecność w drugiej połowie wieku. Kraszewski z pewną niechęcią konstatował: „Co to jest pochlebstwo smakowi wieku? Lubią pamiętniki, więc wszystko ich barwę, formę lub tylko nie wiedzieć po co i dlaczego, nazwę przybiera. – Tym sposobem teraz, czym są właściwie pamiętniki i czym być miały, nikt się nie nauczy, gdy w jednych biografie, w drugich rozprawy, w trzecich dawne akta i korespondencje, w czwartych diariusze się znajdują. Ale jesteśmy w wieku, w którym sobie wyraźnie wszyscy ze wszystkich prawideł i klasyfikacji żartują, dajmy więc pokój, i niech będzie wiekowi naszemu, jak pożąda" (*Historia*, 1842).

Pamiętniki, listy i innego rodzaju materiały historyczne Kraszewski wydawał już w czasach działalności „Atheneum" wileńskiego (1841–1851). W czasie pobytu w Dreźnie zainicjował „Bibliotekę pamiętników i podróży po dawnej Polsce", w której w latach 1870––1871 ukazało się sześć tomów różnych materiałów z XVIII i XIX w., m.in. *Polska w roku 1793* Fryderyka Szulca, pamiętniki *Hansa Schweinichena do dziejów Śląska i Polski 1552––1592*, *Pamiętniki Stanisława Augusta Poniatowskiego* w przekładzie Bronisława Zaleskiego, *Pamiętniki Seweryna Bukara* oraz kilka pamiętników z lat 1792–1812. Za największe edytor-

skie dokonania uchodziły w epoce opracowanie utworu Ludwika Cieszkowskiego *Pamiętnik anegdotyczny z czasów Stanisława Augusta*, wydanego przez Żupańskiego (1867), oraz wydanie w 1877 r. przez Kraszewskiego pamiętników z lat 1640–1684 Jana Poczobuta Odlanickiego, w którym edytor dokonał profesjonalnego opisu rękopisu, zaopatrzył je w przypisy i przedmowę.

Pojawienie się w przestrzeni kultury XIX w. zabytków polskiego pamiętnikarstwa od renesansu do oświecenia było szczególnym fenomenem polskiego życia czasów niewoli. Wydrukowano wówczas około trzech i pół tysiąca tekstów. Masowe wydawanie pamiętników i różnych materiałów historycznych w XIX w. z jednej strony było odpowiedzią na rozbudzone zainteresowanie → czytelników, z drugiej skutecznie je podsycało. Masowość nie sprzyjała profesjonalizmowi w dziedzinie → edytorstwa. W latach 80. XIX w. poświęcił temu zagadnieniu sporo miejsca Józef Kazimierz Plebański, który w omówieniu edytorskiej praktyki Kraszewskiego (zamieszczonym w *Książce jubileuszowej* dla uczczenia pisarza z 1880 r.) z troską ocenia stan współczesnego dziewiętnastowiecznego edytorstwa. Przyczynę jego słabości postrzega w braku systematycznych badań naukowych na polu dziejopisarstwa, zbyt krótkiej działalności Towarzystwa Przyjaciół Nauk i słabości uniwersytetów (Wileńskiego i Jagiellońskiego). Brak publicznego miejsca, z którego by „nasza literatura historyczna mogła czerpać światło jasnego poglądu, ścisłość naukowego badania, wszechstronną krytykę źródeł tudzież zachętę i niezbędne wskazówki dla młodzieży, pragnącej się poświęcić uprawie tej gałęzi wiedzy", to według niego poważne utrudnienie, prowadzące do edytorskiego chaosu: „Prace w tym kierunku przedsiębrane, gromadziły z gorączkową prawie niespokojnością wszelki materiał historyczny […] bez należytej ścisłości i metody naukowej i krytycznej. Na tej drodze zwiększono ogrom faktów historycznych; ale zwracając uwagę przeważnie na ich ocenę literacką, nie oceniono ich wartości źródłowej, nie zbadano ich autentyczności, słowem: nie wykazano ich wartości historycznej. Tłumaczenia dawnych drukowanych autorów ogłaszano za nowo odkryte źródła, dla przeróżnych względów familijnych i fakcyjnych, obcinano lub przeinaczano relacje i pamiętniki współczesnych świadków". Edytorzy, jak pisze Plebański, nie tylko nie mieli odpowiedniego wykształcenia historycznego, ale dopuszczali się też manipulacji w imię interesów rodzinnych i politycznych. Brak metodyki w postępowaniu historycznym to najpoważniejszy zarzut, jaki historyk stawia domorosłym wydawcom.

Pamiętnik jest według Plebańskiego niezwykle atrakcyjną formą świadectwa przeszłości. Czytelnika pociąga w nim możliwość obcowania z przeszłością, ale także „wyrazistsze piętno prawdy, stwierdzonej doświadczeniem i przykładem codziennego życia. W przykładach zaś jest wielka siła […]". Prawda pamiętnika to indywidualne subiektywne spojrzenie na dzieje, służące „po większej części celom i widokom osobistym". Wydawca musi zatem wykazać się ostrożnością i zwiększonym krytycyzmem, naukowe podejście do tego typu świadectw wymaga postawy neutralnej, bezstronnej. Jakie są zatem zadania badacza pamiętników? Plebański odpowiada z powagą: „Historyczna wartość »Pamiętników« jako źródeł zależy od tych samych warunków, na których opiera się wartość każdego innego świadectwa historycznego. […] Im wyższe zajmuje autor pamiętnika stanowisko w hierarchii politycznej, z którego wszystkie wypadki dokładnie mógł poznać, im światlejszym szczyci się umysłem, pojmującym dokładnie zdarzenia swej epoki, im niewątpliwszą jest moralna strona jego charakteru […], tym cenniejszym staje się pamiętnik dla badacza dziejów, bo tylko taki świadek będzie wiernym tłumaczem dążeń swej epoki". Krytyk dostrzega wartość literacką pamiętników, pisząc, że każdy pamiętnik może być źródłem do badań historycznych,

ale nie każdy ma wartość artystyczną: „Nie można […] sprawiedliwie ocenić wartości literackiej żadnego pamiętnika, jeżeli go nie porównamy z resztą współczesnej mu literatury, jeżeli nie zwrócimy pilnej uwagi na stosunek, jaki pod względem naukowym i artystycznym zachodzi między stopniem oświaty danej epoki a pisarzem pamiętnika danej chwili". O wartości poznawczej pamiętnika decyduje także sposób jego edycji: „[…] sposób wydania pamiętników z oryginalnych rękopismów lub wiarygodnych kopii decyduje stanowczo o historycznej wartości przechowywanego pomnika". Osobną kwestią jest drastyczność niektórych spraw utrwalonych w pamiętnikowych zapisach. Czasem trzeba nieco wygładzić język, ale z zachowaniem wielkiej ostrożności. Edytor winien przygotować tekst do druku oraz ujawnić naniesione zmiany czy poprawki. Nie ma tu miejsca na dowolność. „Dla tej przyczyny nie ma wiele pamiętników, wydanych przez Raczyńskiego, żadnej historycznej wartości". Zdaniem Plebańskiego Kraszewski jako wydawca często wygładzał styl i język, „lecz wychodzące spod jego ręki wydawnictwa nie budzą żadnych obaw co do nadwerężania samych faktów".

Odkrycia dawnych pamiętników i ich wpływ na literaturę XIX stulecia. Z ciekawszych pamiętników dawnych zasłużoną sławą w XIX w. cieszyły się *Pamiętniki Jana Chryzostoma Paska z czasów panowania Jan Kazimierza, Michała Korbuta i Jana II 1656–1688* (tytuł nadany przez wydawcę, bo rękopis był pozbawiony strony tytułowej i zakończenia), dostępne czytelnikom najpierw we fragmentach, drukowanych już w latach 20. XIX w., potem staraniem hrabiego Edwarda Raczyńskiego wydane po raz pierwszy w Poznaniu w 1836 r., wielokrotnie w ciągu XIX w. przedrukowywane w opracowaniu Zygmunta Węclewskiego (1877), potem Bronisława Gubrynowicza (1898). *Pamiętniki* Paska doczekały się sporej literatury krytycznej, pisali o nich m.in. Kraszewski i Wójcicki. Fenomenu Paskowego pisarstwa próbował dociec Bronisław Chlebowski: „Nie będę tu wyliczał całego szeregu ogłoszonych drukiem diariuszów […]. Pomniki te, o ile są ważne dla dziejów politycznych i historii obyczajów, o tyle po większej części w dziejach literatury nie mają dla siebie miejsca. Luźność i bezplanowość opracowania, tak w treści, jak w formie, nie pozwala wprowadzać ich w zakres literatury, inaczej bowiem zniesiemy wszelką granicę między produkcją artystyczną a prostym wyrażeniem myśli za pomocą pisma. […] Pomiędzy *Pamiętnikami* Paska a całą gromadą diariuszów zachodzi taka różnica, jak między obrazem bitwy malowanym przez zdolnego malarza a planem takowej, narysowanym naprędce przez naocznego świadka" (*Jan Chryzostom Pasek i jego „Pamiętniki"*, „Tygodnik Ilustrowany" 1879, nr 164). Chlebowski zadawał sobie pytanie, jak to się stało, że człowiek bez wykształcenia mógł osiągnąć „tak barwną formę opowiadania". Sekret tkwił według niego w dawnym polskim życiu publicznym, w jego mówionym charakterze (oralność była źródłem twórczości staropolskiej). Pasek, gorliwy uczestnik sejmików i żołnierz, tę zdolność, czyli niewątpliwy talent oratorski, łatwość, dosadność i malowniczość opowiadania, wyrobił sobie przez powtarzanie. Stosunkowo łatwo to sprawdzić: „[…] ilekroć […] wychodzi z roli opowiadacza, a usiłuje być pisarzem, wtedy znika cała prostota, życie i prawda z jego opowieści, a pojawia się panegiryczna nadętość i styl makaroniczny". Największe znaczenie *Pamiętników* Paska polega na ich autentyczności, na tym, że „odbijają one życie narodowe (szlacheckie naturalnie) w całej pełni i barwności, odtwarzają je bowiem bezpośrednio, nie załamując jego promieni w pryzmacie jakichś wzorów i tendencji literackich i naukowych".

Uznaniem cieszyły się też pamiętniki ks. Jędrzeja Kitowicza. Był on autorem dwóch, często komentowanych w dziewiętnastowiecznej krytyce utworów: *Opisania zwyczajów i obyczajów polskich za Augusta III* (we fragmentach publikowany w latach 20. w „Pamięt-

niku Warszawskim", w całości po raz pierwszy wydany w *Skarbcu historii polskiej*, t. 1, 1839; wyd. krytyczne 1883 w opracowaniu Władysława Zawadzkiego) oraz *Pamiętników, czyli Historii polskiej* (fragmenty w *Skarbcu* z 1839 r., wydany w całości przez Raczyńskiego w 1840 r. i wielokrotnie przedrukowywany). Podwaliny sławy literackiej Kitowicza położył Karol Sienkiewicz, domagając się w 1839 r., by zaliczyć uczonego księdza do „lepszych pisarzów z wieku Stanisława Augusta" (*Skarbiec historii polskiej*). Zalety dowcipnego i żywego → stylu i języka Kitowicza, ale także jego krytycyzm w ujmowaniu faktów przedstawił Wójcicki (*Jędrzej Kitowicz*, „Biblioteka Warszawska" 1853, t. 1).

To, co jest zaletą Kitowicza, z trudem odnajdziemy w pamiętniku Marcina Matuszewicza (*Diariusz życia mego*, opublikowany przez Adolfa Pawińskiego pt. *Pamiętniki… kasztelana brzeskiego-litewskiego*, *1714–1765*, 1876). Mimo nazwania go diariuszem, czyli pamiętnikiem osobistym, utwór Matuszewicza jest jednym z najbardziej szczegółowych w naszej memuarystyce opisów panowania Augusta III. W biogramie Matuszewicza zamieszczonym w *Encyklopedii powszechnej* Orgelbranda (t. 7, 1884) Julian Bartoszewicz wysoko oceniał wartość historyczną i obyczajową jego pisarstwa. Adolf Pawiński, wydawca utworu, podkreślał we wstępie do edycji autentyzm pamiętnika i świadomość artystyczną autora: „Cechuje je przede wszystkim forma artystyczna. Autor nadał całemu dziełu charakter opowieści. Nie ma tu luźnych notat, spostrzeżeń meteorologicznych, kronikarskim sposobem zapisanych. Obraz życia rozwija się w całej pełni, urozmaicony opowiadaniem ważniejszych zdarzeń zaszłych na szerszej widowni życia publicznego". O pamiętnikach Matuszewicza pisali m.in. Aleksander Tyszyński („Biblioteka Warszawska" 1877, t. 2) i Henryk Schmitt („Ruch Literacki" 1876, t. 2).

Recenzja Włodzimierza Spasowicza *M. Matuszewicz jako pamiętnikarz* („Ateneum" 1876, t. 4), stawiająca go w jednym szeregu z innymi piewcami szlachetczyzny, Wincentym Polem i Władysławem Syrokomlą, wywołała natomiast gwałtowną reakcję Henryka Sienkiewicza. Już to zestawienie polemiście wydało się wielce niestosowne – zobaczył w niej wszechstronną manipulację, groźną, bo dokonał jej czołowy reprezentant opcji prorosyjskiej w polskiej krytyce, a do tego profesjonalista. Sienkiewicz, krytyczny wobec Syrokomli, ujmował się przede wszystkim za Polem, w którym widział „bezwzględnego narodowca" i „Katona polskości" (*Mieszaniny literacko-artystyczne XVII*, „Niwa" 1881, t. 20). Zestawianie go w jednym rzędzie z Matuszewiczem, który w sposób bezkrytyczny zapisuje w pamiętniku wszystko, co czyni z przeszłości Polski – jak to ujął Sienkiewicz – „morze ciemności", wydało się pisarzowi wielkim nadużyciem. Replikował Spasowiczowi frazą, w której zapisał swój gorący stosunek do przeszłości: „[…] chrystusować przeszłość jest przesadą, ale nazwać ją jawnogrzesznicą jest nie mniejszą – i choćbyśmy zgodzili się na to, że dzięki mesjanizmowi mieliśmy głowę w obłokach, to drugi kierunek może przez niebaczność wytrącić nam podstawę spod nóg. Musimy stać na tym, co jest nasze – inaczej przyjdzie spaść gdzieś za nisko, bo aż do stosowania się, »w trzecim czy czwartym pokoleniu do nowych zewnętrznych warunków« […]" (tamże). Mimo powszechnego zainteresowania pamiętnikiem kasztelana brzeskiego (umieszczają go w swoich już dwudziestowiecznych → historiach literatury Stanisław Tarnowski, Aleksander Brückner oraz Ignacy Chrzanowski) odczucia krytyków były podobne do Sienkiewiczowskich. Pamiętniki Matuszewicza tak oto w liście prywatnym z 12 lutego 1877 r. Karol Estreicher rekomendował Zygmuntowi Kaczkowskiemu: „Do czasów saskich są wielkiej wagi pamiętniki Marcina Matuszewicza […], który rąbał się, pił, zrywał sejmy, procesował się, przekupywał i dawał przekupywać, dobijał się łaski magnatów – i wszel-

kie nieuczciwe czyny opowiada dobrodusznie jako rzecz wielkiej wagi i wielkiego patriotyzmu. […] Widać, że to już taka epoka". Władysław Konopczyński nazwie je „mimowiednym zwierciadłem czasów saskich" (*Od Sobieskiego do Kościuszki*, 1909).

Najciekawsze pamiętniki polskich pisarzy wykazywały ścisły związek z konwencjami literackimi swoich czasów. Franciszek Karpiński pamiętnik zatytułowany *Historia mego wieku i ludzi, z którymi żyłem* zaczął pisać na początku XIX w., ostatecznie zamykając opowieść w 1822 r., na cztery lata przed śmiercią. Utwór wydano w 1844 r., niestety edycja roiła się od błędów, okrutnie obeszła się z nim → cenzura pruska. Wcześniej kilkakrotnie publikowano fragmenty w prasie. Pamiętnik wznawiano wielokrotnie, wydanie trzecie z przedmową Piotra Chmielowskiego ukazało się w Warszawie w 1898 r. Krytyk tak charakteryzuje autora i jego dzieło: „W życiu politycznym nie brał czynnego udziału, stąd w jego *Pamiętnikach* nie należy szukać szczegółów do życia narodu; szczupłe wiadomości, jakie pod tym względem podaje, niewielką posiadają wartość. Natomiast jako źródło do poznania obyczajów z drugiej połowy XVIII wieku są one nader ważne. Przymiotem głównym Karpińskiego, jako pamiętnikowca, jest zupełna szczerość" (zob. też → szczerość). Koncepcja pamiętnika, jaką tu zastosowano, jednoznacznie wykazuje wpływ *Wyznań* Jean-Jacques'a Rousseau (→ russoizm) oraz utworów Laurence'a Sterne'a (*Życie i myśli Tristrama Shandy*, wyd. 1760; *Podróż sentymentalna przez Francję i Włochy*, wyd. 1768; przekł. pol. 1845; zob. też → literatura angielska w polskiej krytyce literackiej). Jest to w istocie → autobiografia zespolona z autoportretem duchowym narratora, w której dominuje subiektywna perspektywa przekazu.

Wydawanie dawnych pamiętników polskich miało ogromne znaczenie dla bieżącego życia literackiego. Kto wie, jak wyglądałaby twórczość takich pisarzy, jak Zygmunt Kaczkowski, Józef Ignacy Kraszewski, Henryk Sienkiewicz czy Stefan Żeromski, gdyby nie ich inspiracja. Wszechstronny wpływ pamiętnikarstwa można prześledzić u Kraszewskiego, zwłaszcza w utworach o tematyce historycznej (*Starościna bełska*, *Pamiętnik Mroczka*, *Jaszka Orfanem zwanego żywota i spraw pamiętnik*, *Adama Polanowskiego, dworzanina Króla Imci Jana II, notatki*, *Raptularz pana Mateusza Jasienieckiego*), ale także współczesnej (np. *Pamiętnik panicza*, *Dziennik Serafiny*). Innym przykładem oddziaływania dawnych pamiętników jest twórczość Sienkiewicza, który wykorzystywał autentyczne historyczne źródła (*Księga pamiętnicza z dawnego rękopisma* Jakuba Michałowskiego, *Pamiętniki* Paska, *Nowa Gigantomachia* Kordeckiego, pamiętniki Joachima Jerlicza, Mikołaja Jemiołowskiego, Bogusława Radziwiłła oraz Albrychta Stanisława Radziwiłła, Jakuba Władysława Łosia, Jana Stefana Wydżgi, Jakuba Sobieskiego oraz Samuela i Bogusława Maskiewiczów). Inspiracja dotyczyła nie tylko → kolorytu epoki, ale i mentalności dawnych Polaków. W → odczycie *O powieści historycznej* („Słowo" 1889, nr 98–101), będącym polemiką z opinią Georga Brandesa twierdzącego, że → powieść historyczna to „prawdziwa kawa figowa", Sienkiewicz oponował, że dzięki dokumentom mamy możliwość wniknięcia w sposób myślenia i odczuwania naszych przodków, możemy przeszłość fortunnie rekonstruować. Miał również ciekawy pomysł wykorzystania dawnego języka. Nie próbował imitować staropolszczyzny, czerpał z idiomatyki i składni staropolskiej. „Język dawny polega najwięcej na toku, który ma prawie powagę łaciny, nie zaś na sadzeniu dzikimi archaizmami. […] Żeby dobrze pisać, potrzeba znać nie tylko Polaków z XVI i XVII wieku, ale i autorów łacińskich, przekłady ich dawniej dokonane, bo na nich kształcili się nasi i duchem ich się przejęli. Potrzeba też umieć odtworzyć sferę pojęć właściwą współczesnym ludziom, co już jest rzeczą intuicji" (list do Mścisława Godlewskiego z 1 września 1880 r.). Umiejętność korzystania z konwencji pamiętnikarskiej można obser-

wować w powieści współczesnej Sienkiewicza *Bez dogmatu* (1890), kreślącej z maestrią duchowość → dekadenta.

Inspirujące okazało się również pamiętnikarstwo → kobiet. O jednej z pierwszych polskich autorek informował czytelników Aleksander Brückner, który odkrył w Cesarskiej Bibliotece w Sankt Petersburgu wierszowany pamiętnik Anny Stanisławskiej (właśc. Zbąskiej), datowany na 1685 r. (*Wiersze zbieranej drużyny. Pierwsza autorka polska i wierszowana jej autobiografia*, „Biblioteka Warszawska" 1893, t. 4; cały pamiętnik *Transakcyja albo Opisanie całego życia jednej sieroty przez żałosne treny od tejże samej pisane roku 1685*, wyd. cał. 1935). Świadomość tego, że kobiety realizują się jako autorki w pamiętnikach, stała się natchnieniem → romansu Klementyny z Tańskich Hoffmanowej pt. *Dziennik Franciszki Krasińskiej w ostatnich latach panowania Augusta III pisany* (1825), uchodzącego za jeden z najciekawszych przykładów twórczości powieściowej w okresie przedlistopadowym.

Niezwykłym przykładem pamiętnikarstwa kobiecego jest *Proceder podróży i życia mego awantur* (tytuł skrócony) Reginy Salomei z Rusieckich Pilsztynowej, napisany w Stambule w 1760 r. Pierwszą wzmianką o autorce i jej pamiętniku był artykuł lekarza Ludwika Glatmana *Doktorka medycyny i okulistka polska w XVIII wieku w Stambule* („Przewodnik Naukowy i Literacki" 1896, wrzesień), zawierający oprócz sylwetki pisarki (z wieloma nieścisłościami) również streszczenie utworu, opublikowanego po raz pierwszy w XX w.

Pamiętnikarstwo w drugiej połowie XIX stulecia. W pamiętniku *Trzy po trzy* Aleksandra Fredry, który do spisywania wspomnień przystąpił około 1844 r., ale poprawki wprowadzał aż do lat 70., nie jest respektowana chronologia, narracja ma charakter meandryczny, pełno w niej anegdot i dygresji. Autor odwołuje się do wzorca sternowskiego, a także stylizuje narrację na swobodną → gawędę, odwołując się do tradycji oralnej zakorzenionej w kulturze szlacheckiej. Fredro planował dalszy ciąg pamiętnika, ostatecznie jednak w zamiarze nie wytrwał, pozostawiając po sobie spisane po 1869 r. *Zapiski starucha – ogród nieplewiony*, wielogatunkowy zbiór rozmaitości: → fraszki, epigramaty, przysłowia, aforyzmy, notatki, zapiski. Pamiętnik Fredry był częściowo ogłaszany w czasopismach. Systematycznie publikowała jego fragmenty „Gazeta Polska" w 1877 r. (od nr 64–139, z przerw.), część wydrukował Henryk Biegeleisen w „Bibliotece Warszawskiej" (1892, t. 2) oraz Stanisław Schnür-Pepłowski (*Z pamiętników po A. Fredrze*, 1899–1900). Biegeleisen zdecydowanie podkreślał znaczenie tej, jak ją Fredro zatytułował – „książki dla siebie samego", dla poznania osobowości autora. Pisał: „Przenosząc uwagę z wielkich scen życia, gdzie się rozstrzygały losy świata, na otaczające społeczeństwo, przynosi się miarę porównania, a nade wszystko tę bezstronność artysty i światowego człowieka, która cechuje późniejszego Fredrę" (*Z nieznanego pamiętnika Al. Fredry (ojca)*, „Biblioteka Warszawska" 1892, t. 2). W całości *Trzy po trzy. Pamiętniki z epoki napoleońskiej* wydał w 1917 r. Henryk Mościcki z przedmową Adama Grzymały-Siedleckiego. Stanowi ona znakomite wprowadzenie do dzieła Fredry. Krytyk podkreśla, że komediopisarz pamiętnik pisał bez myśli o druku, czytelników widząc w szczupłym gronie najbliższej rodziny. *Trzy po trzy* są według niego „wolne od ambicji literackiej, zachowują bezpretensjonalną postać luźnej gawędy, pełnej dygresyj, kołowego biegu treści i narostu owych *à propos*, które myśl opowiadającego wyławia z pamięci o dawnych czasach". Ale to jedynie pozory, pamiętniki Fredry „zatrzymują […] w swoim wnętrzu nie tylko poblask, ale i piękno bogatego talentu". Co stanowi o ich wartości? Dwie rzeczy. Mimo że „próżno by w nich szukać historiozofii, czy nawet historii czasów, w których żył autor *Zemsty*; braknie też szerokich charakterystyk ludzi, z którymi się stykał […], ale za to w stylu, werwie, w opi-

sie powszedniego dnia swoich czasów daje Fredro wyjątkowo żywą kolorystykę epoki". Druga zaleta to → portret autora. Pamiętniki „odsłaniają nam pełnię duchowego oblicza Fredry. Tutaj, nietamowany żadnym przepisem estetycznym, drga żywy człowiek; tutaj odbywa się spowiedź z chwil szczęścia i zawodów, umiłowań i trosk, tu ukazuje się uczuciowość, rozbrojona z pancerza obiektywności".

W drugiej połowie wieku na rynku literackim zaczęło stopniowo pojawiać się piśmiennictwo wspomnieniowe związane z przeżyciem pokoleniowym → pozytywistów, czyli powstaniem styczniowym. Jeden z najwcześniejszych zbiorów tego typu *Polska w walce. Zbiór wspomnień i pamiętników z dziejów naszego wyjarzmiania*, przygotowany przez Agatona Gillera, wyszedł w Paryżu w 1868 r. Ten sam autor opublikował również swoje wspomnienia na temat zesłania i pobytu na Syberii z okresu jeszcze przedstyczniowego *Podróż więźnia etapami do Syberii w r. 1854* (1866) oraz *Z wygnania* (1870). Stopniowo relacji tych przybywało. Wiele z nich ukazywało się w czasopismach galicyjskich, np. *Zapiski z powstania 1863–1864* Jakuba Gordona („Mrówka" 1869), *Polska i Moskwa* Apolla Nałęcz-Korzeniowskiego („Ojczyzna" 1864). W Krakowie Stanisław Koźmian opublikował w latach 90. wielotomowy pamiętnik *Rzecz o roku 1863*, o którym Jerzy Moszyński pisał, że jego źródłem, jak i innych tego typu utworów, jest „gorączkowa potrzeba do skorzystania z tych ostatnich lat wieku dla zamknięcia moralnego i politycznego obrachunku z tej złowrogiej dla nas epoki" (*Obrachunek z „Rzeczą" p. Stanisława Koźmiana „O roku 1863", z jej autorem i z tegoż przyjaciółmi*, 1895). Polemizując zasadniczo z tezami Koźmiana, krytyk zwraca uwagę na wysokie literackie i retoryczne walory tego utworu.

Pamiętnik i dziennik pisarza. Już w XIX w. postrzegano liczbową przewagę pamiętnika nad dziennikiem. Był to rys zdecydowanie polski, który można objaśnić rustykalnym charakterem polskiej kultury szlacheckiej (pamiętników mieszczańskich jest niewiele, chłopskich prawie wcale), której pamiętnik (jako księga rodowa) stał się typowym wyrazem. Inne ważne czynniki to względy polityczne, historycznie ukształtowane ideały służby społecznej, potrzeba poświęcenia dla narodu, świadome ograniczenia potrzeb jednostki. Proporcje te zmienią się w drugiej połowie XIX w., gdy do → odbiorcy polskiego zacznie docierać memuarystyka zachodnioeuropejska innego rodzaju, przede wszystkim głośne dzienniki wielkich artystów. W romantyzmie popularne stały się przede wszystkim beletryzowane zapiski Johanna Wolfganga Goethego (*Dichtung und Wahrheit*, 1811–1814) oraz *Podróż włoska* (1816), mające niezwykłe znaczenie kulturowe jako wzorzec edukacyjnej podróży intelektualno-artystycznej. Przenikliwą i odważną autoanalizą osobowości twórczej stały się wielogatunkowe i wielostylowe *Pamiętniki zza grobu* (1848–1850) François-René de Chateaubrianda. Przestrzeń więzienia ukazywał głośny pamiętnik włoskiego karbonariusza, Silvia Pellica (*Moje więzienia*, 1832), na którym będą wzorować się nie tylko więźniowie, ale również twórcy literatury pięknej. W drugiej połowie wieku ukazały się wspomnienia Alfreda de Vigny (*Journal d'un poète*, 1867), inicjując narodziny pewnego typu pamiętników pisarzy, z których najgłośniejszy będzie *Dziennik intymny* Henri-Frédérica Amiela (1841–1881). Jego intymistyka, odczytywana w kontekście dzieł Jean-Jacques'a Rousseau oraz *Obermana* Étienne'a Piverta de Senancoura, spotkała się z entuzjastyczną recepcją pisarzy i myślicieli całego świata, do których dotarła w błyskawicznych tłumaczeniach. Wzbudziła zachwyt najwybitniejszych przedstawicieli kultury XIX i XX w. (Paula Bourgeta, Hippolyte'a Taine'a, Lwa Tołstoja, Henryka Sienkiewicza i Stanisława Brzozowskiego). Sienkiewicz wielokrotnie wspomina o Amielu w swojej korespondencji prywatnej. Wycyzelowany portret → duszy głównego bohatera *Bez*

dogmatu z pewnością zawdzięcza tej inspiracji. Studium Brzozowskiego *Fryderyk Henryk Amiel (1821–1881). Przyczynek do psychologii współczesnej* („Prawda" 1901, nr 28–30) pokazuje go jako inicjatora podstawowego dylematu współczesnej inteligencji – poszukiwania odpowiedzi na pytanie: „Jakim jest świat dla dusz, które myślą". „Metafizyczna tęsknota" i „wysoce rozwinięta zdolność przedmiotowego myślenia" czynią z dzieła Amiela – twierdzi Brzozowski – pomnik jego duszy i epoki, której stał się wyrazicielem. Zaczerpnięte z pamiętnika określenie *le paysage mental* („krajobraz jest odzwierciedleniem duszy"; zob. też → pejzaż) stało się częścią literackiej frazeologii → modernistów. Nie mniejszą popularnością cieszyły się opublikowane w latach 80. dzienniki Benjamina Constanta i Stendhala. Nie miały jednak takiego odzewu jak poprzednie. W 1887 r. rozpoczęto druk wielkiego dziennika braci Jules'a i Edmonda Goncourtów, będącego manifestacją dokumentaryzmu oraz nowoczesnego stylu łączącego w sobie najskrajniejszy → naturalizm z wyrafinowanym estetyzmem. Tak zaczęła się kariera *écriture artiste* – odtąd wszystko, co wyszło spod pióra artysty, stawało się równie cenne, jak zamierzone literackie dzieło. Jednak w polskiej krytyce literackiej manifestowano również dystans wobec tego typu pisarstwa, recenzent „Prawdy" pisał z niesmakiem: „Dziennik Goncourtów staje się z roku na rok bezmyślniejszym. Ostatnie dwa tomy nie zawierają ani jednej ciekawszej wiadomości. Autor, wyzyskując dawną swą sławę i rozgłos pierwszych tomów, puszcza w obieg masę cudzych konceptów i okruchów myśli, które są bezmyślnym paplaniem zdziecinniałego starca" (L.W. [L. Winiarski], *Literatura francuska*, „Prawda" 1892, nr 14).

Pamiętnik Stanisława Brzozowskiego, wydany w 1913 r., dopełniony listami autora i objaśnieniami Ostapa Ortwina, był próbą stworzenia autobiografii intelektualnej (miała być częścią *Idei*, 1910), postępująca choroba pisarza jednak udaremniła ten zamiar. Niewielki rozmiarowo *Pamiętnik* stał się formą zastępczą, stąd jego niesystematyczny, niezaprogramowany charakter: trochę to notatnik lektur, trochę zapis refleksji spontanicznie cisnących się pod pióro, trochę polemicznych uwag, które komentują rwący potok rzeczywistości. W swojej recenzji Karol Irzykowski zauważał: „Pisać pamiętnik jest na pozór rzeczą łatwą, ale może też być rzeczą najtrudniejszą w świecie – zależnie od celów, jakie kto sobie postawi. Pamiętnik jako notatnik wspomnień, refleksji, wydarzeń codziennych, takie *silva rerum*, taki magazyn wszystkiego, co tylko na myśl przyjdzie – taki pamiętnik prowadzić, jeżeli się ma czas i humor po temu, jest łatwo, potrafi to każda inteligentniejsza pensjonarka. […] Ale może pamiętnik być także rzeczą trudną. Nie pod względem literackim […], lecz pod względem etycznym. Pamiętnik może być nie tylko aparatem do zdjęć momentalnych z wypadków, np. towarzyskich i politycznych, lecz także zwierciadłem, które albo kusi do szczerości, albo nakłada ją jako obowiązek" (*Pamiętnik Brzozowskiego*, „Nowa Reforma" 1913, nr 584).

Historia pamiętnika w Polsce, w której wszystko zaczyna się od „pamiątki", a kończy na odkryciu, że dziennik lub pamiętnik może być grą z → czytelnikiem, pokazuje też znamienną ewolucję postawy autobiograficznej: od świadectwa do wyznania, od wyznania do wyzwania.

Jolanta Sztachelska

Źródła: S.K. Potocki, *O wymowie i stylu*, t. 1–4, 1815–1816; E. Słowacki, *Prawidła wymowy i poezji*, 1826; J.I. Kraszewski, *Historia*, w: tegoż, *Studia literackie*, 1842; *Pamiętniki domowe*, przedmowa M. Grabowski, 1845; K.W. Wójcicki, *Jędrzej Kitowicz*, „Biblioteka Warszawska" 1853, t. 1; [Z. Węgierska], *Kroni-*

ka z Paryża. Literacka, naukowa i artystyczna, „Biblioteka Warszawska" 1853, t. 4; J. Rymarkiewicz, *Nauka prozy, czyli stylistyka*, 1855; F.S. Dmochowski, *Nauka prozy, poezji i zarys piśmiennictwa polskiego w 3. częściach*, 1864; F.H. Lewestam, *Pamiętnik*, w: *Encyklopedia powszechna Orgelbranda*, t. 20, 1865; A. Pawiński, *O życiu i pismach Marcina Matuszewicza*, w: M. Matuszewicz, *Diariusz życia mego. Pamiętniki… kasztelana brzeskiego-litewskiego, 1714–1765*, 1876; W. Spasowicz, *M. Matuszewicz jako pamiętnikarz*, „Ateneum" 1876, t. 4, przedruk w: tegoż, *Studia nie z natury*, 1881; B. Chlebowski, *Jan Chryzostom Pasek i jego „Pamiętniki"*, „Tygodnik Ilustrowany" 1879, nr 164; J.K. Plebański, *Wydawnictwo pamiętników. O pamiętnikach historycznych wydanych przez J.I. Kraszewskiego*, w: *Książka jubileuszowa dla uczczenia pięćdziesięcioletniej działalności literackiej J.I. Kraszewskiego*, 1880; H. Biegeleisen, *Z nieznanego pamiętnika Al. Fredry (ojca)*, „Biblioteka Warszawska" 1892, t. 2; P. Chmielowski, *Wstęp*, w: *Pamiętniki Franciszka Karpińskiego*, 1898; S. Brzozowski, *Fryderyk Henryk Amiel (1821–1881). Przyczynek do psychologii współczesnej*, „Prawda" 1901, nr 28–30; K. Irzykowski, *Pamiętnik Brzozowskiego*, „Nowa Reforma" 1913, nr 584–586.

Opracowania: E. Maliszewski, *Bibliografia pamiętników polskich i Polski dotyczących. Druki i rękopisy*, 1928; L. Łopatyńska, *Dziennik osobisty, jego odmiany i przemiany*, „Prace Polonistyczne" 1950, seria 8; Cz. Niedzielski, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej. (Podróż – powieść – reportaż)*, 1966; P. Matuszewska, *Wstęp*, w: J. Kitowicz, *Pamiętniki, czyli Historia Polski*, oprac. P. Matuszewska, komentarz Z. Lewinówna, 1971; J. Skrzypek, *Bibliografia pamiętników polskich do 1964 r.*, 1976; A. Cieński, *Pamiętniki*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, 1977; A. Cieński, *Pamiętnikarstwo polskie XVIII wieku*, 1981; J. Trzynadlowski, *Struktura relacji pamiętnikarskiej* oraz *List i pamiętnik. Dwie formy wypowiedzi osobistej*, w: tegoż, *Sztuka słowa i obrazu. Studia teoretycznoliterackie*, 1982; M. Dernałowicz, *Pamiętnikarstwo*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; A. Cieński, *Pamiętniki i autobiografie światowe*, 1992; M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, 2000; P. Rodak, *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku (Żeromski, Nałkowska, Dąbrowska, Gombrowicz, Herling-Grudziński)*, 2011; J. Sztachelska, *Pamiętnikarstwo. Z dziejów terminu i gatunku w XIX w.*, „Studia Podlaskie" 2013, t. 21; T. Kostkiewiczowa, *Pamiętniki Stanisława Augusta na nowo odkryte*, 2015.

Zob. też: Biografia, Edytorstwo, Narracja/ Narrator, Podróż/ Podróżopisarstwo, Romantyczna gawęda szlachecka, Russoizm, Szczerość

PARNASIZM

Znaczenie terminu i pojęcia. „Parnasizm" (też „parnaseizm") – termin używany w polskiej krytyce literackiej obok innych, wcześniejszych terminów: Parnas (określany jako → „szkoła", „grupa", → „towarzystwo", „sekta"), parnasiści (też „parnasyjczycy", „parnasowcy", „parnaszczycy", parnasjanie", „Ateńczycy"), poezja parnasistowska („parnasyjska", „parnaska"). Określenia te funkcjonowały nieprecyzyjnie, np. Cezary Jellenta w 1888 r. nazywa „parnaszczykami" pisarzy niespełniających wymogów → realizmu (*Zakapturzony idealizm*, „Prawda" 1888, nr 35–36), Adam Grzymała-Siedlecki w 1912 r. pisze o parnasizmie klasyków i Zygmunta Krasińskiego (*Estetyka Zygmunta Krasińskiego*, „Museion" 1912, z. 2–3) – często z intencją pejoratywną, z reguły na oznaczenie „bałwochwalstwa formy", czyli kunsztu formalnego niezwiązanego z wyższym posłannictwem sztuki (społecznym, poznawczym, etycznym). Uzus i znaczenie terminu dodatkowo skomplikowały się na przełomie XIX i XX w., kiedy nastąpiła bardziej intensywna i świadoma recepcja dorobku → francuskiej szkoły, ale w ramach różnych tendencji modernistycznych (też neoklasycystycznych).

Eklektyzm parnasistów francuskich. Niejednolity i eklektyczny program parnasistów francuskich – aktywnych od lat 30. do 90. XIX w., reprezentujących trzy generacje twórcze (m.in. główni kodyfikatorzy szkoły – Théophile Gautier, Charles Leconte de Lisle i Théodore de Banville, François Coppée, pierwszy noblista w dziejach literatury Armand Sully-Prudhom-

me i José-Maria de Hérédia, Arthur Rimbaud) oraz partycypujących w trzech periodycznych publikacjach poetyckich *Parnas współczesny, zbiór wierszy nowych* (*Le Parnasse contemporain, recueil de vers nouveaux*, 1866–1871–1876) – stanowił wypadkową kilku rozległych nurtów czy konwencji: estetyzmu (podjęte po → romantyzmie i zapowiadające → modernizm hasło „sztuki dla sztuki"), → klasycyzmu (reakcja na niezdyscyplinowany formalnie romantyzm oraz cywilizacyjne i polityczno-historyczne rozczarowania) oraz pozytywistycznego scjentyzmu, korespondującego z realizmem w prozie (erudycyjne i multikulturowe zainteresowania współczesną → nauką i filozofią, problematyką światopoglądową i społeczną, historią religii i → mitów – tu wpływy Ernesta Renana). Już połączenie różnych tradycji, które w kontekście polskim tworzyły raczej modele alternatywne, przesądzało o małych szansach zaistnienia parnasizmu w naszej przestrzeni kulturowej. Z oczywistych względów polityczno-społecznych (→ narodowa misja sztuki) lub kulturowo-obyczajowych (niedostatecznie rozwinięta tradycja estetyczna i artystyczna, prymat tradycji chrześcijańskiej) były trudno przyswajalne takie elementy szkoły Parnasu, jak: → program sztuki niezaangażowanej (*l'art pour l'art*), restytucja pogańskiej Hellady jako → utopii cywilizacyjnej i estetycznej, antyklerykalny laicyzm, indyferentyzm moralny, mroczny pesymizm historiozoficzny, intersemiotyczny przekład sztuki plastycznej na słowo (→ sztuki wizualne a literatura), a przede wszystkim „niewzruszoność" → podmiotu i jego *quasi*-naukowy obiektywizm (depersonalizacja wypowiedzi). Łatwiej percypowane były natomiast elementy naukowego → pozytywizmu, erudycja kulturowo-historyczna (intelektualna „poezja kultury") czy wyszukane zabiegi formalne (bogactwo gatunkowe, leksykalne i rytmiczne). Na większe zrozumienie – zwłaszcza wśród polskich (pre)modernistów – mogły także liczyć kody romantyczne, głęboko zakorzenione we francuskim Parnasie: elitarna misja sztuki, podteksty egzystencjalno-metafizyczne, akcenty pesymistyczne, malownicza egzotyka czasoprzestrzeni.

Parnasiści w polskiej krytyce literackiej: trzy odsłony. W tej sytuacji obecność parnasizmu na obszarze polskiej krytyki literackiej (oraz praktyki artystycznej) drugiej połowy XIX w. i początków XX w. była raczej problematyczna i trudno uchwytna. Oczywiście nie zaistniał u nas żaden odpowiednik słynnych → manifestów francuskiego Parnasu (przedmowa Gautiera do powieści *Panna de Maupin* z 1835 r., jego wiersz-manifest *Sztuka* z 1858 r. – przełoży go dopiero Antoni Lange, wstęp do *Poematów antycznych* de Lisle'a z 1852 r., *Mały traktat poetycki* Banville'a z 1872 r.). Niemniej można mówić o trzech formach przejawiania się parnasizmu na płaszczyźnie krytycznoliterackiej: 1) publicystyczna recepcja francuskiej szkoły Parnasu (wzmianki, nawiązania, streszczenia i omówienia w ramach różnych „korespondencji", → „kronik" z Paryża, „listów z Francji", działów „z literatury obcej"; rzadziej obszerniejsze studia i prezentacje sylwetek); 2) nieliczne próby projektowania rodzimego, polskiego „parnasizmu", w którym oryginalny parnasizm stanowił najczęściej tylko jeden z wielu elementów modelu konstruowanego na podstawie modernistycznych już koncepcji; 3) klasyfikacje (raczej pozbawione wnikliwszego uzasadnienia) poszczególnych poetów jako „parnasistów".

Recepcja parnasizmu francuskiego. Informacje i opinie o francuskim Parnasie w dużym stopniu były oparte (abstrahując od lektury wierszy w oryginale, która miała różny wymiar i zakres) na krytyce i publicystyce francuskiej (Jules Lemaître, Charles Fuster, Jules Tellier, Anatole France, Ferdinand Brunetière, Jules Huret, a także popularny Georg Brandes); rzadziej sięgano po szkice parnasistów (Gautier, Catulle Mendès); pod koniec stulecia znaczną rolę odegrało pośrednictwo czeskich krytyków i poetów-parnasistów (w przypadku Zenona Przesmyckiego i Marii Konopnickiej – Jaroslav Vrchlický, Julius Zeyer). Recepcja Parna-

su w polskiej krytyce literackiej występuje od lat 60. (jedna z najwcześniejszych wzmianek to uwaga Leonarda Rettela o malowniczości opisów Gautiera – *Obecne powieściopisarstwo francuskie*, „Dziennik Literacki" 1859, nr 22); do ciekawych, metaliterackich sygnałów krytycznych można też zaliczyć wiersz Cypriana Norwida *Cacka* z 1865 r., który bywa odczytywany jako → polemika z Gautierem. Na wczesnym etapie należy wyróżnić obfite i solidne informacje korespondentów „Biblioteki Warszawskiej", a także kompetentny szkic L. Picarda (*Francja dzisiejsza pod względem literackim i artystycznym*, „Tydzień Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny" 1874–1875). Przeważają jednak naiwne, często negatywne, albo nawet lekceważące komentarze informatorów reprezentujących postromantyczne poglądy estetyczne (np. S. Duchińska, [rec.] *„Les Erinnies", tragedia pana Leconta de Lisle, naśladowana z Eschylesa*, „Biblioteka Warszawska" 1873, t. 1; T.T. Jeż, *Z Francji*, „Tygodnik Ilustrowany" 1872, t. 1), dla których parnasiści są epigonami Victora Hugo, „wierszopisami", „kuglarzami", „szkolarzami" lub „ornamencistami" tworzącymi „formę dla formy", reprezentantami społecznego absenteizmu, pesymizmu, amoralizmu lub reanimatorami martwego Olimpu klasycystów; są tolerowane co najwyżej ich rodzajowe obrazki (Coppée) albo imponujące mistrzostwo formalne (Sully-Prudhomme). Szczyt informacyjnej kampanii przypada na lata 80. i 90. (choć jeszcze w 1882 r. Parnas nazywa się „najnowszą plejadą poetów francuskich"), kiedy do głosu dochodzą bardziej otwarci krytycy należący do generacji pozytywistycznych (m.in. Zygmunt Sarnecki, Edgar Trepka Nekanda, Teresa Prażmowska, Franciszek Rawita-Gawroński, Stefania Chłędowska, Edward Przewóski). Uznają oni Parnas za zjawisko godne poznania i zaczynają doceniać jego wysoki poziom artystyczny oraz filozoficzno-kulturową refleksję (de Lisle to już nie zgubny „apologista" nirwany i nihilizmu, lecz twórca „jednego z najwspanialszym pomników romańskiej muzy" – E. Nekanda-Trepka, *Kronika paryska*, „Biblioteka Warszawska" 1878, t. 2; albo myśliciel historiozoficzny przewyższający Hugo i twórca wierszy „niezrównanie pięknych" – Z. Sarnecki, *Historia literatury francuskiej ułożona podług najświeższych opracowań obcych*, 1898), próbują zrozumieć „bezosobistość" wypowiedzi (paralelę Leconte de Lisle–Gustave Flaubert–Ernest Renan przeprowadza Franciszek Rawita-Gawroński, *Wybitniejsze prądy w nowoczesnej literaturze francuskiej*, „Prawda" 1886, nr 39–40) oraz zauważają „nieruchomość", *impassibilité* parnasistowskiej poetyki (np. W. Janicki, *Leconte de Lisle. Nowy akademik*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1886, nr 13). Wprowadzają także w obieg nazwiska mniej znanych parnasistów, dystansując się wobec rozpowszechnionych stereotypów (Coppée „kwiatami retoryki bezprzedmiotowej przesypuje rynsztoki realizmu Zoli"; A. Sygietyński, *Nasz ruch powieściowy*, „Wędrowiec" 1884, nr 37–39). Mało samodzielna, ale informacyjnie ciekawa, gawędziarsko napisana *Historia literatury francuskiej ułożona podług najświeższych opracowań obcych* Zygmunta Sarneckiego zaświadcza wyraźne sympatie estetyzującego literata dla plejady parnasistów. Ciągle jednak przestrzega się mniej wyrobionych → czytelników przed elitarnością tej wymagającej → poezji, a przesadna troska o → formę i obiektywizm jest cechą obciążającą: liryczne burleski Banville'a bywają przyrównane do wierszoklectwa Sotera Rozbickiego, Sully-Prudhomme to „zacofaniec", bo „trzyma się po trosze prawideł starego Boala [Boileau]" (T. Prażmowska, *Najnowsi poeci francuscy*, „Kłosy" 1889, t. 2), a w szkicu Marii Konopnickiej o twórczości Vrchlický'ego jest wyczuwalna lekka rezerwa wobec elitarności tej kunsztownej, nieprzekładalnej do końca poezji i chęć usprawiedliwienia jej „europeizmu" argumentem, że Vrchlický wzbogacił literaturę czeską „taką sumą ogólnoludzkich i filozoficznych pojęć, jakich przedtem nigdy nie znała" (*Jarosław Vrchlický*, „Świt" 1885, nr 59–63). Sporadyczne wzmianki można spotkać w publicysty-

ce Antoniego Sygietyńskiego (odwołania do koncepcji Gautiera, *Bracia Goncourt*, „Ateneum" 1883, t. 2), Elizy Orzeszkowej (wzmianka o „wspaniałym" Leconte de Lisle'u, *O smutku i śmiechu w literaturze*, „Kurier Codzienny" 1891, nr 81) czy Henryka Sienkiewicza (wśród najnowszych pisarzy Francji, pozbawionych „wielkiej idei i wielkiego talentu", lecz niespokojnie poszukujących dróg wyjścia z dusznej atmosfery → naturalizmu, zostaje wymieniony Hérédia – *Listy o Zoli*, „Słowo" 1893, nr 172–175).

W zupełnie innej atmosferze odbywa się recepcja Parnasu w → Młodej Polsce, wraz z pojawieniem się krytyków-profesjonalistów, mających za sobą doświadczenie zagranicznych → podróży i starannego wykształcenia, oprócz tego poetów i tłumaczy poezji francuskiej: Zenona Przesmyckiego (Miriama) i Antoniego Langego. Istotna była zwłaszcza aktywność pierwszego z nich – literata, krytyka, redaktora i autora szkiców z lat 1883–1904, które, wzbogacone w → przekłady parnasistów w warszawskim „Życiu" i „Chimerze", uzupełniły oraz przewartościowały funkcjonujący do tej pory obraz Parnasu (zwłaszcza studia: *Profile poetów francuskich*, „Życie" 1888, nr 1–40, z przerw., jako tłumaczenie pracy Vrchlický'ego, uzupełnione o wstęp, który jest najbardziej entuzjastyczną wypowiedzią krytyka o francuskiej szkole, oraz *Nowy poeta w Akademii Francuskiej. José Maria de Hérédia*, „Przewodnik Naukowy i Literacki" 1895, t. 1). Miriam przyznawał parnasistom genialność (z pewnym zastrzeżeniem), nowatorstwo, głębię myśli, a także emocjonalność (*Ostatnie objawy w dziedzinie poezji polskiej*, „Życie" 1887, nr 12–15); obok perfekcjonizmu formalnego podkreślał ich tonację pesymistyczną i światopogląd panteistyczny. Do słabszych punktów formacji zaliczał obniżenie ideałów w porównaniu z wielką poezją romantyczną oraz tematyczną specjalizację poszczególnych poetów. Odcinając się od „przedstawiciela najidealniejszej poziomości duszy" Coppéego (*Nowości poetyckie*, „Chimera" 1901, t. 2, z. 4–5) i „zbyt dydaktycznego Sully-Prudhomme'a", krytyk faworyzował de Lisle'a, w którym widział drugą obok Charles'a Baudelaire'a indywidualność poetyckiej sceny Francji oraz wizjonera ewolucji ukazywanej w „przepysznych, wyrzeźbionych obrazach" (*Ostatnie objawy w dziedzinie poezji polskiej*), a także w sposób nowatorski prezentował twórczość nieobecnych właściwie w polskiej recepcji: Hérédii („bardziej zasługuje na poznanie aniżeli Coppèe lub Sully-Prudhomme, których jednak każdy, choćby najsłabszy wysiłek […], tak skwapliwie u nas odnotowanym bywa" – *Nowy poeta w Akademii Francuskiej*), Gautiera („ojciec pojęcia sztuki dla sztuki", pionier „szukania pociechy w sztuce") oraz Banville'a (obok Hugo, „ojciec nowoczesnej liryki z całą jej […] błyskotliwością" – *Profile poetów francuskich*). Wprawdzie planowany przez Miriama cykl → portretów francuskich poetów w „Życiu" nie został zrealizowany, a późniejsze poglądy krytyka ewoluowały w kierunku → symbolizmu, jednak dokonał on pełnej rehabilitacji Parnasu i wprowadził w obieg nieaprobowane do tej pory wyznaczniki jego poetyki – kult formy i *transposition d'art*. Zżymając się na lekceważenie i powierzchowne rozumienie parnasistów, Miriam ustawicznie, nawet już na etapie symbolistycznych sympatii, przywoływał ich twórczość jako oczywisty i ważny kanon aktualnej ciągle tradycji, rodowód wszystkich następnych szkół poetyckich, a nade wszystko – „opiekuńczą egidę niezłomnych prawej sztuki kapłanów" (*Nowy poeta w Akademii Francuskiej*), patronat walki o „sztukę czystą". Krytyk nie widział w mistrzach Parnasu szkoły, tylko wzorzec autonomicznej, odpowiedzialnej pracy artysty: „Rób, co potrafisz, byleś tylko robił to ze czcią religijną dla języka i rytmu – oto była ich dewiza" (*Profile poetów francuskich*).

Podobne stanowisko – wyzwolone od uprzedzeń, kompetentne i obiektywne w sądach, niepozbawione aprobaty czy identyfikacji z parnasistami – zajął (również związany z war-

szawskim „Życiem") Antoni Lange w cennych *Studiach z literatury francuskiej* (1897), które niejednokrotnie wyróżniają się większą samodzielnością i dojrzałością sądów niż uwagi Miriama. Krytyk w szeregu zgrabnych formułek-sentencji powtarza opinię o romantycznych korzeniach parnasistów, spadkobierców Hugo („L. de Lisle – to jego antykwariusz, Sully Prudhomme – to dydaktyk społeczny. Coppée – to mieszczanin, de Banville – to W. Hugo dziecinnie naiwny optymista"), ale głównie interesuje się antyromantycznym obiektywizmem tej poezji, korespondującym ze scjentyzmem i naturalizmem epoki w „pragnieniu jasnego widzenia", „rozsądku" i „analizy" (*Dekadenci*, „Życie" 1890, nr 28–29). Zgodnie ze swoim temperamentem, znajdując w intelektualnej poezji pożądane *signum temporis*, Lange poświęca uwagę parnasistom-filozofom: de Lisle'owi, który „widzi we wszechświecie olbrzymią mordownię" („to nasz pesymizm"), i sceptykowi Sully-Prudhomme'owi („to nasza rezygnacja"). Pierwszy z nich zostaje przez polskiego krytyka odczytany jako → metafizyk i plastyk, lecz nie psycholog; u drugiego Lange akcentuje kosmologiczno-scjentystyczną wizję natury, „wielkiej fabryki nieskończoności" (*Studia z literatury francuskiej*). Jednak wpisani w perspektywę symbolizmu i modernizmu, omawiani razem z Baudelaire'em i Stéphane'em Mallarmém, poeci Parnasu tracą oryginalną specyfikę; nie przypadkiem Antoni Potocki nazwał szkice Langego „gorącą apologią" i „hymnami" na cześć „buddyzmu Leconte de Lisle'a" i „melancholijnej ideologii Sully-Prudhomme'a" (*Młoda Polska*, t. 1, 1908). Z jednej strony dla krytyków młodopolskich Parnas stawał się atrakcyjny przez swój pesymizm, korespondujący z nastrojami schyłku wieku, ale zanikał jako zjawisko autonomiczne („Villiers de l'Isle Adam zlewał się w jedno z Leconte de Lisle'em" – pisał Stanisław Brzozowski, *Współczesna krytyka literacka w Polsce*, 1907). Z drugiej strony częściowo przyswojony i wchłonięty odchodził w przeszłość; znamienne, że Ignacy Matuszewski, uzasadniając w 1899 r. koncepcję „sztuki dla sztuki" (*Sztuka i społeczeństwo*, „Tygodnik Ilustrowany" 1899, nr 10–12), w ogóle nie powołuje się na parnasistowską *l'art pour l'art*. Ostatecznie parnasizm zostanie zakwestionowany razem z realizmem i naturalizmem: w imię indywidualizmu – „bezwzględna przedmiotowość" była zawsze „złudzeniem" (T. Jeske-Choiński, *Dekadentyzm*, 1905; zob. też → przedmiotowość), oraz z pozycji neoromantycznego idealizmu – doskonała technicznie i plastycznie poezja Parnasu nie wiedzie „poza zmysłowe kształty swego piękna – w nieskończoność" (J. Szarota, *Współczesna poezja francuska 1880–1914*, 1917). Kuriozalny przypadek skrajnie emocjonalnej i subiektywnej krytyki reprezentował, paradoksalnie, wyrafinowany znawca sztuki i erudyta Feliks Jasieński, który potępiał zarówno estetyzm formalny parnasistów („sztukmistrze, produkujący swe umiejętności, susy, sztuczki kuglarskie", Banville – „błazen słowa", „proszę sobie wyobrazić ludzkość skazaną na taką poezję i na poetów takiego rodzaju"), ich kulturową erudycję (de Lisle „nigdy nie wpadł na to, że, przeganiając nas po kuli ziemskiej poprzez wieki w długich, troskliwie wypracowanych poematach, to tylko osiągnie, że nas zmęczy i rozzłości"), jak i malarską, „pożądliwość oczu" poetów-pokazywaczy; ostatnie określenie ironicznie nawiązuje do wiersza de Lisle'a *Les Montreurs*, gdzie parnasista wyszydza „pokazywanie" uczuć (F. Jasieński, *Manggha*, 1901).

Na początku XX stulecia sądy o francuskiej szkole wydają się spetryfikowane i utrwalone (co nie znaczy gruntowne). Spośród dwudziestowiecznych wypowiedzi krytycznoliterackich – bądź historycznoliterackich o zacięciu krytycznym – na uwagę zasługują trzy prace romanistyczne, zawierające do dzisiaj jedne z obszerniejszych charakterystyk Parnasu dostępnych w języku polskim: *Poezja polska po roku 1863. Zarys jej rozwoju w ciągu ostatniego czterdziestolecia* (1903) romanisty Tadeusza Grabowskiego, synteza paryżanina i wykładow-

cy Sorbony Antoniego Potockiego *Polska literatura współczesna* (1911–1912) oraz utrzymany w konwencji szkicu i portretu literackiego *Obraz literatury francuskiej w XIX wieku* (1913) Fortunata Strowskiego (pierwszego na Sorbonie profesora → historii literatury nie-Francuza, syna polskiego emigranta i ucznia Téodora de Wyzewy, czyli Teodora Wyżewskiego, literata również polskiego pochodzenia; praca tłumaczona rok po wydaniu francuskim z 1912 r.). U Grabowskiego, deklarującego sympatie modernistyczne, ale ulegającego tradycjonalizmowi, obraz Parnasu jest tendencyjnie zdeformowany („sztywne i zalatujące trupim chłodem materialistyczne i zmysłowe twory parnasistów", „pęta ciasnego parnasizmu", „mechanizm parnasyjski", „pusta" forma) i opatrzony moralistycznymi, nieraz naiwnymi komentarzami, ale w sumie poznawczo nośny. Parnasizm jest to dla niego główne zjawisko w poezji doby realizmu, hasłem „sztuka dla sztuki" związane z kampanią o „przedmiotową bezosobistość" prowadzoną obok Flauberta przez Gautiera i de Lisle'a („walczącego z zarazą romantyzmu od lat trzydziestu [!] prawie"); autor docenia też dumną izolację parnasistów w erze utylitaryzmu. Wartościowe, choć niepozbawione ironicznych komentarzy, jest ukazanie wewnętrznej antynomii poszczególnych twórczości – de Lisle to chłodna „stoicka metafizyka", ale i duch Chateaubrianda, wyrafinowanie artystyczne, ale i brak oryginalności; Banville to kunszt, ale i jałowa banalność; Coppée to sztuczna tkliwość oraz poetyzacja codzienności; Sully-Prudhomme to melancholia i rozczarowanie obok problematyki socjalnej; Gautier to ujmująca kolorystyka i „rozgłośna teoria sztuki dla sztuki", ale i „wirtuozeria czcza i bezmyślna" – „nie szczędził nigdy atramentu na widok każdego lepszego obrazu, rzeźby, cacka, gmachu, czterech pór roku i tworzył niby muzeum kopij"; Hérédia to nieprześcigniona, lecz „martwa" plastyka. Wierny polskiej tradycji Grabowski dystansuje się od *transposition d'art*: „[…] my tego rodzaju nie cenimy zbytnio i przenosimy nad dokładność, blask, wypukłość kształtów treść karmiącą serce i myśl". Najbardziej dwuznacznie wypada ocena de Lisle'a; zgodnie z optyką *fin de siècle*'u poeta wyraźnie zafascynował autora (poświęcił mu połowę z niemal stu wzmianek o parnasizmie), został jednak oskarżony o „pesymizm ostry i odpychający" oraz zdeprecjonowany na korzyść Heinricha Heinego, od którego „niezmiernie niższy rozległością i natężeniem talentu". W pracy rasowego krytyka modernizmu Potockiego poeci Parnasu zostali ocenieni niezwykle wysoko, nawet entuzjastycznie: „[…] nigdy zaś nie przetrawimy w jakiejś całości Gautiera, Banville'a, Mallarmégo, Rimbauda – plastyków i syntetyków psychiki francuskiej, […] tych po stokroć błogosławionych nazwisk". Łącząc parnasizm razem z nurtami nowszymi, autor widzi w nim podobnie wysoką, a zaprzepaszczoną wartość, nie tylko estetyczną, ale intelektualną i etyczną; uważa, że wbrew stereotypom francuscy mistrzowie „nie szafowali nigdy bezprawnie słowem, błyskawicą myśli, mistrzostwem szermierki", lecz „ogromną pracą poddali te środki jedynej służbie ducha: prawości życia wewnętrznego". Modernistycznej opcji, w której polski krytyk oceniał rolę Parnasu, towarzyszyła oryginalna teza, że niezrozumienie → pokolenia pozytywistów dla „misterium formy" prowadziło do zubożenia → treści polskiej poezji („Parnas tylko ocalał od rymowania tendencyjnej prozy"). Rzeczowa, wyważona prezentacja Strowskiego wniosła natomiast wiele szczegółów biograficzno-tekstowych oraz parę korekt, rozszerzając grono parnasistów o kilkanaście nieznanych nazwisk, podkreślając znaczenie Gautiera i de Lisle'a kosztem przecenianych w polskiej recepcji Coppéego i Sully-Prudhomme'a, niuansując kontekst światopoglądowy (zastąpienie „niepokoju religijnego zniechęconym sceptycyzmem"), a także wprowadzając określenie „neo-parnasistów" (Stéphane Mallarmé widziany jako konsekwentny spadkobierca Parnasu). Główną cechę szkoły Strowski widzi w pozytywistycznej „bezosobowości", ale jej este-

tyzm, „rzemiosło dla rzemiosła", ocenia zgodnie z opcją idealistyczną (czyli polską, jak sądzi Jan Lorentowicz w → przedmowie do *Obrazu literatury francuskiej w XIX wieku*) jako „ideał sztuki pozbawionej ideału".

Obraz Parnasu, jaki w ciągu ponad półwiecza wyłonił się z polskich wypowiedzi krytycznoliterackich, był dość tendencyjny, zdominowało go przede wszystkim artystowskie hasło „sztuka dla sztuki" (dyskusje wokół rozumienia tej nieprecyzyjnej również w oryginalnym kontekście francuskim koncepcji tworzą osobny wątek, tylko po części korespondujący z funkcjonowaniem parnasizmu; np. realizację *l'art pour l'art* widziano zarówno w parnasizmie, jak i naturalizmie). Mimo rzeczowych przestróg niektórych krytyków jeszcze z lat 70., że „niesłusznie byłoby rozciągać ten zarzut do całej młodej szkoły", Parnas był nagminnie sprowadzany do wytworności formy, co jednoznacznie identyfikowano z bezideowością (podczas gdy np. Jean-Marie Guyau przypisywał parnasistom tęsknotę za ideałem). Świadczą o tym nagminnie stosowane określenia w rodzaju: doskonałość i wyrafinowanie formy, maleńkie arcydzieła, miniatury, misterne cacka poetyckie, bawidełka, jubilerskie rzemiosło, klejnociki, snycerstwo, cyzelowanie, wykuwanie lub rzeźbienie słów. Beznamiętny i rzeczowy Piotr Chmielowski niezmiennie oponował, polemizując z Przesmyckim, przeciwko „zniesieniu supremacji myśli nad słowem" (*Współcześni poeci polscy*, 1895 – znamienne przekształcenie zwrotu Miriama: „wyzwolenie języka spod supremacji myśli" ze szkicu *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*, „Świat" 1891, nr 3–12, 14, 18 i 21––24). Rzadziej chwalono parnasistów za „udoskonalanie i odświeżenie rzemiosła rymotwórczego" (Z. Sarnecki, *Historia literatury francuskiej* – i on jednak nazywa koncepcję „sztuki dla sztuki" „fałszywą ideą"). Jak widać, kampania „Wędrowca" nie przyniosła rezultatów w odniesieniu do poezji; tradycyjnie ranga aspektów formalnych sztuki poetyckiej była niska (Włodzimierz Zagórski, ubolewając nad brakiem teorii określającej „w sposób dokładny istotę formy w poezji", ganił dobre samopoczucie polskich krytyków, którzy „hojnie szafują dyplomami na »Parnasistów, mistrzów formy, wirtuozów« itd." – *Czym jest forma w poezji? Studium estetyczne*, „Wędrowiec" 1896, nr 42–49). Co więcej, nawet rozumienie samej formy w polskiej tradycji było odległe od paradygmatów francuskiego Parnasu, wiązało się bowiem z przewagą rytmu nad rymem, żywiołu muzyczności słowa nad jego plastycznością (wypadkowa wierności tradycji lessingowskiej, negującej synkretyzm literatura–malarstwo, oraz estetyki romantycznej), a to wykluczało wrażliwość na koncepcję „przekładu sztuk". Bardzo symptomatyczne są uwagi Sarneckiego o programowo malarskiej poezji Gautiera: „Nie potrzebujemy chyba zwracać uwagi, że zasada taka (w głównym swym nawiązku) jest fałszywą. Każda sztuka ma odrębny zakres działalności […], nie może pożyczać od swojej siostrzycy ani treści, ani sposobów wykonania" (*Historia literatury francuskiej*). Długo odrzucana *transposition d'art* zostanie podjęta już w kontekście modernistycznej syntezy sztuk. Na drugim miejscu dostrzegano refleksyjno-filozoficzny ładunek poezji Parnasu (Sully-Prudhomme'a, de Lisle'a); od początku prowokował on do dywagacji na temat wzajemnego stosunku sztuka–nauka. Aspekt ten częściej spotykał się ze zrozumieniem, jeśli nie z sympatią i podziwem, choć problemem był podtekst schopenhauerowskiego pesymizmu i chłód emocjonalny takiej → liryki; także krytycy młodopolscy (z wyjątkiem Langego) nie zaaprobują tego modelu w pełni. Stosunkowo wcześnie dostrzeżono historycznoliteracką pozycję parnasistów między romantyzmem i pozytywizmem, dopiero później uznano wymóg *impersonnalité* w poezji (a parnasistów za pozytywistów czy realistów na gruncie liryki), z uznaniem wypowiadając się o poskromieniu przez Parnas postromantycznego, epigońskiego subiek-

tywizmu i fałszywego sentymentalizmu (Z. Sarnecki, *Historia literatury francuskiej*; T. Jeske-Choiński, *Dekadentyzm*). „Bezosobistość" czy „przedmiotowość" kojarzono jednak z reguły z naturalizmem, nie parnasizmem (tak np. Sygietyński, Chmielowski). Zmienna była ocena klasycystycznych tendencji Parnasu: wczesna krytyka idealistyczna z lat 70. widzi w nich anachronizm albo chwalebną ucieczkę przed realizmem zagrażającym poezji; pozytywiści nie znajdują dla nich usprawiedliwienia; moderniści zachwycają się plastyką wizji, lecz niekoniecznie podejmują utopizm parnasistowskiej Hellady. Teza o przesycie klasycystycznym „Olimpem" była powszechna (pisał o tym Franciszek Krupiński w słynnym artykule *Romantyzm i jego skutki*, „Ateneum" 1876, t. 2); właściwy powód ujawniał jednak np. szkic Cezarego Jellenty z 1895 r., gdzie ideałem jest równowaga antropologicznych i estetycznych wartości antyku oraz chrześcijaństwa (*Dwie poetki-myślicielki*, „Ateneum" 1895, t. 1). Znamienna była popularność frazy Victora de Laprade'a, jednego z mniej znaczących parnasistów, ale rzecznika symbiozy → antyku i chrześcijaństwa, przytoczona m.in. u Ludwika Buszarda w studium o klasycystycznym malarstwie (*Geniusz Grecji i tegocześni malarze francuscy. David Ingres, Hippolit Flandrin, Eugeniusz Delacroix. Studium estetyczne*, „Biblioteka Warszawska" 1866, t. 1) oraz przez Stanisława Szczepanowskiego (*Dezynfekcja prądów europejskich*, „Słowo Polskie" 1898, nr 40) – „piękna waza ateńska wypełniona kwiatami Kalwarii [*Beau vase athénien plein de fleurs du Calvaire*]". Raczej poza zasięgiem krytyki pozostawała też filologiczno-archeologiczna erudycja parnasistowskich „legend wieków" (przed Langem jedynie wzmianki; np. W. Janicki, *Leconte de Lisle. Nowy akademik*).

Można mówić o długim i niepełnym „oswajaniu" egzotycznego zjawiska Parnasu. Czasem asymilowanie odbywało się przez przyrównywanie francuskich wierszy do poezji polskiej (Banville – Juliusz Słowacki, Coppée – Józef Bohdan Zaleski i Władysław Syrokomla, Sully-Prudhomme – Teofil Lenartowicz). Wyróżniano z reguły Coppéego, kreowanego na poetę czułostkowego, oraz „chłodnego" psychologa i filozofa ery scjentyzmu, Sully-Prudhomme'a – tych dwóch parnasistów spełniało jakby wymóg scjentystycznej epoki poszukującej syntezy „uczucia" i „myśli". Do częściej wspominanych należała też luźniej związana z Parnasem poetka-„myślicielka" Louise Ackermann (skądinąd ulubienica Elizy Orzeszkowej). Dopiero na przełomie wieków kanon ten zostanie zdetronizowany, popularne gusta potępią m.in. Przesmycki, Grabowski i Potocki („Jeden Coppée może jest znany lepiej ogółowi poetów naszych – ten właśnie, którego krytyka francuska scharakteryzowała jako *poésie en détail*" – *Polska literatura współczesna*) na rzecz najważniejszej trójcy poetów Parnasu: najstarszego (Gautier), najciekawszego (de Lisle) i najbardziej efektownego (Hérédia). Recepcję parnasizmu dobrze ujmują sądy dwóch krytyków dwudziestowiecznych: ironiczny sąd Grabowskiego – „parnasizm potępiono, zanim zdołał się u nas zagnieździć" (*Poezja polska po roku 1863*), oraz pełen goryczy Potockiego – o „wielkiej szkole poezji francuskiej, którą zbywamy jeszcze ryczałtowymi określeniami parnasizmu, symbolizmu, dekadentyzmu, której szacowne imiona od de Banville'a, Gautiera, Leconte de Lisle'a, Baudelaire'a do Verlaine'a, Mallarmégo […] są ciągle jeszcze popisem naszej ignorancji" (*Polska literatura współczesna*).

Parnas polski. Nazwa „Parnas polski", jaką przybrała grupa literatów skupiona pod koniec XIX w. wokół Deotymy (Jadwigi Łuszczewskiej), była niezobowiązującym, nawet jeśli świadomym, nawiązaniem do Parnasu francuskiego. Ponieważ kolejne generacje (romantycy, pozytywiści, młodopolanie) przerzucały się wzajemnie pojemnym hasłem „sztuki dla sztuki", można odnieść wrażenie, że od czasu do czasu pojawiały się estetyczne próby stworzenia programu w duchu parnasizmu. Ale heglowskie rozumienie hasła było zbyt idealistyczne (dla

Karola Libelta „sztukmistrz" oznaczał naśladowcę kreacji boskiej, do heglowskiego rozumienia odwołuje się jeszcze Chmielowski w 1904 r. – podczas gdy rodowód hasła parnasistowskiego był kantowski, tj. formalistyczny). Imputowanie przez heglistów nadmiernego estetyzmu realizmowi czy naturalizmowi („oparł estetykę jedynie na zmysłach i poza piękną formą dzieł sztuki […] nie chciał dopatrzeć idealnego zapłodnienia" – tak pisał Bronisław Zawadzki w przedmowie do *Estetyki* Karola Lemckego, 1874) było oczywistym nieporozumieniem. Kampanię „Wędrowca" można w pewnym sensie uznać za program paralelny do postulatów parnasizmu, oczywiście nie w poezji, lecz prozie, gdzie modelowym przykładem była twórczość Flauberta – kamień węgielny estetycznych poglądów Sygietyńskiego, prowadzącego wraz z Witkiewiczem walkę o uznanie prymatu jakości formalnych nad tematyką dzieła sztuki, a niektórymi wypowiedziami wpisującego się w stylistykę (po części estetykę, choć nie ideologię) Parnasu: „Cały wysiłek myślowy artystów, cały pożytek moralny czytelników redukuje się do przyjemności smakowania w dziele sztuki, tak jak smakuje się w dobrej gruszce lub w woni egzotycznych kwiatów" (*Gustaw Flaubert*, „Nowiny" 1880, nr 134).

Paradoksalnie, w polskich wypowiedziach krytycznoliterackich niemal nie zaistniał najbardziej „pozytywistyczny" punkt programu francuskiego Parnasu – odejście od romantycznej emocjonalności w kierunku wypowiedzi bezosobistej i pseudonaukowej – chociaż w postyczniowej publicystyce długo rozbrzmiewały wezwania do sojuszu między nauką a sztuką. Postulat Chmielowskiego z 1873 r. (*Artyści i artyzm*, „Niwa" 1873, t. 4), by literatura, nie tracąc swej specyfiki, podjęła inspiracje współczesnej myśli naukowej, był bliski horyzontom myślowym parnasistów; stwarzał możliwość intelektualizacji wypowiedzi zarówno w tematyce, jak i tonacji. Przeważyła jednak obawa przed zbytnim (i dosłownie rozumianym) zbliżeniem między nauką i sztuką, a o poezji „myślicieli" w rodzaju de Lisle'a, Sully-Prudhomme'a czy Ackermann wypowiadano się i z uznaniem, i z krytyczną rezerwą. Świadectwem niefrasobliwego podejścia do parnasistowskiego postulatu *impersonnalité* może być stanowisko Franciszka Rawity-Gawrońskiego, który widzi w nim tylko jeszcze jeden przejaw walki z → tendencyjnością w prozie (*Wybitniejsze prądy w nowoczesnej literaturze francuskiej*).

Najbliżej estetyki parnasistowskiej lokują się oczywiście koncepcje Zenona Przesmyckiego (Miriama), Antoniego Langego, Jana Lorentowicza czy Ignacego Matuszewskiego, zawierające programowy antyutylitaryzm i elitaryzm, antyemocjonalizm zintelektualizowanej wypowiedzi lirycznej, rozległą erudycję kulturową, ideał klasycznej harmonii, apoteozę kunsztu formalnego. Wątki parnasistowskie stanowiły tam jednak rodzaj awangardy modernizmu (Miriam) albo naturalny składnik prądów modernistycznych, percypowany z opóźnieniem w ich obrębie (Lange) – pozostając w tle ważnych manifestów estetyzmu, symbolizmu, indywidualizmu czy → impresjonizmu (nieprzypadkowo Chmielowski kojarzy Miriama z hasłem → „metafizyka", *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, 1902). Przesmycki świadomie wstępował w ślady francuskich poprzedników podczas swej wieloletniej walki o piękno w sztuce na łamach „Życia" (1887–1888), „Świata" (1891–1892) i „Chimery" (1901–1907) – jako erudyta i programotwórca miał wizję stworzenia grupy poetyckiej na podobieństwo Parnasu i około 1890 r. planował wydanie antologii młodej poezji pt. *Parnas* na wzór *Le Parnasse contemporain*, licząc na podobnie inspirującą rolę inicjatywy w czasach nieżyczliwych dla poezji. Jego „Chimera" w znacznej mierze odegrała rolę mecenatu, po parnasistowsku wyczulając na korespondencje słowa i plastyki; dokonana tam restytucja poezji Norwida zapoczątkowała trwałą tradycję tzw. polskiego parnasizmu, czyli liryki refleksji i trudnej formy, której patronem został czwarty (od tej pory) → wieszcz romantyczny. O „stanowczym wpływie Miriama

na dalsze losy kultury literackiej w Polsce […], z powstaniem »Chimery«, spotęgowanym na wzór francuskiego Parnasu", pisał Potocki (*Polska literatura współczesna*). „Museion" (1911––1913) nie był już „parnasistowski" nawet metaforycznie, nawiązywał do późniejszej szkoły eksparnasisty Jeana Moréasa, a klasycyzm pojmował jako ponadczasowy paradygmat kulturowy (od Teokryta po Paula Gauguina). Z ciekawą i cenną, choć przygodną propozycją neoklasycznego „okiełzania" romantyzmu wystąpił, jako recenzent książki *Romantyzm francuski* Pierre'a Lasserre'a, romanista Edward Porębowicz („Ateneum Polskie" 1908, t. 1) – gdyby nie późny moment jego wypowiedzi, można by ją uznać za manifest *sensu stricto* parnasistowski: „[…] czy nie była destruktywną siłą owa »rozlewność« liryczna, co jak przekleństwo ciąży na naszej poezji, naszej sztuce, […] nie pozwalając nigdzie stworzyć formy skończonej i doskonałej? […] A skoro romantyzm był już koniecznością dziejową, czy nie czas, nasyciwszy się pierwiastkami ożywczymi, […] zawrócić do miejsca, gdzieśmy byli stanęli, nie dokonawszy koniecznej formy rozwoju, a więc do formy klasycyzmu w jakimś poprawnym wydaniu?". Autorzy przeprowadzonej w 1911 r. ankiety, Jan Szarota oraz Ludwik Skoczylas, ubolewali, że literatura polska nie stworzyła samodzielnych szkół i prądów, w przeciwieństwie do literatury francuskiej, gdzie pojawił się m.in. „parnasizm Leconte de Lisle'a".

Polscy parnasiści. Jako parnasiści najczęściej klasyfikowani byli Felicjan Faleński, Adam Asnyk, Wiktor Gomulicki i Maria Konopnicka (rzadziej: Czesław Jankowski). Bezkonkurencyjnie pierwsze miejsce zajmował zawsze w tej hierarchii autor *Meandrów*: „Faleński i trzech, czterech mniej odważnych w wieku dziewiętnastym […], którzy kult pięknego kształtu odłączali od ideałów chwili", pisał Potocki (*Polska literatura współczesna*). Zaraz obok plasował się w krytycznoliterackim rankingu Asnyk – „mędrzec i świadomy siebie estet", wobec którego nieadekwatne są tradycyjne, poromantyczne określenia „barda, liryka, gęślarza, wajdeloty, bojana, wieszcza", jak zauważał Wilhelm Feldman (*Współczesna literatura polska*, 1918–1919). Nie zawsze termin pojawiał się *expressis verbis* (np. Feldman o Faleńskim: „Rzadkie, kunsztowne formy liryk oryginalnych i tłumaczeń […] przyniosły poecie miano »parnasisty«", tamże), częściej mówiono o wirtuozerii formy, przewadze chłodnej refleksji nad emocją, estetyzmie, erudycji itp. Używano też zwrotów sugerujących nienazwane wprost korespondencje z Parnasem: „Poezja dziś lubi miniatury i kamee" (nawiązanie do słynnego tomiku Gautiera *Emalie i kamee* – A. Bełcikowski, *Dzisiejsza nasza poezja*, „Przegląd Literacki", dod. „Kraju" 1889, nr 4–17); „największy erudyta form literackich", „dziecko wszystkich kultur, wszystkich czasów i ludów"; „sfera czystego piękna" (Feldman o Faleńskim oraz *Italii* Konopnickiej, W. Feldman, *Współczesna literatura polska*); „umiejętność wczuwania się w czasy zamierzchłe i w świetności minionych ludów" (C. Jellenta, *Cyprian Norwid. Szkic syntezy*, 1909). Parnasiści francuscy bywali przywoływani imiennie jako porównawcze (niekoniecznie korzystne) tło przy charakterystyce twórczości rodzimych poetów – np. Asnyk-pozytywista „nie posuwa się tak daleko, aby opiewać lokomotywę i elektryczność, jak to czyni Sully-Prudhomme" (W. Feldman), a „Konopnicka, ile razy naśladuje Copéego […], przewyższa go bogactwem kolorytu i dźwięcznością ślicznego, kunsztownego wiersza" (Z. Sarnecki, *Historia literatury francuskiej*). Sarnecki spostrzega też ciekawą paralelę między Hérédią a Krasińskim; obaj sugerują obrazem, „pozostawiając czytelnikowi możność uzupełniania go, choćby do granic nieskończoności". Do historii Parnasu odwoływano się także przy omawianiu kampanii „Wędrowca"; Feldman widzi w niej rodzaj „czystej rewolucji literackiej", podobnej do tej we Francji, gdy „entuzjazmowano się dla formy, jak Gautier i parnasowcy" (tamże).

Jeśli w pozytywizmie do ulubionych paraleli należały zestawienia Asnyka (ewentualnie Jankowskiego) i Sully-Prudhomme'a albo Gomulickiego i Coppéego, krytycy młodopolscy dostrzegali (z reguły waloryzowane pozytywnie) filiacje z Hérédią i, co stanowiło nowość, z de Lisle'em („Sterował naszą twórczością przesławny wódz parnasistów, Leconte de Lisle" – J. Wiśniowski, *Współczesna liryka polska*, 1903). Wpływy tego parnasisty dostrzegano u wielu pomniejszych liryków (Bogusława Adamowicza, Józefa Stanisława Wierzbickiego), a Kazimierz Przerwa-Tetmajer został nawet oskarżony o plagiat z de Lisle'a i Hérédii; głośna dyskusja na ten temat ujawniła niezłą orientację w poetyce wodza Parnasu (np. teza o „bezwzględnej, nieubłaganej logice" de Lisle'a, w przeciwieństwie do „mało filozoficznej" delikatności poezji Kazimierza Przerwy-Tetmajera – A. Müller, *Literacki sąd doraźny*, „Życie" 1898, nr 31). Wśród młodopolan miano parnasisty lub rodowód parnasistowski otrzymują też Stanisław i Wincenty Korab-Brzozowscy, Konstanty Maria Górski, Antoni Lange, Lucjan Rydel oraz krytycy: Zenon Przesmycki, Ignacy Matuszewski, Jan Lorentowicz („w teoriach jego brzmi echo wszystkich tych zasad estetycznych, jakie głoszono w Paryżu od Teofila Gautier do Rémy de Gourmont: więc hasło autonomii sztuki i zbożny kult formy" – *Współczesna literatura polska*). Znamienne, że ani „władca formy" Miriam, ani Lange, „mistrz w budowaniu […] wszelkich form prozodycznych, wszelkich rymów i rytmów" (A. Potocki, *Młoda Polska*), nie cieszyli się częstym mianem parnasistów – po części dowód bardziej merytorycznego stosowania tego kryterium, po części oczywista konsekwencja wtapiania się impulsów Parnasu w nowsze wpływy i konwencje poetyckie.

W przeciwieństwie do krytyków pozytywizmu dla krytyków postpozytywistycznych i młodopolskich nawiązania do Parnasu były naturalnym kontekstem omawiania dawnych i nowych zjawisk poetyckich (np. Miriama *Ostatnie objawy w dziedzinie poezji polskiej* – tu oryginalne porównanie Gomulickiego i Gautiera – oraz *Jan Artur Rimbaud*, „Chimera" 1901, z. 4–5). Termin „parnasizm" nie funkcjonował właściwie u sztandarowego krytyka pozytywizmu – Chmielowskiego, który w odniesieniu do Faleńskiego, Asnyka czy Miriama posługiwał się określeniem „sztuka dla sztuki" lub „sztuka czysta". U schyłku stulecia, oceniając krytycznie wpływ nowych prądów na pozbawione oryginalności „najmłodsze pokolenie poetów naszych, z których kilku zawładnęło formą" (*Współcześni poeci polscy*), Chmielowski kojarzy ich wprawdzie z parnasizmem („od Parnasistów uczyli się nadmiernie wysokiego cenienia formy, ekspresji, harmonii w rytmach, bogactwa i rzadkości w rymach", *Historia literatury polskiej*, t. 6, 1900), ale czyni to śladem Miriama, od siebie dodając jedynie wpływ „parnasistów" rodzimych: Faleńskiego i Asnyka. Wobec „parnasistowskich" formacji obu pokoleń Chmielowski zajął stanowisko pełne rezerwy: u poetów doby pozytywizmu raziło go tłumienie lirycznych emocji, u młodych – niebezpieczeństwo „supremacji słowa nad myślą" (choć w przypadku Miriama i Langego dowodził, że praktyka ich refleksyjnej poezji zaprzecza hasłu „czystej sztuki", które głoszą). W polemice z Matuszewskim (*Jeszcze o celu w sztuce*, „Pamiętnik Literacki" 1904, z. 1) Chmielowski przyznaje z kolei, że w reakcji na wieloletni program socjalizacji sztuki odezwali się artyści, którzy „nie tyle od Niemców, ile od Francuzów przejmując formułki estetyczne, tworzyli sztukę dla sztuki" – ale słynne hasło w wydaniu modernistów jest dla pozytywisty (nie bez słuszności) krypto-idealizmem i manifestem indywidualizmu.

I znów na szczególne wyróżnienie w kontekście literackich filiacji polsko-francuskich zasługują prace romanistów: syntezy Grabowskiego (*Poezja polska po roku 1863*) oraz Potockiego (*Polska literatura współczesna*). Potocki nie wykroczył wprawdzie poza ustalone gro-

no polskich parnasistów, ale zaakcentował wkład Faleńskiego („jest on jak gdyby sam jeden zastępstwem w literaturze polskiej tego, co we francuskiej dała grupa Parnasu") i rolę Asnyka („poety-intelektualisty", podobnie jak Sully-Prudhomme „filozofa uprawiającego poezję") – widząc w twórczości obu awangardę nowoczesnej „estetyki myśli". Wyjątkowo docenił też, dziwnie pomijany przez krytykę, parnasistowski potencjał w twórczości Langego, autora *Rymu* i *Pieśni o Słowie*: „[…] odrębną estetykę świata rymów i rytmów, retoryki i krasomówstwa odczuwa organizacja jego poetycka jak mało kto – wzorców szukać należy u francuskich parnasistów" (wzorce te Potocki widział m.in. w *Traktacie poetyckim* Banville'a). Oryginalnym dopowiedzeniem było wreszcie porównanie „spóźnionego okazu romantyzmu *minorum gentium*" Włodzimierza Stebelskiego do mniej znanego parnasisty Alberta Glatigny'ego. Przede wszystkim jednak Potocki był jedynym krytykiem (historykiem) literatury, który akcentował negatywne konsekwencje, jakie w dziejach polskiej poezji miał brak recepcji – i repetycji na gruncie rodzimym – francuskiego Parnasu: „[…] we Francji wysoka ogólna kultura poetycka pozwalała nawet po reakcji po-romantycznej na wspaniałą pracę nad językiem i formą poezji, nad podniesieniem jej poziomu filozoficznego (Parnas) […]. A o ile […] literatura sceniczna nasza z tej doby zasilała się obficie z wzorów francuskich, o tyle poezja – zawsze z wyłączeniem kilku pisarzy – wyraźnie nie zna i nie liczy się wcale z pracą Lecomte [!] de Lisle'a, de Banville'a, Hérédii, Baudelaire'a na te właśnie lata dojrzałą". Przeciwstawne stanowisko zajął Grabowski, z nonszalancją filologa romańskiego przenosząc taksonomię francuską na grunt polskiej poezji postyczniowej i swobodnie posługując się terminami „nasz parnasizm", „parnasiści", „kult formy czysto parnasyjski" itp. Według niego „parnasizm uświęcony przez krytykę pozytywną" rozpoczął się u nas po 1863 r. i trwał do końca lat 80., polegał na kunszcie formy, bezosobistości i entuzjazmie dla wiedzy, a realizowali go, „zgodnie z doktryną parnasizmu, znaną sobie mniej więcej [!]", choć z większą dawką tendencyjności, główni poeci pozytywizmu, czyli Faleński, Asnyk i Konopnicka; następna generacja (Miriam, Lange i inni autorzy) z parnasizmu kontynuowała już tylko kult formy. Omawiając poezję młodopolan, Grabowski jednak bezustannie odnosił ją do modelu parnasistowskiego, widząc w nim podstawowy paradygmat klasyfikacji i ocen: Miriam jest „jasny i wyraźny jak parnasista" oraz „tłumaczy cudownie jak jego wzór L. de Lisle", jego „Życie" ma „kierunek raczej parnasyjski"; eklektyczny Lange nie jest parnasistą ani symbolistą; Tetmajer nie ma chłodu i dumy de Lisle'a (podobne zaprzeczenie tonacji parnasistowskiej u Kasprowicza), choć przejął jego plastykę; Rydel to formalna doskonałość Hérédii, a rekonstrukcja Hellady u Wyspiańskiego (*Meleager*) jest gorsza niż u Faleńskiego i de Lisle'a. Najwięcej uwagi poświęcił autor Faleńskiemu, „parnasiście najdelikatniejszemu u nas chyba", określając jego parnasizm jako „bezosobisty, naturalny, swobodny, bez pozy i frazeologii". Grabowski pierwszy postawił stanowczą tezę o de Lisle'owskim rodowodzie twórczości autora *Althei*, tam doszukując się źródeł jego formalnego wyrafinowania, ironicznego dystansu do świata („nie było liryka więcej bezosobistego, żyjącego niejako poza obrębem czasu"), kulturowej erudycji, neoklasycyzmu i stoickiego, schopenhauerowskiego pesymizmu (inspiracji de Lisle'a przypisał nawet wanitatywną tonację *Tańców śmierci*). Z wnikliwością rzeczoznawcy odmówił natomiast Faleńskiemu parnasistowskiej plastyki, podobnie jak Asnykowi (*Odłamowi Psyche Praksytelesa* to „więcej rozmyślanie nad arcydziełem rzeźby helleńskiej […] niż oddanie go słowem") – właściwość tę dostrzegając dopiero w „galerii cacek" *Italii* Konopnickiej (która „zrozumiała, iż w […] *transposition d'art*, chodzi przede wszystkim o rozkosz oczu, a nie serca i myśli"). Do bardziej oryginalnych sądów Grabowskiego należy też przypisanie parnasistowskich

fascynacji plastycznych Leonardowi Sowińskiemu („jak Gautier przenosi wrażenia z galerii malarstwa do poezji"), skojarzenie Lucjana Siemieńskiego z ideałem antycznego piękna à la Parnas czy ochrzczenie Konopnickiej mianem polskiego Coppéego. Stereotypowo wypadł sąd krytyka o Asnyku, parnasiście głównie ze względu na kunszt formalny, ale także: „pewną sztuczność tworzenia, subtelną i parnasyjską", abstrakcyjną refleksyjność, dylematy poezja–nauka, zbliżające go do Sully-Prudhomme'a, oraz „pierwiastki metafizyki stoickiej" (de Lisle'a). Ostateczna konkluzja, pozbawiona surowych akcentów oceny Parnasu francuskiego, wypada jednak u Grabowskiego – zwolennika neoromantycznej poetyki Tetmajera i Kasprowicza – niezbyt pomyślnie: polski „parnasizm" zostaje skrytykowany za nadmiar „eklektyzmu, kalejdoskopowości, erudycji, wirtuozji, refleksyjności, prozy, przyćmionej kolorystyki, słabości plastyki. Wydaje się dziś nieco szarym, martwym, sztucznym, robionym, przynajmniej w dużej części swych objawów". Dyskusyjna koncepcja Grabowskiego, w dużym stopniu aprioryczna i dowolna (np. teza, że dzięki erudycyjnej twórczości m.in. Faleńskiego, Józefa Ignacego Kraszewskiego, Józefa Szujskiego, Zygmunta Węclewskiego doszło w naszej „poezji realistycznej", jak u parnasistów, do antyromantycznego zwrotu ku starożytności), była jednak ciekawą propozycją krytyczno(historyczno)literacką.

Pogłębione refleksje Grabowskiego i Potockiego stanowiły wyjątki; najczęstszym powodem sięgania po etykietkę „parnasisty" w krytyce literackiej była wyłącznie sprawność formalna omawianej poezji. Uzus ten dokumentuje i potwierdza praca Jana Łosia *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju* (1920) – drobiazgowy przegląd rozwiązań wersyfikacyjnych w historii polskiej poezji – gdzie w rozdziale *Parnas polski* standardowa czwórka poetów (Asnyk, Faleński, Konopnicka, Gomulicki) zostaje zaprezentowana jako twórcy liryki „miarkowanej w polocie, a przez to właśnie dającej pola do wykończenia, wydoskonalenia formalnego. Dlatego też można ich nazwać parnasistami, czułymi na klasyczne piękno i szukającymi dla tego piękna nowego wyrazu, nowej formy". Kryterium zostało wykorzystane w sposób ekstremalny; do grona parnasistów zostają dołączeni poeci drugorzędni lub jednorazowo stosujący ciekawsze rozwiązania rytmiczne (m.in. Maria Bartus, Antoni Pilecki, Kazimierz Gliński, Franciszek Konarski). Skutkiem takiej strategii krytyka polska, oprócz stereotypowych skojarzeń i paru ciekawych zestawień, nie zarysowała ciekawszego dyskursu komparatystycznego (z wyjątkiem Miriama, Potockiego czy Grabowskiego). Do ważniejszych przesłanek na przyszłość należała modernizacja dziewiętnastowiecznej poezji polskiej à la Parnas, dokonana pod patronatem Norwida, Faleńskiego i Asnyka (tak twierdzili m.in. Lange, Potocki, Grabowski, Feldman) – tę właśnie tradycję późniejsza refleksja krytyczno- i historycznoliteracka ochrzci mianem „polskiego parnasizmu".

Aneta Mazur

Źródła: P. Chmielowski, *Artyści i artyzm*, „Niwa" 1873, t. 4; L. Picard, *Francja dzisiejsza pod względem literackim i artystycznym*, „Tydzień Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny" 1874–1875; E.M. Nekanda-Trepka, *Kronika paryska*, „Biblioteka Warszawska" 1878, t. 2; A. Sygietyński, *Gustaw Flaubert*, „Nowiny" 1880, nr 134; A. Sygietyński, *Bracia Goncourt*, „Ateneum" 1883, t. 2; S. Chłędowska, *Szkice literackie*, t. 1, 1885; M. Konopnicka, *Jarosław Vrchlický*, „Świt" 1885, nr 59–63; F. Rawita-Gawroński, *Wybitniejsze prądy w nowoczesnej literaturze francuskiej*, „Prawda" 1886, nr 39–40; W. Janicki, *Leconte de Lisle. Nowy akademik*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1886, nr 13; Miriam [Z. Przesmycki], *Ostatnie objawy w dziedzinie poezji polskiej*, „Życie" 1887, nr 12–15; C. Jellenta, *Zakapturzony idealizm*, „Prawda" 1888, nr 35–36; Miriam

[Z. Przesmycki], *Profile poetów francuskich*, „Życie" 1888, nr 1–40, z przerw.; A. Bełcikowski, *Dzisiejsza nasza poezja*, „Przegląd Literacki", dod. „Kraju" 1889, nr 4–17; T. Prażmowska, *Najnowsi poeci francuscy*, „Kłosy" 1889, t. 2; E. Przewóski, *Współczesna literatura francuska*, „Tygodnik Ilustrowany" 1889, t. 1; A. Lange, *Dekadenci*, „Życie" 1890, nr 28–29; P. Chmielowski, *Współcześni poeci polscy*, 1895; C. Jellenta, *Dwie poetki-myślicielki*, „Ateneum" 1895, t. 1; Miriam [Z. Przesmycki], *Nowy poeta w Akademii Francuskiej. José Maria de Hérédia*, „Przewodnik Naukowy i Literacki" 1895, t. 1; W. Zagórski, *Czym jest forma w poezji? Studium estetyczne*, „Wędrowiec" 1896, nr 42–49; A. Lange, *Studia z literatury francuskiej*, 1897; A. Müller, *Literacki sąd doraźny*, „Życie" 1898, nr 31; Piast [S. Szczepanowski], *Dezynfekcja prądów europejskich*, „Słowo Polskie" 1898, nr 40; Z. Sarnecki, *Historia literatury francuskiej ułożona podług najświeższych opracowań obcych*, 1898; A. Lange, *Współcześni poeci polscy*, „Tygodnik Ilustrowany" 1899, t. 1; P. Chmielowski, *Historia literatury polskiej*, t. 6, 1900; F. Jasieński, *Manggha*, 1901 (oraz: *Feliks Jasieński i jego „Manggha"*, przeł. M. Cieśla-Korytowska, wyb. i oprac. E. Miodońska-Brookes i M. Cieśla-Korytowska, 1992); Miriam [Z. Przesmycki], *Nowości poetyckie*, 1901, t. 2, z. 4–5; T. Grabowski, *Poezja polska po roku 1863. Zarys jej rozwoju w ciągu ostatniego czterdziestolecia*, 1903; J. Wiśniowski, *Współczesna liryka polska*, 1903; P. Chmielowski, *Jeszcze o celu w sztuce*, „Pamiętnik Literacki" 1904, z. 1; T. Jeske-Choiński, *Dekadentyzm*, 1905; S. Brzozowski, *Współczesna krytyka literacka w Polsce*, 1907; E. Porębowicz, [rec.] *P. Lasserre, „Romantyzm francuski"*, „Ateneum Polskie" 1908, t. 1; A. Potocki, *Młoda Polska*, t. 1, 1908; C. Jellenta, *Cyprian Norwid. Szkic syntezy*, 1909; J. Lorentowicz, *Troska o „swojskość" literatury*, „Tygodnik Ilustrowany" 1911, t. 2; A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, cz. 1–2, 1911–1912; F. Strowski, *Obraz literatury francuskiej w XIX wieku*, 1913; J. Szarota, *Współczesna poezja francuska 1880–1914*, 1917; W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1864–1918*, cz. 1–3, 1918–1919; J. Łoś, *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju*, 1920.

Opracowania: T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce realizmu i modernizmu (1863–1933)*, 1934; E. Korzeniewska, *Miriam – redaktor „Życia"*, „Ruch Literacki" 1961, z. 2; S. Lichański, *„Polscy parnasiści"*, w: tegoż, *Cienie i profile. Studia i szkice literackie*, 1967; J. Święch, *Z problematyki tłumaczeń parnasistów i Baudelaire'a w Polsce*, w: *Studia z teorii i historii poezji*, seria 2, red. M. Głowiński, 1970; T. Marciszuk, *Poezja polska lat osiemdziesiątych XIX wieku w oczach krytyki. (Na podstawie prasy warszawskiej z lat 1880–1890)*, „Przegląd Humanistyczny" 1982, nr 11; M. Grzędzielska, *Cyprian Norwid i parnas polski*, „Studia Norwidiana" 1984, z. 2; M. Grzędzielska, *Parnasizm*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; H. Filipkowska, *Parnasizm*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska i E. Szary-Matywiecka, 1992; A. Mazur, *Parnasizm w poezji polskiej drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, 1993; E. Ihnatowicz, *Literatura polska drugiej połowy XIX wieku (1864–1914)*, 2000 (tu: *Parnasizm* i *Poezja parnasistowska*).

Zob. też: Autotelizm/ „Sztuka dla sztuki", Klasycyzm/ Klasyczność, Literatura francuska w polskiej krytyce literackiej, Modernizm, Naturalizm, Przedmiotowość

PASTISZ

Termin i jego zakresy. Pastisz jest odmianą stylizacji, utworem artystycznym, który w świadomy sposób naśladuje styl konkretnego dzieła lub autora, wyostrzając i uwydatniając (ale nie karykaturyzując, wyśmiewając – w odróżnieniu od parodii) jego cechy swoiste. Pastisz stanowi specyficzny rodzaj falsyfikatu tworzącego nowy utwór korzystający z potencji tkwiących w stylistyce/ poetyce innego dzieła. Jest szczególną odmianą imitacji, sytuuje się w szeregu: naśladowanie (nazywane w XVIII w. również „parodią") – parodia (w dzisiejszym rozumieniu) – pastisz (dotyczący bezpośrednio tekstu, a nie tylko reguł jego budowy).

Zjawisko ma dawny rodowód (w literaturze za jedną z pierwszych form pastiszowych uważa się *Le Tiers livre* François Rabelais'go) i należy wiązać je ze starożytnymi i renesansowymi teoriami imitacji, wedle których dziedziny twórczości i naśladowania były wobec siebie w pewnych zakresach komplementarne (odzwierciedla to np. renesansowe zjawisko cycero-

nianizmu i paradoks Erazma z Rotterdamu, który twierdził, że twórca tym jest bliższy cyceronianizmowi, im bardziej oddala się od Cycerona).

Nazwa „pastisz" pochodzi od wyrazu włoskiego *pasticcio* (dosłownie, w sensie kulinarnym: „pasztet"), którym określano nieautorskie kopie dzieł malarskich i ich falsyfikaty. Słowo zostało zapożyczone do języka francuskiego (*pastiche*) jako termin z teorii sztuk plastycznych (R. de Piles, *Conversations sur la connaissance de la peinture*, 1677; J.-B. Dubos, *Les Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719). W haśle *Pastiche* z *Encyklopedii* Denisa Diderota i Jeana Le Rond D'Alemberta (1765, t. 12) Louis de Jaucourt, odwołując się do źródłosłowu włoskiego, nazywał pastiszem obraz namalowany w taki sposób, że nie można go nazwać ani oryginałem, ani kopią, a tylko powierzchowną imitacją pewnych cech stylu, uwydatnieniem jego właściwości technicznych, zwłaszcza tych mniej udanych (a zatem bardziej rzucających się w oczy). Diderot w swoim *Salonie z 1767 roku* (1767) użył słowa „pastisz" także wobec poezji i nadał mu pozytywne znaczenie jako dyskusji z pewnym wzorcem poetyckim (dostrzegał jej przejawy np. u Voltaire'a). Również Jean-François Marmontel posługiwał się terminem „pastisz" w odniesieniu do poezji (*Éléments de littérature*, 1787), definiując go jako imitację przesadną, kopiującą wyłącznie powierzchowne cechy wzorca (jednak liczba naśladowań wzorca miała świadczyć o jego randze). Także Jean-François de La Harpe (*Lycée ou Cours de littérature*, 1799–1805) nazywał pastiszami niezręczne kopie (na rozprawie La Harpe'a jest wzorowana poetyka Ludwika Osińskiego, *Wykład literatury porównawczej*, powst. 1818–1830, wyd. 1861). Wyrazu „pastisz" często używał dobrze znany czytelnikowi polskiemu Charles Nodier, który w swoich szkicach-opowiadaniach *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* (1830) zawarł opinię, że cała literatura jest jednym wielkim pastiszem.

Konteksty polskie. Połowa XVIII w. stała się złotym wiekiem fałszerstw literackich, parodii i pastiszów, w Polsce tego okresu mistrzem różnorodnych stylizacji (barokowych, sentymentalnych, rokokowych) był Franciszek Zabłocki. W *Zbiorze potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych* (t. 2, 1781) nie występuje hasło „pastisz", „parodia" została natomiast określona jako „rodzaj satyry, krytyki, naśladowaniem żartobliwym wyśmiewający". Zmianę znaczenia i konotacji terminu „pastisz" można dostrzec na gruncie krytyki literackiej XIX w., ma to związek z jednej strony z romantycznym kultem przeszłości i dawnych form literackich (→ romantyczna gawęda szlachecka), z drugiej – z często niewypowiedzianą wprost świadomością intertekstualną (→ intertekstualność) wielu dziewiętnastowiecznych pisarzy, dla których pastisz staje się zarówno zabawą literacką, jak też formą dialogu z tradycją. Inspiracja romantyczna w dziewiętnastowiecznych dziejach pastiszu była dwukierunkowa; z jednej strony bowiem romantyzm sprzyjał bujnemu rozwojowi form pastiszowych będących w istocie falsyfikatami (zob. → mistyfikacja, osjanizm), z drugiej strony na wartościowaniu pastiszu zaciążył romantyczny kult oryginalności i → natchnienia.

Termin „pastisz" w polskiej dziewiętnastowiecznej krytyce pojawia się w odniesieniu do malarstwa (np. *Encyklopedia powszechna* z 1862 r. nazywa malarstwo kościelne *pasticcio*, czyli „mazaniną"), muzyki („zbiór melodyj jednych kompozytorów, włożony w utwory innych" – podaje definicję *Słowniczek muzyczny*, 1907) oraz literatury; tu zaś występuje w znaczeniu negatywnym, neutralnym, a sporadycznie również – pozytywnym (opisowym). Zdecydowanie negatywne konotacje „niewolniczego" naśladowania wydobywał z terminu „pastisz" Michał Grabowski, nazywając w ten sposób utwory Dominika Magnuszewskiego, w których autor próbuje odtworzyć mentalność i język postaci historycznych – Grabowski był zdecydowanie przeciwny takim zabiegom: „Bardzo naturalne, że poeta XIX wieku chce

i może malować wiek XVI tak samo, jak i inny jaki okres czasu, ale nic sztuczniejszego, jak kiedy chce gwałtem podawać się za istotnego człowieka XVI wieku lub któregokolwiek upodobanego. Wyrzekać się swojej własnej istoty w sztuce jak wszędzie indziej jest zgubna" (*Literatura romansu w Polsce*, w: *Literatura i krytyka*, t. 2, 1840). W innym swoim artykule zauważa, że malarstwo pejzażowe „pojęte, uczute, wyidealizowane, rzucone gorącą ręką na płótno" przewyższa czasami „niejeden obraz historyczny, pastisz ciężki, przypomnienie niewolnicze, bez duszy" (*Projekta artystyczne w Litwie. P. Kulesza. Pejzaż polski*, w: *Artykuły literackie, krytyczne, artystyczne*, 1849).

Termin „pastisz" pojawia się niejednokrotnie w krytyce literackiej Józefa Ignacego Kraszewskiego, a jego kolejne użycia pozwalają zrekonstruować związane z nim niuanse znaczeniowe. Określenie „pastisz" w znaczeniu zabaw literackich, jakie propagował Nodier, występuje w szkicu Kraszewskiego z 1838 r., w którym w ten sposób zostały określone pierwsze próby literackie bohatera dramatu Alfreda de Vigny'ego *Chatterton*: „Pierwsze jego próby były szalbierstwem literackim, pastiszem starych kronik i pieśni" (*Asmodeusz. Wieczór 5: Samobójstwo*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 6). W 1840 r. na marginesie uwag o przekładach Williama Shakespeare'a Kraszewski napisał w kontekście przeróbek Jean-François Ducisa: „Wątpię, ażeby ten SHAKESPEARE-RZEZANIEC, tłumaczony dla Francuzów, komukolwiek zdawać się jeszcze mógł czym innym nad bardzo śmieszny pastisz" (*Dzieła Williama Shakespeare'a, przeł. Ignacy Kefaliński* [właśc. I. Hołowiński], *t. 1, Wilno 1840*, „Tygodnik Petersburski" 1840, nr 2). W ten sposób Kraszewski wydobył wątek do dziś obecny w refleksji translatologicznej, związany z pytaniem, na ile → przekład w sytuacji, gdy jego autor zamierza wczuć się w ducha oryginału, staje się pastiszem. W *Listach do redakcji „Gazety Warszawskiej"* („Gazeta Warszawska" 1852, nr 172) w sentymentalnych romansach Jean-Pierre'a Clarisa de Floriana Kraszewski dostrzegł „grecko-rzymski pastisz", co nie jest już określeniem wartościującym, tylko opisowym. W 1868 r. Kraszewski, formułując uwagi o dramacie Józefa Szujskiego, starał się znaleźć perspektywę interpretacji dzieła, które jest głęboko zanurzone w przeszłości literatury, czego nie powinien przeoczyć odbiorca chcący dostrzec w nim coś więcej niż kolejny przykład „naśladownictwa", dlatego – twierdził Kraszewski – utwór Szujskiego jest „misterną koronką jakby miniaturą średniowieczną, schwyconą na brzegu starego pargaminowego foliantu… czuć w nim Słowackiego, znać troskliwe naśladownictwo mistrzów, ale to cacko misterne jest… PASTISZEM" (*Z roku 1867. Rachunki*, cz. 2, 1868). Również w swoim wcześniejszym szkicu *Obrazy przeszłości* („Dziennik Literacki" 1856, nr 13–16) w ten sposób Kraszewski interpretował *Pamiątki Soplicy* Henryka Rzewuskiego, nazywając je „rodzajem podrobienia (*pastiche*)".

Wokół gawędy. Romantyczna gawęda szlachecka była gatunkiem wybitnie sprzyjającym dyskusji o pastiszu jako strategii narracyjnej. W cytowanym wyżej szkicu Kraszewski tak pisał o narratorze *Pamiątek*: „Autor przebierał się, mając mówić, za kontuszowego szlachcica, za swego ojca czy dziada i gawędził nam jakby zmartwychwstały nieboszczyk… Ułomki te dawały opowiadaniom jedną więcej cechę prawdziwości, naiwności, wreszcie, gdy nie stawało jednolitego wątku, miały prawo się przerwać, a obcego nic nie dotaczać". Temat ten podjął także Lucjan Siemieński, pisząc o powieściach Zygmunta Kaczkowskiego z cyklu *Ostatni z Nieczujów* w perspektywie rozpoznania przede wszystkim pozycji, jaką zajmuje narrator: „Autor, chcąc czytelnikom dać najzupełniejsze złudzenie, obyczajem homerycznych rapsodów, usuwa się w głąb, wysadzając naprzód sanockiego szlachcica, któremu każe opowiadać i własne przygody, i te, na jakie patrzył. Powziąwszy ten pomysł, nie mógł go inaczej roz-

wiązać, jak tylko przybierając wszystkie formy i wyrażenia artystyczne, jakich mu najwięcej dostarczył Pasek i inni dawniejszej daty pisarze. Tego rodzaju sztuki próbowali niektórzy z naszych poetów, lecz w drobnych kawałkach, czując, żeby nie mogli w utworze szerokiego rozmiaru przy tej kunsztownej, a tym samym niewolniczej, formie podołać" ([L. Siemieński], *Pastysz, koloryt miejscowy i archeologia w powieściach p. Z. Kaczkowskiego*, „Czas" 1854, nr 109). Siemieński dostrzegał w utworach Kaczkowskiego niejednorodności stylistyczne rozbijające narracyjną iluzję poetyki gawędowej: „To pokazuje, że kiedy jaka sztuczna maniera obrana nawet z upornym przedsięwzięciem nie jest dość silną, aby się oprzeć mogła indywidualności piszącego, już tym samym musi być niewłaściwą, a raczej nienaturalną" (tamże). Siemieński łączył tę negatywnie ocenianą przez siebie strategię z dążeniem autora do oddania → kolorytu lokalnego: „Tymczasem im więcej badamy, co to jest koloryt, za którym tak przepadają nasi pisarze, tym wyraźniej przekonywamy się, że to jest tylko ozdoba zewnętrzna, niby piękna suknia pokrywająca ciało, ale jak najbogatsza suknie nie pokryje garbu lub krzywych nóg, tak koloryt może powierzchownych sędziów omamić, baczniejszych tylko nie zbije z tropu. Prawdziwy dramat życia jest jedynie w sercu człowieka, a nie w łachmanach i świecidłach" (tamże). Warto zauważyć, że to wyznanie niewiary w narrację historyczną jest zbieżne ze sformułowaną przez Hippolyte'a Taine'a krytyką powieści historycznej jako gatunku, z którego zawsze przebija „akcent współczesny" (*Histoire de la littérature anglaise*, 1866). Siemieński ten nieudany zabieg wczuwania się narratora w perspektywę zamkniętą dlań przez historię wiązał bezpośrednio z konsekwencjami, które niesie ze sobą twórczość pastiszowa; przy okazji krytyk wspominał o genezie terminu: „Włoscy znawcy w malarstwie od dawna zganili ten sposób przyswajania sobie maniery i stylu jakiego mistrza, lub jakiej epoki, dając mu nazwę *pasticcio*, co przez Francuzów przemieniono w *pastiche* i zastosowano do literackich tego rodzaju utworów" (*Pastysz, koloryt miejscowy i archeologia*).

Podejmowana przez krytyków polskich problematyka pastiszowości gawędy pozwala również widzieć w tej dyskusji wątek mowy pozornie zależnej i konsekwencji, jakie się z nią wiążą dla naruszenia tradycyjnie wyznaczonych zakresów autor–narrator–bohater. Kornel Ujejski w *Listach spod Lwowa* (1860), opisując strategię narracyjną gawędowej twórczości Wincentego Pola, zauważył: „Mniejsza, że obieranie takiej formy jest dowodem tchórzostwa autora, ale właściwe niebezpieczeństwo jest w tym, że autor cudzymi ustami może rozsiewać złe nauki, nie czując się być za to odpowiedzialnym, i staje się nieraz podobnym do tego ukrytego mordercy, co najmuje włoskiego brawa do wykonania swej zbrodni albo do tego lokaja, co podając tłuczony cukier gospodyni traktującej swych gości poziomkami, dosypał weń arszeniku".

Pastisz jako konwencja. Choć literatura polska XIX w. często otwierała się na słowo cudze, refleksja krytyczna na ten temat zdawała się ciągle mieć w tle negatywny stereotyp pastiszu jako „niewolniczego naśladownictwa". Stanisław Krzemiński, przywołując opinię Georga Brandesa o Juliuszu Słowackim w kontekście twórczości Percy'ego Shelleya i George'a Gordona Byrona, zauważał: „Samo już porównanie go [Byrona] ze Słowackim, lepiej od dotychczasowych dokonane, mogłoby dużo nauczyć tych, którzy nauczają, że nasz poeta jest tylko naśladowcą Anglika, a jego *Beniowski* to tylko jakieś *pasticcio* z *Don Juana*" (*Zarysy literackie*, t. 1, 1895). Tadeusz Grabowski pisał o elitarystycznej twórczości Felicjana Faleńskiego, łącząc pastisz z → parnasizmem: „Jak Faleński wżywa się w różne nastroje i od starożytnego *pastiche* przerzuca się do mistycznego tonu ekstazy w *Ascecie*, doskonałym z pewnością, ale wskazującym na pewną sztuczność tworzenia, subtelną i parnasyjską" (*Poezja polska po roku 1863.*

Zarys jej rozwoju w ciągu ostatniego czterdziestolecia, 1903). Wreszcie Zenon Przesmycki (Miriam) w komentarzu dotyczącym *Częstochowskich wierszy* Cypriana Norwida (*Pisma zebrane*, 1912), nawiązując do negatywnego znaczenia pastiszowości, przekonywał, że w Norwidowym odwołaniu do literatury ludowej jest coś, „co nie jest pastiszem lub przetworzeniem jeno, coś samoistnie żywego i przyszłościowego" – wskazując właśnie na ważną cechę pastiszu, który jest konwencją twórczą, nie zaś odtwórczą: czymś „samoistnie żywym i przyszłościowym".

Z elementów pastiszu oraz innych form aluzji literackiej korzystała we własnych dyskursach młodopolska krytyka literacka, odwołując się do przekonania, że przeszłość czy słowo cudze można zrozumieć w iluzji maksymalnego zbliżenia do pierwowzoru. Narastała również świadomość, że granice między słowem cudzym a własnym, twórczością a imitacją stylu są czysto konwencjonalne (zob. np. K. Irzykowski, *Futurystyczny tapir. Przyczynek do sprawy zwyczajów literackich i do sprawy plagiatu*, „Ponowa" 1922, nr 5).

Magdalena Rudkowska

Źródła: [J.I. Kraszewski], *Asmodeusz, wieczór 5: Samobójstwo*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 6; M. Grabowski, *Literatura romansu w Polsce*, w: tegoż, *Literatura i krytyka*, t. 2, 1840; J.I. Kraszewski, *Dzieła Williama Shakespeare'a, przeł. Ignacy Kefaliński* [właśc. I. Hołowiński], *t. 1, Wilno 1840*, „Tygodnik Petersburski" 1840, nr 2; M. Grabowski, *Projekta artystyczne w Litwie. P. Kulesza. Pejzaż polski*, w: tegoż, *Artykuły literackie, krytyczne, artystyczne*, 1849; J.I. Kraszewski, *Listy do redakcji „Gazety Warszawskiej"*, „Gazeta Warszawska" 1852, nr 172; [L. Siemieński], *Pastysz, koloryt miejscowy i archeologia w powieściach p. Z. Kaczkowskiego*, w: L.S. [L. Siemieński], *Pogadanki literackie*, „Czas" 1854, nr 109, przedruk w: tegoż, *Pogadanki literackie*, 1855; J.I. Kraszewski, *Obrazy przeszłości*, „Dziennik Literacki" 1856, nr 13–16, przedruk w: tegoż, *Gawędy o literaturze i sztuce*, 1857; K. Ujejski, *Listy spod Lwowa. Pierwsze trzy głosy (Przedruk z „Dziennika Literackiego")*, 1860; B. Bolesławita [J.I. Kraszewski], *Z roku 1867. Rachunki*, cz. 2, 1868; S. Krzemiński, *Zarysy literackie*, t. 1, 1895; T. Grabowski, *Poezja polska po roku 1863. Zarys jej rozwoju w ciągu ostatniego czterdziestolecia*, 1903.

Opracowania: B. Otwinowska, *Imitacja. Zarys problematyki i ewolucja pojęcia*, w: *Problemy literatury staropolskiej*, seria 2, red. J. Pelc, 1973; J. Ziomek, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, 1980; J. Bachórz, *Twórczość gawędowa Kraszewskiego*, „Pamiętnik Literacki" 1987, z. 4; S. Balbus, *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, 1990; K. Bartoszyński, *Powieść w świecie literackości. Szkice*, 1991; G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 2, oprac. H. Markiewicz, 1992; R. Nycz, *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*, w: tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, 1993; A. Fulińska, *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*, 2000; H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson i M. Szuster, 2002; P. Czapliński, *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*, 2003; H. Markiewicz, *Kariera pastiszu*, w: *Poetyka. Polityka. Retoryka*, red. W. Bolecki i R. Nycz, 2006; *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, éd. C. Dousteyssier-Khoze, F. Place-Verghnes, 2006; I. Węgrzyn, *W świecie powieści Henryka Rzewuskiego*, 2012; R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, 2013.

Zob. też: Intertekstualność, Koloryt lokalny, Mistyfikacja literacka, Osjanizm, Przekład, Romantyczna gawęda szlachecka, Styl

PASZKWIL I PAMFLET

Geneza nazw i problemy terminologiczne. Pojęcia „paszkwil" (także: „paskwilusz", „paskwiliusz", „paskwinada") i „pamflet" w świetle praktyki pisarskiej ostatnich stuleci rysują się nieostro i – co najważniejsze – pola ich znaczeń niejednokrotnie nakładają się na siebie, powodując kłopoty terminologiczne i klasyfikacyjne**.** Znaczeniowa niejasność wystąpiła już u początków funkcjonowania obu nazw.

Termin „paszkwil" wywodzi się – przypuszczalnie – z Włoch, od imienia rzymskiego szewca (lub krawca) Pasquino, słynącego ze złośliwości i skłonności do szyderstw, który w pobliżu swego warsztatu, niedaleko Palazzo Braschi (dziś Palazzo Pasquino), na fragmencie odnalezionej w XV w. antycznej rzeźby umieszczał obraźliwe utwory, zyskując licznych naśladowców. Teksty te nazywano *pasquillo* lub *pasquinata*, a nazwy te – przejęte przez inne języki – w XVI w. zaczęto nadawać uszczypliwym utworom, m.in. za sprawą popularnego zbioru *Carmina apposita Pasquillo* (1512).

Rodowód słowa „pamflet" sięga z kolei XII w. i jest wiązany z anonimowym poematem *Pamphilus seu de amore*, który dzięki przekładom francuskim i włoskim zyskał popularność w Europie. W Anglii pierwotnie *pamphlet* był nazwą różnotematycznego broszurowego wolantu, a od końca XVI w. nadano mu znaczenie broszury prozą, podejmującej kontrowersyjne kwestie, co w XVII–XVIII w. rozszerzono na utwory poetyckie i dramatyczne tego typu, nadając nazwie odcień negatywny. W tym samym czasie we Francji pojęcie pamfletu odnoszono do niewielkiego utworu publicystycznego prozą o charakterze polemicznym i napastliwej formie, a później – do twórczości literackiej o wymowie satyrycznej, skierowanej przeciw konkretnej osobie lub instytucji. Słownik wileński (1861) wymienia jako źródłosłów pamfletu „ulotne pismo, świstek, szpargał". Henryk Galle wskazywał dwa inne rodowody słowa: dawny – grecki (*pamflektos*, czyli „wszystko palący") i późniejszy – francuski (*pamphlet* od *paume-feuillet*, czyli „kartka, którą można ukryć w dłoni") (*Satyra, pamflet, paszkwil*, „Tygodnik Ilustrowany" 1908, nr 9).

Mało uchwytne różnice między pamfletem a paszkwilem w polszczyźnie potwierdza słownik Grzegorza Knapskiego (*Thesaurus polono-latino-graecus*, 1621), zawierający hasło „paszkwil" definiowane jako „krótkie, obelżywe pisanie na kogoś". Trafnie przy tym wskazano epigramatyczną formę i negatywne nacechowanie jego treści. W piśmiennictwie polsko-łacińskim termin „paszkwil" pojawił się około 1550 r. Wiersze o charakterze paszkwilanckim wychodziły m.in. spod pióra Andrzeja Krzyckiego, który w łacińskich epigramatach atakował sprzyjającego reformacji Jana Zambockiego, dworzanina królów Aleksandra i Zygmunta Starego (*In Ioannem Zambocki*). Podobny charakter miał utwór skierowany przeciwko Janowi Łaskiemu, arcybiskupowi gnieźnieńskiemu, piętnowanemu za spryt i niemoralne działania: „Nic wyżej się nie może nosić niż twój nos. / Wieczna hańbo ojczyzny i ruino kleru, / Gubisz wszystko, co dobre, a rozniecasz złość" (*In Ioannem Łaski Archiepiscopum Gnesnensem*). Istniała też forma czasownikowa „paszkwilować". Nie stosowano jej jednak często ze względu na negatywne nacechowanie słowa, wiązanego z działaniem nieetycznym i stosowaniem wobec przeciwnika niegodnych pisarza form obraźliwych.

Polszczyzna XVIII w. znała słowo „paszkwil", lecz nazwa „pamflet" była jej obca. Mimo że dostrzegano różnicę między postawami im właściwymi, dopiero następne stulecie wskazało – choć często mało wyraziście – ich odrębność. W praktyce XIX w. paszkwil był jednak coraz częściej utożsamiany z pamfletem, nabierając cech bardziej ogólnych i tracąc charak-

ter ataku wymierzonego w konkretną osobę. Lucjan Siemieński np. wskazywał obie formy i obie deprecjonował, ale rozpatrywał je jako tożsame (*Pamflet i paszkwil*, powst. 1862). Kazimierz Chłędowski pisał natomiast: „Nie trzeba paszkwilu brać za jedno z pamfletem, dzieckiem trybuny i dziennikarstwa, owocem nowszych czasów. Ostatni – szlachetniejszy, mierzy wprawdzie w osobistości, ale widzi je tylko w publicznym życiu, nie ma oczu i uszów na prywatne stosunki człowieka. Cel jego ten sam, co paszkwilu – wydarcie przeciwnikowi zwycięstwa; środki tylko i pobudki wyższe, a areną działania prawdziwie wykształcone społeczeństwo" (*Paszkwil polski*, „Przewodnik Naukowy i Literacki" 1879, t. 7). Autorzy słownika warszawskiego (1908) pisali o paszkwilu jako nierozpoznanej autorsko potwarzy w celu publicznego pohańbienia adresata, a o pamflecie jako o „piśmie złośliwym, obelżywym lub potwarczym", co współbrzmi z wcześniejszym określeniem z *Encyklopedii powszechnej* Samuela Orgelbranda (1865), w którym słowo „pamflecista" ma wymowę wyraźnie negatywną. Bardziej uchwytną różnicę wskazał Władysław Rabski, gdy zabrał głos w sprawie sporu Jerzego Żuławskiego z Wilhelmem Feldmanem, nazywając wystąpienie pierwszego autora pamfletem (forma łagodniejsza), a drugiego – paszkwilem (*Głośna książka. (W sprawie Feldmana)*, „Kurier Warszawski" 1909, nr 164). Trudności terminologiczne związane z oddzieleniem paszkwilu od pamfletu zostały poświadczone w edycji *Pamfletów* (1930) Adolfa Nowaczyńskiego, w której szkic *Shelley… paszkwilista* w spisie treści otrzymał tytuł *Shelley… pamflecista*. Najogólniej – za najistotniejszą cechę pamfletu różniącą go od paszkwilu uznano to, że pierwszy jest autorski, ma zamiar ujawniania prawdy i dotyka sfery życia publicznego, drugi, najczęściej anonimowy, koncentruje się zaś na sprawach osobistych deprecjonowanej osoby, świadomie wprowadzając do wiadomości powszechnej nieudowodnione zarzuty.

Paszkwil – czyli pisany wierszem lub prozą utwór, zazwyczaj anonimowy lub podpisany pseudonimem (rzadko prawdziwym nazwiskiem), będący inwektywą, uszczypliwą satyrą – podobnie jak pamflet nie jest typowym gatunkiem literackim. Stał się on w dziejach piśmiennictwa skutecznym narzędziem atakowania, wyszydzania i ośmieszania konkretnych – zazwyczaj wskazanych z imienia i nazwiska – osób lub środowisk w sposób złośliwy, obraźliwy, szyderczy i wypaczający prawdę. Pamflet mógł się natomiast realizować już od czasów starożytności w obrębie różnych gatunków literackich: → komedii, w utworach menippejskich, → dialogu satyrycznym, a także w epigramatach, zagadkach, → satyrach, → felietonach, → recenzjach, esejach, pismach polemicznych, artykułach publicystycznych, listach otwartych, aż po → powieść i → dramat. Przy zastosowaniu kryterium tematycznego można wyróżnić kilka typów paszkwilu/ pamfletu uprawianych w piśmiennictwie polskim: portretowy i jego odmiany w formie zagadki lub nagrobka (np. Tomasza Kajetana Węgierskiego *Portrety pięciu Elżbiet*, powst. 1776, wyd. 1782), polityczny (np. Juliana Ursyna Niemcewicza *Fragment Biblie targowickiej. Księgi Szczęsnowe*, 1792), obyczajowy (np. Węgierskiego *Na wjazd do Warszawy senatora*, 1778), literacki (np. Włodzimierza Spasowicza *Wincenty Pol jako poeta. Dwa odczyty*, „Ateneum" 1878, t. 2), dotyczący życia publicznego i udziału w nim duchownych (np. anonimowe *Zdania o biskupach*, 1767).

Oceny twórczości pamfletowej i paszkwilu. W okresach o szczególnym napięciu politycznym, społecznym czy kulturowym, a więc również w oświeceniu (a wcześniej w czasach staropolskich), paszkwil i pamflet odgrywały rolę agitacyjną oraz propagandową, kształtującą opinię społeczną, a także swoiście performatywną, nierzadko skutecznie i definitywnie eliminując wyszydzaną postać z życia społecznego. Podstawą obu form był zazwyczaj wybrany fakt biograficzny dotyczący znanej i działającej publicznie postaci (całego ugrupowania) lub kon-

kretna aktualna sytuacja, którą przedstawiano w sposób deformujący, stosując – szczególnie w paszkwilu – celowe przeobrażenia faktów oraz przejaskrawienia, inwektywy, aluzje i epitety, tworząc szyderczy i niejednokrotnie daleki od prawdy, a tym samym oszczerczy obraz postaci i zdarzeń. Utwory tego typu były zazwyczaj przejawem bardzo osobistych ocen i sądów autora, ale spełniały też emocjonalne lub ideowe oczekiwania odbiorców. Pamflety i paszkwile w formie epigramatów, epitafiów, zagadek, dialogów – często funkcjonujące poza oficjalnym obiegiem – stały się jedną z najczęściej stosowanych metod walki politycznej i krytyki obyczajowej w XVIII w. Autorów tych wypowiedzi (znanych i nieznanych) piętnowano jednak jako ludzi bez czci i honoru. Józef Epifani Minasowicz pisał: „Jeżeli człowiek, z inszej miary ladaco, ma dowcip i złość – najszkodliwszym jest taki stworzeniem wpośrzód społeczności ludzkiej. Wtenczas postrzały jego satyryczne padać będą na tych, którzy by najbezpieczniejszymi od nich być powinni; cnota, zacność i to wszystko, co jest godnego pochwały, stanie się materią złośliwych jego żartów" ([*Przeciwko paszkwilom*], „Monitor" 1768, nr 31). W podobnym tonie wypowiadał się Ignacy Krasicki: „Satyry i paszkwile powinny wzbudzić czułość publicznych jurysdykcji, ile że paszkwilarze, raz się wdawszy w to bezbożne rzemiosło, taki w nim gust znajdują, iż z wielką ciężkością narów ten z nich wykorzenić można. Rozjuszony a nieśmiały autor jad żółci swojej wylewa na pismo i z kryjówek rzuca pociski trucizną zaprawne" ([*O niegodziwości paszkwilantów*], „Monitor" 1772, nr 51). Krasicki odnosił się z dezaprobatą nie tylko do paszkwilantów, ale także do tych, którzy płody ich piór brali do ręki, czyniąc publiczność i czytelników – zgodnie z myślą Cycerona – współodpowiedzialnymi za wyrządzone zło: „Można więc śmiele mówić, iż ci, którym się czytanie paszkwilów podoba, równie są winowajcami, z tą tylko różnicą, iż sami albo ich pisać nie umieją, albo nie śmią" (tamże).

Niskiemu i obraźliwemu paszkwilowi przeciwstawiano krytyczną, ale wyważoną i pozbawioną osobistych ataków → satyrę, widząc w niej właściwe narzędzie piętnowania wad i występków w perspektywie uniwersalnej. Wyraził to jasno Euzebiusz Słowacki: „Satyra albowiem nigdy się do szczególnych osób stosować nie powinna: obrazy, które poeta wykreśla, powinny być zbiorem rysów, zebranych z wielu szczególnych wzorów, nie zaś kopią jednego. Satyra osobista zamienia się w paszkwil, rodzaj występny, pełen nienawiści i pogardy, który będąc prawem wzbroniony, podlega słusznemu ukaraniu" (*Prawidła wymowy i poezji*, wyd. 1826).

W XIX w. utwory paszkwilancko-pamfletowe zaczęły pojawiać się w czasopismach satyrycznych, np. w wydawanych w kręgu wileńskiego Towarzystwa Szubrawców „Wiadomościach Brukowych" (1816–1822). Do tego typu utworów należała też *Teka Stańczyka*, opublikowana anonimowo w formie epistolarnej (w rzeczywistości autorami byli Józef Szujski, Stanisław Tarnowski i Stanisław Koźmian) w „Przeglądzie Polskim" z 1869 r. Zawarty w niej atak na polityczny radykalizm kół niepodległościowych oraz zdecydowana krytyka powstania styczniowego spotkały się z kolei z ostrymi odpowiedziami, jak choćby ogłoszona później *Teka Nieczui* (1883) Zygmunta Kaczkowskiego.

Między poezją a krytyką. Paszkwil i pamflet literacki. W oświeceniowych dyskusjach literackich paszkwil i pamflet były na ogół oceniane krytycznie z powodu zastrzeżeń do ich etycznego charakteru. Takie oceny znajdują się w metaliterackich wypowiedziach tego okresu, np. w wierszu Franciszka Dionizego Kniaźnina *Do Józefa Szymanowskiego* (po 1780 r.), atakującym autorów płaskich i pozbawionych głębszego uzasadnienia panegiryków. Wyszydzaniu panegirystów jest też poświęcony utwór Tomasza Kajetana Węgierskiego *List do wierszopisów* (ok. 1776), który doczekał się odpowiedzi Onufrego Rutkowskiego *Odpis na list do wierszopisów* (ok. 1776). Dyskusje o panegiryzmie miały w dużej mierze charakter sa-

tyryczny i pamfletowy, a nawet – paszkwilancko-szyderczy. Podobna tonacja pojawiła się w wierszach Adama Naruszewicza *Do Ignacego Witosławskiego, obożnego polnego koronnego. O złym używaniu poetyki* (1776) oraz w wymierzonym przeciwko marnym autorom poezji barskiej utworze *Do potwarców* (1771). Paszkwilanckie i pamfletowe chwyty stosowano również w wierszach związanych z postacią Józefa Bielawskiego (w słynnej *Bielawsciadzie*, od ok. 1766 r. aż po schyłek oświecenia), nie najwyższego lotu pisarza, przekonanego o wysokim poziomie swojej twórczości, co stanowiło powód do licznych szyderstw. Do krytyków Bielawskiego – atakowanego i wyszydzanego imiennie – należeli m.in. Stanisław Trembecki, Tomasz Kajetan Węgierski i Stanisław Kostka Potocki. Popularnością cieszył się też pamflet polityczny, dla którego podatny grunt stworzyły wypadki barskie, rozbiory kraju, sejmy, konfederacja targowicka. Pamflety polityczne drugiej połowy XVIII w. miały konkretny adres personalny (co zbliża je do paszkwilu), o czym wspominał entuzjastycznie Franciszek Zabłocki w *Opisaniu geniusza satyry autorowi paszkwilów* (1789). Puszczane w obieg jako bezimienne pamflety Zabłockiego intrygowały krytykę w XIX w., głównie w kontekście poszukiwań ich autora (Karol Sienkiewicz, August Bielowski, Lucjan Siemieński).

Powstające w czasie konfederacji barskiej wiersze paszkwilowo-pamfletowe w formie → portretu (wspomniane *Zdania o biskupach*; w czasie Sejmu Wielkiego podobne *Zagadki sejmowe*, 1789–1790) zostały docenione przez krytykę romantyczną. Pojedyncze utwory włączano do większych zbiorów, a także interesowano się nimi w publikacjach z kręgu „folkloru szlacheckiego". Adam Mickiewicz docenił też pióro pamflecisty antytargowickiego, Juliana Ursyna Niemcewicza, nazywając go w wykładzie z 1842 r. w Collège de France „największym ze wszystkich pamfleciarzy… zawsze jednako miłującym ojczyznę, a zawziętym na jej nieprzyjaciół" (kurs drugi, wykład dziewiętnasty). Trawestacja biblijna *Fragmentu Biblie targowickiej* znalazła uznanie w oczach Lucjana Siemieńskiego (*Ks. Adam Czartoryski o Niemcewiczu*, „Czas. Dodatek Miesięczny" 1860, t. 19) i Henryka Gallego (*Satyra, pamflet, paszkwil*). Najciekawszy twórca pamfletu obyczajowego w drugiej połowie XVIII w., Tomasz Kajetan Węgierski, został zrehabilitowany jako pamflecista przez Karola Estreichera (w edycji: T.K. Węgierski, *Pisma wierszem i prozą*, 1882).

Inwektywy o charakterze paszkwilu literackiego pojawiały się również po trzecim rozbiorze Polski. W 1818 r. po Warszawie krążył w licznych odpisach *Nowy Parnas* (utwór otwierający zbiorek *Niesnaski Parnasu*, 1818) Franciszka Morawskiego, wyszydzający literatów związanych z „Tygodnikiem Warszawskim" Brunona Kicińskiego (przedruk i komentarz w artykule Franciszka Salezego Dmochowskiego *Wspomnienia literackie z dawnych czasów*, „Biblioteka Warszawska" 1866, t. 3). W *Niesnaskach Parnasu* został zaatakowany m.in. znany w środowisku literatów warszawskich Kajetan Jaksa-Marcinkowski, autor grafomańskiego poematu heroikomicznego, „wiersza rycersko-wesołego" *Gorset* (1818), który stał się później celem wyszydzającej parodii (*Jaksjada* Konstantego Gaszyńskiego, 1827). Ten sam Marcinkowski posłużył po latach Kajetanowi Koźmianowi do napaści na Adama Mickiewicza, uczynionej w liście do Franciszka Morawskiego: „Marcinkowski jest płaski i wierszokleta prawdziwy; Mickiewicz jest półgłówek wypuszczony ze szpitala szalonych […]. Marcinkowski nie wie, że jest prostakiem i nieukiem – Mickiewicz z pychą i dumą przekonany, że szaleństwo jest poezją, brudy farbami, ciemność światłem, niezrozumiałość doskonałością" (list z 3 marca 1827 r. [*O „Sonetach" Mickiewicza*]).

Pamflet w sporze klasyków i romantyków. W latach 20. XIX w. nastąpiło wyraźne nasilenie ataków o charakterze paszkwilanckim i pamfletowym. Przedmiotem krytycznych polemik

ze strony klasyków była przede wszystkim twórczość Mickiewicza, o której Koźmian pisał, że „rozdmuchały [ją] brudne litewskie pomywaczki" (list do Morawskiego, cytowany wyżej). *Sonety krymskie* traktował jako „bezecne, podłe, brudne, ciemne", głównego bohatera *Konrada Wallenroda* nazywał zaś „pijakiem", „wariatem" i „bezecnym zdrajcą", którego Mickiewicz uczynił Litwinem, by przekonać czytelników, jak Litwini kochają ojczyznę (list do Morawskiego z 1828 r. [*O „Konradzie Wallenrodzie"*], przedruk w: jw.). Starano się zdezawuować poezję romantyczną także przez utwory posługujące się w sposób parodystyczny stylem romantyków. W czasach sporów klasyków z romantykami wprowadzono formę, którą można by nazwać „paszkwilem pośrednim". Antyromantycznej kampanii przewodził nieustannie Koźmian, trwale niechętny Mickiewiczowi. Naśladując prześmiewczo jego twórczość, stworzył satyryczny, ocierający się o paszkwil portret autora *Ballad i romansów* (*Romantyczność. Ballada*, 1827). W sposób zbliżony do paszkwilu Koźmian parodiował słowa Chóru z drugiej części *Dziadów*: „Wszędzie ciemno, wszędzie czarno, / Wszędzie zimno, wszędzie parno. / Przyłóżcie do żaru zioła, / A jeśli wyskoczy mysz, / Wówczas wołajcie dokoła: / A pysz, a pysz, a pysz!". Koźmian jest też autorem wierszowanego prześmiewczego portretu poety romantycznego: „Romantyk, co żadnego nie chce znać prawidła, / Zamiast orlich przypina nietoperza skrzydła / I gdy po ciemnych lochach czołem zbija gruzy, / Krzyczy, że wieńce zbiera, pokazując guzy" (fragment wiersza wydobytego z rękopisu przez Adama Bara, *Kumoszki na Parnasie*, 1947). Poglądy Koźmiana na romantyzm, wyłożone m.in. w pamflecie *Naśladowanie „Pieśni czerkieskiej" w Bibliotece Polskiej umieszczonej, napisane po czerkiesku* (powst. 1825), współbrzmiały z głosem apologetów klasycyzmu z Janem Śniadeckim na czele, który pisał szyderczo o romantykach: „[…] wprowadzają dziś na scenę schadzki czarownic […], gusła i wieszczby" (*O pismach klasycznych i romantycznych*, „Dziennik Wileński" 1819, t. 1). Mickiewicz równie pogardliwie odniósł się do Koźmiana, kryjąc go pod postacią Literata w scenie siódmej *Dziadów* części trzeciej (1832), a w słowach: „Opiewa tysiąc wierszy o sadzeniu grochu", szyderczo potraktował jego *Ziemiaństwo polskie* (wyd. 1839). Ataki o charakterze paszkwilanckim zdarzały się też wewnątrz obozu romantycznego. Mickiewicz przedstawił w trzeciej części *Dziadów* ojczyma Juliusza Słowackiego, Augusta Bécu, jako podłego karierowicza i gorliwego współpracownika Nikołaja Nowosilcowa. Autor *Kordiana* odpowiadał z kolei Mickiewiczowi ironicznymi parodiami jego utworów, wprowadzając np. w prześmiewczej *Krytyce krytyki i literatury* przerysowaną apostrofę i parodystycznie wystylizowany cytat nawiązujący do Mickiewiczowskiej *Ody do młodości*: „O! poezjo… przychodzą mi na myśl piękne wiersze jednego Jenialnego pt. *Świat zapału*… (deklamuje) Kiedy ja w młodzieńczej dumie / Nad gwiazdy myślą ulatam, / Nikt mych rymów nie rozumie, / A ja w wielkomyślnej dumie / Z anioły tylko się bratam" (utwór wysłany do „Orędownika Naukowego" w 1841 r. i niedrukowany; wyd. 1891). Wszystkie te zabiegi w sposób dość łagodny nawiązywały do poetyki paszkwilu, choć odbiorca mógł odnaleźć w nich elementy typowe dla ataku imiennego. Dla Wincentego Niemojowskiego *Dziady* i *Sonety krymskie* były „klęską nowoczesnego piśmiennictwa polskiego", a szczególnie niebezpieczni okazali się (coraz gorsi) naśladowcy Mickiewicza (*Myśli dorywcze o romantyczności i romantykach*, 1830).

Rozwojowi twórczości paszkwilanckiej i pamfletowej sprzyjało dziewiętnastowieczne czasopiśmiennictwo. W latach 1816–1818 w „Pamiętniku Warszawskim" swoje ostre w tonie felietony *Świstek krytyczny* ogłaszał Stanisław Kostka Potocki, uderzając w obskurantyzm, klerykalizm, krytykując styl i język pisarzy ultrakonserwatywnych. Artykuły o podobnym charakterze zamieszczano też w wydawanych w Wilnie przez Towarzystwo Szubrawców

„Wiadomościach Brukowych" (1816–1822). Podczas gdy jedni chwalili „szubrawców" za satyrę personalną i nasycenie felietonów „smakiem pieprzyku", inni, jak np. Józef Ignacy Kraszewski, wyrażali zdanie odmienne (*Literatura w Wilnie w początku XIX wieku*, „Tygodnik Petersburski" 1837, nr 30). Omawiając literaturę wileńską z początku XIX w., Kraszewski uznał satyrę Szubrawców za wymuszoną i wyrosłą z ducha „zgrzybiałych form" literackich, w tym z pantagruelizmu (tamże).

Forma pamfletu i paszkwilu była obecna na łamach lwowskiego „Chochlika" (1866–1868 i 1871), krakowskiego „Szczutka" (1869–1896) i „Diabła" (1869–1918). To ostatnie pismo atakowało *Tekę Stańczyka*, odbieraną jako wyraz dążenia do dominacji politycznej kręgu konserwatywnego, skupionego wokół krakowskiego „Czasu". Szczególne miejsce w rozprawie ze stańczykami zajął Jan Lam, na którego pamflety, zwłaszcza *Kroniki lwowskie* (1868–1886), stańczycy wydali surowy wyrok, znajdując popleczników w kręgu krytyków warszawskiego pozytywizmu pod przewodnictwem Piotra Chmielowskiego, a nawet wśród liberałów. Stanisław Koźmian widział w pisarstwie Lama humorystyczny paszkwil pozbawiony zacności, siejący nienawiść i szkodzący społeczeństwu, a autora uznał za ucznia „szkoły" satyrycznej Leszka Dunin Borkowskiego (*Listy z Galicji*, 1875–1876). Poza *Kronikami lwowskimi* przedmiotem ostrej krytyki były inne utwory Lama w formie pamfletu, tj. *Koroniarz w Galicji* (1869), *Głowy do pozłoty* (1873) i *Dziwne kariery* (wyd. osob. 1885), czyli powieści demaskatorskie, uderzające w ówczesne stosunki panujące w Galicji.

W wypowiedziach krytycznoliterackich ton napastliwy i agresywny często pokrywał brak argumentów merytorycznych. Obiektywne sądy zastępowano stronniczymi ocenami, o czym trafnie pisał Lucjan Siemieński: „[…] rzadko się spotkasz z prawdziwą analizą, a zawsze prawie z przesadzoną pochwałą, zakrawającą na panegiryk, lub z naganą, na paszkwil" (*Ważność tradycji. Tradycje sanockie w powieściach p. Zygmunta Kaczkowskiego*, 1855).

Batalie pozytywistyczne. Publicystyka pozytywistyczna chętnie podejmowała w formie zbliżonej do pamfletu temat tradycji literackiej i ideowej romantyzmu. W atakach na romantyzm jako ideologię rolę pierwszoplanową grał Aleksander Świętochowski, którego rozprawy, podobnie jak i wielu innych autorów, wśród nich Franciszka Krupińskiego (*Romantyzm i jego skutki*, „Ateneum" 1876, t. 2) czy Włodzimierza Spasowicza (*Wincenty Pol jako poeta*), wywoływały repliki. Duży rezonans krytyczny miał *Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu* (1881) Piotra Chmielowskiego, dający okazję pismom konserwatywnym – jak pisał Świętochowski (*Atak lekkiej kawalerii*, „Prawda" 1881, nr 31) – do obelg, potwarzy i paszkwilu. Miejsce polemiki zajęła, zdaniem Świętochowskiego, „łobuzeria literacka", atakująca autorytety („wycierająca sobie paskudne usta nazwiskami ludzi, którzy co najmniej powinni być wolni od napaści baszybuzuków gazeciarskich" – tamże) przez oczernianie i szykanowanie, m.in. odmawianie Chmielowskiemu uczoności i godzenie w jego dobre imię Polaka. Brutalne ataki na historyka Świętochowski uznał za niesprawiedliwe i nieudolne, a drwiącemu z dorobku Chmielowskiego Wacławowi Szymanowskiemu radził policzyć własne prace literackie.

W latach 80. XIX w. dużego rozgłosu nabrała kampania prasowa wokół Gabrieli Zapolskiej; iskrą zapalną był artykuł (napisany pod pseudonimem Wiatr) Jana Ludwika Popławskiego *Sztandar ze spódnicy* („Prawda" 1885, nr 35), dezawuujący twórczość i konduitę pisarki, która zareagowała nie tylko piórem (*W sprawie osobistej*, „Świt" 1885, nr 10), ale i pozwem sądowym. Był to prawdziwy skandal literacki. Obrońcy Zapolskiej dostali się pod ostre pióro Świętochowskiego, który nazwał ich „błaznami", „karłami", „miernotami", „mętami liberalizmu polskiego" (*Szturm Meletusów*, „Prawda" 1886, nr 18).

Podobny charakter miał atak „młodych" na Henryka Sienkiewicza. W autorze *Trylogii* jego przeciwnicy widzieli pisarza miernego intelektualnie i popisującego się stylem pozornie tylko pięknym, a w rzeczywistości pełnym pustych i banalnych frazesów. W 1898 r. ukazał się krótki, lecz napastliwy tekst Artura Górskiego, wymierzony w Sienkiewicza i jego powieść *Krzyżacy*. Autor w sposób ironiczny zestawił bohaterów różnych powieści Sienkiewiczowskich i stworzył parodię wyszydzającą w ten sposób pisarza i jego twórczość: „Ratujcie Danusię! Danusię Jurandównę, narzeczoną Zbyszkowi. Kakoć jej nie żałować niebogiej, kiej się Niemcy zmamrali, jako by ją porwać. Oj, głupi Zbyszku! Krzepota cię chwyciła, tak i niczego nie zdolesz wymiarkować. Ale my już wiemy, czym to pachnie. Patrz cierpiałku! Oto tam Bohun uwozi Helenę, aż się koń pod nim rozpiera, tam trochę na lewo pędzi Azja i trzyma Basię Wołodyjowską w ramionach, tu znowu książę Bogusław dybie na Oleńkę, a tymczasem Neron już porwał Lygię, zamknął i schował klucz do kieszeni. Nie minie to i ciebie rycerzyku boży, a na pocieszenie wiedz, że taki synu Danusię swoją mieć będziesz, bo taka jest IMCI Pana Sienkiewicza metoda *scribendi*, która się zowie indiańską" (Quasimodo [A. Górski], [*O „Krzyżakach"*], „Życie" 1898, nr 1). Degradacja twórczości Sienkiewicza nie mieściła się w granicach merytorycznej polemiki. Tekst Górskiego, zawierający szyderczo skonstruowany imienny zwrot do pisarza, stanowił niewątpliwie przykład ataku paszkwilanckiego, ośmieszającego styl poczytnego powieściopisarza. Paszkwil zawierał zazwyczaj wiadomości nieprawdziwe i często znajdujące się na granicy pomówienia. W liście z 14 września 1888 r. Sienkiewicz zwracał się do redakcji „Czasu" z prośbą o zamieszczenie sprostowania w następującej kwestii: „W piątkowym nrze »Czasu« znalazłem następujące, poczerpnięte z »Kuriera Warszawskiego« i powtórzone za nim wiadomości dotyczące mojej osoby: I., że wstępuję w związki małżeńskie; II., że pracuję nad obszerną powieścią współczesną dla »Słowa«; III., że tytuł tej powieści ma być *Homo novus*; IV., że przygotowywam nowelę dla warszawskiego »Sportu«. W odpowiedzi racz, Szanowny redaktorze, pomieścić następne »maleńkie sprostowanie«: I. nie wstępuję z nikim w związki małżeńskie; II. nie zacząłem pracować nad obszerną powieścią współczesną dla »Słowa«; III. tytuł tej powieści, którą dopiero zamierzam pisać, nie będzie *Homo novus*; IV. nie przygotowywam żadnej noweli dla warszawskiego »Sportu«" (*List do redakcji*, „Czas" 1888, nr 210). Ta sytuacja, budująca nieprawdziwy obraz autora i jego zamierzeń twórczych, a więc fałszująca jego wizerunek, miała także – chociaż niebezpośredni – charakter paszkwilancki. Zbliżone do pamfletu było wystąpienie Świętochowskiego *Henryk Sienkiewicz (Litwos)* („Prawda" 1884, nr 27–32), odmawiające pisarzowi talentu; w porównaniu z innymi (Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Charles Dickens, Victor Hugo) – pisał krytyk – Sienkiewicz miał niewiele znaczyć, mimo wysiłków krytycznoliterackich Stanisława Tarnowskiego.

Formę pamfletu przybierały wypowiedzi autorów, którzy w latach 80. XIX w. uczestniczyli w batalii „idealistów" z „realistami". Zainicjowany przez Stanisława Witkiewicza, wspartego niebawem przez Bolesława Prusa, spór na łamach „Wędrowca" rozpętał prawdziwą burzę, w którym ważne miejsce przypadło Cezaremu Jellencie (właśc. Napoleon Hirszband) jako autorowi m.in. *Sekty estetycznej*. W artykule tym, dyskredytując nową „sektę estetyczną", budowaną na takich filarach, jak Prus, redaktorzy „Wędrowca" i skupieni wokół nich szermierze sztuki realistycznej, autor wskazywał „główne grzechy […] realizmu" („Prawda" 1888, nr 32). Szyderstwo – bliskie paszkwilowi – towarzyszyło mu, gdy pisał o Adolfie Dygasińskim jako o tym autorze, który wprowadził do poezji „domowy inwentarz", tj. „świnie, krowy, kury, gęsi, indyki, konie, barany", czyniąc z nich głównych bohaterów; krytykę popie-

rającą realistów („chorobliwie wypaczających smak") porównał do zgubionej na morzu łodzi bez steru (tamże).

Młodopolskie spory. Na przełomie XIX i XX w. paszkwil w życiu literackim i w krytyce literackiej nie pojawiał się w swojej czystej i jaskrawo widocznej postaci. Jego elementy ukrywano w polemikach, parodiach i tekstach satyrycznych. Narzędziem stosowanym w sporach literackich tych czasów znacznie częściej był pamflet. Dwudziestowieczni pamfleciści chętnie uczestniczyli w sporach i polemikach literackich, często wykorzystując do tego formę recenzji literackiej z elementami pamfletu, a nawet paszkwilu. Po krytycznej ocenie młodych literatów przez Sienkiewicza na łamach „Kuriera Teatralnego", gdzie zostali przez niego pomówieni o „ruję" i „porubstwo" (*W sprawie repertuaru pesymistyczno-zmysłowego. (Nasza ankieta). Odpowiedź Henryka Sienkiewicza*, „Kurier Teatralny" 1903, nr 55), batalia przybrała na sile. Rozpoczął ją Stanisław Brzozowski cyklem *Henryk Sienkiewicz i jego stanowisko w literaturze współczesnej* („Głos" 1903, nr 14–15 i 17–18). Głośniejsze były wystąpienia Wacława Nałkowskiego, zwłaszcza jego *Sienkiewicziana. Szkice do obrazu* (1904), odbierane jako paszkwil na cenionego powieściopisarza. Uderzając w Sienkiewicza, Nałkowski wykorzystał *Rodzinę Połanieckich*, która pozwoliła mu przeprowadzić jednoznaczną krytykę „całego prądu sienkiewiczowskiego, rozlewającego truciznę w żyły […] społeczeństwa". W rozprawie z czcicielami pisarza sięgnął po styl kpiarski, dobrze służący kompromitacji „autorytetów". Świadomie lekceważył wartość artystyczną dzieła Sienkiewicza, nie unikając obraźliwych określeń („furman", „kłamca", „człowiek amoralny", „wstecznik ideologiczny"). Szczególnie bolesne musiały być dla Sienkiewicza oskarżenia o wyrachowanie, koniunkturalność obliczoną na zysk, kierowanie się niskimi pobudkami. Dalekie od dobrego smaku i stylu były wypowiedzi Nałkowskiego wymierzone w każdego zwolennika Sienkiewicza, np. rozprawę Józefata Nowińskiego *Sienkiewicz* (1901) porównał on do „psiego skomlenia lub miłosnych wylewów starej dewotki do księdza" (tamże). Nałkowskiego za nieprzyzwoity ton wypowiedzi i bezwzględność w ocenie Sienkiewicza potępił z kolei Tadeusz Pini ([rec.] *Sienkiewicziana*, „Pamiętnik Literacki" 1904, z. 4).

Prawdziwą burzę rozpętał Stanisław Brzozowski (pod pseudonimem Adam Czepiel) pamfletem *Scherz, Ironie und tiefere Bedeutung* („Głos" 1904, nr 27), atakując w formie humorystyczno-ironicznej wizji sennej Zenona Przesmyckiego (figurka porcelanowa Chińczyka) i „Chimerę", na co ostro zareagowało siedmiu znanych twórców (Wacław Berent, Władysław Stanisław Reymont, Stefan Żeromski, Jan Kasprowicz, Artur Górski, Jan Lemański i Stanisław Wyrzykowski), wystosowując „najkategoryczniejszy protest" w obronie Miriama („Tygodnik Ilustrowany" 1904, nr 33). Nie rozpoznając kpiarskiego stylu wypowiedzi Brzozowskiego, antagoniści zarzucili autorowi „brak cech polemiki ideowej" i „płaskie koncepty", ten z kolei – porzucając anonimowość – nazwał Miriama obiektem „ukochanym i umiłowanym przez mieszczańską filisterię kultury"; za najbardziej pociągającą w „Chimerze" uznał „hieratyczną impotencję", widząc nie bez ironii w jej „bezczynności i niezdolności do czynu […] symbol i symptom wyższości duchowej"(*W odpowiedzi na protest*, „Głos" 1904, nr 34).

W tym czasie na łamach „Pamiętnika Literackiego" Piotr Chmielowski deprecjonował Stanisława Przybyszewskiego; *Confiteor* miał być „objawem zboczenia myśli" autora, rozwydrzeniem artystycznym przypominającym „piekielną politykę Bismarcka" (*Jeszcze o celu w sztuce*, „Pamiętnik Literacki" 1904, z. 1).

Pióra pamflecistów zaktywizowały się za sprawą Wilhelma Feldmana, gdy ten w książce *Pomniejszyciele olbrzymów. Szkice literacko-polemiczne* (1905) wystąpił przeciw Józefowi Kallenbachowi, Stanisławowi Tarnowskiemu i Józefowi Tretiakowi, zarzucając im zaściankowość sprzed pół wieku, karłowatość umysłową i niezasłużone stanowiska akademickie. Tego ostatniego autora – „herolda wiedzy czystej" – oskarżał o nienawiść do Słowackiego, którą ujawnił w monografii poświęconej wieszczowi (*Juliusz Słowacki*, 1903–1904), nazywając go „fenomenem patologicznym". Odbierana jako pamflet na Słowackiego publikacja Tretiaka wywołała ostry sprzeciw w związku z zamiarem uhonorowania jej przez Akademię Umiejętności. Kolejne (piąte) wydanie *Współczesnej literatury polskiej* Feldmana rozpętało antyfeldmanowską akcję na łamach krakowskiego „Czasu" (1909) z udziałem m.in. Wiktora Gomulickiego, Bronisława Chlebowskiego i Ignacego Rosnera. Druzgocące opinie o Feldmanie sformułował Jerzy Żuławski (*Pan Wilhelm Feldman, historyk literatury polskiej*, „Słowo Polskie" 1909, nr 212 i 214). W spór między antagonistami włączyło się Towarzystwo Pisarzy Polskich, do którego zwrócił się Feldman („Krytyka" 1909, z. 6). *Oświadczenie* w jego obronie podpisało czterdziestu czterech pisarzy („Nowa Reforma" 1909, nr 262). Echa tych polemik spisał Karol Irzykowski w artykule *Brońmy swojego Żyda* (powst. 1909, wyd. w książce *Czyn i słowo. Glossy sceptyka*, 1913).

Pamfletowe kampanie nie omijały w tych latach również innych wybitnych i powszechnie uznanych twórców. Autor *Wesela* stał się celem zaczepek Stanisława Tarnowskiego, który o jego dokonaniach literackich pisał m.in.: „Niepokój i bezład – nie twórczość. Zarozumiałość. Maniera. […] zwyrodnienie" (*Historia literatury polskiej*, t. 6, 1907). Wkrótce po śmierci Wyspiańskiego w atakach nań pierwsze miejsce zajął Józef Weyssenhoff, publikując cykl *Rozmowy literackie. O laurach Wyspiańskiego* („Tygodnik Ilustrowany" 1909, nr 30–31). Karol Irzykowski chciał z kolei pozbawić nimbu sławy Stefana Żeromskiego, pastwiąc się nad *Popiołami* i talentem autora. Kpiąc ze stylu Żeromskiego, Irzykowski używał określeń: „bombastyczny", „śmiech wzbudzający", a także wypominał mu „dzikie zwroty", w rezultacie czego – jak pisał – „na każdej niemal stronicy mamy przynajmniej jeden wyraz zalatujący karczmą lub stajnią, wyraz który czytelnik może raz w życiu słyszał gdzieś od chłopów lub służby, najczęściej go zaś wcale nie zna i nie rozumie", to język „wyszperanych Bóg wie gdzie wyrażeń i zwrotów", zatem „tylko chyba jakiejś idiosynkrazji autora do rzeczy niesmacznych i brudnych należy przypisać to, że swój styl upstrzył takimi kwiatkami" ([rec.] *Popioły*, „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki" 1904, nr 75–78).

Dezawuowani przez pamflecistów i paszkwilantów autorzy odbierali ataki z poczuciem wyrządzanej im krzywdy. Znamienny jest tutaj głos Kazimierza Przerwy-Tetmajera: „[…] o wszystkich moich kolegach, razem wziętych, nie napisano tylu złych rzeczy, z taką po prostu zaciekłością i zajadłością" (*List otwarty do pana Wilhelma Feldmana*, 1909). Tetmajera atakowano, próbując pozbawić go sławy wielkiego poety (J. Sten [L. Bruner], *Nowe Książki*, „Krytyka" 1902, t. 1), deprecjonowano jego erotyki jako „zalatujące wonią alkowy, dawno niewietrzonej" (S. Kozłowski, *Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Poezje III*, „Biblioteka Warszawska" 1898, t. 2), „lubieżne", wypełnione „miłością samczą i tanim pesymizmem" (K.R. Żywicki [L. Krzywicki], *O sztuce i nie-sztuce. Luźne uwagi profana*, „Prawda" 1899, nr 11–12), „niesmaczne", pisane bez talentu, nieoryginalne (Hodi [J. Tokarzewicz], *Literatura polska* […] *Kazimierza Tetmajera (seria druga)*, „Prawda" 1895, nr 20). Antoni Mazanowski pisał zaś o cyklu nowelistycznym *Na Skalnym Podhalu*, że „napawa […] goryczą,

niesmakiem, nawet gniewem", bo jest w nim „ohydna dziczyzna i zwyrodnienie moralne" ([rec.] *Na Skalnym Podhalu*, „Biblioteka Warszawska" 1904, t. 3).

Paszkwil oraz pamflet stanowiły narzędzia bardzo bolesnej i często niesprawiedliwej krytyki. Ich stosowanie odpowiadało zazwyczaj potrzebom emocjonalnym autorów i odzwierciedlało poziom napięcia, jakie towarzyszyło → dyskusjom i polemikom literackim.

Wojciech Kaliszewski, *Krystyna Maksimowicz*

Źródła: J.E. Minasowicz, [*Przeciwko paszkwilom*], „Monitor" 1768, nr 31; [I. Krasicki], [*O niegodziwości paszkwilantów*], „Monitor" 1772, nr 51; E. Słowacki, *Prawidła wymowy i poezji*, 1826; L. Siemieński, *Ważność tradycji. Tradycje sanockie w powieściach p. Zygmunta Kaczkowskiego*, w: tegoż, *Pogadanki literackie*, 1855; L. Siemieński, *Ks. Adam Czartoryski o Niemcewiczu*, „Czas. Dodatek Miesięczny" 1860, t. 19, przedruk w: tegoż, *Dzieła: Varia – Roztrząsania i poglądy literackie*, t. 2, 1881; L. Siemieński, *Pamflet i paszkwil* [powst. 1862], w: tegoż, *Dzieła*, t. 2, 1881; K. Chłędowski, *Paszkwil polski*, „Przewodnik Naukowy i Literacki" 1879, t. 7; T. Wierzbowski, *Wiersze polityczne i przepowiednie, satyry i paszkwile z XVI wieku*, 1907; H. Galle, *Satyra, pamflet, paszkwil*, „Tygodnik Ilustrowany" 1908, nr 9; W. Rabski, *Głośna książka. (W sprawie Feldmana)*, „Kurier Warszawski" 1909, nr 164; J. Żuławski, *Pan Wilhelm Feldman, historyk literatury polskiej*, „Słowo Polskie" 1909, nr 212 i 214, wersja rozszerzona: *Diabolo suadente*, w: tegoż, *Szkice literackie. Książki – Myśli – Ludzie*, 1913.

Opracowania: J. Bieliński, *Szubrawcy w Wilnie (1817–1822). Zarys historyczny*, 1910; J.S. Bystroń, *Literaci i grafomani z czasów Królestwa Kongresowego 1815–1830*, 1938; A. Bar, *Kumoszki na Parnasie*, 1947; K. Wyka, *Teka Stańczyka na tle historii Galicji w latach 1849–1869*, 1951; K. Bartoszyński, *Wstęp*, w: J. Czyński, *Cesarzewicz Konstanty i Joanna Grudzińska, czyli jakobini polscy*, 1956; R. Rosiak, *Wacław Nałkowski jako krytyk literacki*, 1957; Z. Skwarczyński, *Kazimierz Kontrym. Towarzystwo Szubrawców. Dwa studia*, 1961; A. Aleksandrowicz, *Twórczość satyryczna Adama Naruszewicza*, 1964; R. Kaleta, *O twórczości satyrycznej Franciszka Zabłockiego w okresie Sejmu Czteroletniego*, w: tegoż, *Oświeceni i sentymentalni. Studia nad literaturą i życiem w Polsce w okresie trzech rozbiorów*, 1971; H. Markiewicz, *Paszkwil i pamflet*, „Roczniki Humanistyczne" 1971, z. 1; W. Woźnowski, *Pamflet obyczajowy w czasach Stanisława Augusta*, 1973; H. Dziechcińska, *W krzywym zwierciadle. O karykaturze i pamflecie czasów renesansu*, 1976; E. Rabowicz, *Kuźnica Kołłątajowska*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, 1977; W. Pusz, *„Nowy Parnas" przedromantycznej Warszawy. Bruno Kiciński i grono jego współpracowników*, 1979; E. Rabowicz, *Dialogowy pamflet polityczny w Polsce w latach 1767–1775*, „Pamiętnik Literacki" 1984, z. 2; S. Frybes, *Pamflet*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; U. Jakubowska, *Lwów na przełomie XIX i XX wieku. Przegląd środowisk prasotwórczych*, 1991; J. Grabowiecki, *Trawestacje biblijne Juliana Ursyna Niemcewicza jako pamflety*, „Prace Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie", seria: „Filologia Polska" 1996, z. 6; T. Kostkiewiczowa, *Wypowiedź z pogranicza. Uwagi o ambiwalencjach pamfletu w piśmiennictwie polskim XVIII wieku*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska" 2002/2003, t. 20–21; W. Czernianin, *Twórczość Kazimierza Przerwy-Tetmajera w krytyce młodopolskiej*, 2004; *„Chamuły", „gnidy", „przemilczacze"… Antologia dwudziestowiecznego pamfletu polskiego*, wyb., wstęp, oprac. D. Kozicka, 2010.

Zob. też: Dyskusja/ Polemika literacka, Satyra

PEJZAŻ/ KRAJOBRAZ/ WIDOK

Definicje. Koncepcje pejzażu/ krajobrazu odwołują się do następujących znaczeń: 1) obraz otwartej przestrzeni, dostępny patrzącemu bezpośrednio albo w przedstawieniu, np. na zdjęciu, w → opisie → podróży lub w dziele sztuki: literackim, malarskim, fotograficznym (trudne bywa oddzielenie przekazu użytkowego od przedstawienia artystycznego); 2) dzieło, które-

go treścią jest krajobraz; 3) szczególne, przenośne rozumienie pejzażu wiąże się z określeniem „krajobraz duszy". Odnosi się ono do wydobytego z natury/ z rzeczywistości i zawartego w dziele → symbolicznego obrazu → uczuć, psychiki, wewnętrznych przeżyć artysty, jego wizji istoty świata. Najbardziej znane sformułowanie takiego sensu: „Krajobrazy są stanami duszy" pochodzi z *Dziennika intymnego* (1852) Henri-Frédérica Amiela.

Praktyki pejzażu i korespondencje sztuk a język krytyki pejzażu. Oddzielenie tekstów krytycznoliterackich od innych typów wypowiedzi o literaturze i sztuce jest w tym przypadku szczególnie trudne. Różne bowiem praktyki pejzażu w literaturze, będące przedmiotem krytyki literackiej, powstawały na przecięciu fundamentalnych kwestii światopoglądowych, estetycznych i teoretycznoliterackich. Po pierwsze, zależały od koncepcji natury i relacji z nią człowieka, a ponieważ krajobraz mógł obejmować nie tylko przyrodę, ale także przestrzeń zmienioną lub/ i zdominowaną przez cywilizację – wiązała się z tym również koncepcja kultury i cywilizacji. Po drugie, praktyka pejzażu w oczywisty sposób zależała od koncepcji dzieła (ogólnej lub/ i odnoszącej się do jego warstw, szczególnie opisu, lub też do → gatunków literackich) oraz relacji między autorem a dziełem i dziełem a jego → czytelnikiem. Usytuowanie pejzażu między tymi wszystkimi kwestiami oraz pomiędzy różnymi gatunkami literackimi i paraliterackimi sprawiało, że kryteriów i sposobów, którymi krytyka literacka posługiwała się przy jego odczytaniu, nie można ująć w jednolity system, dadzą się one opisać tylko na ogólnym poziomie dominant epok literackich, podobnie jak przemiany pejzażu i przemiany samej krytyki literackiej. Trzeba też zauważyć, że przenikanie się krytyki literackiej i krytyki malarstwa było częste z powodu szczególnie tu intensywnych korespondencji sztuk (→ sztuki wizualne a literatura oraz → komparatystyka). Nierzadko zresztą literaci wypowiadali się o dziełach malarskich, niekiedy autorzy wypowiedzi krytycznych bywali jednocześnie pisarzami i malarzami (np. Józef Ignacy Kraszewski, Stanisław Witkiewicz). Znajdowało to odpowiednik w przekładalności lub/ i wspólności języka krytyki obu dziedzin sztuki, zdecydowanie przekraczającej frazes o malowaniu słowem (→ analogia malarska). Dobrym przykładem jest następująca relacja między tekstami. Stanisław Witkiewicz patrzył na *Pana Tadeusza*, jak to określił, „z punktu malarskiego pojmowania kolorytu": „Pod jego [Adama Mickiewicza] słowa […] można podkładać tony barwne i malować w zupełnej zgodzie z harmonią, istniejącą w naturze […]. Jeżeli opisuje pewną porę dnia: poranek, południe, zmrok – noc ciemną lub miesięczną, to siła natężenia światła, a więc i barw lokalnych, ilość szczegółów, występujących przy nim, na ile tylko to daje się słowami wyrazić – jest przedstawiona jak u najlepszych kolorystów – malarzy" (*Mickiewicz jako kolorysta*, „Wędrowiec" 1885, nr 49–53). Witkiewicz stworzył własne literackie pejzaże w ogłoszonej kilka lat później prozie *Na przełęczy. Wrażenia i obrazy z Tatr* („Tygodnik Ilustrowany" 1889–1890). Pisarz konstruował je tą samą metodą, którą – jako krytyk – zauważył u Mickiewicza. A z kolei pod jego malowane krajobrazy inny pisarz-krytyk „podkładałby" słowa. Oto swoje malarskie prace artysta wystawiał m.in. w 1896 r. w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, a wtedy Bolesław Prus napisał w → kronice tygodniowej: „Witkiewicz jako pejzażysta robi wrażenie – nie malarza, który chodzi po świecie z farbami, płótnem, dużym parasolem i – maluje, ale człowieka, który spokojnym, prawie cichym głosem opowiada swoim przyjaciołom rzeczy nadzwyczajne, jakie wypatrzył w naturze" (*Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny" 1896, nr 178).

Problematyka pejzażu w krytyce literackiej. W polskiej praktyce krytycznoliterackiej termin „pejzaż" wraz z synonimami nie wywoływał nieporozumień ani → dyskusji termino-

logicznych. W ujęciu → klasycystycznym, w którym była żywa Horacjańska formuła *ut pictura poesis*, kwestia przedstawiania pejzażu wiązała się ze sposobem pojmowania natury („Natura jest jedynym ozdób wizerunkiem, / Byleś brał je rozumnie, nie ślepym trafunkiem. […] Wszystko może w naturze do robót twych służyć, / Byleś tylko miał dowcip i umiał jej użyć" – pisał Franciszek Ksawery Dmochowski; *Sztuka rymotwórcza*, 1788, *Pieśń pierwsza*) oraz rozumienia opisu, który winien unikać nadmiernej szczegółowości i wyrażać jedynie istotę rzeczy. Pejzaż wszedł w zakres ważnych kwestii literackich przede wszystkim przez furtkę sentymentalno-romantyczną. Sentymentalizm dał mu większą niż klasycyzm rangę i rolę w literaturze, co znalazło wyraz m.in. w rozprawie Franciszka Karpińskiego *O wymowie w prozie albo wierszu* (1782). Jej autor traktuje widoki natury w ich konkretności, zróżnicowaniu i bogactwie jako inspirację dla → poety: „[…] możemy imaginacją naszę zagrzać przez poglądanie i rozważanie tej księgi, którą natura we wszystkich rzeczach stworzonych zawsze nam do czytania podaje. […] Dla niego [poety] widowisko natury otwarte jest, ażeby samemu sobie zostawiony, w milczeniu rozpamiętywając piękności jej, głośnymi je potem przez czułe wyrazy czynił. Dla niego uśmiecha się przyjemna łąka, niedostępne zasępiły się skały, w gruzach własnych niedobyte kiedyś zamki dawnej swej siły i piękności płaczą". Duże znaczenie dla rozumienia pejzażu miały *Myśli różne o sposobie zakładania ogrodów* (1805) Izabeli Czartoryskiej. Autorka prezentowała zarazem nową estetykę naturalności i emocjonalnego stosunku do przestrzeni zamienianej w piękny ogród: „[…] ogrodem stać się może każde miejsce, każda wioska, każdy folwark, najmniejszy kątek. […] są sposoby, które małym kosztem przystroić mogą całe okolice, które naówczas stają się ogrodem właściciela". W ten sposób ogród przekształca się w pejzaż: „Oko zwiedzione już nie postrzega granic ogrodu, a chwyta widoki dalekie, które może natenczas mieć za swoje i użyć ich jak gdyby były częścią ogrodu". Rozważania Czartoryskiej o ogrodzie-pejzażu są przejawem sentymentalnej wrażliwości i postrzegania przestrzeni w sposób spersonalizowany, związany z → wyobraźnią, pamięcią i historią.

Romantyzm znacznie zwiększył tematyczną samodzielność pejzażu w krytyce literackiej. Utrata polskiej niepodległości spowodowała wyostrzenie uwagi i wrażliwości Polaków na takie wartości, jak poznawanie terytorium → narodowego i przywiązanie do ojczystej ziemi, a również na kwestię miejsca Polaków na mapie europejskiej cywilizacji. Jednak głęboka refleksja krytycznoliteracka nad krajobrazem dołączyła do literatury już ugruntowanego → romantyzmu. Generalnie można powiedzieć, że w XIX i na początku XX w. świadomość krytyków skupiała się najczęściej: 1) wokół relacji i korespondencji sztuk między krajobrazem literackim a malarskim, a to wzajemne odniesienie literatury i malarstwa sprzyjało krytycznoliterackim ujęciom przekrojowym i ogólnym, praktycznie dotyczącym pejzażu charakterystycznego dla prądów, → stylów i konwencji w sztuce; 2) wokół treści filozoficznych krajobrazu, w tym etycznych i estetycznych, oddziałujących na → odbiorcę, a tu szczególnymi tematami były: istota relacji między naturą a człowiekiem i naturą a sztuką, → mistyczne odczucia transcendencji i potęgi twórczej natury oraz piękno i malowniczość ojczystego, swojskiego krajobrazu, poczucie narodowej przynależności i uczucia patriotyczne, które budził; 3) wokół zawartości emocjonalnej krajobrazu, traktowanego jak mowa uduchowionej natury albo/ i jak ekwiwalent uczuć i wrażeń → bohatera literackiego, artysty, → czytelnika, indywiduum lub zbiorowości.

Te trzy kręgi krytycznoliterackiej problematyki krajobrazu zachodziły na siebie, co wiązało się z rozległością takich zagadnień, jak sentymentalna koncepcja człowieka → czu-

łego, współodczuwającego z naturą i świadomego jej współodczuwania, jak romantyczna koncepcja transcendentnej → duchowości natury-kosmosu oraz powszechnego związku zachodzącego w naturze, jak sentymentalno-romantyczna koncepcja ogrodu krajobrazowego i ogrodu pamiątek, przechowującego indywidualną i zbiorową pamięć i tożsamość, jak romantyczna koncepcja podróży egzotycznej i podróży po swojszczyźnie oraz związane z nimi stopniowe odkrywanie, ustalanie i poszerzanie zakresu krajobrazu polskiego. Aktualna w całym XIX w. i na początku XX, różnie i zmiennie motywowana filozoficznie, praktyka podróży do wewnątrz, podróży w głąb (w głąb własnej narodowej przestrzeni, w głąb własnej osobowości, wyobraźni, świadomości, tożsamości; → głębia) – generowała zarówno problematykę narodowego krajobrazu nasyconego pięknem ziemi ojczystej, charakterem zamieszkującego ją ludu i narodową historią, jak i problematykę krajobrazu duszy.

Krajobraz-ogród w dyskusji o klasyczności i romantyczności. Temat krajobrazu literackiego w krytyce początku XIX w. był częścią kwestii modelu literatury narodowej. Kazimierz Brodziński preferował → sielankę, ale – jak zaznaczał w artykule *O idylli pod względem moralnym* („Pamiętnik Warszawski" 1823, t. 6) – nie chodziło mu o naśladowanie jej konwencjonalnej pasterskiej formuły, lecz o nadanie jej narodowego charakteru przez ukazanie moralnych i estetycznych wartości spokojnego, prostego i cnotliwego życia na polskiej wsi. Krytyk uzasadniał tę preferencję przekonaniem o naturalnym plemiennym związku Polaków z rolnictwem i wiejskim trybem życia – Polak jest wieśniakiem. Krajobraz wiejski miał w tym ujęciu zadanie → dydaktyczne, a zabarwienie rodzime i patriotyczne.

W artykule *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* („Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11) Brodziński użył → metafory ogrodu-krajobrazu, kształtowanego przez człowieka, jako skrótu myślowego określającego klasyczny model literatury, co wywołało zabawne riposty postępujących identycznie dyskutantów. Brodziński napisał o konwencjonalnej i opanowanej poezji → francuskiej, że: „Jest to foremnie strzyżony ogród francuski, […] którego piękność, jedynie na regularności zasadzoną, jednym rzutem oka zaspokoić można. Krzewy jego nie będą się coraz przyjemniej rozgałęziać i umajać liściami, ale dopóki regularnie zimnymi nożycami podstrzygane będą, coraz suchszymi sterczeć muszą gałęźmi" (tamże). W rozprawie *O pismach klasycznych i romantycznych* („Dziennik Wileński" 1819, t. 1) Jan Śniadecki, przypisujący romantykom rozumienie poetyczności jako dzikości, ironizował na temat „nożyc zimnego rozsądku, których romantyczność nie cierpi jako głównego nieprzyjaciela piękności poetycznej": „Żaden poeta tego w nas nie wmówi, żeby było milej przechodzić się po ziemi cierniem, ostem i grubym chwastem zarosłej, napełnionej gadem i wilgocią niż po ogrodzie puławskim". Odpowiadał mu Franciszek Wężyk jako autor artykułu *Uwagi nad Jana Śniadeckiego rozprawą „O pismach klasycznych i romantycznych"* („Pamiętnik Warszawski" 1819, t. 14): „Żaden bowiem z romantyków nie tęskni do dzikości owych czasów, lecz do ich niewinnej i cnotliwej prostoty […], a żaden poeta tego w nas nie wmówi, żeby było milej przechodzić się po foremnie obstrzyżonym ogrodzie niżeli po górach, dolinach i gajach Szwajcarii". Ta wymiana świadczyła o zręczności i efektowności manipulacji ogrodowo-krajobrazową metaforą, a przez to o ustaleniu jej stereotypów, ale nie dotyczyła istoty krajobrazu.

Romantyczna filozofia pejzażu. W latach 30. XIX w. sugestywnością i → impresyjną metaforycznością odznaczała się krytyka literacka Maurycego Mochnackiego, który pisząc o poezji romantycznej, posługiwał się pojęciem poetyckiego krajobrazu duszy artysty i używał w języku krytycznym krajobrazów, jak np. ten: „Imaginacja Zaleskiego szklana, czysta jak błękitna

wód powierzchnia, a fantazja różnobarwna, różnolicowa, mieniona jak gra kolorów i ziemskie na obłokach malowidła ku schyłkowi dnia jasnego albo jak farby tęczy na tle ruchomym w powietrzu-kręgu, szerokim łukiem zbiegającej, gdy deszczowe rzedną chmury. Taka właściwość, ten charakter poezji autora *Rusałek*!" (*O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830). Ta metafora krajobrazowa była efektem, przedłużeniem ogólniejszej, budowanej pod wpływem niemieckiej filozofii przyrody, a obejmującej cały świat natury.

Mochnacki wykładał sens zasady naśladowania natury przez sztukę jako poszukiwania „wyobrażeń duchownych", którym „natura z rozkazu i przejrzenia boskiego zmysłowe nadaje postacie i kształty produkcyjną siłą swoją" (tamże). Ponieważ tak naśladowane piękno natury nie podlega racjonalnym kryteriom, w pięknie krajobrazu (Mochnacki napisał: „widoku") zawarta jest Tajemnica: „Zagadką jest piękność okolicy, zajmującej położeniem swoim. Że tu oko nasze nie postrzega symetrycznego układu, czyli stosunków jednych części do drugich, i ich wszystkich razem do całości widoku, na tym też właśnie może i piękność jego zależy. […] Skąd ten nieład w naturze? […] Tę rzecz im pilniej roztrząsam, tym mocniej wierzę, iż wszystko, co jest piękne, wzniosłe, straszne i wielkością swoją przerażające w naturze fizycznej i moralnej, zasłona tajemnicy na wieki pokryła. […] Któż zliczy wszystkie dziwy i tajemnice w naturze, w tej skarbnicy dziwów i tajemnic, w tej wielkiej budowli przedwiecznego architekty umieszczonej w przestrzeni ugruntowanej na zasadach geometrii i mechaniki?" (*Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska" 1829, nr 15, 17–20, 22 i 26–29). Stawiany przez Mochnackiego literaturze polskiej warunek oryginalności, przeciwstawianej kosmopolitycznej konwencji, można uznać za myślowy łącznik problematyki filozofii krajobrazu z problematyką polskiej tożsamości krajobrazu.

Sprawę rodzimości pejzażu malarskiego poruszali od przełomu lat 30. i 40. XIX w. autorzy podróży po własnym kraju: Wincenty Pol w artykule *O malarstwie i żywiołach jego w kraju naszym* („Tygodnik Literacki" 1839, nr 22–24), Seweryn Goszczyński w artykule *O potrzebie narodowego polskiego malarstwa* („Demokrata Polski" 1842, t. 4), a także Michał Grabowski w artykule *Projekta artystyczne w Litwie. P. Kulesza. Pejzaż polski* (1849). Grabowski dobitniej niż inni wyróżniał → gatunek pejzażu spośród innych gatunków sztuki, widząc w nim nadzwyczajne możliwości transpozycji sensów filozoficznych, a jego poetyckość silniej wiązał ze szczególnym nastrojem polskiej przestrzeni, kształtującym nastrój i charakter jej mieszkańców: „[…] pejzaż prawdziwy jest poezją miejscowości; on uzdolnia mnie rozumieć tajemną mowę natury do człowieka; pragnę niezmiernie, żebyśmy mieli artystów pośredniczących między naszą naturą a nami i tego oczekuję od pejzażystów. […] Na północy to ludzie więcej w sobie skupieni, z natężonym uczuciem i fantastyczniejszą imaginacją spozierają na naturę, pojmują ją przenikliwiej, wiążą się z nią tajemnymi sympatiami, w poufalszym niejako z nią pożyciu odkrywają w niej niespodziewane wdzięki i uroki" (tamże). Przy tym istniejącą literaturę polską widział jako wyprzedzającą polskie malarstwo świadomością i praktyką krajobrazu.

Kwestie rodzimości i oryginalności krajobrazu w krytyce drugiej połowy XIX w. Jeden z wzorów podróży malowniczej zorientowanej właśnie na krajobraz i na charakterystykę przestrzeni, z którą wędrowiec nawiązywał obopólną więź duchową i emocjonalną, ustalił Józef Ignacy Kraszewski. W artykule *Krajobrazy*, dotyczącym malarstwa, ale z odniesieniami literackimi, definiował: „Krajobraz, to utwór, który zarazem odtwarza daną myśl Bożą wyrażającą się w naturze i piękno, jakie w niej zawarte, uwydatnia" (*Krajobrazy*, „Gazeta Warszawska" 1856, nr 84). W wielu punktach zgodny z Mochnackim, Kraszewski wielokrotnie po-

dejmował wątek pejzażu polskiego. Jego teksty krytyczne zdradzają wyjątkowo wielostronną i rozbudowaną świadomość rozległej problematyki krajobrazu. Autor miał w dorobku liczne pejzaże, nie tylko jako powieścio- i podróżopisarz, ale także jako malarz i grafik. „Krajobrazy duszy" funkcjonowały też w jego języku krytycznym. W tok myślenia o pejzażu polskim wplatał np. własny mały pejzaż kondensujący odczucie rodzimości polskiej przestrzeni: „Cóż dopiero, gdy nad lasy naszymi, i tak wspaniałymi już i pięknymi, przeleci ze skarbnicą swych tonów jesień cudowna, dobrze nazwana wiosną malarzy, gdy się to wszystko za pierwszym chłodem pozłoci, zarumieni, krwią, purpurą, fioletem, brązem okryje i wystąpi przed zimę jakby na pożegnanie z rozmaitością barw niedorównaną. Naówczas wpatrzyłby się człowiek na wieki w ten obraz Boży, gdyby go ze srebrzystym całunem nadchodząca zima nie spędziła ze stanowiska" (tamże).

Podobnie jak wcześniej w podróżach *Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy* (1840) i *Wspomnienia Odessy, Jedysanu i Budżaku. Dziennik przejażdżki w roku 1843 od 22 czerwca do 11 września* (1843), w *Krajobrazach* Kraszewski konstatował względny brak zainteresowania polskich malarzy rodzimym pejzażem: „Widoków, które by obraniem miejsc i schwyceniem strony malowniczej kraju uderzały, znamy dotąd bardzo mało; i te są rozrzucone w dziełach różnych artystów, jakby na nie przypadkowo trafili. Dziwi mnie to, bo zdaje mi się, że kraj nasz posiada tysiące nowych elementów, niezużytych, nietkniętych, które by cudownie zużytecznić się dały" (tamże). Pisarz sformułował właściwie projekt malarskiego (w domyśle również literackiego) pejzażu polskiego, a zarazem kryteria oceny takiego dzieła. Tak jak Mochnacki, Kraszewski przeciwstawiał odtworzeniu („odwzorowaniu") tworzenie polegające na → kompozycji, czyli wydobyciu z widzianej przestrzeni jej duchowego i poetyckiego charakteru. Dlatego oryginalność polskiego pejzażu jako dzieła łączył z jego oryginalną zwyczajnością jako obiektu. Znajdował ją przede wszystkim w rodzimym krajobrazie naturalnie „dzikim", swoistym przyrodniczo oraz wiejskim, swoistym kulturowo i zżymał się na brak takiej praktyki w polskim malarstwie: „Tu i ówdzie widzimy próbki szczęśliwe, ale nikt nie ma odwagi szukać w najprostszych przedmiotach elementu charakterystycznego obrazu. Wielu, jako akcesoryjną rzecz, dosztukowują pejzaż do kompozycji; inni nie wiedzą, co z sobą począć, gdy im przyjdzie z płotu, gruszy, wrót, kołków stworzyć żywą i coś mówiącą całość" (tamże). Za wzór dla polskich twórców uznał szwajcarskiego malarza Alexandre'a Calame'a, którego prace postrzegał jako ściśle odpowiadające jego kryteriom swoistego narodowego krajobrazu: „Jak Calame ze swej sosny, skały, szaletu tworzy cały poemat, czyżbyśmy i my z chaty, lasu, wzgórza i drzemiącej wody nie mogli go także utworzyć??" (tamże). Malowniczość pejzażu, którą odnajdywał u Calame'a, łączył z jednej strony z pojęciem emocjonalnej i duchowej więzi artysty z rodzimą przestrzenią, z drugiej – z twórczą indywidualnością artysty, udzielaną tej przestrzeni: „Sztuka nie jest zabawką, ani pejzaż cacką dla dzieci. Żeby istotnie stworzyć coś godnego nazwiska arcydzieła, i nadać temu charakter własny, nie dosyć przebiec kraj i schwycić powierzchowność jego, bijącą w oczy, bez wyboru i zastanowienia; trzeba go poznać głębiej, umiłować, wżyć się w jego tajniki, trzeba może zatęsknić za nim, może po nim zapłakać. Naówczas strzeli z serca promień natchnienia i ozłoci wszystko, od drobnej trawki, do płynącej w powietrzu fantastycznymi skrzydłami chmury, i zaśmieją się chatki, i zaszumią drzewa i przemówią omszone krzyże nasze, i rozwidnieją sine horyzonty lasów" (tamże). Takie ujęcie zawiera założenie, że tworzenie krajobrazu-dzieła jest jednocześnie czytaniem i pisaniem księgi, którą stanowi krajobraz-natura.

Kryteriów twórczości nie spełniał według Kraszewskiego pejzaż reprezentowany przez prace Gustave'a Courbeta. W jednym z → listów nadsyłanych do „Kłosów" artysta pisał o → realizmie (a w istocie o → naturalizmie) we współczesnym malarstwie pejzażowym, z przywołaniem „poezji i sztuki". W „realizmie", pojętym jako wierne odwzorowanie natury łącznie z trywialnymi jej obiektami, z jednej strony doceniał dążenie do prawdy, z drugiej dostrzegał nietwórczy charakter odwzorowania i brak wartości estetycznych: „[…] doszliśmy dziś do tego, że kawał gołego piasku, trochę wody i szary łachman nieba starczą za fotograficzną kompozycję pejzażu. Realizm, panowie! Przede wszystkim prawda! Mistrz Courbet […] powiada: »Nic nad naturę, jakakolwiek ona jest i jakkolwiek wygląda«" (*Listy J.I. Kraszewskiego*, „Kłosy" 1871, nr 320). Pisarz zarzucał też dziełom Courbeta brak duchowości i wtórność w stosunku do dorobku wielowiekowej tradycji: „Krajobraz realistyczny zużyto o głodzie, ogryzłszy go do kości, wszystkie efekta spospolitowano, ukradziono tęczę, wyssano księżyc […]" (tamże). Kiedy indziej Kraszewski nazwał „artystą-Courbetem w całym znaczeniu tego wyrazu" Émile'a Zolę, mając na myśli naturalistyczną szczegółowość miejskiego pejzażu w powieści *Une Page d'amour*: „W scenach tych, w których rozwijanie się uczuć przeplata Zola krajobrazami Paryża, widzianymi z okna (Passy), kolorowanie obłoków, wyziewów, oparów, promieni, mroków, dymów, mgły, blasków itp., nuży czytelnika […]" (*Listy J.I. Kraszewskiego*, „Kłosy" 1878, nr 673). W innej wypowiedzi, dotyczącej powieści Paula Johanna Ludwiga Heysego, Kraszewski zwracał uwagę na surowość, nieprzekształcenie opisywanego obiektu i przypadkowość wyboru w pejzażu „realistycznym" (czyli naturalistycznym), w czym jednak nie bez aprobaty widział „reakcję antybohaterską", gest przeciw skonwencjonalizowaniu i upozowaniu dzieła: „Ale dzieje się w nowej szkole powieściopisarskiej, co się niedawno działo z [malarskimi] krajobrazami realistycznymi. Sprzykrzyły się wyczesane drzewa z gałęziami wdzięcznie poustawianymi, jakby menueta tańcować miały, i zaczęto malować drzewka chude, poprzywiązywane do kołków, kałuże na gościńcu itp." (*Kronika zagraniczna*, „Tygodnik Ilustrowany" 1878, nr 127). Taki pejzaż Kraszewski uważał jednak za równie nieprawdziwy, bo jednostronny i przejaskrawiony. Zatem nie pospolitość codziennego tematu, lecz niewydobycie jego duchowości kazało pisarzowi odnieść się do praktyki krajobrazu naturalistycznego ambiwalentnie. Krytycznoliterackie ujęcie istoty oryginalności polskiego krajobrazu i polskości dzieła pejzażowego łączy Kraszewskiego z ujęciami czynionymi przez jego literackich synów i wnuków.

Sprawa pejzażu polskiego i pejzażu duszy na przełomie XIX i XX w. Choć Antoni Sygietyński nie miał dobrego zdania o podziwianym przez Kraszewskiego Calamie, stosował podobne jak Kraszewski kryterium prawdy i rodzimości pejzażu. Zaowocowało to np. przekonaniem, że krajobrazy Wojciecha Gersona są „pełne poezji rzewnej i tego nastroju smutnego, który wyrażał do pewnego stopnia charakter polskiego krajobrazu" (*Album Maksa i Aleksandra Gierymskich*, 1886). Pojęcie indywidualnego krajobrazu duszy krytyka literacka w tym czasie stosowała przy rekonstrukcji twórczego temperamentu i sylwetki emocjonalno-psychicznej artysty. Sygietyński czynił tak, dociekając charakteru twórczości Maksymiliana Gierymskiego na podstawie jego listów i dziennika. W wypowiedziach tych widział potwierdzenie rzutowania wrażliwej wyobraźni i „nadczułości nerwów" malarza na jego widzenie natury, notowane w liście lub w dzienniku w formie literackiego opisu nasyconego jej nastrojem. „Jest to – komentował Sygietyński – zupełny krajobraz i obraz Maksa Gierymskiego, z jego techniką, z jego charakterem, z jego odczuwaniem poezji i poetyczności w nastroju ogólnym […]" (tamże). Literacki pejzaż duszy malarza widział krytyk jako współgrający

z jego praktyką malarskich krajobrazów. Tę odróżnił zaś od malarskiego i literackiego pejzażu klasyków i romantyków, którym na równi przypisał, że „upodobniali naturę do chwilowych objawów życia ludzkiego, nastrajali ją zawsze na taki ton, w jakim chcieli przedstawić dane osobistości i w jaki chcieli wprowadzić widza. […] Maks Gierymski tymczasem […] wybiera w niej te formy tylko, które odpowiadają jego usposobieniu i jego upodobaniom […]" (tamże).

Bardzo podobnymi do użytych przez Kraszewskiego sformułowaniami Wiktor Gomulicki wyrażał aprobatę dla realistycznego, indywidualnego i niepowtarzalnego malarstwa krajobrazowego Józefa Chełmońskiego: „Maluje, na przykład, kawałek łąki zażółconej kaczeńcem, na której połyskuje niebiesko trochę wody z deszczu czy wylewu, i to mu wystarcza za całą »kompozycję«. […] Jak wyborną i prawdziwą jest złotawo-niebieska barwa powietrza w pejzażu, przedstawiającym wschód księżyca ponad lasem! ten pejzaż pokazuje nam pierwszy lepszy kawałek zarośli, spoza których wytacza się róg księżyca" (*Józef Chełmoński. (Profil krytyczny)*, „Bluszcz" 1890, nr 24–26). Tak jak Kraszewski u Calame'a, Gomulicki docenił w malarstwie Chełmońskiego autentyczność zwyczajnej codzienności i widoczną, oddziałującą na widza, rodzimość krajobrazu.

Z prawdą zwyczajności obiektów w malarstwie Chełmońskiego inni krytycy wiązali i rodzimość, i wysoką duchowość jego krajobrazów. Roman Zrębowicz przyrównał je do swojskich krajobrazów literackich, a malarza nazwał „poetą skazanym na ból i rozkosz swoich wzruszeń, zbieranych z przyrody polskiej niepokalanym skrzydłem prawdziwego natchnienia", opartym „przez całe życie o wezgłowie pejzażu polskiego" (*Józef Chełmoński*, „Prawda" 1914, nr 18). Dowodził wspólności metody artystycznej Chełmońskiego i Adolfa Dygasińskiego, podając za przykład obraz *Kuropatwy na śniegu* (1891) i fragment „walka o łup" z powieści *Gody życia* Dygasińskiego. Obu artystów uznał za następców Mickiewicza, mając zapewne na myśli krajobrazy w *Panu Tadeuszu*, po powstaniu styczniowym uważane za arcyprzykład pejzażu narodowego. Podkreślał, że „realizm" swojskiego krajobrazu Chełmońskiego i Dygasińskiego „niezawodnie potwierdza sens naszej twórczości narodowej, istotne drogi naszych wzruszeń, zasadnicze naszej rasy zdolności".

Zagadnienie pejzażu polskiego łączy się z zagadnieniem dzieła literackiego i malarskiego – jako wyrazu plemiennej polskiej duszy artysty i zbiorowości – w pracach krytycznych Stanisława Witkiewicza, który pisał o Juliuszu Kossaku, że w jego twórczości zawiera się „charakter i duch plemienny, rasowe właściwości i kultura długowieczna, i świat zewnętrzny, w którym naród żył i działał", oraz że: „Tam, gdzie temperament narodowy objawił się ze szczególną dzielnością […], tam Kossak znajdował najodpowiedniejszy wyraz swojej duszy i tworzył dzieła wyrażające najistotniejszą część tego temperamentu" (*Juliusz Kossak*, 1906). Antoni Sygietyński, który sądził podobnie, zauważał: „Pol i Kossak to bliźnięta" (*Album Maksa i Aleksandra Gierymskich*). Innym razem Witkiewicz wskazywał, że: „Do Chełmońskiego natura przemawiała wszystkimi swymi głosami, całym niezgłębionym czarem oceanu zjawisk – przemawiała, ponieważ jego dusza mieniła się zdolnością odczuwania niesłychanej mnogości stanów […]. Z tą samą siłą i wielostronnością pojmował on i odczuwał życie ludzi, życie zwierząt bytujących w bezpośrednim z naturą stosunku – pojmował życie wsi polskiej" (*Józef Chełmoński*, „Tygodnik Ilustrowany" 1889, nr 316).

Jednak Witkiewicz nie wyróżniał pod tym względem gatunku pejzażu spośród innych gatunków malarskich i literackich, a nawet nie wyróżniał żadnej ze sztuk: „[…] cała sztuka we wszystkich swych odłamkach, bez względu na ich środki, jest tym najbezpośredniejszym

wyrazem ludzkiej duszy, odzwierciedlającym wszystkie jej stany: więc obraz, posąg, muzyka, tak dobrze jak książka, będą raz wyrazem roztapiania się duszy narodowej w morzu ludzkości, to znowu skupiania się jej w sobie, wyłamywania z własnych głębin swoich szczególnych kryształów myśli i uczucia" (*Juliusz Kossak*). Z równym entuzjazmem co o rodzimych wiejskich pejzażach i innych obrazach Kossaka pisał o historycznych pracach Jana Matejki i o *Trylogii* Henryka Sienkiewicza jako dziełach szczególnie nasyconych duszą polską. Chodziło mu więc nie tyle o sam pejzaż duszy, ile raczej o dzieło, którym mógł być i pejzaż, przejęte klimatem plemiennej mentalności oraz zanurzone w narodowym kodzie kultury. W tym ujęciu twórca, także pejzażysta, jawi się jako empatyczne medium wyrażające zbiorową duszę poprzez własne odczucie wspólnoty oraz wyzwalające u zbiorowości współodczuwanie i współświadomość tej wspólnoty. Witkiewicz formułował niekiedy wyobraźniowy, zmysłowy i zarazem syntetyczny, metaforyczny pejzaż-ekwiwalent całości dzieła, jak ten dotyczący rodzimego charakteru malarstwa Juliusza Kossaka: „Całkowity zbiór jego prac robi wrażenie, jak żeby się nagle otwarło jakieś okno, z którego zawiało powietrze, przepojone zapachem łąk skoszonych, wód świeżych, żywicą sośniny, jesiennym wiatrem i dymem prochowym, okno, z którego widać daleko w przeszłość, gdzieś na pobojowisko Płowiec i Grunwaldu, a jednocześnie widać chwilę, która tylko co przeszła i łączy się bezpośrednio z tym, co tętni życiem dokoła" (*Juliusz Kossak*).

Krajobraz duszy w koncepcji dzieła i w języku młodopolskiej krytyki literackiej. O pojemności i atrakcyjności formuły krajobrazu duszy artysty dla krytyki literackiej szczególnie dobitnie mogą świadczyć przykłady języka krytyki w założeniu obiektywnej, jak np. Włodzimierza Spasowicza, któremu zdarzało się używać krajobrazu jako metafory powinowactwa charakteru twórcy i przestrzeni. Metafora taka powstawała na przecięciu romantycznego przekonania o wzajemnej duchowej więzi wędrowca z przemierzaną przestrzenią i pozytywistycznego (bliskiego → taine'izmowi) przekonania o kształtującym wpływie na jednostkę środowiska i okoliczności. Tak Spasowicz pisał „krajobrazem" o Wincentym Polu, znanym z rodzimych literackich krajobrazów: „Odosobnienie i tęsknota w duszy działają jak lekka mgła przesłaniająca krajobraz: giną jaskrawe barwy, obraz płowieje, lecz delikatnieją zarysy. Cechy te mieszczą w sobie w wysokim stopniu wydane w r. 1847, ale napisane od dawna *Obrazy z życia i podróży*, najdoskonalsze pod względem sztuki dzieło Pola, natchnione widokiem Tatrów, długim pobytem w górskich okolicach. W naturze Pola było wiele z górami wspólnego; taż sama grandezza, wiejąca niby chłodem wyniosłość, rażąca tych, co nie poznali jeszcze duszy surowej wprawdzie, lecz czułej a prostej; taż sama, jak i w granitowych olbrzymach, kamienna nieruchomość i zakrzepnięcie w pewnych raz na zawsze stężałych formach; toż rwanie się ponad organiczne życie dla obcowania z Bogiem śród bezludnej natury albo śród ludzi tak pierwotnych, jak gdyby Pan Bóg tylko co ich stworzył […]" (*Wincenty Pol jako poeta. Dwa odczyty*, „Ateneum" 1878, t. 2).

Ignacy Matuszewski rozważał pojęcie krajobrazu duszy w ścisłym związku ze sprawą symbolicznego pejzażu malarskiego i literackiego oraz szerzej w związku z symbolizmem i neoromantyzmem „nowej sztuki" młodopolskiej. Potraktował on krajobraz jako ważny nośnik „nastroju", przy czym „psychiczny nastrój" rozumiał jako wewnętrzne odczucie autora, sugestywnie przekazywane dziełu, a poprzez dzieło wywoływane „w duszy słuchacza". Istotę nowej neoromantycznej i symbolicznej sztuki widział nie w „odtwarzaniu" rzeczywistości, a w „przetwarzaniu" odebranego od niej impulsu, przeto utwór był według niego „zmysłowym równoważnikiem, analogią, symbolem wewnętrznego stanu artysty" (*Istota*

i rola nastroju, 1902). Założenie, że krajobraz jest stanem duszy artysty, musiało być składnikiem takiego ujęcia dzieła sztuki. Rzeczywiście jeden z podanych przez krytyka przykładów to poetycki melancholijny krajobraz Włodzimierza Perzyńskiego, zatytułowany *Zmierzch* (1901). Matuszewski zauważał, że tej koncepcji literackiej drogę torowała „ewolucja pejzażu" w malarstwie, która dokonywała się w reakcji na dominację przedstawień „niezindywidualizowanej natury": „[…] artysta musiał ją indywidualizować kosztem własnej jaźni i nadawać martwemu na pozór krajobrazowi nastrój i duszę" (tamże). Ewolucja ta wyłoniła krajobraz symboliczny, w tym → fantastyczny: „[…] dzięki wzrastającej ciągle potrzebie coraz pełniejszego wypowiadania swojej jaźni wewnętrznej, artysta zaczął traktować pejzaż coraz swobodniej, aż wreszcie doszedł do tego, że zaludnił go rojem fantastycznych postaci uzmysławiających i symbolizujących wrażenia, jakie widok danego kącika i momentu natury budził w duszy artysty" (tamże). Idealny przykład krytyk dostrzegał w dziełach Arnolda Böcklina, w których fantastyczne krajobrazy natury wcielają „w siebie jej ducha, albo, ściślej mówiąc, ducha artysty, który na nią patrzy" (tamże).

Opis krajobrazu duszy krytyka literacka nie tylko identyfikowała (używając pojęcia, a niekoniecznie ściśle terminu) jako praktykę literatów i malarzy, ale także stosowała jako język lub/ i metodę krytycznoliteracką. Szczególnie istotne było to w koncepcji krytyki → impresjonistycznej. Zbliżał się do niej właśnie Ignacy Matuszewski, np. w studium o *Popiołach* Stefana Żeromskiego (1904) łącząc odczytanie z powieści sugestii duszy artysty-autora z sugestią własnej, czytelniczej. W *Popiołach* dostrzegał „kunsztowne połączenie epiki z liryką", stwarzające podwójne sensy powieściowych przedstawień: „Są to z jednej strony obrazy życia przemawiające do nas swoją własną rzeczową treścią, plastyką i ruchem; z drugiej zaś strony odgrywają one rolę ideogramów, znaków uzmysławiających wewnętrzny stan uczuć autora. Żeromski nie odsłania nastroju swej duszy bezpośrednio, w formie wynurzeń osobistych, lecz zniewala nas do współczucia i współmyślenia ze sobą, wlewając w stworzone figury i sceny zdrój gorącego sentymentu lirycznego" (I. Matuszewski, *Żeromski i „Popioły"*, „Tygodnik Ilustrowany" 1904, nr 20–23). Odczytanie dzieła Żeromskiego odzwierciedlało jednocześnie wrażenia krytyka, wywołane lekturą i empatyczną rekonstrukcję przeżycia twórcy, zawartego w dziele. Napisany przez Matuszewskiego krajobraz odpowiadający nastrojowi *Popiołów* to symboliczny pejzaż duszy zarówno krytyka, jak i twórcy dzieła. Tak zatem Matuszewski odbierał *Popioły* jako całość: „Panuje tam parna, odurzająca atmosfera dnia upalnego przed burzą. Po niebie suną ciężkie chmury, brzemienne życiodajnym deszczem oraz niszczącymi gromami i kładą ponury cień na ziemię. Od czasu do czasu przez gęstą oponę przedrze się wesoły promyk słońca i ozłoci samotne drzewko, szmat falującego kłosami pola albo szczyt wysokiej góry; potem błyskawica zaleje czerwonym blaskiem połowę widnokręgu – i znowu wszystko zapada w niepokojący półmrok. Rzucone na takie tło kontrasty i antytezy, nie słabnąc wewnętrznie, tracą jednak jaskrawość i brutalność zewnętrzną i dają się łatwiej harmonizować artystycznie niżeli w zwykłym, codziennym oświetleniu" (tamże).

Ewa Ihnatowicz

Źródła: F. Karpiński, *O wymowie w prozie albo wierszu*, w: tegoż, *Zabawki wierszem i prozą*, t. 2, 1782; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, 1788; I. Czartoryska, *Myśli różne o sposobie zakładania ogrodów*, 1805; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818,

t. 10–11; J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, „Dziennik Wileński" 1819, t. 1; [F. Wężyk], *Uwagi nad Jana Śniadeckiego rozprawą „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Pamiętnik Warszawski" 1819, t. 14; K. Brodziński, *O idylli pod względem moralnym*, „Pamiętnik Warszawski" 1823, t. 6; [M. Mochnacki], *Myśli o literaturze polskiej*, „Gazeta Polska" 1828, nr 89–94; [M. Mochnacki], *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska" 1829, nr 15, 17–20, 22 i 26–29; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; W. Pol, *O malarstwie i żywiołach jego w kraju naszym*, „Tygodnik Literacki" 1839, nr 22–24; [S. Goszczyński], *O potrzebie narodowego polskiego malarstwa*, „Demokrata Polski" 1842, t. 4; M. Gr… [M. Grabowski], *Projekta artystyczne w Litwie. P. Kulesza. Pejzaż polski*, w: tegoż, *Artykuły literackie, krytyczne, artystyczne M. Gr…go*, 1849; J.I. Kraszewski, *Krajobrazy*, „Gazeta Warszawska" 1856, nr 79 i 82–84, przedruk w: tegoż, *Gawędy o literaturze i sztuce. Ciąg pierwszy*, 1857; [J.I. Kraszewski], *Listy J.I. Kraszewskiego*, „Kłosy" 1871, nr 320; [J.I. Kraszewski], *Kronika zagraniczna*, „Tygodnik Ilustrowany" 1878, nr 127; [J.I. Kraszewski], *Listy J.I. Kraszewskiego*, „Kłosy" 1878, nr 673; W. Spasowicz, *Wincenty Pol jako poeta. Dwa odczyty*, „Ateneum" 1878, t. 2; [J.I. Kraszewski], *Kronika zagraniczna*, „Tygodnik Ilustrowany" 1879, nr 186–187; S. Witkiewicz, *Mickiewicz jako kolorysta*, „Wędrowiec" 1885, nr 49–53; A. Sygietyński, *Album Maksa i Aleksandra Gierymskich*, 1886; S. Witkiewicz, *Józef Chełmoński*, „Tygodnik Ilustrowany" 1889, nr 316; W. Gomulicki, *Józef Chełmoński. (Profil krytyczny)*, „Bluszcz" 1890, nr 24–26; I. Matuszewski, *Czarnoksięstwo i mediumizm. Studium historyczno-porównawcze*, 1896; B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny" 1896, nr 178; I. Matuszewski, *Istota i rola nastroju*, w: tegoż, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902; I. Matuszewski, *Żeromski i „Popioły"*, „Tygodnik Ilustrowany" 1904, nr 20–23; S. Witkiewicz, *Juliusz Kossak*, 1906; R. Zrębowicz, *Józef Chełmoński*, „Prawda" 1914, nr 18.

Opracowania: I. Kitowiczowa, *Człowiek wobec natury w poglądach Brodzińskiego i Mochnackiego*, „Pamiętnik Literacki" 1976, z. 2; R. Przybylski, *Ogrody romantyków*, 1978; J. Kolbuszewski, *Tatry w literaturze polskiej 1805–1939*, 1982; A. Kowalczykowa, *Pejzaż romantyczny*, 1982; A. Kowalczykowa, *Pejzaż*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; J. Kolbuszewski, *Od Pigalle po Kresy. Krajobrazy literatury popularnej*, 1994; J. Zawadzka, *Przestrzeń powieści sentymentalnej – krajobraz wrażliwości*, w: taż, *Kronika serc czułych. Stereotypy polskiej powieści sentymentalnej I połowy XIX wieku*, 1997; M. Cieński, *Pejzaże oświeconych. Sposoby przedstawiania krajobrazu w literaturze polskiej w latach 1770–1830*, 2000; J. Kolbuszewski, *Witkiewicz jako kolorysta. O sztuce pisarskiej autora „Na przełęczy"*, w: tegoż, *W kręgu Młodej Polski. Motywy i tematy*, 2000; M. Strzyżewski, *Wstęp*, w: M. Mochnacki, *Rozprawy literackie*, oprac. M. Strzyżewski, 2000; A. Rossa, *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja pejzażu. Studium wybranych motywów*, 2004; W. Hamerski, *O obrazowaniu natury w prozie romantycznej. Rekonesans w tekstach J.I. Kraszewskiego i J. Korzeniowskiego*, w: *Piękno wieku XIX. Studia i szkice z historii literatury i estetyki*, red. E. Nowicka i Z. Przychodniak, 2008.

Zob. też: Analogia malarska, Czucie (Czułość, Uczucie, Tkliwość), Impresjonizm, Naturalizm, Opis/ Opisowość, Podróż/ Podróżopisarstwo, Russoizm, Sielanka, Sztuki wizualne a literatura

PIEŚŃ LUDOWA

Termin. Pieśń ludowa jako jedna z podstawowych form folkloru, związana z życiem codziennym oraz ze sferą obrzędową mieszkańców tradycyjnej wsi polskiej oraz rodzaj wierszowanej wypowiedzi śpiewanej, należała do akceptowalnych sposobów publicznej prezentacji różnorodnych, nierzadko dwuznacznych treści, w tym z zakresu tematyki miłosnej i moralno-obyczajowej. Ponieważ w kulturze chłopskiej występowały liczne odmiany pieśni, ściśle związane z kontekstem wykonawczym, w badaniach folklorystycznych dokonano ich podziału, wyróżniając pieśni POWSZECHNE, dotyczące tematyki codziennej (m.in. „miłosne", „zalotne", „zawodowe", „społeczne", „historyczne", „religijne", „kołysanki", „ballady"), oraz pieśni OBRZĘDOWE, wykonywane jedynie w określonych sytuacjach świątecznych. W obrę-

bie drugiej grupy wydzielono pieśni RODZINNE, dotyczące narodzin i chrztu, wesela oraz pogrzebu, a także pieśni DOROCZNE, odnoszące się do świąt kalendarzowych (gody i zapusty, gregorianki, gaik/ maik, Wielkanoc, sobótka, dożynki). W krytyce XVIII i XIX w. nie odwoływano się jednak do spójnej klasyfikacji pieśni, często dokonując podziału materiału na podstawie subiektywnych kryteriów. Nie stosowano również jednej wspólnej nazwy na określenie pieśni ludowej, wykorzystując wszystkie możliwe wariacje, w zależności od celu wypowiedzi. Jeśli zamiarem piszącego było podkreślenie dawności przekazu i jej silnego związku z → tradycją, stosowano określenia: pieśń „starożytna", „dawna", „prasłowiańska", „narodowa", „bohaterska". Gdy podkreślano artystyczne walory ludowej twórczości, odwoływano się do pojęć literaturoznawczych, takich jak → poezja. Jeśli była mowa o aspektach wykonawczych i o związku tekstu z melodią, stosowano terminy: „pieśń", „pienie", „śpiew", a kiedy zamierzano wskazać zakres społecznego funkcjonowania prezentowanego materiału, mówiono o pieśni „gminnej", „wieśniaczej", „pospólstwa", „ludowej" bądź „ludu". Niekiedy przywołane terminy ze sobą krzyżowano, tworząc nazwy wieloczłonowe, np. „starożytna pieśń ludowa", bądź dodatkowo dookreślano nazwą o charakterze funkcjonalnym, m.in. pieśń „obrzędowa", „sobótkowa" czy „żniwna".

Okres klasyczny i preromantyczny. Zainteresowanie pieśnią wieśniaczą można zaobserwować już w XVII w. (w utworach Jana Andrzeja Morsztyna, Wacława Potockiego, Adama Korczyńskiego), kiedy nastaje moda na parafrazę poezji ludowej w związku z kryzysem poetyk renesansowych. Dopiero jednak twórcy w XVIII w., zwłaszcza gloryfikujący wieś sentymentaliści, zaczęli na znaczną skalę wyzyskiwać pieśni gminne jako tworzywo literackie, m.in. za sprawą rozpowszechnionego mitu arkadyjskiego odnoszonego do polskiej wsi i jej mieszkańców. Świadczą o tym liczne utwory inspirowane poezją chłopską (np. *Trzy gody. Sielanka w pięciu aktach* Franciszka Dionizego Kniaźnina, *Szczęście przy Dorydzie*, *Pieśń mazurska*, *Pieśń pasterska do Zosi* Franciszka Karpińskiego), chociaż nie brakuje interesujących przykładów w epokach wcześniejszych (np. *Pieśń świętojańska o Sobótce* Jana Kochanowskiego). Równocześnie pieśń ludowa zaczyna być obiektem działań zbierackich, kolekcjonerskich (anonimowe zbiory z pierwszej połowy XVIII w., np. tzw. śpiewnik radomszczański, śpiewnik warszawski, śpiewniczki Dominika Rudnickiego, Adama Kępskiego), a jednocześnie staje się ważnym tematem krytyki literackiej, wpisującym się w toczone na łamach prasy dysputy nad przeszłością i przyszłością → narodu polskiego oraz → Słowiańszczyzny. Do zainicjowania dyskusji tego rodzaju przyczyniły się zwłaszcza publikowane w Europie zbiory pieśni ludowych. Oprócz wydanych przez Jamesa Macphersona *Pieśni Osjana* (→ osjanizm), często omawianych nie tylko w prasie krajowej, do najbardziej znanych i dyskutowanych z tego okresu można włączyć: *Des Knaben Wunderhorn* (*Czarodziejski róg chłopca*, t. 1–3, 1805–1808) w opracowaniu Clemensa Brentana i Achima Arnima, a także *Volkslieder* (1778––1779) Johanna Gottfrieda Herdera. Ostatni z przywołanych autorów istotnie wpłynął na rozwój europejskich badań nad pieśnią ludową, również za sprawą wypowiedzi na temat znaczącej historycznie i kulturowo roli poezji gminnej. Filozof przypisał pieśni ludowej rangę „mowy ojczystej rodzaju ludzkiego", w której przez wieki zostały zachowane tradycje słowiańskie, dzięki czemu w przyszłości może odegrać niebagatelną rolę w odrodzeniu kulturowym. Popularyzując związaną z tym sądem wizję pierwotnej Słowiańszczyzny jako krainy arkadyjskiej, niemiecki filozof przyczynił się do rozbudzenia idei słowianofilskich w całej Europie. Wielu polskich twórców i krytyków w XVIII i XIX w. powoływało się na

sądy filozofa przy okazji charakteryzowania rodzimych pieśni, którym przypisywano wartości historyczne, w mniejszym stopniu artystyczne.

Już Ignacy Krasicki, tłumacz pieśni Macphersona, w rozprawie *O rymotwórstwie i rymotwórcach* (powst. 1793–1799, wyd. 1803) w części *O rytmach bohaterskich albo epopei* wskazuje na powszechność twórczości gminnej i jej wagę przy rekonstrukcji pradziejów: „[…] w dzikich narodach pieśni takowe składane bywały. Prostota gminu, która się mało od dziczy różni, zachowała je u siebie, i dotąd zachowuje w każdym prawie kraju; tak dalece, iż gdyby te dumy zebrane i ściśle roztrzęsione były, może by stąd dziejopisowie, osobliwie w wydobyciu kraju każdego pierwiastków, wiele korzystać mogli". Tadeusz Czacki nie tylko powołał się z kolei na godny naśladowania przykład *Pieśni Osjana*, ale podjął się przy tym zbierania historycznych śpiewów i refleksji nad ich kulturową rolą. Wskazał na wagę poezji gminnej jako dokumentów historycznych czasów niepiśmiennych: „Bardy, druidy lub skaldy śpiewali o powinnościach wodzów i żołnierza, o sromocie klęski a świetności zwycięstwa. […] W pieniach, które święcone śpiewaki podawały, widać nieśmiertelność wielbionej cnoty, a wieczne przekleństwo zbrodni. […] Nieszczęście mieć chciało, że takie historyczne pienia nie chciano wyryć na tablicach lub pisać na pergaminie; pamięć je tylko podawała od dziadów do wnuków" (*O litewskich i polskich prawach, o ich duchu, źródłach, związku i o rzeczach zawartych w pierwszym Statucie dla Litwy 1529 roku wydanym*, 1800). Hugo Kołłątaj, który zapoznał się z dziełem Czackiego natychmiast po jego opublikowaniu, dostrzegł w nim kontynuację prac Adama Naruszewicza, postulującego pisanie historii narodowej z krytycznym uwzględnieniem literatury ludu, i również włączył się w tę akcję, kreśląc plan działań zbierackich i wydawniczych. W liście do Jana Maja z 1802 r., będącym w rzeczywistości apelem o stworzenie fundamentalnego dzieła *Scriptores rerum Polonicarum*, dopominał się o spisanie dziejów kultury polskiej we wszelkich jej przejawach, włącznie z pomijaną w dotychczasowych pracach kulturą duchową ludu, w tym pieśniami. Kołłątaj postulował, aby przy opracowywaniu materiału brano pod uwagę informacje „o zabawach pospólstwa, stosownie do części roku, o ich muzyce, o instrumentach muzycznych, o godach rocznych, czyli saturnaliach naszego ludu, o bachanaliach, o pieśniach wesołych, pasterskich, żałobnych, historycznych i tych, które dzieciom przy kolebkach śpiewają, o bajkach i historiach" (*List H.K. do T.M. z Ołomuńca dnia 15 lipca 1802 r. pisany*, „Pamiętnik Warszawski" 1810, t. 2, nr 4). Powyższym postulatom towarzyszyło przekonanie o konieczności przeprowadzania sumiennych badań we wszystkich prowincjach z uwzględnieniem różnic regionalnych. Co jednak ważne, dla Kołłątaja materiał ludowy, w tym pieśniowy, nie przedstawiał sam w sobie jakiejś odrębnej wartości, lecz stanowił cenne źródło historyczne i geograficzne, pozwalające rekonstruować początki narodu polskiego, szerzej – Słowiańszczyzny. W przeciwieństwie jednak do Czackiego, którego wspomnianą pracę w 1803 r. Kołłątaj w kierowanych do autora listach poddał krytycznej ocenie, w celu ułatwienia przygotowania jej pełniejszego, drugiego wydania, wśród licznych uwag zamieścił postulat odtwarzania historii narodu na podstawie wszystkich zachowanych tekstów ludu, nie tylko pieśniowych: „Zebranie śladów historii początkowej z tradycji i obyczajów pospólstwa jest bardzo trudne, ale wszelako nie jest płonnym obiektem, gdyby się chciano około tego zatrudnić. […] tysiąc rzeczy trzeba słuchać bez pożytku, żeby jedna uderzyła i obudziła atencją; i to jeszcze ten, który chce słuchać, powinien być pewnym, że mu są wiadome najdrobniejsze starożytności ślady, bo bajka da czasem historią, a nie da imienia; czasem wspomni o imieniu, a inną przyczepi historią" (*H. Kołłątaja uwagi na niektóre miejsca dzieła „O prawach litewskich i polskich", ściągające się do tomu*

I edycji 1800 r., wyd. 1844). Ten programowy list Kołłątaja, przesłany przez Jana Maja do Tadeusza Czackiego i przedstawiony przez niego na posiedzeniu Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Warszawie, przyczynił się do rozpowszechnienia idei zbierackich i wydawniczych dotyczących twórczości ludu. W ujęciu poszczególnych krytyków, literatów i badaczy, wypowiadających się na ten temat na łamach prasy, idea Kołłątajowska nabierała jednak nowych znaczeń. Franciszek Wężyk np. w wydanej już w 1802 r. bezimiennie rozprawie *O poezji w ogólności* („Nowy Pamiętnik Warszawski" 1802, t. 5) wprowadza do swych rozważań temat śpiewów chłopskich, próbując wskazać genezę tego rodzaju przekazów i wiążąc „pieśni ludu prostego, jakie codziennie słyszymy w rozmaitych językach", z naturalną skłonnością człowieka do poetyzowania, w czym upatruje podstawowe źródło poezji.

Kolejni komentatorzy w swych pracach zaczęli zwracać większą uwagę na łączność pieśni z ludową obrzędowością wiejską, przy okazji wskazując na specyficzne cechy tego rodzaju twórczości. W 1803 r. na posiedzeniu Towarzystwa Przyjaciół Nauk Jan Paweł Woronicz odczytał rozprawę *O pieśniach narodowych* (cz. 1, „Rocznik Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1803, t. 2; cz. 2, „Rocznik TWPN" 1810, t. 6), apelując o stworzenie pieśnioksiągu składającego się z ważnych dla polskiego narodu pieśni religijnych, obyczajowych i historycznych, poczynając od „starożytnych zabytków ojców naszych". Co prawda w wystąpieniu Woronicza nie pada nazwa „pieśń ludu", ale prawdopodobnie właśnie tę formę folkloru określa się „pierwszym płodem poezji", w czym można dostrzec zapowiedź późniejszych koncepcji twórczości gminnej jako skarbnicy narodowych wartości i tradycji. Niewykluczone jednak, że Woronicz – podobnie jak inni badacze „starożytności" tego czasu – koncentrował się na dawnych pieśniach historycznych, bohaterskich, odnotowywanych w omawianym okresie wśród narodów słowiańskich. Śladem Kołłątaja i Woronicza poszli kolejni krytycy i amatorzy porwani ideą utrwalania ginących tradycji i np. w 1805 r. na łamach „Nowego Pamiętnika Warszawskiego" (t. 18, nr 54; t. 19, nr 56) Ignacy Lubicz Czerwiński zamieszcza opracowanie *Swactwa, wesela i urodziny u ludu ruskiego na Rusi Czerwonej, przez obywatela tamtego kraju opisane* (fragment późniejszej pierwszej w Polsce monografii etnograficznej *Okolica zadniestrska między Stryjem a Łomnicą, czyli opis ziemi i dawnych klęsk lub odmian tej okolicy*, 1811), w którym bardzo dokładnie charakteryzuje przebieg obrzędów weselnych wśród ludu, wskazując niejako przy okazji na właściwości towarzyszących im pieśni: „Tu dalej trudno opisać, zabaw, pieśni i przypowiastek, czasem uczciwość i niewinność obrażających, którymi starostowie obu stron zabawiają gości, i tu prawdziwie okazuje się rodzaj języka i prostoty najgrubszej; wszelako przyznać trzeba, że istota aktu nie przestaje być świętą i poważną" („Nowy Pamiętnik Warszawski" 1805, t. 18, nr 54). W części drugiej tekstu, dotyczącej chrztu i urodzin, więcej uwagi poświęca ludowej muzyce niż pieśniom, omawiając jej specyfikę przejawiającą się w nadmiernej głośności, jak i w repertuarze przyswajanym przez ludowych artystów ze słuchu. Tym tropem pójdzie również Maria Czarnowska, powołując się na apel prasowy zachęcający do nadsyłania podobnych materiałów. Publikuje artykuł *Zabytki mitologii słowiańskiej w zwyczajach wiejskiego ludu na Białej Rusi dochowywane* („Dziennik Wileński" 1817, t. 6, nr 34), w którym opisując wybrane zwyczaje ludu na wskazanym w tytule terenie, zamieszcza posłyszane przez siebie teksty pieśniowe, łącząc je z obrzędami świętojańskimi i z Zielonymi Świątkami. W 1818 r. Krystian Lach Szyrma na łamach tego samego czasopisma drukuje z kolei dwie oryginalne pieśni ludu z Rusi Czerwonej oraz propozycje ich literackich opracowań: *Dumki ze śpiewów ludu wiejskiego Czerwonej Rusi* („Dziennik Wileński" 1818, t. 5, nr 1). W załączonym liście do redakcji zachęca czytel-

ników do zbierania różnych przekazów ludowych, ujawnia własne inspiracje w tym zakresie (idee i prace Zoriana Dołęgi Chodakowskiego), a przy okazji dokonuje charakterystyki gminnych śpiewów, wśród ich właściwości wymieniając prostotę, smętność, związek z zabobonami, a także to, że niekiedy przyśpiewka „w nieokrzesaną gminność wpadła". Na naturalny artyzm pieśni ludowych i na zgodność tekstu z melodią niejednokrotnie zwracał uwagę Józef Franciszek Królikowski w swej wieloczęściowej *Rozprawie o śpiewach polskich z muzyką i zastosowanie poezji do muzyki* („Pamiętnik Warszawski" 1817, t. 9). Inny, nieznany nam autor, w 1819 r. przy okazji szczegółowej charakterystyki poszczególnych faz obrzędu weselnego zamieszcza teksty ośmiu pieśni ([b.a.], *Obrzędy weselne ludu wiejskiego w guberni mińskiej, w powiecie Borysowskim, w parafii hajeńskiej, obserwowane w latach 1800, 1szym i 2gim, z niektórymi piosnkami i ich zwyczajną nutą*, „Tygodnik Wileński" 1819, t. 7, nr 130 i 132).

Przykładów tego rodzaju publikacji z pierwszego dwudziestolecia XIX w. można przywołać więcej, w czym trzeba upatrywać świadectwo popularności omawianej tematyki, swoistej mody na zbieractwo starożytności, jak i wzrastającej świadomości wagi przekazów pieśniowych ludu i ich silnych związków z chłopską obrzędowością. Prasowe wypowiedzi z tego czasu nie mają jednak charakteru profesjonalnego, zazwyczaj nie podaje się informacji o okolicznościach, miejscu i czasie zapisu, ale odnotowanie ich w terenie oraz powiązanie z życiem codziennym ludu stanowi ważny dowód funkcjonowania omawianej formy folkloru. Można zauważyć również, że w wypowiedziach amatorskich i krytycznych, pochodzących z pierwszego okresu zainteresowania pieśnią ludową, częściej nazywaną „pieśnią ludu", „pieśnią gminną" bądź „poezją ludu/ gminu", była ona przedstawiana głównie z perspektywy funkcjonalnej – jako istotny element obrzędu ludowego, odczytywanego w kategoriach świadectwa kultury narodowej, a w mniejszym stopniu jako samorodne zjawisko artystyczne. Rzadko kiedy podejmowano temat konstrukcji utworów czy właściwości ich języka, co najwyżej wspominając o zauważalnej niekiedy „grubiańskości" przekazów, kwestii zazwyczaj pozostającej bez przykładów i komentarza. Do rzadkości należą natomiast wypowiedzi zdecydowanie krytyczne, kwestionujące wartość śpiewów wieśniaczych, jak artykuły Jędrzeja Śniadeckiego, zamieszczane na łamach satyrycznych „Wiadomości Brukowych". Autor wykpiwa narastające romantyczne tendencje do idealizowania chłopstwa i jego dokonań artystycznych przez konfrontację prasowych opinii krytyków (głoszących rzekome prawdy o rozśpiewanym ludzie) z obrazem z autopsji – brudnej, nieokrzesanej i mrukliwej wsi, jak w jednym z fragmentów *Podróży próżniacko-filozoficznej*: „Z tej okazji, nie słysząc ani fujarek, ani śpiewów, nie mogłem sobie zabronić myśli, że lud nasz niezmiernie jest ponury i cichy. A żem się i ja za młodu kręcił po świecie, przypomniałem sobie, że Ukraińcy i Krakowianie ustawicznie śpiewają. Nie można się tam na wsi nigdzie spotkać z pracującym w polu i ogrodach ludem, żeby nie usłyszeć wesołego i hucznego śpiewania. Ma nawet pospólstwo swoich autorów, czyli wynalazców piosneczek, którzy je w karczmach układają naprędce, czyli jak piękny świat mówi, IMPROWIZUJĄ. Ci, występują co niedziela z talentem swoim na popis, w obecności oblubienic i całej gromady, tudzież przy pomocy rzępołów na basach i skrzypkach. U nas w Litwie, ponura cichość na polach i w lesie, cichość zupełna po wioskach, cichość nawet w karczmach; bo co jest rzecz niepojęta, u nas nie śpiewają nawet pijani. A jeżeli kiedy zaśpiewają kobiety przy żniwie lub na weselu, muzyka ta jest smutna, prawdziwie żałobna i nudnie jednostajna" ([J. Śniadecki], *Wyprawa na wieś*, „Wiadomości Brukowe" 1821, nr 235). Co bardziej otwarci na nowe prądy krytycy tego czasu upatrywali jednak w pieśni ludu źródło poezji „starożytnej", jak pozostający pod znacznym wpływem poglądów Herdera Kazi-

mierz Brodziński, który w rozprawie *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* stwierdził: „Owoce klasycznej poezji, szczególnie greckiej, wywiły się także z kwiatów romantyczności, tj. z pieśni ludu, powieści bajecznych wieków rycerskich itd." („Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11). Krytyk dostrzegł zresztą podobieństwa poezji ludu wielu narodów mu współczesnych, wymieniając wśród cech wspólnych prostotę oraz zbliżony sposób „malowania uczuć". W swoich *Listach o polskiej literaturze* („Pamiętnik Warszawski" 1820, t. 16), zwłaszcza w *Liście II* oraz *Liście III*, ubolewał nad nikłym zainteresowaniem słowiańskimi przekazami wśród rodaków preferujących informacje o obcych, bardzo odległych kulturach i ich wytworach. Brodziński, powołując się na cenne uwagi Herdera, zawarte w jego *Dziejach rodu ludzkiego*, postrzega Słowian jako wielką rodzinę, której spokojny charakter został naruszony przez najeźdźców, a świadectwem zbiorowej historii są przede wszystkim pieśni ludowe. Sformułowany przez Brodzińskiego zarzut odnośnie do fascynacji Polaków literaturą odległych kultur nie był bezzasadny. Na łamach czasopism już od początku XIX w. pojawiały się bowiem tłumaczenia licznych artykułów z prasy zagranicznej, dotyczące obyczajów, obrzędów, w mniejszym stopniu poezji ludowej – innych narodów, także europejskich, m.in. Anglików, Niemców i Francuzów (np. Jacques-Louis Moreau de la Sarthe, *Uwagi nad niektórymi szczątkami dzikości, pozostałymi w polerowanych narodach, i oddzielna historia małego kantonu Saterland*, „Nowy Pamiętnik Warszawski" 1804, t. 16). Chętnie drukowano → przekłady pieśni z różnych stron świata, w tym rosyjskie, serbskie, czeskie, podkreślając ich piękno i związek z tradycją. Ale niewykluczone, że właśnie na fali zainteresowania dzikością i odmiennością (→ inność, obcość) wraz z modami europejskimi na literaturę „starożytną" – zaczęto dostrzegać, zbierać, wydawać i komentować rodzime pieśni ludowe – poezję „swoich dzikich", czyli polskiego chłopstwa.

Największą rolę w popularyzacji rodzimych pieśni ludowych i wiedzy na ich temat, oprócz zasłużonych Kołłątaja i Woronicza, odegrał w okresie przedromantycznym Zorian Dołęga Chodakowski (właśc. Adam Czarnocki), który podczas wędrówek po ziemiach polskich zbierał i zapisywał teksty (utrwalił ich ponad tysiąc), dostrzegając ich ulotne piękno. Apelował przy tym do rodaków o podobne działania, wskazując na ogromną rolę ustnych przekazów w podtrzymywaniu narodowej tożsamości. W swym artykule *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem* („Ćwiczenia Naukowe" 1818, t. 2) zapoczątkował publiczną debatę nad rolą twórczości ludowej w kulturze narodowej. Postulował m.in. utrwalanie i badanie ludowych przekazów pod kątem ich związków z dawną Słowiańszczyzną, której kultura w dużej mierze zaniknęła za sprawą katechizacji prowadzonej przez Kościół katolicki. Jednocześnie zachęcał do aktywnego uczestnictwa w zapisywaniu ginących przekazów: „Trzeba pójść i zniżyć się pod strzechę wieśniaka w różnych odległych stronach, trzeba śpieszyć na jego uczty, zabawy i różne przygody. Tam, w dymie wznoszącym się nad głowami, snują się jeszcze stare obrzędy, nucą się dawne śpiewy i wśród pląsów prostoty odzywają się imiona bogów zapomnianych". W opinii Dołęgi Chodakowskiego żywym świadectwem odchodzącej kultury słowiańskiej miały być przede wszystkim pieśni obrzędowe, które: „[…] wszędy tchną miłą smętnością, prostotą pełną przenośni i obrazów starożytnych". Z czasem krytycy i komentatorzy zaczęli w kontekście twórczości ludowej głębiej zastanawiać się nie tylko nad dziejami kraju, ale i literatury, dostrzegając w zachowanych pieśniach ludu świadectwo kulturowych przemian zachodzących pod wpływem czynników naturalnych, historycznych, politycznych i kulturowych, o czym pisał Leon Borowski w swym wieloczęściowym artykule *Uwagi nad poezją i wymową pod względem ich podobieństwa i różnicy z ćwiczeniami w nie-*

których gatunkach stylu („Dziennik Wileński" 1820, t. 1–3). Krytyk, niezbyt przychylnie odnosząc się do poezji romantycznej, oskarżając ją o to, że potrafi jedynie „oburzać imaginacją i czułość wystawną okropnych zbrodni, albo straszyć obrazami duchów i upiorów", pochlebnie wyrażał się o statecznych pieśniach poprzedników, stwierdzając: „Niedoszły pieśni, którymi te pokolenia dawnych swoich bogów czciły i wzywały, a zarzucone, wiekami zamierzchłe, z nowymi zmieszane reszty pogańskich obrzędów, czekają dotąd na dokładnego starożytności krajowych zbieracza i rozeznawcę. Gdybyśmy chcieli być troskliwszymi niż dotąd o ich wyszukanie, nie tylko byśmy głębiej zdołali przeniknąć właściwy poetycki sposób myślenia i czucia przodków naszych, najwyraźniejszy zwyczajnie przed oświeceniem i pismem, lecz może by się odkryły starożytne powieści, dumy religijne i historyczne podania, godne iść w porównanie z pięknymi balladami angielskimi i poezją trubadurów" („Dziennik Wileński" 1820, t. 3, nr 10).

Romantyczne fascynacje. Za pionierskie pod każdym względem przedsięwzięcie wśród pisarzy, pozostające niejako w zgodzie z wytycznymi Kołłątaja, należy uznać wydanie *Ballad i romansów* (1822) Adama Mickiewicza. Pisarz nie tylko wykorzystał pieśni ludowe jako źródło swych wierszy, ale także poświęcił poezji gminnej część rozważań we wstępnej *Przemowie* (w kolejnych wydaniach publikowanej pod tytułem *O poezji romantycznej*), poprzedzającej utwory w pierwszym wydaniu *Ballad i romansów*, a traktującej o rodowodzie i istocie poezji początku XIX w. W ewoluującej twórczości ludowej różnych kultur, od → antyku po czasy mu współczesne, Mickiewicz dostrzegł jedno z istotnych, obok poezji rycerskich, źródeł artystycznych twórczości romantyków, a szczególnie własnych „ballad i romansów". W jego przekonaniu poezja gminna stanowi istotną część literatury, której dzieła odznaczają się prostotą, naturalnością, „mają na celu człowieka, malują jego obyczaje i uczucia". Mickiewicz wspomina również o narodowej poezji gminnej, ale pozostawia ten temat do odrębnych rozważań.

O żywym zainteresowaniu materią pieśniową tego czasu może świadczyć też wypowiedź Dionizego Zubrzyckiego, który w 1823 r. wyjaśnia powody zajęcia się tematem twórczości chłopstwa, powołując się przy tym na doświadczenia narodów ościennych, jak i ustalenia uczonych niemieckich – Johanna Gottfrieda Herdera, Johanna Josepha Goeresa, Antona Friedricha Büschinga i innych autorów: „Było życzeniem »Pielgrzyma Lwowskiego« w roku przeszłym, ażeby zwrócić uwagę na śpiewy narodowe ludu pospolitego, jakoż każdemu, komu miła jest kraina, w której się urodził, starożytność, prostota obyczajów, wiadomość, jak się język kształcił i jakimi uczuciami rolnicza klasa ludu oddycha, śpiewy tego rodzaju obojętnymi być nie mogą" (*O śpiewach ludu pospolitego*, „Pielgrzym Lwowski" 1823, t. 2). Co istotne, autor próbuje przedstawić wstępny podział słyszanych przez siebie pieśni, wskazując na ich bogactwo wśród ludu polskiego i ruskiego, chociaż do ich wyodrębnienia posługuje się raczej przypadkowymi kryteriami – raz tematycznymi, raz funkcjonalnymi. Wymienia m.in. pieśni nabożne, weselne, żniwiarskie, przy splataniu i oddawaniu wieńca, historyczne, cechowe, myśliwskie, flisackie, pasterskie, jednocześnie podkreślając widoczny związek wielu pieśni z tańcem: „[…] każdy nawet taniec połączony jest z[e] śpiewami, które dziarski młodzian wśród tańca jakoby duchem wieszczym natchniony, razem tworzy i śpiewa" (tamże). Zwłaszcza ostatnia opinia wpisuje się w romantyczne poglądy na temat → wieszczego charakteru poezji ludu.

Zanim na dobre rozpoczęto badania nad pieśnią ludową, sygnały zainteresowania powszechnie rozumianą twórczością ludu można odnaleźć również w licznie wtedy powstają-

cych, jeszcze na fali oświeceniowych idei, publikacjach poświęconych trudnej sytuacji życiowej chłopstwa, jak Jana Ludwika Żukowskiego *O pańszczyźnie, z dołączeniem uwag nad moralnym i fizycznym stanem ludu naszego* (1830) czy Joachima Lelewela *Stracone obywatelstwo stanu kmiecego w Polsce* („Orzeł Biały" 1846, nr 24–1847, nr 1). Zwłaszcza pierwszy z wymienionych autorów zasługuje na uwagę, gdyż przy okazji omawiania tytułowej kwestii zamieścił kilka uwag odnoszących się do pieśni, a nawet niektóre z nich we fragmentach zacytował w przypisach. Podjął się też wstępnej charakterystyki ludowych śpiewów, które łączył ze spokojną, → tkliwą naturą polskiego chłopa: „[…] w pieśniach widoczna jest pewna mierność, ograniczenie, ale zarazem pogoda i spokojność" (*O pańszczyźnie*). W drugim tekście skupiono się raczej na podaniach ludowych, Lelewel czytał je w duchu → historyzmu.

Bezpośrednio śladem Dołęgi Chodakowskiego poszli inni zbieracze, co zaowocowało publikacją licznych tomów prezentujących ludowe przekazy, jak: *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego z muzyką instrumentalną przez K. Lipińskiego* (1833) Wacława Zaleskiego (Wacława z Oleska), *Pieśni ludu Białochrobatów, Mazurów i Rusi znad Bugu z dołączeniem odpowiednich pieśni ruskich, serbskich, czeskich i słowiańskich* (1836–1837), *Klechdy, starożytne podania i pieśni ludu polskiego i Rusi* (1837) Kazimierza Władysława Wójcickiego, *Pieśni ludu polskiego w Galicji* (1838) oraz *Pieśni ludu ruskiego* (1839–1840) Żegoty Paulego. Równolegle powstawały zbiory noszące ślady ingerencji artystycznej ich zbieraczy, nierzadko znacznie modyfikujących teksty oryginalne bądź tworzących na ich kanwie własne propozycje poetyckie, m.in. *Piosenki wieśniacze z okolic Niemna i Dźwiny* (1839) Jana Czeczota, *Maliny* Aleksandra Chodźki (drukowane jako jego autorskie poezje w czasopiśmie „Pamiętnik dla Płci Pięknej" 1830, t. 1, z. 2), jak również przedruki utworów z czasopism czy innych zbiorów (czynił tak m.in. Lucjan Siemieński). Podobną tendencję można było zauważyć w działaniach wydawniczych popularyzujących baśnie i → podania ludowe. Na przykład Karol Baliński, publikując tom *Powieści ludu, spisane z podań* (1842), przedrukowywał wiele opowieści ze zbioru Wójcickiego *Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi*, a Wójcicki wzorował się na wydanym w Niemczech w latach 1812–1815 tomie *Kinder- und Hausmärchen* (*Baśnie dla dzieci i dla domu*) Jakoba i Wilhelma Grimmów, nie stroniąc też od innego rodzaju zapożyczeń. Scharakteryzowaną tendencję należy więc uznać za typową dla pionierskich inicjatyw popularyzujących folklor. Nowe standardy w zakresie wydawniczym zaczęły normować się dopiero za sprawą prac Oskara Kolberga. Wydając w 1857 r. tom *Pieśni ludu polskiego*, obejmujący zebranych osiemset pięćdziesiąt rodzimych tekstów, etnograf rozpoczął prace nad cyklem monografii prezentujących kulturę ludową z poszczególnych regionów kraju pod wspólnym tytułem *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce* (serię właściwą rozpoczął w 1865 r. tomem *Sandomierskie*). W jego ślady poszli inni zbieracze pieśni, m.in. Józef Lompa, Juliusz Roger, Andrzej Cinciała.

Liczne przekazy pieśniowe zaczęto także drukować w prasie, poprzedzając je stosownymi komentarzami czy wyjaśnieniami. Rzadko pojawiały się głosy krytyczne w pełni poświęcone zbiorom polskich pieśni ludowych, raczej zajmowano się różnorodnie pojętą poezją narodową, czego przykładem może być artykuł Ludwika Nabielaka, w którym krytyk doszukiwał się źródeł literatury narodowej m.in. w historii, w starożytnościach poezji słowiańskiej oraz w podaniach i pieśniach gminnych, ale nie przeceniał ich roli w tym zakresie: „Źródło to, pomimo obfitości swojej, nie jest jednak samo przez się dostateczne, i jak pewną jedynie liczbę wyobrażeń narodowych dostarcza: tak pomaga tylko szczególnie jednej czę-

ści poezji, gminną zwanej, która oddzielnie uprawiana, szczupłą tylko cząstką ogólnej literatury narodu stanowi" (*Zabytki starożytnej poezji słowiańskiej*, „Haliczanin" 1830, t. 1–2). Zdecydowanie bardziej cenił „starożytne zabytki poetyczne różnych narodów słowiańskich", jak tzw. *Rękopis królodworski*, odnaleziony w cudownych podobno okolicznościach (na dachu kościelnym, wraz z pękiem strzał), zawierający rzekomo trzynastowieczne czeskie pieśni bohaterskie (→ mistyfikacja). Przedrukowując je na łamach „Haliczanina", Nabielak zawarł we wstępie interesującą opinię poświadczającą rozróżnienie poezji starożytnej, utożsamianej, jak można wnioskować, z pieśnią bohaterską, nawet z → eposem, od poezji gminnej, traktowanej jako prosta pieśń ludu. Odtwarzanie i podtrzymywanie tożsamości narodowej zdecydowanie wiązał z twórczością pierwszego rodzaju. W podobnym duchu wypowiadał się Maurycy Mochnacki, który kreśląc obraz polskiej literatury, nie tylko ironicznie wypowiadał się o „świegotaniach niestrojnej gęśli", ale i podważał pogląd o przetrwaniu pieśni historycznych w repertuarze ludu: „Sprawy, mądrość wielkich mężów w gminnej pieśni nie zawiekowała […]" (*O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830).

Podobne głosy, nieprecyzyjnie łączące bądź rozdzielające „poezje starożytne" od „pieśni gminu" czy „poezji gminu", można znaleźć we wstępach czy komentarzach do wielu wtedy wydawanych antologii pieśni, w których zbieracze wypowiadali się na temat rangi i funkcji prezentowanego materiału. Wacław z Oleska w → przedmowie do tomu z 1833 r. nazywa np. pieśni ludowe „gminnymi", powołując się w tym względzie na polską tradycję nazewniczą. Jednocześnie podkreśla ich związek z odległą przeszłością: „[…] zbiór mój pieśni tak zwanych gminnych wydawał mi się nieocenionym skarbem. W nich objawiał mi się duch prawdziwie sławiański, którego im nikt zapewne nie zaprzeczy". W swych rozważaniach posunął się nawet do utożsamienia historii narodu polskiego z ludem i jego wytworami: „[…] pieśni ludu […] są rezultatem pierwszych władz ducha jego, a zatem najdoskonalszą charakterystyką narodowości" (*Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego*). Z tego względu wysoko cenił przedsięwzięcia zmierzające do zbierania i utrwalania chłopskich pieśni w ich oryginalnym kształcie. Oceniając dotychczasowe przedsięwzięcia podobnego rodzaju, m.in. publikację Kazimierza Brodzińskiego w „Gazecie Warszawskiej" w 1826 r., podkreślał ich wagę, ale jednocześnie wytknął tendencyjność w doborze przykładów. Zauważał też znaczne odstępstwa od oryginału, będące wynikiem świadomych działań redaktorskich, wypływających z przekonania, że trzeba przybliżyć przeciętnemu → odbiorcy twórczość ludu, ale w zmienionej postaci, gdyż nie nadaje się ona do publicznej prezentacji w jej naturalnym, zbyt prymitywnym kształcie. Wacław z Oleska podjął także jako jeden z pierwszych temat → edytorstwa pieśni ludowych, zwracając uwagę na trudną kwestię zapisu tekstów ustnych oraz na problem ujednolicenia ich pod względem gramatycznym. Dostrzegł brak wspólnych zasad zapisu i druku, wynikający z różnorodności terytorialnej przekazów, a jednocześnie brak proporcjonalnej reprezentacji poszczególnych regionów. Postulował przy tym dokonanie klasyfikacji gatunkowej materiału. Bardzo świadomie wyrażał się również o ograniczeniach związanych z odczytaniem pieśni ludowych jako świadectw historycznych, zalecając ostrożność w tym względzie w związku z współwystępowaniem w wytworach polskiego ludu elementów prawdziwych i → fikcyjnych. Proponował natomiast pozwalające zbliżyć się do prawdy badania porównawcze, polegające na konfrontacji pieśni z różnorakimi dokumentami historycznymi. Jako jeden z pierwszych krytyków podkreślał ogromną wagę pieśni jako źródła wiedzy na temat kultury ludu (wskazał na obecność w tekstach elementów dawnych wierzeń i obrzędów), jego języka oraz psycholo-

gii, umożliwiających rekonstruowanie stanu chłopskiej → wyobraźni oraz emocji. Podobnie jednak jak jego poprzednicy pieśni ludowe traktował w kategoriach narodowej poezji, wywodzonej z → natchnienia, z naturalnej potrzeby ducha, a nie będącej efektem świadomego procesu twórczego: „Takowe pieśni, zrodzone można powiedzieć, ale nie zrobione, stały się zapewne podług przyrodzonych praw poezji, i w ten sposób, jaki narodowi, do którego należą, jest właściwy" (tamże). Podsumowywał swoje refleksje: „[…] pieśni ludu będąc szczerym wypadkiem narodowego ducha, są oraz prawdziwym obrazem życia narodowego […]".

W 1834 r. na łamach almanachu Towarzystwa Miłośników Słowiańszczyzny Kazimierz Władysław Wójcicki zwrócił z kolei uwagę nie tylko na teksty, ale również na ich twórców. Zapewnił czytelników o istnieniu przedchrześcijańskich bardów, zwanych guślarami, „co przechowywali w pieśniach dzieje narodowe, i pamięć walecznych uwieczniali" (*O pieśniach polskiego ludu*, „Ziewonia" 1834, t. 1), których historycy niestety nie odnotowali. Z tego powodu w jego opinii pieśni są ważnym materiałem do dziejów narodu polskiego, gdyż „w nich się duch przechowuje czysty, nieskalany wpływem cudzego". Tym samym polemizował z teorią Wacława z Oleska, ubolewającym w swej przedmowie nad brakiem pieśni historycznych wśród ludu, gdy narody sąsiedzkie posiadają ich liczne reprezentacje. W artykule *O pieśniach ludu litewskiego* Ludwika Adama Jucewicza („Tygodnik Literacki" 1838, nr 21–22), będącym zapowiedzią wstępu do przygotowywanej przez autora publikacji poświęconej Litwie, wprost mówi się natomiast o tym, że: „Pieśni gminne niektóre głębokiej sięgające starożytności, przez lud nasz teraz śpiewane, szczególniej powinny naszę zwrócić uwagę. One bowiem dochowały nam wierny obraz obyczajów i bohaterskich spraw naszych przodków, one ich czyny w ustach następnych pokoleń uwieczniły" („Tygodnik Literacki" 1838, nr 21).

W świetle wypowiedzi krytycznych, wyrastających w dużej mierze z ducha filozofii narodowej, pieśń ludowa w okresie romantycznym była postrzegana bardziej w kategoriach przekazu historycznego niż artystycznego, w większym stopniu jako źródło wiedzy o przeszłości, składnik narodowej tożsamości, ewentualnie jako źródło pomysłów poetyckich dla literatów, niż odrębna jakość ściśle związana z określoną formacją kulturową. Nie podjęto w tym okresie próby zdefiniowania pieśni, nakreślenia jej właściwości, cech gatunkowych, stąd także na poziomie terminologicznym istnieje spora nieprecyzyjność, przejawiająca się w zamiennym stosowaniu pojęć: „pieśń ludu", „pieśń gminna", „poezja ludu", „poezja starożytna". Krytyków i komentatorów polskich ludowych pieśni w większym stopniu niż ich oryginalność interesowała więź rodzimej twórczości z pieśniami innych narodów słowiańskich, w czym upatrywano świadectwo potwierdzające przynależność ziem polskich do dawnej Słowiańszczyzny. Stefan Witwicki w *Wieczorach pielgrzyma* (t. 2, 1842) stwierdza nawet nieco ironicznie: „Bardzo teraz w modzie gadać i pisać o Słowiańszczyźnie" (rozdz. *Słowiańszczyzna*), apelując o umiar w tej kwestii i niezapominanie, że to Polska powinna być najważniejszym tematem refleksji i obiektem działań niepodległościowych, co jednak nie przeszkodziło mu w tym, by wytwory ludu, takie jak pieśni czy baśni, stawiać wyżej niż dzieła ludzi wykształconych, odarte z pierwotnej tajemnicy, wiary i prawdy (rozdz. *Lud*). Wyrazem powszechności tego typu idei może być również działalność Cyganerii Warszawskiej (m.in. Ludwik i Cyprian Norwidowie, Roman Zmorski, Jan Dziekoński, Aleksander Niewiarowski), której przedstawiciele nie tylko wędrowali po wsiach i zbierali pieśni czy podania, ale pod ich wpływem tworzyli własne utwory, jedne i drugie zamieszczając na łamach swego czasopisma – „Nadwiślanin. Pamiętnik Literaturze Poświęcony" (1841–1842). Związany z Cyga-

nerią Edward Dembowski w swych *Notatkach z podróży* („Tygodnik Literacki" 1843, nr 52) wypowiadał się z niemałym zachwytem na temat poezji gminnej, doszukując się w niej ukrytych treści, nawet w ludowych jędzach, bohaterkach klechd widząc „ważne pojęcie mistyczne" (→ mistycyzm).

Bardzo dużo miejsca pieśni ludowej, rozpatrywanej w kontekście historycznym, poświęcił Adam Mickiewicz, który wrócił do tematu poezji gminnej w swych prelekcjach paryskich z lat 1840–1844 przy okazji charakterystyki szeroko pojętej literatury słowiańskiej. Niemal przy każdym podejmowanym przez niego temacie dotyczącym pochodzenia wybranego → gatunku, konkretnego utworu czy → stylu narodowego wypływa kwestia pieśni czy poezji ludu, jawiąc się jako źródło wszelkiej sztuki słowa rodzaju ludzkiego, w czym można dostrzec pogłosy teorii Herdera. Mickiewicz stwierdza: „[…] lud zbiera same pierwotne zarodki poezji, że tak powiemy, rudymenta sztuki. […] Pomysł i forma w poezji tej są jednolite, ściśle z sobą złączone. Dopiero sztuka poczyna je rozdzielać i rozwijać, a wtedy zjawia się rozmaitość stylu, na koniec styl ten, coraz bardziej gatunkowany, rozkłada się zupełnie i przechodzi w prozę" (*Wykłady o literaturach słowiańskich*, wykład dwudziesty pierwszy, 1841). W przekonaniu Mickiewicza literatura gminna jest jednocześnie źródłem historycznym, z którego się korzysta, gdy rekonstruuje się → mitologię czy dzieje narodów słowiańskich: „Ludy słowiańskie przed nastaniem pośród nich państw udzielnych przedstawiają jedną wielką całość. […] Jest to czas, w którym możemy rozważać tradycję wspólną i powszechną. Zachowuje się ona w najdawniejszych bajkach i pieśniach gminnych" (*Wykłady o literaturach słowiańskich*, wykład siódmy).

Warto dodać, że już w latach 40. XIX w. obok wypowiedzi pełnych zachwytów i uniesień zaczęły pojawiać się głosy krytyczne wobec publikacji romantycznych, nieuwzględniających aspektu ewolucyjnego i historycznego, związanego z prezentowanym materiałem pieśniowym, jak również wielowariantowości jednego wątku. Wacław Aleksander Maciejowski nie tylko zwrócił uwagę na te istotne, a pomijane przez krytyków kwestie, ale także wytknął dawnym i współczesnym autorom antologii poezji gminnej (m.in. Chodakowskiemu, Wacławowi z Oleska) przypisywanie pieśniom wartości poznawczych, zwłaszcza historycznych i narodowych, których w nich po prostu nie ma w związku z ciągłą zmiennością ludowego repertuaru i jego dostosowywaniem do nowych czasów. Wartość gminnej twórczości dostrzega w czym innym niż jego poprzednicy – w jej inspirującej roli: „Ale mieliśmy i mamy zaród do wielkiej poezji rodzinnej, w tej mierze bynajmniej reszcie Słowian nie ustępując. Z niej to nasi wieszczowie wskrzeszą kiedyś wielką poezją narodową, na podziw całej Słowiańszczyzny, z gburowatych piosnek gminnych, cudne stworzywszy pienia" (*Wzgląd historyczny na klechdy i gminne polskie piosenki najdawniejsze*, „Orędownik Naukowy" 1840, nr 10). W tym samym duchu mówi Ryszard Berwiński, którego prace stały się punktem zwrotnym w podejściu do całej twórczości ludu, podważając dogmaty folklorystyki romantycznej w imię stanowiska naukowego. Autor studiów nie tylko wskazał na konieczność wiernej rejestracji ludowych przekazów, tym samym negatywnie odnosząc się do poprzedników dokonujących różnorakich manipulacji w tej materii. Apelował też o krytyczne czytanie zapisanych rzekomo autentycznych tekstów, które w jego opinii noszą ślady licznych zapożyczeń z innych kręgów kulturowych i społecznych: „Lud nie ma nawet SAMODZIELNEJ twórczości ducha, a jeśli ją ma, to w takiej tylko mierze *mutatis mutandis*, jak dziecko. Siła jego ducha, a raczej wyobraźni, jest tylko reproduktywną. Co w nią wniosą lub wrzucą zewnętrzne stosunki miejsca i czasu, w których żyje, to wedle rozwinięcia władz swoich umysłowych PRZETWARZA

czasami, ale i to nie zawsze" (*Studia o literaturze ludowej ze stanowiska historycznej i naukowej krytyki*, t. 2, 1854). Odmawiając poezji ludowej oryginalności, na co subtelniej zwracał już uwagę wspomniany Maciejowski, Berwiński zakwestionował fundamenty romantycznego stanowiska wobec przekazów gminnych, w których nie dostrzegał starodawności, samorodności i swojskości. Z oczywistych względów taka postawa musiała się spotkać z ostrą krytyką, m.in. Wójcickiego, który w swej recenzji, opublikowanej na łamach „Biblioteki Warszawskiej" (1863, t. 1), negatywnie ocenił propozycję Berwińskiego, nie dostrzegając w niej jakiejkolwiek wartości. Odmienne stanowisko w tej kwestii przyjął Oskar Kolberg, podobnie jak Berwiński dostrzegając złożoność folkloru i wielość jego źródeł, ale w przeciwieństwie do niego – nie umniejszając artystycznej inwencji ludu.

W drugiej połowie XIX stulecia. Zapowiedź zmian w podejściu do ludowej pieśni zapoczątkował czołowy etnograf i krytyk publikacji poezji gminnej – Oskar Kolberg, uznany za prekursora okresu poromantycznego w folklorystyce, postulujący holistyczne podejście do zbierania i badania twórczości ludowej. Jako jeden z pierwszych badaczy zwrócił uwagę w publikacjach prasowych na ścisły związek przekazu pieśniowego z melodią i z kontekstem, bez których znajomości ulega zubożeniu sens utworu zredukowanego do poziomu tekstu (*Pieśni ludu weselne*, „Biblioteka Warszawska" 1847, t. 2). Na łamach „Biblioteki Warszawskiej" – trybuny ówczesnej folklorystyki, wyartykułował ten postulat bezpośrednio (*Wiadomości literackie*, „Biblioteka Warszawska" 1859, t. 3). Podobny pogląd głosił wcześniej Józef Ignacy Kraszewski (*Podania gminu*, 1842). Kolberg, zamieszczając w publikacjach książkowych i prasowych zarówno pieśni polskie, jak i czeskie, słowackie, litewskie, niejako zgodnie ze swym złożeniem wzbogacał je zapisem nutowym melodii i stosownym komentarzem, m.in. próbującym wykazać specyfikę słowiańskiej muzyki. Jako jeden z pierwszych badaczy podjął się też zdefiniowania pieśni ludowej, tworząc w 1865 r. hasło *Pieśń ludu* w *Encyklopedii powszechnej* (t. 20). Wedle Kolberga: „Pod mianem ludowej rozumiemy pieśń, której słowa i nuta, wykwitła bezpośrednio z łona ludu, nosi na sobie niezatarte piętno […] plemiennych jego wyobrażeń, uczuć, wiary i pojęć na równi z klechdą, podaniem, legendą, baśnią i przysłowiem, a nie znając prawie nigdy swego twórcy ani się o niego troszcząc, popychana jedynie siłą tradycji u potomków jednego i tego samego rodu, przechodzi dziedzicznie z pokolenia w pokolenie, to w skażeniu, to w czystości". Jeszcze przed ogłoszeniem swej pionierskiej definicji, podkreślającej wkład ludu w rozwój pieśni, jak również uwypuklającej jej związek z melodią, z tradycją ustną oraz kontekstem kulturowym, Kolberg w latach 60. XIX w. na łamach prasy zamieszczał opinie na temat publikowanych zbiorów pieśniowych. Na przykład w recenzji *Pieśni ludu polskiego w Górnym Szląsku, z muzyką* w opracowaniu Juliusza Rogera („Biblioteka Warszawska" 1863, t. 1) raczej pozytywnie ustosunkował się do omawianej pracy, jednocześnie uwypuklając jej liczne braki i niedociągnięcia, np. niewskazanie rzetelnych źródeł pieśni wcześniej drukowanych, błędy w klasyfikacji utworów (postuluje wydzielenie obok przyśpiewek wojackich, myśliwskich, pasterskich lub małżeńskich także przyśpiewek ulotnych, spontanicznie tworzonych przez lud w codziennych sytuacjach), brak analizy językowej pieśni przypominających pod względem brzmieniowym przekazy czeskie, a pod względem rytmicznym – wielkopolskie. Wielość poruszonych w recenzji tematów wskazuje na zdecydowane poszerzenie zakresu badań nad pieśnią ludową, znacznie wykraczającego poza funkcjonalność przekazów i ich związek z tradycją. Ostatnia kwestia była często podejmowana przez innych badaczy i krytyków, rozpatrujących rodzimy folklor w kontekście związków z tradycjami słowiańskimi, jak w pracy Kornela Kozłowskiego *Pieśni, podania, baśnie, zwyczaje i przesądy ludu z Mazowsza*

Czerskiego („Biblioteka Warszawska" 1863, t. 3). W komentarzu do zaprezentowanego zbioru ludowych pieśni autor postulował nawet napisanie monografii Słowiańszczyzny, traktując zebrany przez siebie materiał jako jeden z przyczynków do monumentalnej pracy. Krytycznie odnosząc się do swych poprzedników wydających pieśni ludowe zaczerpnięte z tekstów pisanych, Kozłowski proponował nową formułę badań terenowych, polegającą na zbliżeniu się do ludu, a także na zmianie podejścia do pozyskiwanych źródeł. Apelował o zaprzestanie badania „ducha poezji" polskiego ludu, który został już dobrze poznany i zainspirował wielu artystów, i skoncentrowanie się na analizie przekazów: „[…] obecnie szukamy czegoś więcej, szukamy wspomnień przeszłości, starych tradycji przedhistorycznego życia, pamiątek wiary, obyczajów, charakteru, stosunków rodzinnych i społecznych śladów naszych wędrówek i dawnych siedzib, dawnego braterstwa, czy też wspólności rodu, szukamy naszej kolebki, którą dziś z pieśni i tradycji gminnej odgadujmy".

Zmianę w podejściu do kwestii pieśni ludowej poświadczają również inne liczne publikacje z lat 60. XIX w., w których omawiany gatunek przestaje być zasadniczym tematem rozważań o twórczości gminu, stając się jednym z wielu zjawisk związanych z szeroko pojętą kulturą ludową, np. regionalną (E. Kierski, *Zwyczaje, zabobony i obrzędy ludu w niektórych okolicach W. Ks. Poznańskiego*, „Tygodnik Ilustrowany" 1861, nr 109), z polską obrzędowością dożynkową (Z. Gloger, *Obrzędy rolnicze*, „Biblioteka Warszawska" 1867, t. 2) czy andrzejkową (J. Grzegorzewski, *Pieśni, podania i zwyczaje ludu małoruskiego*, „Biblioteka Warszawska" 1863, t. 4), a nawet składnikiem dopełniającym obraz historyczno-etnograficzny danego obszaru geograficznego (K. Tyszkiewicz, *Wilia i jej brzegi pod względem hydrograficznym, historycznym, archeologicznym i etnograficznym*, 1871).

Próby klasyfikacji, a także analizy tekstowe, poświadczające w większej mierze naukowe podejście do pieśni ludowych, podejmował na łamach prasy Jan Karłowicz. W *Studiach nad treścią i formą pieśni ludowych* („Prawda" 1882, nr 9, 15 i 27–32) po raz pierwszy dokonał analizy stylistyczno-językowej przekazów pieśniowych, choć było ono dalekie od obecnych standardów naukowych, a poparte zdaniem – rodem z romantycznej folklorystyki – o konieczności stworzenia z polskich tekstów pieśniowych odpowiednika fińskiego eposu *Kalewala*. Karłowicz podjął przy tym problem związków literatury ludowej z poezją romantyczną, m.in. Adama Mickiewicza. Ten trop interpretacyjny zdeterminuje wypowiedzi krytyków kolejnych lat, którzy pieśń ludową zaczną traktować jako materiał porównawczy niezbędny do właściwego odczytania poezji wysokoartystycznej. Coraz częściej pieśń ludowa bywa zatem tematem wypowiedzi o literaturze pięknej inspirowanej folklorem, czego dowodzi m.in. rozdział *Rodowód „Pieśni Świętojańskiej"* z pracy Jana Rymarkiewicza, zatytułowanej *Jana Kochanowskiego „Pieśń Świętojańska o Sobótce" oceniona przez…* („Ateneum" 1876, t. 4; wyd. osob. 1884) oraz wygłoszony w 1884 r. (na Zjeździe Literacko-Historycznym im. J. Kochanowskiego w Krakowie) referat Piotra Chmielowskiego *Jak należy traktować utwory poezji ludowej w historii literatury polskiej?* (wyd. 1886). Chmielowski, odrzucając termin „literatura ludowa", nieprzystający w jego opinii do literatury ustnej, a więc niepisanej i niezapisywanej, proponuje zachować termin „poezja ludowa". Krytykuje przy tym romantyczne poglądy na temat poezji ludu jako świadectwa istnienia jakiejś odrębnej epoki w dziejach literatury przedchrześcijańskiej, postulując raczej rzetelne badanie poezji gminu pod kątem jej związków z kulturą ludu, zwłaszcza ze sferą wierzeń i wyobrażeń, oraz z literaturą piękną, na którą oddziałuje. Zygmunt Gloger we wstępie do opracowanego przez siebie zbioru *Pieśni ludu* (1892), który w założeniu miał pełnić funkcję antologii dla przeciętnych

odbiorców chcących poznać twórczość chłopską, zwracał z kolei uwagę na zmienność ludowej pieśni i podkreślał jej silne więzi ze sztuką dworską („Owa liryka wspólną była ludowi i szlachcie"), które rozluźniły się po wprowadzeniu druku. Jednocześnie próbował dokonać podziału śpiewów według klucza funkcjonalności, stąd wyróżnił obok działu pieśni dorocznych, związanych z cyklicznymi obrzędami (noworoczne, zapustowe, gaikowe, wiankowe, sobótkowe, dożynkowe, kolędy itp.), dział pieśni weselnych, dział obejmujący dumy i dumki, kolejny – kujawiaki, mazury, kołysanki, wyrwasy, piosenki pasterskie i żartobliwe, a ostatni – krakowiaki. Całość została wzbogacona zapisami nutowymi akompaniamentu opracowanego przez Zygmunta Noskowskiego.

Dyskusje krytyczne przełomu XIX i XX w. w mniejszym stopniu dotyczyły pieśni, w większym jej związków z literaturą piękną, także epok dawnych. Wśród ciekawszych omówień tego rodzaju można wymienić: Stanisława Zdziarskiego *Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX wieku* („Lud" 1898, t. 4; 1899, t. 5; 1904, t. 10), Władysława Jankowskiego *Pierwiastek ludowy w poezji F.D. Kniaźnina* („Lud" 1902, t. 8) oraz Heleny Windakiewiczowej *Ballady Mickiewicza wśród ludu* („Lud" 1902, t. 8), Stanisława Windakiewicza *Pieśni i erotyki popularne w XVII wieku* („Lud" 1904, t. 10) czy Stanisława Dobrzyckiego *Ludowość w „Sobótce" Kochanowskiego* („Lud" 1905, t. 11). Nie brakowało również rozbudowanych wypowiedzi teoretycznych, m.in. Heleny Windakiewiczowej *Studia nad wierszem i zwrotką poezji polskiej ludowej* (1913). Fundamentalnych ustaleń na temat pieśni ludowej, w tym jej genologicznych właściwości i typologii, dokonał natomiast Jan Stanisław Bystroń, przedstawiając je w istotnych dla folklorystyki pracach: *Artyzm pieśni ludowej* (1921) oraz *Historia w pieśni ludu polskiego* (1925). Pojawiały się także prace omawiające zależności między wypowiedziami Herdera na temat literatury ludowej i pieśni, którego poglądy najsilniej zaważyły nie tylko na romantycznym postrzeganiu twórczości ludu, a krajowymi krytykami i autorami, m.in. Brodzińskim, nieprzypadkowo zwanym polskim Herderem. Godna uwagi wydaje się zwłaszcza publikacja książkowa ks. Cezarego Pęcherskiego *Brodziński a Herder* (1916), w której polskiego krytyka przedstawia się przede wszystkim jako propagatora myśli niemieckiego filozofa w Polsce, zwłaszcza tych odnoszących się do pieśni, które są „potrzebne i konieczne do odrodzenia literatury naszej w duchu narodowym".

Violetta Wróblewska

Źródła: T. Czacki, *O litewskich i polskich prawach, o ich duchu, źródłach, związku, i o rzeczach zawartych w pierwszym Statucie dla Litwy, 1529 roku wydanym*, 1800 [wyd. K.J. Turowskiego, 1861]; [F. Wężyk], *O poezji w ogólności*, „Nowy Pamiętnik Warszawski" 1802, t. 5; H. Kołłątaj, *Uwagi na niektóre miejsca dzieła „O litewskich i polskich prawach", ściągające się do tomu pierwszego edycji 1800 roku* [1803], przedruk w: *X. Hugona Kołłątaja Listy w przedmiotach naukowych. X. Hugona Kołłątaja korespondencja listowna z Tadeuszem Czackim*, t. 1, 1844; I. Krasicki, *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 3, wyd. F.K. Dmochowski, 1803; [J.P. Woronicz], *Rozprawa o pieśniach narodowych*, „Roczniki Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1803, t. 2 i 1810, t. 6; [I. Lubicz Czerwiński], *Swactwa, wesela i urodziny u ludu ruskiego na Rusi Czerwonej, przez obywatela tamtego kraju opisane*, „Nowy Dziennik Warszawski" 1805, t. 18, nr 54–t. 19, nr 56; [H. Kołłątaj], *List H.K. do T.M. z Ołomuńca dnia 15 lipca 1802 r. pisany*, „Pamiętnik Warszawski" 1810, t. 2, nr 4; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; [Z. Dołęga Chodakowski], *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*, „Ćwiczenia Naukowe" 1818, t. 2; [L. Borowski], *Uwagi nad poezją i wymową pod względem ich podobieństwa i różnicy z ćwiczeniami w niektórych gatunkach stylu*, „Dziennik Wileński" 1820, t. 1–3; K. Br. [K. Brodziński], *Listy o polskiej literaturze*, „Pamiętnik Warszawski"

1820, t. 16–17; J. Śniadecki, *Podróży próżniacko-filozoficznej ciąg dalszy. Wyprawa na wieś*, „Wiadomości Brukowe" 1821, nr 235; A. Mickiewicz, *Przemowa*, w: tegoż, *Poezje*, t. 1, 1822; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; L. Nabielak, *Zabytki starożytnej poezji słowiańskiej*, „Haliczanin" 1830, t. 1–2; Wacław z Oleska [W. Zaleski], *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego z muzyką instrumentalną przez K. Lipińskiego zebrał i wydał Wacław Zaleski*, 1833; K.W. Wójcicki, *O pieśniach polskiego ludu*, „Ziewonia" 1834, t. 1; Wacław z Oleska [W. Zaleski], *Pieśni ludu Białochrobatów, Mazurów i Rusi znad Bugu z dołączeniem odpowiednich pieśni ruskich, serbskich, czeskich i słowiańskich*, t. 1–2, 1836–1837; K.W. Wójcicki, *Klechdy, starożytne podania i pieśni ludu polskiego i Rusi*, 1837; Ż. Pauli, *Pieśni ludu polskiego w Galicji*, 1838; [J. Czeczot], *Piosenki wieśniacze znad Niemna i Dźwiny*, 1839; Ż. Pauli, *Pieśni ludu ruskiego w Galicji*, t. 1–2, 1839–1840; W.A. Maciejowski, *Wzgląd historyczny na klechdy i gminne polskie piosenki najdawniejsze*, „Orędownik Naukowy" 1840, nr 10; A. Mickiewicz, *Wykłady o literaturach słowiańskich, rok I i II* [1841], w: tegoż, *Dzieła prozą*, t. 4, wyd. T. Pini, 1933; J.I. Kraszewski, *Podania gminu*, w: tegoż, *Studia literackie*, 1842; S. Witwicki, *Wieczory pielgrzyma. Rozmaitości moralne, literackie i polityczne*, t. 2, 1842; J. Lelewel, *Stracone obywatelstwo stanu kmiecego w Polsce*, „Orzeł Biały" 1846, nr 24–47, nr 1, wyd. osob. 1846; O. Kolberg, *Pieśni ludu weselne*, „Biblioteka Warszawska" 1847, t. 2; R. Berwiński, *Studia o literaturze ludowej ze stanowiska historycznej i naukowej krytyki*, 1854, przedruk pt. *Studia o gusłach, czarach, zabobonach i przesądach ludowych*, 1862; O. Kolberg, *Pieśni ludu polskiego*, 1857; O. Kolberg, *Wiadomości literackie*, „Biblioteka Warszawska" 1859, t. 3; E. Kierski, *Zwyczaje, zabobony i obrzędy ludu w niektórych okolicach W. Ks. Poznańskiego*, „Tygodnik Ilustrowany" 1861, nr 109; O. Kolberg, [rec.] *Pieśni ludu polskiego w Górnym Szląsku, z muzyką, zebrał i wydał Juliusz Roger*, „Biblioteka Warszawska" 1863, t. 1; K.W. Wójcicki, [rec.] *R. Berwiński, „Studia o gusłach, czarach, zabobonach i przesądach ludowych"*, „Biblioteka Warszawska" 1863, t. 1; K. Kozłowski, *Pieśni, podania, baśnie, zwyczaje i przesądy ludu z Mazowsza Czerskiego*, „Biblioteka Warszawska" 1863, t. 3; J. Grzegorzewski, *Pieśni, podania i zwyczaje ludu małoruskiego*, „Biblioteka Warszawska" 1863, t. 4; O. Kolberg, *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*, t. 1: *Sandomierskie*, 1865; O. Kolberg, *Pieśń ludu*, w: *Encyklopedia powszechna*, t. 20, 1865; Z. Gloger, *Obrzędy rolnicze*, „Biblioteka Warszawska" 1867, t. 2; J. Karłowicz, *Studia nad treścią i formą pieśni ludowych*, „Prawda" 1882, nr 9, 15 i 27–32; J. Rymarkiewicz, *Jana Kochanowskiego „Pieśń świętojańska o Sobótce"*, 1884 [fragm. „Ateneum" 1876, t. 4]; P. Chmielowski, *Jak należy traktować utwory poezji ludowej w historii literatury polskiej?*, *Archiwum do dziejów literatury i oświaty w Polsce*, t. 5, 1886; Z. Gloger, *Pieśni ludu*, 1892; S. Zdziarski, *Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX wieku*, „Lud" 1898, t. 4, 1899, t. 5, 1904, t. 10; W. Jankowski, *Pierwiastek ludowy w poezji F.D. Kniaźnina*, „Lud" 1902, t. 8; H. Windakiewiczowa, *Ballady Mickiewicza wśród ludu*, jw.; S. Windakiewicz, *Pieśni i erotyki popularne w XVII wieku*, „Lud" 1904, t. 10; S. Dobrzycki, *Ludowość w „Sobótce" Kochanowskiego*, „Lud" 1905, t. 11; H. Windakiewiczowa, *Studia nad wierszem i zwrotką poezji polskiej ludowej*, „Rozprawy Akademii Umiejętności. Wydział Filologiczny", seria 2, t. 7, 1913; C. Pęcherski, *Brodziński a Herder*, 1916.

Opracowania: J.S. Bystroń, *Artyzm pieśni ludowej*, 1921; J.S. Bystroń, *Historia w pieśni ludu polskiego*, 1925; *Ludowość u Mickiewicza*, red. J. Krzyżanowski i R. Wojciechowski, 1958; Cz. Hernas, *W kalinowym lesie*, t. 1: *U źródeł folklorystyki polskiej*, t. 2: *Antologia polskiej pieśni ludowej ze zbiorków polskich XVIII w.*, 1965; J. Krzyżanowski, *Pieśń ludowa świecka*, w: *Słownik folkloru polskiego*, red. J. Krzyżanowski, 1965; *Dzieje folklorystki polskiej (1800–1868). Epoka przedkolbergowska*, red. H. Kapełuś i J. Krzyżanowski, 1970; G. Cocchiara, *Dzieje folklorystyki w Europie*, przeł. W. Jekiel, wstęp J. Krzyżanowski, 1971; *Franciszek Karpiński a folklor. Wybrane zagadnienia*, „Literatura Ludowa" 1977, nr 4–5; *Dzieje folklorystki polskiej (1864–1918)*, red. H. Kapełuś i J. Krzyżanowski, 1982; R. Sobol, J. Maślanka, *Polska folklorystyka romantyczna*, 1984; W. Paprocka, *Kultura i tradycja ludowa w polskiej myśli humanistycznej XIX i XX wieku*, 1986; M. Piechota, *Pieśń*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; M. Wróblewski, *Jan Rymarkiewicz – dziewiętnastowieczny humanista*, 2006; Z. Jasiewicz, *Między konfrontacją a pojednaniem. Kultura ukraińska i Ukraińcy w polskiej literaturze o treściach etnologicznych i antropologicznych z XIX i początków XX wieku*, „Etnografia Polska" 2008, nr 1–2; Z. Jasiewicz, *Początki polskiej etnologii i antropologii kulturowej (od końca XVIII wieku do roku 1918)*, 2011.

Zob. też: Podanie ludowe

PODANIE LUDOWE

Kwestie terminologiczne. Podanie ludowe należy do podstawowych form tradycyjnego folkloru; to → epicka, zazwyczaj krótka opowieść o niezwykłych, niekiedy nadprzyrodzonych wydarzeniach, związana ze sferą ludowych wierzeń, wyobrażeń i poglądów o świecie. Współcześnie w badaniach folklorystycznych na podstawie kręgów tematycznych wyróżnia się trzy odmiany podania: 1) podanie HISTORYCZNE: o dziejach narodu bądź danej zbiorowości; 2) podanie LOKALNE: o nadzwyczajnych wydarzeniach dotyczących konkretnego regionu; 3) podanie WIERZENIOWE: o działaniach istot demonicznych. Zasadnicza funkcja tego rodzaju opowiadań polega na popularyzacji przyjętych przez daną grupę zasad moralnych oraz informacji o najbliższym otoczeniu.

W tradycyjnej kulturze chłopskiej podanie odbierano jako przekaz wiarygodny, o czym przekonywały formuły uwierzytelniające, czyli zdania, w których powoływano się na relacje świadków (rodziny, sąsiadów) i przywoływano informacje o charakterze faktograficznym (rzeczywiste nazwy miejscowe, daty, nazwiska wodzów czy królów). Potwierdzenia autentyczności miały też dostarczać wskazywane przez gawędziarzy dowody pozatekstowe, przede wszystkim elementy krajobrazu, takie jak ruiny, zapadliska, jaskinie, akweny, będące rzekomo następstwem zdarzeń, o których mowa w ludowych narracjach, np. niezwykłe w kształcie jezioro mogło uchodzić za świadectwo nagłego zatonięcia całej miejscowości. Ponieważ w centrum świata przedstawionego zazwyczaj znajdowało się nadprzyrodzone wydarzenie (spotkanie człowieka z demonem, ingerencja istot z zaświatów), w krytyce XIX w. podanie kojarzono często z inną formą folkloru – legendą, której akcja również koncentrowała się wokół tajemniczych i niezwykłych zjawisk. W przeciwieństwie do podania wywodzonego jeszcze z kultury przedchrześcijańskiej, zgodnie z ustaleniami folklorystycznymi, w legendzie jako gatunku pisanym o rodowodzie kościelnym motywacja miała charakter nie magiczny, lecz religijny – to Bóg bądź jego wysłannicy interweniowali w porządek ziemski, nie zaś istoty demoniczne. Typowy dla podań i legend nadprzyrodzony charakter ukazywanych zdarzeń sprawił, że obie formy niejednokrotnie utożsamiano mimo odmiennej genezy i widocznych różnic strukturalnych. Zamieszanie terminologiczne dodatkowo komplikowało to, że podanie (ludowe, gminne) kojarzono także z → bajką, klechdą, gadką, a nawet z → mitem czy szeroko pojętą powieścią ustną.

Okres klasyczny i preromantyczny. Już w oświeceniu podjęto dyskusję nad podaniem i jego funkcjami w kronikach średniowiecznych, a istotną kwestię stanowiło określenie stopnia rzetelności zachowanych zapisów. Problem był niebagatelny, gdyż brakowało wiarygodnych źródeł na temat przeszłości Polski, a ludowe opowieści utrwalone przez dawnych dziejopisów, traktujące m.in. o Kraku, Wandzie czy Piaście Kołodzieju, zdawały się tę lukę wypełniać. Dostępny materiał rodził jednak wątpliwości, w jakim stopniu przedstawione zdarzenia oraz postaci władców i sławnych mężów można zaliczyć do rzeczywistych, a w jakim stanowią wyraz → fantazji utrwalonej przez kronikarzy. Krytyczny dystans wobec tekstów dotyczących pradziejów Polski zachowali zwłaszcza pisarze skupieni wokół dworu królewskiego, m.in. Adam Naruszewicz, autor *Historii narodu polskiego* (t. 2–7, 1780–1786), za co był chwalony przez Ignacego Krasickiego w liście poetyckim *Do ks. Adama Naruszewicza koadiutora smoleńskiego* (1784). Różnego rodzaju zastrzeżenia wobec wiarygodności dawnych podań wyrażało wielu krytyków, co nie przeszkadzało w podejmowaniu równie licznych prób rekonstrukcji prehistorii kraju w odniesieniu do zawartych w nich informacji. Jednak więk-

szość komentatorów tego czasu podchodziła do niepewnych pod względem faktograficznym źródeł z ostrożnością. Na publicznym posiedzeniu Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk w 1806 r. Franciszek Ksawery Bohusz głosił (w podobnym duchu kilka lat wcześniej wypowiadali się m.in. Tadeusz Czacki i Joachim Lelewel): „Wszyscy starożytni dziejopisowie o początkach pisząc narodów, w niedostatku świadectw spółczesnych onemu wiekowi pisarzy, historią swoję na samym opierali podaniu. To, jeśli się zostanie w pamięci nieoświeconego i zabobonnego pospólstwa, przechodząc z ust do ust, z pokolenia do pokolenia, a zawsze z nowymi dodatkami, staje się w końcu źródłem niezliczonych marzeń i baśni. […] Kto zatem chce co pewnego o początkach narodu jakiego wiedzieć, powinien bajeczne porzucić czasy, a szukać wiadomości w czasach prawdziwie historycznych, to jest w czasie takim, w którym spółczesny krajowy czy obcy autor pisze o tym, co wiedział albo przynajmniej słyszał od tych, którzy widzieli" (*O początkach narodu i języka litewskiego*, wyd. osob. – 1808, wyd. 2 – 1810).

Badaniu → historyzmu ludowego i jego związków z zapisami kronikarskimi towarzyszyły dyskusje dotyczące relacji podań z → pieśniami gminnymi. Łączenie wskazanych form w dyskursach krytycznych nie było działaniem przypadkowym, oba fundamentalne dla rozważań oświeceniowych i romantycznych → gatunki w takim samym stopniu kojarzono bowiem z odległą przeszłością, traktując jako istotne źródła historyczne. W 1803 r. Jan Paweł Woronicz na posiedzeniu Towarzystwa Przyjaciół Nauk, prezentując pierwszą rozprawę *O pieśniach narodowych* („Roczniki Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1803, t. 2; *Rozprawa druga*, „Roczniki TWPN" 1810, t. 6), postulował zbieranie nie tylko pieśni moralnych, religijnych i historycznych, ale także podań mających ogromne znaczenie dla poznania dziejów Polski, zwłaszcza w sytuacji braku świadectw starożytnych: „I my nie mielibyśmy potrzeby dochodzić i szperać przodków naszych w odmęcie Słowiańszczyzny, gdyby ich śpiewy i podania czasów naszych doszły; które że być musiały, z natury człowieka, z przykładu wszystkich ludów i ze śladów naszych dziejopisów, przekonać się można" (*Rozprawa o pieśniach narodowych*, „Roczniki Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1803, t. 2). Wyżej niż podanie stawiano jednak pieśń ludową, upatrując w niej zabytek dawnego języka polskiego oraz ważne źródło inspiracji artystycznej ze względu na ducha poetyckości. Za reprezentatywny wyraz tego rodzaju stanowiska, bliskiego poglądom Woronicza, można uznać sąd Kazimierza Brodzińskiego zawarty w jego rozprawie *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* („Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11): „Pieśni ludu były początkiem poezji, czucie, przesądy, zabobony, podania historyczne się w nich zawarły, z nich zastanowienie, rozsądek i dobry smak otworzyły sztukę". Podobne w tonie wypowiedzi powstawały jeszcze w latach 30. XIX w., m.in. Michał Olszewski twierdził: „Podania o przeszłości utrwalali [Słowianie – V.W.] przez ułożenie ich w pieśni, opowiadanie ustne, a może i pismo", co ma dowodzić genetycznych więzi istniejących między wskazanymi formami folkloru (*Oświata Słowian pogańskich*, „Pamiętnik Naukowy" 1837, t. 3, z. 9).

Odkrywanie ludowości w romantyzmie. Stosunek do podań uległ zauważalnej zmianie w okresie romantyzmu w związku z narastającą w Europie falą zainteresowania szeroko pojętą ludowością; wtedy zostały opublikowane: *Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi* (1837) Kazimierza Władysława Wójcickiego, *Powieści ludu spisane z podań* (1842) Karola Balińskiego, *Podania i legendy polskie, ruskie, litewskie* (1845) Lucjana Siemieńskiego, *Podania i baśnie ludu w Mazowszu* (1852) Romana Zmorskiego. Przywołani, jak również kolejni autorzy przedstawiający zebrane bądź opracowane przez siebie mate-

riały ludowe podkreślali we wstępach do swych publikacji wagę tego rodzaju przedsięwzięć wydawniczych dla zrozumienia kultury narodowej. Karol Baliński w *Przedmowie* głosił: „Podania i pieśni krążące wpośród ludu, w ostatnich czasach dopiero, lecz pięknym zasiewem bogate, otworzyły pole dla rodowej literatury – w nich bowiem spostrzec można charakter, sposób życia i przebijający się starodawny obyczaj przodków naszych – widzieć tam oraz możemy ubiegłe i czasem starte pożycie szlachty i gminu […]" (*Powieści ludu spisane z podań*). Podobnie wypowiadał się na ten temat Siemieński w szkicu *Kilka słów o ważności podań ludowych* (1845), otwierającym jego tom polskich i ruskich opowieści, Zmorski, kreśląc *Kilka słów wstępu* do swego zbioru, podjął z kolei próbę zdefiniowania podania, przeciwstawianego baśni jako wytworowi fantazji gminnej: „Podanie, jak to sama nazwa wskazuje, jest to spuścizna duchowa z przeszłości w przyszłość podana, dla przekazania bądź religijnych i moralnych wyobrażeń, bądź wypadków dziejowych lub szczególnych, w świetle, jakim je lud swego czasu widział i pojmował. Istotną więc cechą podania jest wyraźny w nim przedmiot albo cel pewny, ma się rozumieć, gdy cel ten lub przedmiot odpowiada powagą swą poważnemu temu nazwaniu" (*Podania i baśnie ludu w Mazowszu*). Jednocześnie wielu zbieraczy i komentatorów ludowych osobliwości przyznawało się w swych pracach do poczynionych zapożyczeń z wcześniejszych publikacji tego rodzaju, głównie z pionierskiego na polskim rynku wydawniczym tomu *Klechd* Wójcickiego, jak i do znacznej modyfikacji pozyskanego od informatorów surowego materiału folklorystycznego w celu przybliżenia go szerszemu gronu → odbiorców (m.in. Baliński, Siemieński, Zmorski). Znaczna ingerencja w tkankę fabularną oraz językową opowieści ludowych należała do działań typowych dla omawianego czasu, o czym świadczy analogiczne podejście do zasobów pieśniowych. Dla wielu komentatorów nadmierna modyfikacja podań, zauważalna w tomie Wójcickiego, a należąca do częstych praktyk romantyków, była nie do zaakceptowania. Już Józef Ignacy Kraszewski w szkicu *Podania gminu* (1842) domagał się ograniczenia tego typu działań i oddzielenia autentycznych źródeł od fantazji pisarzy: „Podania gminu stały się ważnym i prawie jedynym żywiołem dzisiejszej literatury; podania dostarczyć dziś mają tego, czego dawniej dostarczały mitologia starożytnych, ich dzieje itp. Ale jesteśmy w epoce, w której dopiero zbierać się one poczynają; jeszcześmy podobno charakteru ich dobrze nie poznali, ogółu nie schwycili, a już je obrabiamy chciwie". Żaden z recenzentów i krytyków literackich nie kwestionował natomiast idei publikacji twórczości gminnej, dostrzegając potrzebę jej rozpowszechnienia w celach poznawczych, na co wskazuje choćby prasowa opinia z 1837 r.: „Z dotychczasowych prac Wójcickiego albo już dokonanych, albo już rozpoczętych przekonywamy się, że zamierzył – oprócz napisania zapowiedzianych *Badań starożytności polskich i ruskich* – zebrać przysłowia, przypowieści, pieśni ludu i klechdy. Ile się te zbiory, odgrzebywania i badania przyczynią do wzbogacenia języka, dziejów i piśmiennictwa, każdemu wiadomo, a z tego łatwo wziąć miarę, jakiej godzien nagrody robotnik, zwłaszcza na niwie dotąd odłogiem leżącej" ([M.], *„Starożytne przypowieści z XV, XVI i XVII wieku", zebrał i wydał K.W. Wójcicki*, „Pamiętnik Naukowy" 1837, t. 3, z. 7). Również Wójcicki wypowiadał się w podobnym duchu, uświadamiając rangę swego dzieła dla poznania dziejów narodu: „Zbiór tego rodzaju podań i powieści gminnych nader jest pożądany jako wyraz obyczajów, zwyczajów i uczuć ludu, który je dochował. Nieraz na potrzebę podobnego rodzaju uczeni zwracali u nas uwagę. Jeszcze przed trzydziestu laty Kołłątaj, zastanawiając się głęboko nad tym, jakie są konieczne przygotowania i prace wstępne, zanim byśmy do historii krajowej przejść mogli, nie zaniechał wykazać ważności podań i pieśni gminnej" (*Klechdy*

przez Kazimierza Władysława Wójcickiego, „Magazyn Powszechny. Dziennik Użytecznych Wiadomości" 1837, nr 2).

O tym, jak ważną kulturową funkcję pełniły podania, może świadczyć to, że włączono je w obszar refleksji naukowej, zarówno do rozważań z zakresu historii kraju, jak i dziejów literatury, poświęcając im wiele uwagi w podręcznikach oraz wykładach. Adam Mickiewicz w swych prelekcjach paryskich z lat 1840–1844, charakteryzując szeroko pojętą literaturę słowiańską, zestawiał podania ludowe z mitologiami różnych narodów, dostrzegając ich wzajemne więzi, a także próbując określić stopień oryginalności rodzimych przekazów. W wykładzie czternastym z 14 marca 1843 r. wyodrębnił np. wśród omówionych zagadnień temat *Charakter podań słowiańskich*, rozważając specyfikę omawianej formy funkcjonującej na obszarze → Słowiańszczyzny i upatrując jej oryginalność w autentyzmie wynikającym z nieznacznej podatności na wpływy zewnętrzne. Dla Mickiewicza podania stanowiły ważny element tożsamościowy, charakterystyczny dla narodu, a jednocześnie cenne świadectwo przemian historycznych, zachowujące ślady przeszłości, dawnych zwyczajów, obrzędów i zabobonów. Co istotne, w jego wypowiedziach można dostrzec świadomość odrębności różnych form folkloru oraz próbę określenia ich genezy: „Ludy słowiańskie przed nastaniem pośród nich państw udzielnych przedstawiają jedną wielką całość. Nie masz wtedy jeszcze u nich dialektów i podań narodowych. Jest to czas, w którym możemy rozważać tradycję wspólną i powszechną. Zachowuje się ona w najdawniejszych bajkach i pieśniach gminnych" (*Wykłady o literaturach słowiańskich*, wykład siódmy).

Dowodem wagi podań dla Polaków doby romantycznej wydaje się nader częsta obecność tego rodzaju tematyki również na kartach podręczników. W *Historii, literaturze i krytyce* (1847) Jana Majorkiewicza znalazł się rozdział pod wymownym tytułem *Pierwszy związek literatury w pieśniach i podaniach ludu*, w którym autor zwraca uwagę nie tylko na wyraźny wpływ tytułowych gatunków na literaturę polską, ale i na zaniedbania w zakresie utrwalania narracji oralnych gminu. Pozytywnie ocenia dotychczasowe przedsięwzięcia wydawnicze, mające na celu ocalenie ginącej poezji i prozy ludowej (omawia m.in. zbiory Wacława z Oleska, Żegoty Paulego, Kazimierza Władysława Wójcickiego i wielu innych autorów), dostrzega piękno literatury ustnej, a także jej związek z fantazją, naturą i historią. W wypowiedzi Majorkiewicza ujawnia się jednak obowiązująca niemal przez cały XIX w. zasada wybiórczego traktowania chłopskiej twórczości, przejawiająca się m.in. w niepublikowaniu utworów o charakterze obscenicznym oraz makabrycznym. Podejmowanie przez gawędziarzy nieprzystojnych tematów starano się tłumaczyć wpływami obcymi, nałogami, specyficznym poczuciem humoru zdradzającym „wyobraźnię zupełnie dziecinną", a nawet chęcią ekspiacji: „Nadzwyczajne takie wypadki były historią ludu, który zachował w pamięci wszystko, co było rażącego, aby się wyspowiadać przed potomnością z grzechów swego i swoich przodków żywota i żyć znowu po tej spowiedzi poczciwie, uczuciem ojców, ich myślą i pełną życia, poczciwą wiarą" (*Historia, literatura i krytyka*). Dostrzegalna nie tylko w wypowiedziach Majorkiewicza, ale niemal u wszystkich romantyków skłonność do idealizacji mieszkańców wsi polskiej i wytworów ich kultury duchowej utrzyma się prawie do końca XIX w. Dopiero pozytywiści spróbują „odczarować" obraz sielankowej, rzekomo głęboko moralnej chłopskiej społeczności.

Widoczne w romantyzmie tendencje pisarzy i wydawców do szeroko rozumianej ingerencji w oryginalne teksty ludowe, prezentowane → czytelnikom jako materiał autentyczny, sprawiły, że liczni krytycy coraz częściej apelowali o umiar i ostrożność w traktowaniu

podań gminu jako rzetelnych źródeł historycznych. Wśród przyczyn zdystansowanej postawy, przejawiającej się w kwestionowaniu wiarygodności ustnych narracji, wskazywano też na wcześniej marginalizowane przez badaczy zjawisko ewolucji → formy i → treści podań, ulegających znacznym przekształceniom na przestrzeni wieków, także pod wpływem literatury szlacheckiej oraz kościelnej (m.in. W.A. Maciejewski, *Wzgląd historyczny na klechdy i gminne polskie piosnki najdawniejsze*, „Orędownik Naukowy" 1840, nr 10; R. Berwiński, *Studia o literaturze ludowej ze stanowiska historycznej i naukowej krytyki*, 1854). Z tej przyczyny Ryszard Berwiński w swym studium zaproponował, aby termin „podanie" opatrzyć przymiotnikiem „bajeczne"' (już Stanisław Staszic w *Dzienniku podróży* określa analogicznym mianem podaniową postać królewny Wandy), a nawet nazwać je „klechdą fantastyczną", co miało zdecydowanie podkreślić → fikcyjną naturę rzekomo autentycznych opowieści. Mimo że nie brakowało wśród krytyków skrajnych opinii odmawiających ludowej prozie jakichkolwiek wartości poznawczych (m.in. E.D. [E. Dembowski], *Piśmiennictwo polskie w zarysie*, 1845), istniało spore grono jej miłośników, dostrzegających w zbieranym i wydawanym materiale folklorystycznym cenne źródło do zgłębienia dziejów oraz kultury narodu polskiego. Tego typu poglądy niemal od początku towarzyszyły dyskusjom nad naturą podania (wspominając choćby wypowiedzi Kraszewskiego), a nie zaniknęły nawet w schyłkowej fazie romantyzmu. „Zobaczmy, o co chodzi w podaniach owych? Oto właśnie, o przechowanie w pamięci tego czasu, w którym się odradzała ojczyzna, a skupiały jej szczepy w narodowe ciało. Legendy te pochodzą z epoki zetknięcia się wierzeń pogańskich z chrześcijańskimi; więc nie innym tłumaczyć się mogły językiem, jeno właściwym takim przechodnim okresom. Odgadywać je zatem nie inaczej można, jak tylko tym sposobem, jakim się zwykle mitologiczne greckie i rzymskie tłumaczy powieści…" – pisał Józef Łepkowski (*Ku pamiątce tysiąclecia piastowskiego. Wycieczka do Kujaw Wielkopolskich*, „Biblioteka Warszawska" 1863, t. 4). W innym swoim artykule zwracał uwagę na znaczenie podań jako łącznika integrującego Polaków ze wszystkich zaborów (*Znaczenie tradycyj oraz podań o mogiłach Wandy, Krakusa i o smoku wawelskim*, „Czas" 1861, t. 20).

W szczytowej fazie romantyzmu podejmowano pierwsze próby opisu podania jako gatunku, ale nie miały one rangi wypowiedzi naukowych. Widoczne w nich mitotwórcze podejście do dziejów polskiego narodu i traktujących o nich opowiadań gminu przysłoniło rzetelną ocenę źródeł. Wśród tego rodzaju prac na uwagę zasługują Józefa Grajnerta *Studia nad podaniami ludu naszego* („Biblioteka Warszawska" 1859, t. 2–3), w których autor, omawiając różne przejawy kultury wieśniaczej, usilnie łączy wierzenia wpisane w przekazy podaniowe z prasłowiańszczyzną, a demonicznych bohaterów rozpatruje w kategoriach bóstw słowiańskich, chłopskich gawędziarzy nazywa zaś → „wieszczami" oraz „kapłanami", tym samym włączając się w nurt romantycznych wypowiedzi gloryfikujących mieszkańców wsi i ich twórczość. W podobnym duchu próbowano odczytywać niejednokrotnie podania innych narodów, szukając w nich śladów dawnej, wspólnej kultury słowiańskiej, jak również natchnionych fraz potwierdzających samorodny talent artystyczny chłopstwa, nie dostrzegając tym samym rzeczywistej wartości folkloru, czego dowodzi recenzja Romana Zmorskiego *Podania gminne meklemburskie*, odnosząca się do niemieckojęzycznych tomów *Mecklenburg's Volkssagen* (1858) opracowanych przez Alberta Niederhöffera: „Z przykrością wszakże wyznać mi przychodzi, że w oczekiwaniach moich mocno bardzo się zawiodłem i że niemal bezużytecznie podjąłem żmudną pracę wertowania tych dość grubych czterech tomów. Im dalej się w nie wczytywałem, tym bardziej przekonywałem się, że lud meklemburski zatracił

nieomal zupełnie nie tylko pamięć swego słowiańskiego pochodzenia i przeszłości, lecz wraz z nią także wszelki polot fantazji i ducha, słowiańskim ludom właściwy" („Tygodnik Ilustrowany" 1865, nr 285).

Studia nad folklorem w pozytywizmie i Młodej Polsce. Zainteresowanie podaniami nie przemija w okresie poromantycznym, o czym świadczą kolejne wydawane tomy ludowych opowieści bądź ich opracowania, np. *Podania ze Szczepanowa, rodzinnej wioski św. Stanisława* Karola Mátyása („Przegląd Powszechny" 1895, t. 12), *Klechdy, czyli baśnie ludu polskiego na Śląsku* (powst. 1841–1846, wyd. 1900) Józefa Lompy czy *Bajki, klechdy i baśnie* (1901) Jana Kasprowicza. Nie słabnie też aktywność krytyków oraz etnografów zbierających, wydających oraz komentujących na łamach prasy teksty folkloru. Zachodzi jednak pewna zmiana w podejściu do omawianych opowiadań, które w mniejszym stopniu bywają oceniane jako świadectwa historyczne, pozwalające na rekonstrukcję pradziejów, a w większym jako źródła wiedzy o ludzie, zwłaszcza o jego kulturze religijno-wierzeniowej. Stopniowo zaczyna ulegać poszerzeniu perspektywa badawcza, dostrzega się bowiem możliwość prowadzenia badań porównawczych, również w obszarze Słowiańszczyzny: „Podania na tych ziemiach zebrane stanowić będą wielki i ważny materiał do mitologii odpowiednich narodów, do historii wierzeń i do uzupełnienia obrazu wielkiej i ciekawej epoki indoeuropejskiej", pisał w szkicu *Przyczynki do mitologii porównawczej* Antoni Mierzyński („Biblioteka Warszawska" 1867, t. 2). Rekonstruując elementy fantastyczne wpisane w podaniowe narracje (np. postaci smoka, czarownicy), autor zwraca uwagę na ulotność treści wierzeniowych ulegających procesowi destrukcji; przy okazji apeluje o bardziej systemowe działania służące ochronie oralnej tradycji, takie jak wprowadzono w Niemczech. W podobnym duchu co Mierzyński badania komparatystyczne postulował Jan Karłowicz, orędownik popularnej w tym okresie teorii Maxa Müllera, według której u początków wszelkich mitów leżą *Wedy*, dające się wyjaśniać przez odniesienia do zjawisk meteorologicznych. W swym studium *Piękna Meluzyna i królewna Wanda* („Ateneum" 1876, t. 2) Karłowicz próbował łączyć postaci tytułowych bohaterek z wodnymi bóstwami, odwołując się do bogatego zbioru przykładów mitologicznych, w innych pracach porównawczych zajmował się z kolei postaciami Żyda Wiecznego Tułacza (wykazał, że pisana legenda stała się w toku dziejów podaniem ustnym) oraz Waltera z Tyńca. Karłowicz podejmował w swych rozważaniach kwestie teoretyczne, m.in. problem przekształcania się wątków ludowych w zależności od środowiska, w jakim funkcjonują, postulował porządkowanie zebranych zasobów tekstowych, recenzował liczne obcojęzyczne publikacje poświęcone tej tematyce (*Najnowsze badania podań i ich zbiory*, „Ateneum" 1883, t. 2), co nie pozostało bez wpływu na rozwój polskiej folklorystyki. Prowadził również prace terenowe, czego owocem były wydane *Podania i bajki ludowe zebrane na Litwie* („Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej" 1887, t. 11), poprzedzone wstępem, w którym dopominał się o odnotowywanie wszystkich wariantów wątku, wskazanie miejsca zapisu danego przykładu, a przede wszystkim o jego wierne utrwalanie, bez zbędnych komentarzy: „[…] co do objaśnień i wskazówek porównawczych, uważam takowe za zbyteczne przy ogłaszaniu materiałów surowych w ogóle, a podań w szczególności. Ktokolwiek zajmuje się badaniem rzeczy ludowych, wie niewątpliwie, że, w obecnym stanie nauki podanioznawczej, zasób porównań urósł do tak wielkich rozmiarów, iż pragnąc sumiennie go w przypisach do każdej bajki zużytkować, trzeba by dwa, trzy, dziesięć razy tyle miejsca niż samo podanie zająć i to bez przekonania, iż się rzecz ostatecznie wyczerpało". W pisanych wprowadzeniach do tomów prozy ludowej, np. *Podań białoruskich* (1889) Wła-

dysława Weryhy, Karłowicz wskazywał z kolei na konieczność utrwalania chłopskich narracji stanowiących świadectwo kultury i języka danego narodu.

W drugiej połowie XIX w. zaczęto w większym stopniu dostrzegać różnorodność ludowych przekazów podaniowych, i to zarówno pod względem treściowym, jak i formalnym. Od zainteresowania opowieściami o tematyce historycznej, która zdominowała oświeceniowe i romantyczne podejście do folkloru, nastąpiło przejście do fascynacji problematyką wierzeniową i lokalną. W artykule *Podania ludu znad Sanu. Topielice – boginie wodne – wodnice* („Biblioteka Warszawska" 1867, t. 2) Władysław Ciesielski, nie stroniąc od upiększania zasłyszanych i publikowanych przez siebie utworów, nie tylko przytacza relacje o demonach ze wskazanego w tytule obszaru, ale próbuje sporządzić opis i typologię występujących w opowieściach istot nadprzyrodzonych.

Z czasem podanie przestaje być też kojarzone jedynie z ludem wiejskim. Zaczęto je łączyć również z mieszkańcami przedmieść i miast, co z kolei zapowiada zmianę w podejściu do kwestii ludowości, stopniowo utożsamianej z wszystkimi warstwami plebejskimi. Nasiliło się tym samym zainteresowanie podaniami środowiskowymi, lokalnymi, tak więc obok publikacji o charakterze regionalnym, np. Jana Kupca *Powieści i bajki śląskie* (powst. 1877–1885, wyd. 1884) czy Mieczysława Dowojny-Sylwestrowicza *Podania żmujdzkie* (t. 1–2, 1894), powstają zbiory dotyczące wybranych miejscowości, np. *Podania i legendy krakowskie*, wydane i omówione przez ks. Klemensa Bąkowskiego („Józefa Czecha Kalendarz Krakowski na rok 1899"). W wymienionych tomach oraz publikacjach prasowych nierzadko z większą dbałością niż w poprzedzających okresach określano miejsce, czas, dane informatora i autora „zapisu", omawiano też związki rzeczywistości przedstawionej z przestrzenią empirycznie weryfikowalną, szukając w niej namacalnych śladów potwierdzających prawdziwość prezentowanych zdarzeń (ruiny, jaskinie, akweny). Niektórzy z komentatorów wskazywali nawet, jak najbliższe otoczenie i rozgrywające się w nim zdarzenia mogą wpływać na powstawanie tego rodzaju fabuł. Władysław Maleszewski w szkicu *Jak się u nas tworzą podania* („Tygodnik Ilustrowany" 1860, nr 49 i 52), opisując swoje wrażenia z pobytu na Litwie, wspomina o obserwowanym procesie osuszania jeziora (*Ażarelis*), w trakcie którego poznał tradycyjne lokalne opowieści dotyczące akwenu, a także ich kolejne, współczesne wersje tworzone pod wpływem zmian zachodzących w środowisku. Pozwala to Maleszewskiemu na wysnucie wniosku o znacznym potencjale artystycznym tkwiącym w warstwie chłopskiej, jak również o konieczności utrwalania jej dawnego i nowego dorobku, będącego istotną częścią narodowego dziedzictwa: „Zaprawdę, i dziś jeszcze lud nasz wielkim jest twórcą, i dziś jeszcze, tak samo jak przed wiekami, modli się, śpiewa, tworzy i w pocie czoła pracuje. […] Zechciejmy tylko, a ta cała arka narodowej twórczości dla nas przystępną się stanie…".

W drugiej połowie XIX w. na poły literackie publikacje zaczęto zastępować profesjonalnymi wydawnictwami, rejestrującymi głównie dane etnograficzne, niekiedy łącznie z zachowaniem gwarowego charakteru przekazów. Wśród nich na uwagę zasługują zwłaszcza prace Romana Zawilińskiego *Z powieści i pieśni górali beskidowych* (1889), Jana Świętka *Lud nadrabski (od Gdowa po Bochnię). Obraz etnograficzny* (1893), Stanisława Ciszewskiego *Krakowiacy. Monografia etnograficzna* (t. 1, 1894), Lucjana Malinowskiego *Powieści ludu polskiego na Śląsku* (1900–1903), a przede wszystkim monumentalne dzieło Oskara Kolberga *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce* (1865–1890). Mimo zaawansowanych badań terenowych i wzrastającej świadomości dotyczącej pochodzenia podań, ich różnorodności oraz ograniczonej wiarygodności

zawartych w nich informacji nie podejmowano głębszej naukowej refleksji nad gatunkiem, jak również nie zostały uporządkowane kwestie terminologiczne, chociaż wiele w tych dziedzinach uczynił wspomniany Jan Karłowicz. Krytycy i etnografowie stosowali wymiennie wszystkie możliwe nazwy – od podania, przez legendę, bajkę, klechdę i gadkę, aż po opowieść i powieść ludową oraz mit. W wielu przypadkach zamieszanie terminologiczne należy wiązać z wywodzoną jeszcze z romantyzmu praktyką traktowania podania jako nadrzędnego terminu, obejmującego swym zakresem znaczeniowym wszystkie inne opowieści ustne, nawet bajki utożsamiane ze zmyśleniem i z kłamstwem, a także niektóre formy pisane (podania kronikarskie).

Z czasem zaczęły powstawać pierwsze profesjonalne studia poświęcone wybranym zagadnieniom odnoszącym się do funkcjonowania podania w obiegu literackim, m.in. Władysława Bugiela *Tło ludowe „Balladyny". Studium folklorystyczne* („Wisła" 1893, z. 4), w którym wierzenia, zwyczaje oraz literatura gminna stały się kanwą do snucia interpretacji na temat dramatu Juliusza Słowackiego. Rozpowszechniły się również hipotezy mitologiczne wiążące tradycyjne podania oraz ich nadludzkich bohaterów już nie z postaciami historycznymi, lecz z różnego typu bóstwami wywodzonymi z mitów, w tym – z modnych w Młodej Polsce mitów solarnych. W publikacji Wincentego Trojanowskiego *Podania mityczne dziejów polskich w oświetleniu wiaroznawstwa porównawczego i obrzędów ludowych* (1917) jako źródła folkloru wskazano pierwotne wierzenia ludu oraz wyobrażenia na temat zjawisk przyrody. Godna odnotowania jest także jedna z pierwszych monografii poświęconych postaci demonicznej: *Dzieje polskiego upiora przed wystąpieniem Mickiewicza* (1917) Mariana Szyjkowskiego, łącząca rozważania etnologiczne, dotyczące pochodzenia zjawy, sposobów jej występowania w kulturze, z analizami i interpretacjami filologicznymi, skoncentrowanymi na badaniu związków bóstwa ludowego z jego literackimi reprezentacjami. Warto przypomnieć, że jako jeden z pierwszych na tę postać zwrócił uwagę w *Dzienniku podróży* Stanisław Staszic, który dostrzegł w niezwykłej istocie tzw. żywego nieboszczyka rodzaj ludowego zabobonu, a także przejaw oszustwa ze strony sprytnych ludzi wykorzystujących naiwność chłopstwa, wierzącego w możliwość powrotu zmarłego na łono rodziny. W relacji z 1798 r. Staszic zanotował: „Podole, ludem niskiej wiary osiadłe, więcej ma zabobonu niż inne kraje polskie. Powszechnie jeszcze upiory chodzą. Są upiory żywe i upiory umarłe. Ci żywi są to oszusty, które udają, że rozmawiają z duchami i z tych dowiadują się, gdzie pochowany leży ten upiór, co przyczyną staje się nieszczęścia panującego" (*Dziennik podróży*, wyd. 1903). W traktowaniu upiora ujawnia się wyraźna różnica między postawą krytyków z przełomu XVIII/XIX w. i z końca stulecia oraz krytyków z pierwszych lat XX w. Gdy pierwsi dążyli do racjonalnego poznania prawdy skrywanej w podaniach ludu i konfrontowali pozyskane materiały terenowe z faktami i danymi z innych źródeł, nierzadko podważając ich wiarygodność, drudzy koncentrowali się na podaniach jako formie twórczości ludowej, w której można szukać śladów narodowych tradycji, dowodów na istnienie bogatej kultury prasłowiańskiej i interesujących inspiracji literackich. W trzeciej fazie – na przełomie XIX i XX w. – w której funkcjonowały równolegle ujęcia pokrewne nurtom oświeceniowym oraz romantycznym, coraz częściej stosowano podejście naukowe, nierzadko komparatystyczne, widoczne w rozpatrywaniu materiału folklorystycznego na rozleglejszym tle kulturowym, historycznym i historycznoliterackim.

Violetta Wróblewska

Źródła: I. Krasicki, *Do ks. Adama Naruszewicza koadiutora smoleńskiego* [1784], w: tegoż, *Satyry i listy. Wydanie krytyczne Ludwika Bernackiego*, 1908; T. Czacki, *Rozbiór dziejów narodu polskiego przez pierwszych dwóch pisarzów: Marcina Galla i Wincentego Kadłubka*, „Nowy Pamiętnik Warszawski" 1801, t. 1; [J.P. Woronicz], *Rozprawa o pieśniach narodowych*, „Roczniki Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1803, t. 2; F.K.M. Bohusz, *O początkach narodu i języka litewskiego* […] *rozprawa roku 1806, d. 12 grudnia czytana*, „Roczniki Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1810, t. 6; J. Lelewel, *Śpiewy historyczne Juliana Ursyna Niemcewicza uważane względem historii*, „Dziennik Wileński" 1817, t. 5; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; [M.], *Starożytne przypowieści z XV, XVI i XVII wieku, zebrał i wydał K.W. Wójcicki*, „Pamiętnik Naukowy" 1837, t. 3, z. 7; M. Olszewski, *Oświata Słowian pogańskich*, „Pamiętnik Naukowy" 1837, t. 3, z. 9; K.W. Wójcicki, *Klechdy, starożytne podania i pieśni ludu polskiego i Rusi*, 1837; K.Wł.W. [K.W. Wójcicki], *Klechdy przez Kazimierza Władysława Wójcickiego*, „Magazyn Powszechny. Dziennik Użytecznych Wiadomości" 1837, nr 2; K.Wł.W. [K.W. Wójcicki], *Klechdy. Dokończenie*, „Magazyn Powszechny. Dziennik Użytecznych Wiadomości" 1837, nr 3; A. Mickiewicz, *Wykłady o literaturach słowiańskich, rok I i II* [1841 i 1843], w: tegoż, *Dzieła prozą*, t. 4–5, wyd. T. Pini, 1933; J.I. Kraszewski, *Podania gminu*, w: tegoż, *Studia literackie*, 1842; L. Siemieński, *Kilka słów o ważności podań ludowych*, w: tegoż, *Podania i legendy polskie, ruskie i litewskie*, 1845; J. Majorkiewicz, *Historia, literatura i krytyka*, 1847; R. Berwiński, *Studia o literaturze ludowej ze stanowiska historycznej i naukowej krytyki*, 1854; J. Grajnert, *Studia nad podaniami ludu naszego*, „Biblioteka Warszawska" 1859, t. 2–3; W. Maleszewski, *Jak się u nas tworzą podania*, „Tygodnik Ilustrowany" 1860, nr 49 i 52; K.W. Wójcicki, [rec.] *R. Berwiński, „Studia o gusłach, czarach, zabobonach i przesądach ludowych"*, „Biblioteka Warszawska" 1863, t. 1; K. Kozłowski, *Lud. Pieśni, podania, baśnie, zwyczaje i przesądy ludu z Mazowsza Czerskiego*, „Biblioteka Warszawska" 1863, t. 3; J. Łepkowski, *Ku pamiątce tysiąclecia piastowskiego. Wycieczka do Kujaw Wielkopolskich*, „Biblioteka Warszawska" 1863, t. 4; O. Kolberg, *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*, t. 1: *Sandomierskie*, 1865; R.Z. [R. Zmorski], *Podania gminne, meklemburskie*, „Tygodnik Ilustrowany" 1865, nr 285; W. Ciesielski, *Podania ludu znad Sanu. Topielice – boginie wodne – wodnice*, „Biblioteka Warszawska" 1867, t. 2; A. Mierzyński, *Przyczynki do mitologii porównawczej*, jw.; J. Karłowicz, *Żyd Wieczny Tułacz. Legenda średniowieczna*, „Biblioteka Warszawska" 1873, t. 3; J. Karłowicz, *Piękna Meluzyna i królewna Wanda*, „Ateneum" 1876, t. 2; J. Karłowicz, *Podanie o Walterze z Tyńca*, „Ateneum" 1881, t. 4; J. Karłowicz, *Najnowsze badania podań i ich zbiory*, „Ateneum" 1883, t. 2; J. Kupiec, *Podróż w zaświaty. Powieści i baśnie śląskie* [1884], oprac. D. Simonides i J. Pośpiech, 1975; J. Karłowicz, *Podania i bajki ludowe zebrane na Litwie*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej" 1887, t. 11; W. Weryho, *Podania białoruskie*, wstęp J. Karłowicz, 1889; R. Zawiliński, *Z powieści i pieśni górali beskidowych*, 1889; W. Bugiel, *Tło ludowe „Balladyny". Studium folklorystyczne*, „Wisła" 1893, z. 4, przedruk w: tegoż, *Studia i szkice literackie*, 1911; J. Świętek, *Lud nadrabski (od Gdowa po Bochnię). Obraz etnograficzny*, 1893; S. Ciszewski, *Krakowiacy. Monografia etnograficzna*, t. 1, 1894; M. Dowojna-Sylwestrowicz, *Podania żmujdzkie*, t. 1–2, 1894; K. Mátyás, *Podania ze Szczepanowa, rodzinnej wioski św. Stanisława*, „Przegląd Powszechny" 1895, t. 12; K. Bąkowski, *Podania i legendy krakowskie*, „Józefa Czecha Kalendarz Krakowski na rok 1899"; *Powieści ludu polskiego na Śląsku z ust ludu zebrał Lucjan Malinowski*, cz. 1, 1899; J. Lompa, *Bajki i podania*, 1900; J. Kasprowicz, *Bajki, klechdy i baśnie*, 1901; *Powieści ludu polskiego na Śląsku z ust ludu zebrał Lucjan Malinowski*, cz. 2, 1901; M. Szyjkowski, *Dzieje polskiego upiora przed wystąpieniem Mickiewicza*, 1917; W. Trojanowski, *Podania mityczne dziejów polskich w oświetleniu wiaroznawstwa porównawczego i obrzędów ludowych*, 1917.

Opracowania: J. Krzyżanowski, *Legenda*, w: *Słownik folkloru polskiego*, red. J. Krzyżanowski, 1965; J. Krzyżanowski, *Podanie* w: jw.; D. Simonides, *Bajka i podanie jako podstawowe gatunki prozy ludowej*, „Zeszyty Naukowe WSP w Opolu" 1965, z. 5; *Dzieje folklorystki polskiej (1800–1868). Epoka przedkolbergowska*, red. H. Kapełuś i J. Krzyżanowski, 1970; G. Cocchiara, *Dzieje folklorystyki w Europie*, przeł. W. Jekiel, 1971; R. Wojciechowski, *Kazimierz Władysław Wójcicki i jego „Klechdy"*, w: K.W. Wójcicki, *Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi*, wyb. i oprac. R. Wojciechowski, 1972; H. Kowalewska, *Studia Jana Karłowicza nad polskimi podaniami ludowymi*, „Literatura Ludowa" 1975, nr 2; *Dzieje folklorystki polskiej (1864–1918)*, red. H. Kapełuś i J. Krzyżanowski, 1982; I. Łossowska, *Refleksje nad lekturą. O świadomości historycznej*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki" 1982, t. 27, z. 3–4; J. Maślanka, *Polska folklorystyka romantyczna*, 1984; E. Kosowska, *Legenda w kulturze europejskiej. Geneza i rozwój*, w: tejże, *Legenda. Kanon i transformacje. Św. Jerzy w polskiej kulturze ludowej*, 1985; J. Maślanka, *Literatura a dzieje bajeczne*, 1990; H. Kapełuś, *Podanie ludowe*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; V. Wróblewska, *Przemiany gatunkowe polskiej*

baśni literackiej XIX i XX wieku, 2003; *Podanie – legenda w tradycji ludowej i literackiej*, red. M. Jakitowicz i V. Wróblewska, 2007; Z. Jasiewicz, *Początki polskiej etnologii i antropologii kulturowej (od końca XVIII wieku do roku 1918)*, 2011.

Zob. też: Pieśń ludowa

PODMIOTOWOŚĆ KRYTYCZNA

Uwagi wstępne. Problematyka podmiotowości w krytyce wiąże się z obrazem podmiotu w dyskursie krytycznym: chodzi więc zarówno o PODMIOT WYPOWIEDZI (podmiot ujawniający się w języku, wypowiadający się w różnych formach gramatycznych, wprowadzający metakomentarz; ważna jest → retoryka dyskursu, idiom językowy, → gatunek wypowiedzi), jak też o PODMIOT HERMENEUTYCZNY, dążący do poznania i rozumienia problematyki literackiej (uruchamiający w tym celu odpowiednie procedury); należy ponadto wskazać na PODMIOT PRAGMATYCZNY, oddziałujący swoją wypowiedzią na rzeczywistość (toczący → dialog z autorem, → czytelnikami); jeszcze innym problemem stają się role wybierane przez podmiot krytyczny i ewentualne odniesienia → autobiograficzne (również zaangażowanie w krytyczną lekturę, jak zauważył Stanisław Brzozowski: „Pisać trzeba krwią, trucizną, żółcią, na co kogo stać, byle nie limfą", *Faryzeuszom*, „Głos" 1904, nr 51), a także ujawnienie sytuacji krytycznej.

Kategoria podmiotowości krytycznej łączy się z zagadnieniami nie tylko literackimi, ale i filozoficznymi, związanymi z poznaniem (zwłaszcza sprawa jego obiektywności/ subiektywności, często pojawiająca się w wypowiedziach metakrytycznych w XIX w.), jak też ogólnie z zagadnieniem tożsamości podmiotu czy z ideologią stanowiącą zaplecze tekstu krytycznego (np. z przyjętym przez krytyka światem wartości). W tym miejscu szczególny nacisk zostanie położony na kwestię udziału podmiotu w poznaniu tekstu literackiego i na związane z tym konsekwencje. Koncepcja podmiotowości krytycznej powstaje w korelacji z koncepcją podmiotowości autorskiej, która w swoim nowoczesnym kształcie ujawnia się w XVIII w., stanowiąc pochodną nowoczesnego indywidualizmu i liberalizmu; również – odkrywania ludzkiego wnętrza i tzw. zwrotu ekspresywistycznego. W XIX w. funkcjonuje kilka takich koncepcji, np.: autora rzemieślnika (na gruncie późnego → klasycyzmu), → ekspresji podmiotu autorskiego (→ romantyzm i → Młoda Polska), obserwatora i eksperymentatora, badacza (→ pozytywizm, → realizm i → naturalizm), i w końcu autora tworzącego w języku (→ modernizm). Odpowiadają im figury krytyka: SĘDZIEGO, HERMENEUTY, BADACZA.

Kwestia podmiotowości krytycznej koresponduje przy tym z przemianami pojmowania podmiotowości jako takiej. Figura podmiotu wyraża indywidualizm jednostki, ale ujawnia też jej ograniczony charakter – jako organizm biologiczny, istota władająca mową, producent dóbr materialnych (przedmiot przyrodoznawstwa, językoznawstwa i ekonomii) podlega ona rozmaitym naciskom i restrykcjom. W XIX w. odkrywano tkwiące w podmiotowości pęknięcia i niepojednania, rozpoznawano ją jako byt rozproszony, w końcu dostrzeżono w niej pokłady nieświadomego. Krytyce poddali ją Karl Marx, Friedrich Nietzsche (→ nietzscheanizm), Sigmund Freud.

Przejście od krytyki klasycystycznej do krytyki romantycznej i następnych formacji dziewiętnastowiecznych przypomina proces emancypacji nowoczesnej podmiotowości,

która porzucając swoją tradycyjną formułę, zakorzenienie w trwałym porządku ponadindywidualnym (→ metafizycznym oraz społecznym), przechodzi do istnienia kształtowanego w historii, w sposób autonomiczny. Podobnie podmiotowość krytyczna wyzbywa się reguł normatywnych poetyk klasycystycznych, pozwalających ferować oceny tekstów, by uczestniczyć we współtworzeniu zasad pisania i lektury, w trakcie sporu między różnymi wizjami krytyki. W związku z tą kwestią charakterystyczna jest konwersacyjność krytyki dziewiętnastowiecznej, toczony w niej dialog na temat różnych modeli literatury (i krytyki), ujawniający aktywną i wykraczającą poza literaturę rolę podmiotu krytycznego, zarządzającego dziedzictwem kulturowym, konstruującego → tradycję.

Podmiot krytyki klasycystycznej. Podmiot krytyki klasycystycznej mówi mocnym głosem, co ujawnia się przede wszystkim w ferowaniu ocen i wyroków, ukazywaniu zalet i wad omawianych utworów, a także w dawaniu wskazówek dla piszących. Mamy więc do czynienia z podmiotem oceniającym, analitykiem przeprowadzającym rozbiór poetyki dzieła po to, by poprawić jego kształt, udoskonalić warsztat twórcy – postępowanie takie odpowiada klasycystycznej koncepcji literatury (jako realizacji zasad poetyki normatywnej), towarzyszy mu przekonanie o obiektywności pracy krytyka. Grzegorz Piramowicz pisze na ten temat: „Krytyk wyższy nad ów pospolity i nienawistny gmin małych krytyków, ma przed oczyma takie zdań i sądów swoich prawidła, których doskonałość, piękność i pewność nie może być nieuznana, nieuczuta od każdego zdrowego umysłu. Z tego wszystkiego, co natura, co naśladowania natury sztuka po swoich dziełach najpiękniejszego rozrzuciła, ZBIERA ON I KSZTAŁCI WZÓR MYŚLNY, WZÓR WYŻSZY I DOSKONALSZY, ANIŻELI JEST W JAKIMKOLWIEK RODZAJU szczególny przykład. […] I do takiego to myślnego wizerunku stosować nowe roboty będzie, z nimi znosić i porównywać; bo na tym się zasadza czynność krytyki" (*Obwieszczenie wydawcy „Listów krytycznych o różnych literatury rodzajach i dziełach*", 1779). Euzebiusz Słowacki stwierdza: „Krytyka, biorąc ten wyraz w najogólniejszym znaczeniu, jest sąd o rzeczy, złączony z dociekaniem jej własności, wsparty na pewnych porządkach i prawidłach. Krytyka, stosując tylko ten wyraz do nauk pięknych, jest działaniem rozumu w celu odkrycia i okazania piękności lub wad różnych rodzajów poezji lub wymowy. One szczególne postrzeżenia zgromadza i łączy w jedną teorię, czyli sądzi podług pewnych prawideł, które albo sama z praw natury i rozumu wyprowadza, albo się do znajomych i już ogłoszonych stosuje" (*Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, powst. ok. 1810, wyd. 1824).

W anonimowym artykule *O potrzebie i zamiarach krytyki sztuk pięknych* („Pamiętnik Warszawski" 1819, t. 13) znajduje się typologia krytyków, różnicująca podmiotowość klasycystycznego tekstu krytycznego. Otóż zostaje tam wyróżniony krytyk „sztukmistrz" (patrzy on na dzieło w perspektywie estetycznej, jak na gatunek realizujący zasady poetyki), dalej: „prawdziwy znawca" (interesuje go „wartość wewnętrzna" oraz smak), i w końcu → dyletant (poprzestający na subiektywnym wrażeniu, postawa ta jest ukazana jako bezużyteczna bądź nawet szkodliwa).

Umocowanie wspomnianego głosu krytycznego znajduje się poza podmiotem, w → prawidłach określanych przez poetykę normatywną. W ten sposób krytyk wypowiada się nie tyle we własnym imieniu (taki typ wypowiedzi jest zresztą najczęściej wykluczony w dyskursie klasycystycznym), ile raczej w imieniu uniwersalnych i obiektywnych zasad pisarskich, instytucji literatury (urzędu krytyka), deklarując wyzbycie się subiektywnych uwarunkowań, wydając sąd często mocno autorytarny.

Krytyk to znawca (zasad i wzorów, nierzadko jest → poetą), erudyta o wykształconym smaku, poczuciu estetyki, odpowiednim doświadczeniu (a także o cechach społecznych: dobre urodzenie, cnoty obywatelskie i towarzyskie), reprezentujący racjonalną postawę. Przymioty te mają charakter daru, ale są też doskonalone w trakcie kształcenia. Figurą podmiotowości krytycznej jest figura sędziego; w recenzji *Ludgardy* (1816) Ludwika Osińskiego znajdujemy przekonanie autora, który przyznaje: „[…] bezstronność mam za pierwszą zaletę prawego krytyka" – sędziego obiektywnego i sprawiedliwego (*Drugie zdanie o tragedii „Ludgarda"*, „Gazeta Warszawska" 1816, nr 91 [2. dod.]).

W dyskursie krytyki klasycystycznej pojawiają się takie pojęcia, jak wspomniany już SMAK, GUST, ZDROWY ROZSĄDEK, a więc związane z władzami podmiotu. Są one jednak pojmowane jako uniwersalne, przypisane nie tyle konkretnemu człowiekowi, ile człowieczeństwu. Ta sytuacja zmienia się wraz z postępującą subiektywizacją (oraz → psychologizacją) wspomnianych pojęć, a także kategorii → czucia, delikatności, trafności i → geniuszu (ostrożniej można by powiedzieć o rodzącym się w ich obrębie napięciu między wspomnianą uniwersalnością a subiektywnością). Pojawiają się one np. u Filipa Nereusza Golańskiego, Stanisława Kostki Potockiego, Józefa Szymanowskiego, Euzebiusza Słowackiego, mają źródło w pismach Jeana Le Rond d'Alemberta, Charles'a Batteux, Hugh Blaire'a, Davida Hume'a, Edmunda Burke'a. Słowacki w następujący sposób przeciwstawia gust rozumowi, odchodząc od uniwersalnego wymiaru sądu estetycznego: „Działanie i sąd rozumu jest dostatecznym w tym wszystkim, gdzie idzie o poznanie doskonałości i prawdy; lecz gdzie idzie o ocenianie piękności, tam potrzeba wpływu tej władzy umysłu, która jest istotnie do czucia piękności przeznaczona, to jest potrzeba smaku" (*Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*). Krytyka posługująca się tymi kategoriami z coraz większym zainteresowaniem zajmuje się również indywidualnością twórcy i jego dzieła.

Przejściowość formuły podmiotu krytycznego, wychylonego już ku romantycznemu indywidualizmowi, można dostrzec u młodego Adama Mickiewicza, którego → recenzje filomackie są utrzymane w tonie krytyki klasycystycznej, niemniej dochodzi w nich do specyficznego przekształcenia podmiotu krytycznego, który z sędziego staje się niejako współtwórcą krytykowanego tekstu, ingerującym w jego kształt. Co znamienne, aktywność krytyka dopracowującego tekst autora ma miejsce w kontekście nie tylko (i nie tyle) obiektywnych praw poetyki, ale i własnego poczucia twórczego oraz prywatnych upodobań (np. *Uwagi nad „Jagiellonidą" Dyzmasa Bończy Tomaszewskiego*, „Pamiętnik Warszawski" 1819, t. 14).

Otwarcie drogi do szczególnej personalizacji krytyki i zarazem do wiążącego się z tym rozpoznawania oryginalności dzieła (Mickiewicz myślał o nim zgodnie z kategorią „ideału") jest również widoczne w → portretach literackich pisanych przez Kazimierza Brodzińskiego (portrety Franciszka Karpińskiego, Wincentego Reklewskiego czy brata krytyka – Andrzeja Brodzińskiego, zwłaszcza w przypadku tego ostatniego autora pojawia się emocjonalny, wspomnieniowy ton wypowiedzi krytycznej).

Podmiot krytyki romantycznej. Podmiot krytyki romantycznej wypada określić mianem podmiotu hermeneutycznego, rozumiejącego. Oznacza to, że u podstaw aktu krytycznego znajduje się doświadczenie dzieła, jego przeżycie przez krytyka – ekspresji autorskiej odpowiada próba jej zrozumienia, indywidualnego wniknięcia w podmiotowy świat twórcy (np. Mickiewicz w → przedmowie *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich* do zbioru *Poezji* z 1829 r. w znamienny sposób domaga się od krytyków własnego głosu, a nie powoływania się na autorytety). Romantycy, twórcy hermeneutyki (Friedrich Schleierma-

cher, Friedrich Schlegel, Novalis), oprócz genialności pisarza postulują także genialność krytyka (akcentując rolę jego zdolności współodczuwania), niejako powtarzającego doświadczenie kreacyjne pisarza i potrafiącego wniknąć w jego indywidualny świat, z którego wyrasta dzieło. Niewątpliwie na wagę podmiotu krytyki romantycznej wpływa również zaplecze filozoficzne epoki, wywodząca się od Immanuela Kanta koncepcja podmiotu transcendentalnego, określającego poznanie.

Krytyk romantyczny jest indywidualistą; mówi, odwołując się do swojego poczucia i upodobania – niemniej ów indywidualizm bywa także ograniczany (czy, mówiąc ostrożniej, przeformułowywany). Krytyk wypowiada się w swoim imieniu, ale często eksponuje też to, że jest reprezentantem wspólnoty (grupy, → pokolenia, → narodu). W ten sposób wypowiedź krytyczna, paradoksalnie, traci uniwersalność (choć krytycy romantyczni roszczą sobie prawo do objawiania fundamentalnych zasad twórczości) i zarazem zyskuje ponadindywidualną legitymizację.

Maurycy Mochnacki jest krytykiem, który w epoce wyjątkowo i szczególnie wyraźnie wyrzeka się autorytetu wynikającego z urzędu krytyka (w romantyzmie jest to już wszak inny urząd niż ten, o którym była mowa wyżej, nie wynika bowiem z autorytetu uniwersalnych zasad, znajduje uzasadnienie raczej w indywidualnych predyspozycjach) i akcentuje zarazem indywidualność swojej wypowiedzi. Wyrzeka się formuły „my" (charakterystycznej np. dla Brodzińskiego) i z jednej strony zaznacza modalność swojego głosu („zdaje mi się"); z drugiej – przyznaje czytelnikowi prawo do własnego zdania: „[…] każdy wypowiedzieć powinien, co czuje, co myśli, głowy swojej nigdy nie poddając pod posłuszeństwo" (*O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830). Mochnacki wypowiada się niejednokrotnie nie jako krytyk, a jako czytelnik. Wiąże się to z daleko idącą personalizacją krytyki, która może już mówić o własnych odczuciach, przemyśleniach, wyobrażeniach (zapowiedź takiej perspektywy pojawiła się jeszcze w recenzjach teatralnych znanego z autorytarności sądów Towarzystwa Iksów). Jednocześnie jednak głos podmiotu tekstu Mochnackiego ma charakter mocny, często polemiczny, uwikłany w toczony agon. Mochnacki okazuje się krytykiem wyraźnie ujawniającym swoją emocjonalność i swoje doświadczenie lektury (*Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska" 1829, nr 15, 17–20, 22, 26–29), choć zarazem eksponuje, że chodzi o to, „jak sam autor rozumiał według jego wyobrażeń i uczuć", postuluje → naukowość krytyki (jej oparcie na estetyce i filozofii).

W wypowiedziach krytyków romantycznych pojawia się postulat obiektywizmu (pisał na ten temat Brodziński – *O krytyce*, 1830); brzmi w nim głos sprzeciwu wobec subiektywizmu ocen w krytyce, wobec związanej z nimi powierzchowności i stronniczości. Proponuje się pojmowanie krytyki jako poszukiwania prawdy, pracy na rzecz wspólnoty, kształtowania tożsamości narodowej, te zadania są rozumiane wszak w specyficzny sposób, odmienny od ujęcia klasycystycznego. Podstawą obiektywizmu w ujęciu krytyków romantycznych jest doświadczenie podmiotowe, które ma prowadzić jednak nie tyle do eksponowania „ja" krytyka, ile do pełnego rozumienia dzieła (tego rodzaju → empatia, w zgodzie z zasadami romantycznej hermeneutyki, pozwala na dotarcie do tajemnicy twórczości). Postulaty takiego rozumienia powracają w twórczości krytycznej Mickiewicza, w prelekcjach paryskich (1840–1844) stwierdza on np.: „Trzeba najpierw wyzwolić się od wszelkich uprzedzeń, przejąć się życiem, które ożywia te dzieje, te pomniki, trzeba niejako wchłonąć w siebie wszystkie ich promienie, by odbić wiernie ich obraz, w którym by naród lub autor mogli się rozpoznać" (*Literatura słowiańska*, kurs drugi, lekcja pierwsza). Jak już zostało wspomniane, aktywność pod-

miotu krytycznego w romantyzmie wiąże się z intencją ponowienia procesu twórczego, który doprowadził do powstania dzieła (w związku z tą kwestią są rekonstruowane konteksty mające swój udział w jego genezie).

Postulat obiektywizmu krytycy często formułują w → polemikach z – ich zdaniem – stronniczymi reprezentantami klasycyzmu. Walenty Chłędowski, polemizując z krytykami klasycystycznymi, stwierdza: „Recenzje, które nam się czytać zdarza, pochodzą najczęściej od osób, które z postanowienia umyślnego stają się krytykami. I tak, dostawszy dzieło do rąk, czy z uprzedzenia, czy z niechęci przeciw autorowi, już zaraz z zamiarem krytykowania zabierają się do czytania; dzieje się więc bardzo naturalnie, iż dybiąc, że tego wyrazu użyję, jedynie na błędy, nie mają czucia ani uwagi na jego piękności. Stać się więc muszą niesprawiedliwymi […]" (*Rozbiór uwag Philopolskiego nad „Janem z Tęczyna" – powieścią historyczną J.U. Niemcewicza*, 1825). Chłędowski powiada, że potępienie dzieła (twórcy) wynika z jego niezrozumienia, z niedorastania krytyka do poziomu autora, z posługiwania się apriorycznymi w stosunku do utworu zasadami estetyki i krytyki. W zamian Chłędowski postuluje doświadczenie hermeneutyczne: „Sądzimy o dziełach, a inaczej nawet być nie może, siłami, których nabyliśmy doświadczeniem i nauką. Miarą więc wartości dzieł przez nas sądzonych jest zbiór własnych naszych doświadczeń, nauki – słowem, cale ukształcenie umysłu naszego. Ażeby zaś należycie ocenić jakie dzieło, trzeba w pewnym względzie lub być wyższym nad autora, lub przynajmniej sprostać jego światłu i być zdolnym pojąć go zupełnie – niższym być nie można" (tamże). Jednocześnie Chłędowski niejednokrotnie (*Uwagi nad zdaniem P.W. z Oleska o sposobie sądzenia teatru lwowskiego tudzież nad rozbiorem komedii „Odludki i poeta"*, „Rozmaitości" 1827, nr 9) polemizuje z krytyką, która zdaje sprawę z myśli, uczuć i wyobrażeń krytyka, pomijając dzieło i jego autora, z krytyką, którą określa się mianem → impresjonistycznej. W krytyce romantycznej wprawdzie można dostrzec jej elementy – np. ukazywanie wrażenia, jakie dzieło wywołało w czytelniku – są one jednak najczęściej równoważone przez rozbiory, streszczenia, rozważania kontekstowe (→ biografia, historia, kultura itd.), uruchomione koncepcje estetyczne i filozoficzne.

Podmiot krytyki pozytywistycznej. W → pozytywizmie, w zgodzie ze scjentyzmem formacji, pojawia się postulat krytyki, która ma charakter naukowy i w ten sposób buduje swoją obiektywność, znajdując uprawomocnienie w posiadanej metodzie, dążąc do ograniczenia roli pierwiastka podmiotowego. Podmiot krytyczny określa więc figura badacza, erudyty, znawcy (polihistora), choć kwestia ta jest bardziej skomplikowana. Piotr Chmielowski w *Dziejach krytyki literackiej w Polsce* (1902) pisze wszak o „krytyce impresjonistycznej w epoce". Stanisław Tarnowski akcentuje np. rolę subiektywizmu w pracy krytyka, traktując lekturę jako doświadczenie, ujawniając swój emocjonalny stosunek do tekstu: „Czy on jest piękny lub brzydki? Nie wiem, zbyt do niego przywykłem, żebym mógł roztrząsać i śledzić; wiem tylko, że piękny lub brzydki, mnie jego widok jest miłym" – pisze Tarnowski o Aleksandrze Fredrze, akcentując w ten sposób niemożność bezstronności, zżycie krytyka z dziełem pisarza (*Komedie Aleksandra hr. Fredry*, „Biblioteka Warszawska" 1876, t. 2). Subiektywizm jest także widoczny w pracach krytycznych Elizy Orzeszkowej czy Marii Konopnickiej.

Uzasadnienie postawy naukowej w krytyce literackiej pozytywiści znajdowali m.in. w pismach Hippolyte'a Taine'a (*Histoire de la littérature anglaise*, 1861–1863, wyd. pol. – *Historia literatury angielskiej*, przeł. E. Orzeszkowa, 1900–1902), domagającego się → przedmiotowości i usunięciu pierwiastka podmiotowego z krytyki (podkreślającego, że w poznaniu przedmiot poprzedza podmiot, co zresztą ugruntowywało także estetykę → realizmu; zob.

też → taine'izm). W proponowanym przez pozytywistów scjentystycznym modelu poznania tekstu dominuje prawo, deterministyczno-genetyczne ujęcie twórczości, redukcja osobowości artysty do określających ją kontekstów; postawa racjonalizmu i empiryzmu, również utylitaryzmu etycznego.

Za znamienną można uznać polemiczną wypowiedź Aleksandra Świętochowskiego: „Pomimo wszelkich trzeźwień, nawoływań i rozumowań, zwłaszcza H. Taine'a, zwracających krytykę artystyczną w kierunku zasad prawdziwie naukowych, pozostaje ona ciągle systemem wyłącznej hodowli, a nie przedmiotowego badania. Ogrodnik wytwarzający pewne gatunki róż lub gospodarz – pewne gatunki kur, nie odmawiają innym racji bytu; tymczasem krytyk, wybrawszy sobie jakiś rodzaj umysłów i ich dzieł, poza nim wszystkie inne lekceważy i praw do istnienia pozbawia" (*Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, „Prawda" 1890, nr 32). Autor podkreśla, że postulowana przez niego → naukowość krytyki pozwala na pełny ogląd literatury, ponad jednostronnymi perspektywami związanymi z doraźnymi agonami literackimi (toczącymi je jednostkami i ugrupowaniami). Takie ograniczone perspektywy nie pozwalają dostrzec prawdziwego geniuszu, czekającego dopiero na potomnych, którzy potrafią wyjść poza stereotypy. Jak stwierdza Świętochowski, krytyk obiektywny ma za zadanie pokazać, jak utwór ma się do najlepszych wzorów w jego rodzaju bądź jak ustanawia takie wzory; w ten sposób dociera się do oryginalności dzieła.

Podmiot krytyki młodopolskiej. W Młodej Polsce zainteresowaniu osobowością artysty (jego strukturą duchową wyrażoną w dziele) towarzyszy położenie nacisku na podmiotowość krytyka. Koncepcji twórczości jako ekspresji (i → psychologizmowi), przekonaniu, że dzieło, twórca i proces twórczy stanowią jedność, towarzyszy koncepcja lektury jako empatii (umocowana m.in. w psychologii i estetyce Theodora Lippsa, a także w hermeneutyce; wypada tu też pamiętać o żywych w epoce tendencjach neokantowskich, wiążących się z przypisaniem podmiotowi ważnej roli w poznaniu; koncepcja podmiotowości krytycznej – i jej mocy – znajduje ponadto swoje ugruntowanie w filozofii Friedricha Nietzschego i Henriego Bergsona (→ bergsonizm), empiriokrytycyzmie Richarda Avenariusa, krytyce Oscara Wilde'a czy Johna Ruskina, Anatole'a France'a, Maximiliana Hardena, Jules'a Lemaître'a oraz w koncepcjach impresjonizmu czy w krytyce Charles-Augustina Sainte-Beuve'a.

Tą kwestią zajmował się już Chmielowski (*Spółczucie psychologiczne w badaniach historycznoliterackich*, „Pamiętnik III Zjazdu Historyków Polskich w Krakowie urządzonego przez Towarzystwo Historyczne Lwowskie" 1900), traktując akt krytyczny jako „spółczucie psychologiczne" – zdolność wnikania w → duszę → innego. Badacz dostrzega wpływ osobowości krytyka na jego pracę, podkreśla jednak, że taki rodzaj poznania prowadzi do obiektywizmu, wejścia w cudzy sposób myślenia. „Spółczuciu" ma towarzyszyć analiza, krytyk powinien dysponować odpowiednimi umiejętnościami i erudycją, powinien być otwarty na wielostronny ogląd utworu. Wnikanie w świat – strukturę psychiczną – autora (dzieła, epoki) ma charakter kontaktu dwóch podmiotów, dialogu; co ważne, chodzi tu o wniknięcie w tekst, traktowany jako proces, dotarcie do źródeł twórczości i uczestnictwo w nich, a nie o rekonstrukcję genezy; konsekwencją takiego nastawienia staje się swoisty → mimetyzm krytyczny, pisanie tekstu krytycznego językiem dzieła.

W epoce pojawia się przekonanie, że krytyka jest bliska sztuce (twórczość krytyka musi odpowiadać twórczości artysty, podobnie jak i geniusz). Polemizowano z pozytywistyczną koncepcją nauki i jej wpływem na krytykę (choć ciągle inspirowano się Taine'em; krytycy epoki kwestionują wszak Taine'owski determinizm, kładą nacisk na rolę indywidualności

dzieła i twórcy, kształtujących środowisko – perspektywa taka jest widoczna choćby w pracy Émile'a Hennequina (*La Critique scientifique*, 1888, wyd. pol. – *Zarys krytyki naukowej*, przeł. F. Rawita-Gawroński, 1892). Akcentowano przy tym twórczą rolę czytelnika w procesie lektury.

Można mówić o dwóch aspektach związanych z młodopolską krytyką empatyczną. Po pierwsze, chodzi o krytykę impresjonistyczną, czyli taką, w której podmiot krytyczny okazuje się podmiotem przeżywającym i starającym się zdać sprawę ze swojego przeżycia. Proklamacja takiej krytyki pojawia się np. u Stanisława Lacka (*Krytyka – bojkot – impresja*, „Życie" 1897, nr 5–6), przykładem postępowania impresjonistycznego może być tekst Antoniego Potockiego o Henryku Sienkiewiczu, w którym są tematyzowane stany piszącego krytyka: „Czuję lekką gorączkę, trochę mi schnie w gardle, jak kiedy czasem ma się wypowiedzieć jakieś bardzo ważne i stanowcze słowa do bardzo drogiej osoby. Jednocześnie przychodzi mi swawolna myśl, że gdybym tak teraz, w tej chwili mógł uściskać Sienkiewicza, to nawet gotów bym skwitować z artykułu. Czuję oto po prostu, że on – ta kochana głowa – jest jakiś ogromnie miły i taki bardzo mój [...]" (*Henryk Sienkiewicz*, „Życie" 1897, nr 2). Po drugie, chodzi o krytykę, w której przeżycie pozwala wniknąć w świat dzieła. Zenon Przesmycki, stwierdzając, że istotą lektury jest przeżycie, → marzenie, eksponuje kwestię przestrzeni w dziele, która stanowi pole dla aktywności czytelnika: „Marzenie jest możliwe tylko tam, gdzie lotów wyobraźni nazbyt ściśle nie krępują granice, gdzie twórca – jak powiada w którymś z listów Krasiński – nie zamyka swego dzieła, nie dopowiada wszystkiego, lecz zostawia trochę wolnego pola duchowi czytelnika, gdzie poza obrazem właściwym niezmierzone, związane z nim otwierają się widnokręgi, gdzie dzieło zawiera w sobie odziany w symbol szmat → nieskończoności" (*Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*, „Świat" 1891, nr 3–12, 14, 18 i 21–24). Krytyk jednak akcentuje rolę wykształcenia i erudycji, znajomości estetyki pozwalających wyzbyć się stronniczości i poznawać dzieło w sposób wszechstronny, ponad gustami indywidualnymi, w trakcie poszukiwań kryteriów w dziele i dążenia ku czystemu sądowi estetycznemu (*Harmonie i dysonanse*, „Świat" 1891, nr 1–15, z przerw.). Przesmycki mówi przy tym o moralnym walorze rzetelności krytycznej, o odwadze i niezależności sądów, a także o umiarkowaniu, otwartości i oryginalności czy artyzmie pióra; polemizuje z krytyką impresjonistyczną, oskarżając ją o dyletantyzm. O aktywności podmiotu krytycznego, wnikającego w → głębię dzieła, odtwarzającego w sobie duszę twórcy, pisał Stanisław Brzozowski: „Duszę zaś w słowie ten tylko odnajdzie i wyczuje, kto ją w nie włoży, ten więc czytać tylko umie, kto między wierszami, słowami i zdaniami czyta" (*Filozofia czystego doświadczenia. Ryszard Avenarius*, „Głos" 1903, nr 1–3).

Wypada również przypomnieć o krytyce indywidualizmu modernistycznego, gubiącego perspektywę kulturową, sformułowanej przez Antoniego Sygietyńskiego (*Porachunki. Indywidualizm wybujały. „Szkoła krakowska". Odgłosy w prasie warszawskiej*, „Gazeta Polska" 1899, nr 225–228), Piotra Chmielowskiego (*Pretensje indywidualizmu*, „Ateneum" 1895, t. 1), a także Brzozowskiego (*Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910). Sygietyński pisze: „[…] panowie indywidualiści, moderniści, dekadenci, symboliści, czy jak ich tam zowią, uniesieni pychą, ambicją wygórowaną, pozwalającą im czuć się czymś poza i ponad społeczeństwem, kopią nogą pracę wieków i występują nie z czynami, bo na te ich nie stać, ale z manifestami, od których nastroju krew się burzy w każdej jednostce uspołecznionej dziedzicznie i pragnącej rozwoju kultury".

W krytyce Młodej Polski toczy się dyskusja na temat obiektywizmu/ subiektywizmu krytyki, jej naukowości i roli podmiotowego doświadczenia. Ta kwestia pojawia się już w rozważaniach Stanisława Witkiewicza, który z jednej strony akcentuje twórczy charakter pracy krytyka, podkreśla rolę przeżycia podmiotowego w akcie krytycznym; z drugiej natomiast poszukuje ugruntowania obiektywności krytyki w psychologii i fizjologii (polemizując w ten sposób z – jego zdaniem – nazbyt subiektywnym postępowaniem Ignacego Matuszewskiego, krytykując impresjonizm). Domaga się krytyki naukowej, empirycznego i ścisłego postępowania, zwracania uwagi na wartości artystyczne tekstu: „Otóż ktokolwiek usiłował wyjść z chaosu subiektywnych sądów o sztuce, które są tylko stwierdzeniem i określeniem wrażeń obserwatora, są dokumentami do poznawania jego duszy i jej do sztuki stosunku, kto szukał stałej podstawy w poznawaniu istoty sztuki, przyczyn i skutków jej istnienia dla ludzkiego ducha, ten z konieczności musiał przyjść do przekonania, że tylko jedna psychologia mogłaby wyjaśnić wszystkie prawie te zagadnienia, że zatem tylko na jej podstawie może być zbudowana naukowa teoria sztuki". I dalej: „[…] krytyka nie może się opierać tylko na subiektywnych wrażeniach krytyka lub też być poematem na tle wzruszeń doznanych na wystawie, ani też wyrokiem wydanym na podstawie zgodności lub sprzeczności danego dzieła sztuki z przyjętymi w danym czasie formułkami estetycznymi". Jak stwierdza krytyk, subiektywizm jest podstawą sztuki, a nie krytyki. Witkiewicz przyjmuje przy tym, że może być interesujące poznanie bogactwa osobowości krytyka i jego uczuciowej reakcji na dzieła, niemniej krytyka potrzebuje metody (stałych i niezmiennych praw), erudycji, wszechstronności, perspektywy ponadjednostkowej – tylko tak można ukazać różnorodność swojego przedmiotu; subiektywizm jest odpowiedzialny za mylne sądy. Za zadanie krytyki Witkiewicz uznaje „wyjście z chaosu subiektywnych sądów o sztuce" (wstęp do *Sztuki i krytyki u nas*, „Wędrowiec" 1884, nr 52, 1885, nr 5–8, 12 i 16–17; wyd. osob. 1891).

Ignacy Matuszewski (*Subiektywizm w krytyce*, „Biblioteka Warszawska" 1897, t. 2), dający przegląd dziejów sztuki oraz krytyki pod kątem subiektywności i obiektywności (wskazując na upodmiotowienie jako na znamię procesu rozwijającej się nowoczesności), stwierdza, że rozróżnienie subiektywizm–obiektywizm jest złudne, gdyż zawsze podstawą poznawczą okazuje się perspektywa podmiotowa („we wszystkich bez wyjątku sądach i rozumowaniach naszych operujemy materiałem zabarwionym podmiotowo"). Owo rozróżnienie jest więc względne, konwencjonalne. Pointując, Matuszewski powiada: jeśli krytyka jest sztuką, powinna być subiektywna (krytyk pisze o „szczerej spowiedzi z wrażeń indywidualnych"), jeśli nauką – obiektywna. Jako że nie jest nauką, krytyk pozostaje subiektywny, posługuje się intuicją. Nie może powściągnąć swego „ja", bo będzie nieprawdziwy. W pracy krytycznej liczy się → wyobraźnia, uczucie, smak, genialność, indywidualność (jako postawa poznawcza), pokrewieństwo z artystą. Krytyk dzieli się z innymi swoją wrażliwością na piękno. To postawa poznawcza i pisarska. Perspektywa subiektywizmu (indywidualizmu, podmiotowości, a nie doktrynerstwa, jak podkreśla Matuszewski w tekście *Stanisław Witkiewicz i krytyka subiektywna. (Z powodu trzeciego wydania dzieła „Sztuka i krytyka u nas")*, „Tygodnik Ilustrowany" 1899, nr 20) umożliwia ukazanie tego, czego inaczej nie zobaczymy, ożywia dzieła, podczas gdy obiektywizm je niszczy. Krytyk, dodaje autor, powinien jednak być znawcą (erudytą), zajmować się stroną artystyczną dzieła, jego kontekstami, genezą, porównaniami z innymi dziełami.

W innym miejscu (*Artyści i krytycy. Przyczynek do psychologii krytyki*, 1904) Matuszewski akcentuje, że krytyka to rzecz talentu, geniuszu (krytyk jest artystą), zasadza się na

wrodzonej i dalej kształconej (dzięki erudycji) wrażliwości, ciekawości, → inności, różnorodności (a nie na uleganiu własnemu sądowi), wiąże się z pasją poznania oraz zdolnością analizy.

Z Matuszewskim polemizował Piotr Chmielowski, podkreślając, że sąd krytyczny nie może wynikać z „wrażliwości artystycznej", że powinien być umocowany w tradycji kulturowej ([rec.] *Swoi i obcy*, „Prawda" 1898, nr 4). Podobnie oceniał krytykę subiektywną Brzozowski (*Współczesna krytyka literacka w Polsce*, 1907) – obiektywizm, stwierdza krytyk, to „metoda opracowywania subiektywnych swych wrażeń, metoda społecznie najcenniejsza" – występując przeciw ograniczeniu działalności krytycznej do ukazania przeżycia krytyka, postulując osąd i rozumienie, swego rodzaju agon z dziełem („Krytyka jest zawsze zetknięciem dwóch różnych indywidualności, mierzą się one w niej i pasują"), przeciwstawienie mu własnej perspektywy (*Małżonek Tytanii. Juliusz Słowacki i jego krytyk Tretiak*, „Głos" 1905, nr 28–30 i 36–37), a także podporządkowanie metody krytycznej przedmiotowi i konfrontację z rzeczywistością („*Miriam*" – *zagadnienie kultury*, „Głos" 1904, nr 41, 44, 45, 47, 49 i 52).

Brzozowski podkreślał zarazem niemożność krytyki obiektywnej, jej iluzoryczność, domagał się indywidualizmu. Krytyka ma być rodzajem twórczości, ma polegać na doświadczaniu przedmiotu przez podmiot, na identyfikacji, wczuciu – rozumieniu (*Etapy sentymentalizmu*, w: tegoż, *Idee*, 1910). Wydaje się, że u krytyka, w związku z jego koncepcją świata niegotowego (zadania, pracy), podobnie jest rozumiany podmiot jako dopiero stający się (krytyk określał zresztą swoją twórczość mianem „dziennika", „autobiografii", wskazując na jej chaotyczność i przedwczesność), wolny, świadomy, twórczy, opanowujący swoim działaniem rzeczywistość, kreujący wartości i ustanawiający siebie („Siła indywidualności leży nie w tym, czym jest, lecz w tym, czym nie jest, *Współczesna krytyka literacka w Polsce*).

U Brzozowskiego pojawia się myśl o aktywnym i twórczym podmiocie czytelniczym i krytycznym, współtworzącym tekst, choć i dostosowującym się do niego (*O nowej sztuce*, „Głos" 1903, nr 49–51). Krytyk pisze o specyficznym „wżyciu się": „Rozumiemy wtedy dopiero dzieło sztuki, gdy poprzez nie wnikamy tak głęboko, tak zupełnie w dusze twórcy, że jesteśmy w stanie zająć wobec niego, wobec wszystkich jego szczegółów to samo stanowisko, jakie on względem nich przy tworzeniu zajmował". W innym miejscu czytamy: „Dzieło sztuki, aby być poznane, musi być odtworzone, stworzone na nowo. Akt twórczy leży na początku wszelkiej działalności krytycznej i ustanawiając sam przedmiot jej, rozstrzyga tym samym o jej doniosłości" („*Miriam*" – *zagadnienie kultury*).

Podobne ujęcie powraca u Wilhelma Feldmana, polemizującego z koncepcją krytyki impresjonistycznej, w której podmiot znajduje się na pierwszym miejscu. Feldman postrzega w krytycznym impresjonizmie tylko fragment działalności krytycznej: „W historii widzieć odbicie własnego ja, a nie przedmiot, jakim był w rzeczywistości – znaczyłoby abdykować zupełnie z praw rozumu, z dążenia do prawdy dziejowej, a do tego stopnia rezygnacji jeszcześmy nie doszli" (*Metoda badań historycznoliterackich*, „Przegląd Tygodniowy" 1898, nr 25 i 28). Feldman podkreśla jednak, że krytyka nie jest nauką, gdyż decyduje w niej intuicja, osobiste odczucie (*Piśmiennictwo polskie 1880–1904*, 1905).

Michał Kuziak

Źródła: [A.K. Czartoryski], *Kawa*, 1779 [dod. kryt. *Listy krytyczne o różnych literatury rodzajach i dziełach*]; E. Słowacki, *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, w: tegoż, *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. 1, 1824; K. Brodziński, *O krytyce*, w: tegoż, *Pisma rozmaite*, 1830; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; J. Żagiel [Z. Przesmycki], *Harmonie i dysonanse*, „Świat" 1891, nr 1–15, z przerw.; L–k [S. Lack], *Krytyka – bojkot – impresja*, „Życie" 1897, nr 5–6; I. Matuszewski, *Subiektywizm w krytyce*, „Biblioteka Warszawska" 1897, t. 2; P. Chmielowski, *Spółczucie psychologiczne w badaniach historycznoliterackich*, „Pamiętnik III Zjazdu Historyków Polskich w Krakowie urządzonego przez Towarzystwo Historyczne Lwowskie" 1900; P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, 1902; I. Matuszewski, *Artyści i krytycy. Przyczynek do psychologii krytyki*, w: tegoż, *Twórczość i twórcy. Studia i szkice estetyczno-literackie*, 1904 (wyd. również pt. *Psychologia krytyki*); W. Feldman, *Piśmiennictwo polskie 1880–1904*, 1905; S. Brzozowski, *Współczesna krytyka literacka w Polsce*, 1907; S. Brzozowski, *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*, 1910; S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910; A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska (Kurs II)*, przeł. L. Płoszewski, w: tegoż, *Dzieła*, t. 10, 1955.

Opracowania: T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce romantyzmu 1831–1863*, 1931; I. Kitowiczowa, *Pamięć Maurycego Mochnackiego o odbiorcy*, w: *Problemy odbioru i odbiorcy*, red. T. Bujnicki i J. Sławiński, 1977; *Autor. Podmiot literacki. Bohater. Studia*, red. A. Martuszewska i J. Sławiński, 1983; E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, 1990; M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, 1997; R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, 1997; R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie" 1999, nr 1–2; M. Foucault, *Hermeneutyka podmiotu*, przeł. M. Herer, 2000; M. Strzyżewski, *Mickiewicz wśród krytyków. Studia o przemianach i formach romantycznej krytyki w Polsce*, 2001; *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, 2005; A. Zawadzki, *Autor. Podmiot literacki*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski i R. Nycz, 2006.

Zob. też: Krytyka literacka a nauka, Krytyka literacka w oświeceniu, Krytyka literacka w romantyzmie, Krytyka literacka w pozytywizmie, Krytyka literacka Młodej Polski, Przedmiotowość

PODRÓŻ/ PODRÓŻOPISARSTWO

Znaczenia. Słowo „podróż" jest definiowane w *Słowniku języka polskiego* (1807–1814) Samuela Bogumiła Lindego oraz w *Encyklopedii powszechnej* Samuela Orgelbranda (1858––1868) jako 1) przemieszczanie się w przestrzeni ku miejscom odległym; 2) opis podróży, specyficzny rodzaj tekstu, stanowiący relację z podróży (Orgelbrand traktuje słowa „podróż" oraz „podróżopisarstwo" jako synonimy). Od czasów oświecenia istniało jeszcze jedno, nieodnotowane przez słowniki z epoki, znaczenie słowa „podróż": 3) rodzaj ludzkiej aktywności, ukierunkowanej na poznawanie rzeczywistości → „innej", „obcej".

Szczególnie ten ostatni zakres znaczeniowy umożliwia odróżnienie podróży od pozostałych form przemieszczania się (np. nomadów czy plemion koczowniczych), a także jest tym aspektem, który szczególnie fascynował twórców i artystów XIX w. W kontekście dziewiętnastowiecznej krytyki literackiej należy dodać jeszcze jedno znaczenie „podróży": 4) temat utworów literackich, podstawa ich → kompozycji lub ważne tło wydarzeń. Wówczas mamy do czynienia z toposem podróży, który na przestrzeni wieków rozwinął się w kilka odmian, np. *homo viator* (ukazujący człowieka jako wiecznego wędrowca) oraz *peregrinatio vitae* (przedstawienie życia jako podróży). Dziedzinę piśmiennictwa, która obejmuje sprawozdania z wszelkiego rodzaju podróży, albo dzieła, w których podróż jest ważnym tematem, tłem wydarzeń, komponentem świata przedstawionego, nazwiemy podróżopisarstwem.

Podróż a piśmiennictwo. Dynamiczny rozwój literatury podróżniczej oraz przeniknięcie tej tematyki do dyskursu krytycznoliterackiego datuje się na XVIII w., czyli czasy upowszechnienia podróży (od połowy XVIII w. zaczyna podróżować również zamożne mieszczaństwo). Wówczas właśnie relacje ze swych wojaży zaczęli regularnie pisywać najbardziej znani literaci, były to nieraz dzieła znaczące. W literaturze polskiej jednym z pierwszych wybitnych utworów podróżopisarskich są wspomnienia Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła, zwanego Sierotką, *Pamiętnik z pielgrzymki do Ziemi Świętej* (powst. ok. 1590–1591, wyd. cał. 1962). Największym polskim podróżnikiem i podróżopisarzem XVIII w. był piszący po francusku Jan Potocki, autor m.in. *Voyage en Turquie et en Égypte, fait en l'année 1784* (*Podróży do Turek i Egiptu*, 1788; przekł. pol. J.U. Niemcewicza, 1789). Teksty krytycznoliterackie dotyczące podróży, poruszające – często w dygresjach czy marginalnych uwagach – tę tematykę, pojawiają się natomiast na początku XIX w. W zmienionym wydaniu z 1808 r. traktatu *O wymowie i poezji* Filip Nereusz Golański wskazuje na powinowactwo gatunków: podróży i → powieści. Golański wspomina o literaturze podróżniczej tylko na marginesie, odnotowując zjawisko pojawienia się tego typu tekstów w horyzoncie zainteresowań coraz szerszego grona → odbiorców: „Pospolity dziś gust czytania, oprócz romansów i rozmaitych powieści wierszem i prozą, lepiej i gorzej wyłożonych, skłoniony jest do opisów podróży krajowidzów. Sprawuje go ciekawość: żeby wiedzieć, co się gdzie w odległości dzieje i poznawać krainy w innych świata częściach: ze świadectwa i opisu wędrowników. Jest to historia, która uczy najlepiej i najprzyjemniej" (*O wymowie i poezji*, 1786, wyd. 2 rozszerz. – 1788, wyd. 3 zm. – 1808). W ocenie relacji z podróży Golański nadaje kluczowe znaczenie kryterium prawdziwości → opisu, przestrzega, „żebyśmy fałszywego światła i świadectwa za prawdziwe nie brali". Autentyczność przekazu odróżnia podróż od np. → romansu, który jest opowieścią zmyśloną i przez to podrzędną wobec innych form piśmiennictwa (tamże).

Podróż i podróżopisarstwo prawdziwą popularność zyskało w XIX w. Wcześniej wiele tekstów podróżniczych miało charakter raczej elitarny i funkcjonowało w obiegu środowiskowym czy rodzinnym. Podróż jako temat zakorzeniła się w beletrystyce, jako gatunek znacznie przyczyniła się zaś do rozwoju tzw. literatury faktu, relacji o charakterze dokumentarnym, → reportaży i dziennikarstwa. To zjawisko (nastawienie na dokumentowanie, objaśnianie rzeczywistości) wyparło pozostałe formy podróżopisarstwa, co było spowodowane m.in. ich częściowym wyczerpaniem: wymierzone w literackie konwencje, podróżopisarstwo w stylu romantycznym stało się konwencjonalne.

Refleksje genologiczne. Podróż jako → gatunek definiuje w literaturze polskiej Józef Ignacy Kraszewski w artykule *Przeszłość i przyszłość romansu* („Tygodnik Petersburski" 1838, nr 29–30). Autor wymienia różne synonimiczne określenia pojawiające się wówczas w podróżopisarstwie: „wrażenia z podróży", „wspomnienia podróży", „obrazy z podróży", „które wszelkiej klasyfikacji umykając się, nie należą pewnie do krajoznawstwa i ze względu na formę do artystycznych utworów liczyć się powinny". Wszystkie te zjawiska – „podróże" – autor proponuje włączyć do kategorii powieści, „której niejako nowy rodzaj stanowią […]" (powieść Kraszewski rozumiał jako „zmniejszony romans"). Autor nie godził się na → fikcję literacką albo przeinaczanie prawdy w relacji z wyprawy, co ujawnił w recenzji książki Teodora Tripplina *Wspomnienia z podróży po Danii, Norwegii, Anglii, Portugalii i państwie marokańskim*. Chwaląc opisy, zwrócił jednak uwagę na częste „kręcenie prawdą" w utworze i dodał, że do deskrypcji zwiedzanego kraju potrzeba talentu, ale potrzeba go również do jego zwiedzania, poznania: „należy umieć patrzeć" ([J.I. Kraszewski], *Listy do redakcji „Gazety Warszaw-*

skiej", „Gazeta Warszawska" 1851, nr 260). Wiadomości o literaturze i kulturze oglądanych krain należy bowiem czerpać przede wszystkim z autopsji, w nieporównanie zaś mniejszym stopniu z innych źródeł, choć kiedyś – zdaniem Kraszewskiego – proporcje te bywały odwrotne: „Nie jesteśmy przyjaciółmi dawnych podróży, które zasilał lada drukowany przewodnik i książka historyczna w daty, wywody i fakta dziejowe, ani owych katalogów, co je łatwo spisywać, nie będąc nawet na gruncie" (tamże). By taki opis nie przerodził się w dziennik sprawozdawczy, miała go cechować równorzędność wrażeń podmiotowych, indywidualnego punktu widzenia oraz faktów, rzeczywistości obserwowanej w porządku marszruty. Mimo zastrzeżeń za najbardziej odpowiadające „smakowi wieku" opisywanie podróży Kraszewski uznał „to nowo przyjęte, tyle krytykowane (a czasem bardzo słusznie), poufałe zwierzanie się czytelnikom [z] wszystkich przelotnych swych wrażeń" (*Wspomnienia Odessy, Jedyssanu i Budżaku. Dziennik przejażdżki w roku 1843 od 22 czerwca do 11 września*, t. 1, 1845). Musiało więc dojść w technice i warsztacie pisarskim do „zmodyfikowania staroświeckich suchych dzienników podróży" (tamże) – w taki jednak sposób, by własnym „ja" nie przesłonić zwiedzanego kraju.

Status podróży jako ważnej formy w obrębie prozy prawdziwościowej potwierdził Michał Grabowski, omawiając w *Korespondencji literackiej* (1842) dwie relacje: *Wspomnienia moje o Francji* (1839) Łucji Rautenstrauchowej oraz *Wędrówki po małych drogach* (1841) Kazimierza Bujnickiego. Krytyk wpisał oba dzieła w nurt LITERATURY POTOCZNEJ, którą rozumiał jako „odwzorowanie scen potocznego życia", relację naoczną, opartą na „prawdzie realnej" w opozycji do tego, co nazwał „prawdą poetycką" spod znaku *Wędrówek Childe Harolda* George'a Gordona Byrona.

Kiedy splot podróży i powieści, ich wspólny rdzeń, stał się w krytyce literackiej związkiem uświadomionym, dystynkcję między tymi gatunkami przeprowadził Lucjan Siemieński w recenzji *Podróży na Wschód* (1854–1855) Maurycego Manna. Tym, co jego zdaniem odróżniało podróż od powieści, było całkowite ograniczenie wyobraźni autorskiej, oparcie w faktach, szczegółowość. Czytelnik podróży miał odnieść wrażenie: „[…] nie byłem tam, a jakbym był"; „[…] autor nie wynajduje, lecz widzi i nie marzy, lecz sądzi; nie pragnie olśnić, ale oświecić i nauczyć" (L. Siemieński, *Przegląd piśmiennictwa*, „Czas. Dodatek Miesięczny" 1856, t. 4). Jednak obecność autorskiej podmiotowości w narracji nie zanika, jest przeciwnie: Siemieński traktował doświadczenia autora jako ważny wyznacznik gatunkowy podróży, poręczenie jej autentyczności – krytyk przeciwstawiał ją w tej formie PODRÓŻOM FAŁSZYWYM, fikcjonalnym, które kojarzył z → romansem. W pierwszej połowie XIX w. ukonstytuował się zatem gatunek literacki podróży jako formy łączącej pierwiastek dokumentarny z artystycznym. Relacja podróżnicza przestała być tekstem użytkowym, fachowym, antykwarycznym, scjentystycznym albo częścią → pamiętnika lub → listu: wyodrębniła się jako samodzielny gatunek literacki, którego emblematem stały się słowa tytułowe: „wspomnienie", → „obrazek", „dziennik", „wycieczka" itd.

Ze względu na dominantę estetyczną poszczególnych dzieł, widoczną w sposobie obrazowania, można współcześnie wyodrębnić konwencje estetyczne i stylistyczne w podróżopisarstwie, inaczej: modele podróży w pierwszej połowie XIX w. Ponieważ nie istniały one w takim kształcie w świadomości krytycznej epoki, należy w tym miejscu ograniczyć się tylko do ich wymienienia, bez dokładniejszego opisu: podróże „malowane", nastawione na opis, „malowanie"; podróże krajowe, nastawione na odtwarzanie historii, obrazu kraju; podróże kulturowe, opisy obcych kultur; opisy podróży emigrantów.

W romantyzmie podróż była → metaforą, figurą życia człowieka jako wiecznego wędrowca (czemu niekiedy służyła legendarna figura Ahaswerusa, Żyda Wiecznego Tułacza), poszukiwacza sensu, pielgrzyma, perypatetyka, stała się też częścią romantycznej antropologii, wpłynęła na kształtowanie się światopoglądu epoki. Relacje podróżnicze zyskały szerokie grono odbiorców, a → czytelnik stał się w pewnym sensie podróżnikiem. Fragmenty opisów podróżniczych zaczęły pojawiać się w gazetach, na stałe weszły do rubryk największych i najpoważniejszych czasopism, w których były również recenzowane, stając się przedmiotem krytyki literackiej (np. „Biblioteka Warszawska", „Tygodnik Ilustrowany"). Według Władysława Wężyka: „[…] umiejętne opisywanie podróży będzie zawsze naukową gałęzią niosącą pożyteczny owoc towarzystwu, służąc za kronikę wieków i świata" ([rec.] *„Pielgrzymka do Ziemi Świętej" ks. Ignacego Hołowińskiego*, „Biblioteka Warszawska" 1842, t. 3). Kazimierz Kaszewski w artykule *Część literacka gazet naszych* („Dziennik Warszawski" 1853, nr 155), dokonując przeglądu nowych zjawisk w zakresie czytelnictwa i przemian prasy codziennej, przyznaje opisowi podróżniczemu stałe, ważne, chlubne miejsce w strukturze numeru, a ściślej – na łamach tzw. odcinka, dolnej części numeru, oddzielonej od reszty rubryk grubą kreską, gdzie m.in. drukowano w częściach powieści. Zdaniem Kaszewskiego podróż – dla zwiększenia poczytności gazet, ale także ich użyteczności – powinna wypierać powieść w odcinkach. Na podobny efekt zamieszczania podróży i innych tekstów „bieżących", sprawozdawczych – zwiększenie poczytności i sprzedaży gazety – zwracał uwagę Kraszewski (*Dziennikarstwo*, 1857). Z przeprowadzonej pod koniec wieku przez redakcję „Biblioteki Dzieł Wyborowych" analizy statystycznej *Co u nas czytają* („Wędrowiec" 1898, nr 49), opartej na próbce stu ankiet czytelniczych, wynika, że największą popularnością cieszyły się na rynku prace historyczne (*ex aequo* z powieściami) oraz prace naukowe. Choć podróże nie są wymienione w artykule, były one jedną z podstawowych form podawczych, w jakich występowały wówczas właśnie prace historyczne i naukowe – od Juliana Ursyna Niemcewicza *Podróży historycznych po ziemiach polskich* (powst. od 1811), przez wszelkie „pionierskie" relacje z dalekich wypraw na nieznane lądy, aż po książkę *Dolinami rzek. Opisy podróży wzdłuż Niemna, Wisły, Bugu i Biebrzy* (1903) Zygmunta Glogera, czyli relację z wyprawy naukowej, wzbogaconą informacjami historycznymi.

W krytyce literackiej lat 1750–1830. Do pisarstwa podróżniczego luminarze polskiego oświecenia odnosili się z rezerwą. Byli zdecydowanie niechętni uleganiu modzie na fascynację wszystkim, co cudzoziemskie (używali pogardliwego określenia „cudzoziemszczyzna" na długo przed Józefem Ignacym Kraszewskim, Władysławem Syrokomlą, Zygmuntem Glogerem i innymi dziewiętnastowiecznymi piewcami „swojszczyzny"); ganili też „nowinkarstwo", popyt na plotki, nowiny ze świata – oraz zawodowców, zajmujących się wprowadzaniem tych nowin i plotek w obieg. „Cudzoziemszczyznę" w języku mówionym i – szczególnie – pisanym piętnował Ignacy Krasicki ([*Przeciwko wzgardzie mowy ojczystej*], „Monitor" 1765, nr 10); nieco później Franciszek Bohomolec pod pseudonimem Literacki żalił się, że „cudzoziemskie bałamuctwa" (a należały do nich m.in. podróże) jego rodacy czytają chętniej niż pożyteczne dzieła polskiej proweniencji ([*O biedzie autorów w Polsce*], „Monitor" 1767, nr 72). Ale także rodzimi twórcy „nowin" stali się przedmiotem ataków „Monitora". Krasicki pod pseudonimem Rzetelnickiego zarzucał salonowym gawędziarzom, że „fałszywymi obracają gazetami", czyli fabrykują zmyślone nowiny ([*Przeciwko łgarzom*], „Monitor" 1767, nr 49); słowa „nowiny" i „gazety" często występowały w publicystyce oświecenia jako synonimy. Bohomolec parodiował rubryki ówczesnych żurnali,

podające „nowiny krajowe": *Z Warszawy*; *Od Bugu rzeki*; *Od Wisły* itd. ([*Nowiny krajowe*], „Monitor" 1768, nr 18). Zawodowych nowinkarzy publikujących w gazetach codziennych nazywano „gazeciarzami"; skłonność do mylenia faktów geograficznych, historycznych itp. zarzucał im Gracjan Piotrowski [?] ([*Przeciw bałamuctwu gazeciarzy*], „Monitor" 1771, nr 28).

Bohomolec przestrzegał przed wyprawianiem młodzieńców w zagraniczne podróże, gdyż wrócą zepsuci i wykolejeni (przykładem jest jego komedia *Urażający się niesłusznie o przymówki*, wyd. 1755 w zbiorze *Komedie*, t. 1). „Na cóż się po Europie trudzić nadaremno? / Lepiej uczmy się w domu – patrz na mrówki ze mną" – pisał Franciszek Karpiński (wiersz *Mrówka*, powstały przed końcem 1779 r.). Krytyczny lub co najmniej ambiwalentny stosunek do podróżowania wielokrotnie manifestował Ignacy Krasicki (m.in. satyra *Podróż*, cz. 2; *List IV. Podróż pańska. Do księcia Stanisława Poniatowskiego*; wiersz *Do**** inc. „Czy jeździć do cudzych krajów, czyli nie…"). Krytyce zostali poddani także czytelnicy relacji podróżniczych, których było wówczas niemało (podróże czytano z równą niemal częstotliwością, co romanse). Jan Śniadecki stwierdzał w ironicznym artykule *Pochwała włóczęgi* („Wiadomości Brukowe" 1819, nr 128), że podróże są lekturą sentymentalnych → czytelniczek, poszukujących silnych przeżyć. Opis zapotrzebowania rynkowego na tego typu teksty przyniosła później np. anonimowa *Podróż autora z Warszawy do wód, przez niego samego napisana* („Tygodnik Polski" 1820, t. 1). Jej twórca pisał, że relacje z podróży znajdują wielu nabywców, o ile podróżnik dostosuje się w opisie do aktualnie modnej konwencji gatunkowej.

Zauważano jednak w oświeceniu, że podróżopisarstwo może być zjawiskiem pozytywnym, gdy spełnia warunek utylitarności, autor skupia się natomiast nie na tym, co go ekscytuje jako egzotyczna ciekawostka, ale na tym, co może przysporzyć pożytku jego własnemu krajowi, jak np. w *Podróży po Ameryce* (1797–1807) Juliana Ursyna Niemcewicza, w której autor poszukuje w każdym obserwowanym zjawisku przykładów ładu moralno-społecznego oraz rozwiązań w zakresie polityczno-społecznym. Opis Niemcewicza, jak w przypadku wielu innych oświeceniowych podróży, stał się w obszernych fragmentach egzemplifikacją przekonań autora.

Pisarze i krytycy literaccy oświecenia, ośmieszając zagraniczne nowiny i zmyślone rewelacje modnych podróżników, chwalili takie podróże, które mogły przysłużyć się sprawie edukacji albo ogólnie pojętego rozwoju w sferze publicznej: „Znać ludzi za granicą, chcieć wiedzieć ich zwyczaje […], ażeby potem to, co jest najlepszego, w naszej starać się przyjąć ojczyźnie, jest to wypełniać powinność dobrego obywatela. […] Ale my, nie myśląc o tym, czego się powinni za granicą nasi uczyć ziomkowie, pragniemy tylko tego szczególnie, ażeby za granicą byli" (Marnotrawski, [*Przebieg i skutki wadliwej edukacji*], „Monitor" 1765, nr 28). Poza suchym sprawozdaniem oczekiwano od podróżnika użytecznych nauk (tamże), a nawet sięgano po konwencję opisu podróży, by wpisać w nią traktat społeczno-polityczny o Polsce widzianej oczami cudzoziemskiego mędrca ([A.K. Czartoryski?], [*Prezentacja chińskiego podróżnika Yunipa i jego manuskryptu*], „Monitor" 1765, nr 58–59, 62, 66–67 i 70).

Rehabilitacja podróżowania i podróżopisarstwa dokonuje się w XVIII w. na łamach prasy. Najwięcej miejsca poświęcono im w „Pamiętniku Politycznym i Historycznym" (również jako: „Pamiętnik Historyczno-Polityczny") oraz w „Magazynie Warszawskim". Funkcję redaktora obu tych pism pełnił Piotr Świtkowski, którego ambicją było stworzenie czasopisma uniwersalnego: publikującego artykuły naukowe, historyczne, ekonomicz-

ne itp., ale także zabiegającego o czytelnika przez prezentację tekstów ciekawych, pasjonujących (jak opisy podróży). W dodanej przez redakcję notce do *Wypisów z podróży do Syrii* Constantina F. de Volney czytamy, że opis ten został zamieszczony, aby dogodzić „ciekawości i żądaniu wielu z czytelników naszych" („Pamiętnik Polityczny i Historyczny" 1790, t. 1). We *Wstępie* do „Magazynu Warszawskiego" (1784, t. 1) Świtkowski pisał wprost, że redakcja oczekuje od chętnych do opublikowania tekstu m.in. „opisów tak całych okolic, jako też miejsc szczególnych", a także „podróży przez jakie nasze prowincje". Pierwsze z tych pism prezentowało opisy świata, krain odległych, w tym również tłumaczenia na polski obcojęzycznych podróży – zdarzało się, że między stronami zamieszczano rozkładaną mapę opisywanych krain, „wysztychowaną" na zamówienie redakcji „dla wygody czytelników naszych" (np. *Mapa Syrii*, „Pamiętnik Polityczny i Historyczny" 1790, t. 1). „Magazyn Warszawski" koncentrował się z kolei głównie na sprawach krajowych, przedstawiając podróż jako sposób poznania problemów społecznych i gospodarczych kraju (w tym zakresie jest to pismo prekursorskie wobec idei romantycznego i pozytywistycznego krajoznawstwa). W obu pismach podkreślano wartość empirycznego poznania świata, jego znaczenie dla intelektualnego rozwoju człowieka, który – podróżując – porównuje zjawiska i uczy się poddawać je krytycznemu osądowi, oraz pożytek płynący dla czytelnika z opisu tak odbytej podróży.

Redaktorzy „Magazynu Warszawskiego" przestrzegali nawet niekiedy przed „niebezpieczeństwami podróży", wynikającymi z odmienności społecznej lub prawnej innych państw („Magazyn Warszawski" 1784, cz. 2). Ze stereotypem podróży jako szkodliwej mody polemizował np. artykuł *Względem podróży zagranicznych i podróże odprawujących* („Magazyn Warszawski" 1784, cz. 4), którego autor zachęca do wysyłania młodzieży na zagraniczne wojaże jako okazji do zdobycia wiedzy i ogłady, „wypolerowania", wydoskonalenia wykształcenia – podkreśla jednak, że, aby mogło się to stać, młodzieniec, który wybiera *grand tour*, musi być już uprzednio dobrze ukształtowany. Publicysta pisze wprost o przewagach autopsyjnego, osobistego doświadczenia nad najlepszą nawet relacją: „Dwadzieścia opisów Wezuwiusza nie sprawią takiego w umyśle czyim góry tej wyobrażenia, jakiego nabędzie, gdy tylko kto raz obaczy ją z Portici" (tamże). Pogląd taki nie należał wówczas do oczywistości, a można nawet powiedzieć, że stanowił znaczące *novum*. Autor artykułu nie neguje bynajmniej sensu tworzenia takich opisów podróży – przyznaje nawet, że przed własną wyprawą po Europie czytał wiele relacji poprzedników.

Doskonałym odzwierciedleniem tego, o czym pisano w „Pamiętniku Politycznym i Historycznym" oraz w „Magazynie Warszawskim", a jednocześnie wybitnym przykładem oświeceniowego podróżopisarstwa, są dzieła Jana Potockiego, który doświadczenia i pasje podróżnicze spożytkował, pisząc *Manuscrit trouvé à Saragosse* (*Rękopis znaleziony w Saragossie*, powst. 1803–1815; przekł. pol., a w innej wersji adaptacja, E. Chojeckiego, 1857). Jego *Podróż do Turek i Egiptu* stanowiła modelowy przykład relacji, w której zachodzi równowaga między szczegółowym opisem odwiedzanych ziem i kultur oraz wrażeniami autora, niekryjącego przed czytelnikiem swego zdziwienia albo zachwytu. W *Voyage dans l'Empire de Maroc, fait en l'année 1791* (*Podróż do cesarstwa marokańskiego*, 1792; przekł. pol. L. Kukulskiego i J. Olkiewicz, 1959) Potocki zapisał z kolei wiele uwag metodologicznych i krytycznoliterackich dotyczących podróży. Uważał on mianowicie, że relacja z wyprawy nie musi być czysto utylitarnym popisem wiedzy geograficznej, obserwacji, erudycji – ale powinna mieć także walory estetyczne. Podkreślał wartość pisarskiej impresji, oddającej jednocześnie szczegó-

łową obserwację oraz płynące z niej wrażenia. Zauważał przy tym – inaczej niż inni polscy podróżnicy tego okresu – że w podróżowaniu chodzi o to, by zweryfikować własne sądy o świecie, dać się zaskoczyć, poddać sceptycznej próbie swą wiedzę (ale również to, co się obserwuje), zob. też: *Voyage dans les steps d'Astrakhan et du Caucase* (*Podróż przez stepy Astrachania i na Kaukaz*, powst. 1797–1798, wyd. cał. 1829). Przede wszystkim Potocki podkreślał wartość opisu AUTOPSYJNEGO, podobnie jak Jean-Jacques Rousseau w *Emilu* (1762) definiował podróż jako sytuację poznawczą, w której najważniejsze są autopsja, osobiste wrażenia, intensywność życia i przeżywania, jakiej zaznaje się tylko w sytuacji podróżowania (→ russoizm). Ciekawym przykładem realizacji piśmiennictwa podróżniczego o charakterze zbliżonym do naukowego, mającego ambicje poznania szczególnych, mniej znanych miejsc własnego kraju (jak np. góry), jest praca Stanisława Staszica *O ziemiorództwie Karpatów i innych gór i równin Polski* (1815), w której pojawiają się także „metapodróżnicze" refleksje o sposobach podróżowania i relacjonowania jego przebiegu.

Krytyka o podróży w latach 1830–1860. Podróżopisarstwo stopniowo emancypowało się jako gatunek literacki, zrywając z oświeceniową tradycją pisarstwa faktograficznego i utylitarnego, choć tendencje te są wciąż obecne, np. w recenzji *Pamiętnika lekarza Polaka z wypadków za granicą doznanych* Teodora Tripplina pióra Fryderyka Henryka Lewestama („Gazeta Codzienna" 1855, nr 54), w której krytyk stwierdza, że podróż może mieć walory literackie, o ile z zabawą łączy się pożytek, a „lekkim płodom wyobraźni" towarzyszy poważniejsza, często naukowa treść.

Wprost do cech romantycznego stylu podróżopisarskiego odwołuje się Władysław Wężyk jako autor recenzji *Pielgrzymki do Ziemi Świętej* (1842) ks. Ignacego Hołowińskiego. Wężyk napisze pochlebnie o Hołowińskim: „Mówi, co widział i wyznaje, czego nie widział (przymiot nader rzadki w podróżniku!)" ([rec.] „*Pielgrzymka do Ziemi Świętej" ks. Ignacego Hołowińskiego*, „Biblioteka Warszawska" 1842, t. 3). Autor recenzji chwali rzetelność i szczegółowość relacji, lecz zarazem ubolewa, że zabrakło opisu niektórych „malowniczych" wysp, które „dziwnie pięknie odbijają na tle widnokręgu od melancholicznych cyprysów". Wężyk ceni malowniczość w relacji podróżniczej i jest zdania, że należy się jej miejsce obok fragmentów historycznych, naukowych, chwali zatem opis Hołowińskiego, że jest barwny, lekki, a autor „jest podobnym do nas człowiekiem – nie scholastycznym pedantem!" (tamże).

Wobec tekstu podróżniczego stawiano jednak inne wymagania niż wobec prozy artystycznej, powieści fabularnych itd. Aleksander Tyszyński, recenzując dzieło Wężyka, krytykuje je za pospieszny, pobieżny opis i powierzchowne relacjonowanie istotnych dla danych miejsc wypadków historycznych ([rec.] *Podróże po starożytnym świecie*, „Biblioteka Warszawska" 1843, t. 1). Opis podróży dla ówczesnego czytelnika – pomijając kwestię → stylu, który mógł być oczywiście wybujały, „malowniczy" – musiał odznaczać się autentycznością, rzetelnością, informacyjnością; z krytycznoliterackiego punktu widzenia „podróż" nie mogła być oceniana tymi samymi miarami, co poezja lub czysta → fikcja. Zarazem jednak nie mogła mieć charakteru czysto historycznego, bo ograniczałoby to krąg czytelników do wąskiej grupy specjalistów. Ludwik Koncewicz, jako zawiedziony recenzent dzieła Wężyka, oczekiwał już od *Podróży po starożytnym świecie* „ciekawego opisu", „obrazu zwalisk cudownych grodów", „krajowidów", opisów „wdzięków natury", dając zarazem reprezentatywny dla ówczesnych czytelników, oczekiwany przez nich zestaw „nierozłącznych od wszelkiej podróży przedmiotów". Tymczasem za wiele tam znalazł historii i utwór jawi mu się jako zbyt poważny, aby być podróżą, zbyt lekki – by uchodzić za dzieło historyczne (L.K. [L. Koncewicz],

[rec.] *Podróże po starożytnym świecie*, „Biblioteka Warszawska" 1843, t. 1). Kryteria oceny opisu podróży pozostawały dość nieostre, lecz na pewno jednym z ich kluczowych punktów była równowaga między „lekkością" podróży a tą „ciężkością", ważkością podejmowanych w jej toku tematów, które nadawały relacji właściwą rangę gatunkową.

Nadrzędnym kryterium konstytuującym gatunek podróży i wyznaczającym perspektywę oceny pozostała autentyczność, autopsyjność opisu, co należy rozumieć nie tylko jako wymóg faktycznego odbycia opisywanej podróży, ale także relację, jakiej nie dałoby się bez tego ułożyć – czyli taką, która coś dzięki wysiłkowi autora daje czytelnikowi, odsłaniając przed nim nowe fakty o świecie. Nawet płody fantazji powinny, zdaniem recenzenta *Dziennika podróży do Tatrów* (1853) Goszczyńskiego, objawiać „wielką prawdę". Dzieło Goszczyńskiego krytyk umieszcza natomiast w grupie utworów miernych, których autorzy zwykli pozorować prawdziwą znajomość przedmiotu, przykrywając niedostatki treści wybujałą formą, fantazją, popisami świetnego, płynnego stylu itd. Taki autor, zdaniem recenzenta, podróżuje niedbale i szybko, powierzchownie, zdawkowo i naprędce zasięga informacji, potem wysnuwa zaś na ich podstawie dowolne domysły, pozorując ich prawdziwość ([b.a.], [rec.] *Dziennik podróży do Tatrów*, „Biblioteka Warszawska" 1853, t. 3). Goszczyńskiemu zarzuca się, że Tatry poznał naskórkowo, zobaczył ledwie ich niewielką część, potraktował jako pretekst do stworzenia „poetycznej" relacji. Warto odnotować uwagę krytyka, że utwór Goszczyńskiego powinien był ukazać się pięćdziesiąt lat wcześniej, bo wówczas Tatry były mniej poznane, a po takim czasie prezentuje on „rzeczy znajome". Wynika stąd, że najwyraźniej nawet w obliczu największych osiągnięć epoki „romantycznych wojaży" mocno zakorzenił się pogląd prezentujący podróż jako gatunek w pewnym sensie użytkowy, sytuujący kwestię artyzmu i całą stronę estetyczną na drugim planie. Artyzm zdawał się drugorzędny, gdy szło o rzetelność, nową wiedzę, odkrycia. Czy jednak relacje w stylu *Dziennika podróży do Tatrów* nie mogły znaleźć chętnych, życzliwych czytelników? Owszem – zdaniem krytyka – były nimi → czytelniczki: młode, egzaltowane panny z nazbyt żywą wyobraźnią oraz ich opiekunki, matki i guwernantki. Jeszcze Jan Lemański pół wieku później uzna zarówno Seweryna Goszczyńskiego z jego *Dziennikiem podróży*, jak i Juliusza Słowackiego jako podróżnika po Wschodzie za autorów podróży fantastycznych, którzy, choć są podróżnikami „realnymi", to jednak „ścigają nierealne widma, wyłaniające się z wszechrzeczy" (*Podróżopisarstwo*, „Chimera" 1902, t. 6, z. 16).

Krytyka o podróży w latach 1860–1914. Wraz z rozwojem kolei podróżowanie przybrało charakter masowy, a podróżopisarstwo w drugiej połowie XIX w. zaczęło się realizować w formach dziennikarskich, czemu sprzyjał szybki rozwój prasy. Powstał wówczas w Warszawie tygodnik „Wędrowiec", pierwsze tak długo obecne na rynku (1863–1906) pismo, poświęcone w znacznym stopniu tematyce podróży. Z innych tytułów warto wymienić „Naokoło Świata" (Warszawa, 1901–1907) oraz „Misje Katolickie" (Kraków, 1882–1936) – periodyk prezentujący opisy i korespondencję misjonarzy z dalekich krajów (m.in. z Chin, Indii i Japonii). Powoływano także poświęcone podróżom serie wydawnicze, w których publikowano teksty użytkowe, instruktażowe (tzw. literatura wagonowa, do której włączano m.in. publikacje mające po prostu umilić podróż, np. w „Bibliotece Kolei Żelaznych" z lat 1867–1870; w 1893 r. ukazał się też jeden tom „Biblioteczki dla Podróżujących"), a ponadto wielotomowe serie relacji podróżopisarskich – dokumentarnych i literackich – w celach rozrywkowych i edukacyjnych.

Wypowiedzi krytyki literackiej na temat gatunku podróży były w drugiej połowie XIX w. równie liczne, co w pierwszej, podejmowano i dyskutowano w nich postawione

wcześniej problemy, a także wytyczano nowe ścieżki. Pisano już wówczas o podróży jako o gatunku literackim. Na literackość podróży zwracał uwagę Władysław Nehring, wskazując na jej odrębność (wraz z pamiętnikiem) wobec innych form pisarstwa faktograficznego (*Kurs literatury polskiej dla użytku szkół*, 1866). Charakteryzując literacką, dziewiętnastowieczną formułę podróży, pisał on o połączeniu typowej, tradycyjnej relacji podróżopisarskiej ze szkicem obyczajowym. Wśród jej prekursorów wymienił Józefa Ignacego Kraszewskiego, Józefa Korzeniowskiego oraz przede wszystkim Zenona Fisza. Antoni Bądzkiewicz w artykule o Józefie Ignacym Kraszewskim jako reprezentancie podróżopisarstwa krajowego (*Podróżopisarstwo krajowe*, 1880) wyprowadza tradycję rodzimej relacji krajoznawczej z pierwszych prac poświęconych polskiej geografii, wyraźnie wyodrębniając ten typ opisu spośród innych relacji z wypraw. Krytyk wyróżnia następujące rodzaje podróży, którym towarzyszyły świadectwa tekstowe: handlowe (najwcześniejsze), historyczne, naukowe (geograficzne), polityczne (statystyczne, dyplomatyczne), artystyczne (mające bardziej literacką formę, wyrafinowane), religijne (pielgrzymki). Dziedzinie pisarstwa krajoznawczego („ziemioznawczego") w artykule Bądzkiewicza zostaje przyznany odrębny status wobec tych innych opisów podróży. Jej odrębność polegała głównie na przeciwstawieniu się konwencjom podróżopisarskim panującym w obcych literaturach oraz na sprostaniu istotnym potrzebom kultury narodowej; w tej perspektywie krajoznawstwo, realizujące się szczególnie w formule „podróży krajowej", miało stanowić dyscyplinę niezmiernie ważką, będącą niezbędnym uzupełnieniem dziejoznawstwa w procesie stworzenia w polskim piśmiennictwie (zarówno naukowym, jak i artystycznym) obrazu polskiej ziemi (opis geograficzny), jej mieszkańców (opis „fizjologiczny", społeczny) oraz ich kultury, obyczaju (opis historyczny); całościowego obrazu, w którym nauka i sztuka, stan obecny oraz wiadomości historyczne tworzą jedną, spójną całość. Wydoskonalona przez Kraszewskiego „podróż krajowa" to w opinii Bądzkiewicza „rozległy program do odtworzenia wielkiego obrazu, oświetlonego kolorytem indywidualności, a za podstawę, a raczej za tło mającego wyraz swego WIEKU, CZASU I OBYCZAJÓW […]". Za prekursorów tego rodzaju opisu podróżniczego krytyk uważa Niemcewicza (*Podróże historyczne po ziemiach polskich*) oraz Klementynę Hoffmanową (zob. opisy przejażdżek po kraju, drukowane w czasopiśmie „Rozrywki dla Dzieci" 1825, t. 3–1828, t. 10), zauważając jednak, że związek ich pisarstwa z typowo oświeceniowymi konwencjami (nastawienie na użyteczność, zamysł → dydaktyczny, erudycyjność itd.) oraz ograniczona wartość artystyczna ich dzieł nie pozwoliły na przeniknięcie do szerszych kręgów czytelniczych. Za właściwego twórcę podróży krajowej w jej artystycznej odmianie Bądzkiewicz uznaje Kraszewskiego, zarówno jako pierwszego teoretyka, jak i wybitnego praktyka, za którego wzorem podążało później wielu innych twórców (krytyk wymienia Aleksandra Przeździeckiego, Edwarda Raczyńskiego i Ludwika Adama Jucewicza), wskazując przy tym na artystyczny aspekt podróży krajowej. Zaszła tu wyraźna zmiana, choćby wobec tego, że Kraszewski jeszcze w 1838 r. (w cytowanym artykule *Przeszłość i przyszłość romansu*) odróżniał krajoznawstwo od artystycznych form podróży, traktowanych przez niego jako powieści „nowego rodzaju". Bądzkiewicz, odtwarzając „teorię podróży" Kraszewskiego z różnych jego pism, wskazuje na jej punkty kluczowe: „żywy sposób traktowania przedmiotu", a szczególnie wyeksponowanie indywidualności pisarza z jego wiedzą, pamięcią i wrażliwością – jako tego czynnika, który konstytuuje artystyczną odmianę opisu podróżniczego. Krytyk formułuje też uwagę odnośnie do podróżopisarstwa w ogóle: „[…] we wszystkich utworach podróżniczych największym mistrzostwem

malowania krajobrazów nacechowane są te głównie ustępy, w których szczęśliwie się kojarzy żywioł właściwie opisowy z uczuciem, z wrażeniem, jakie on w danej chwili na autora wywiera". Bądzkiewicz chce widzieć w autorze podróży „rzeczywistego człowieka z kośćmi i krwią, cierpiącego lub radującego się naprawdę, a nie artystycznie już te bóle i uciechy powtarzającego". Przyznając się do uwielbienia artyzmu, dodaje jednak: „[…] nade wszystko przekładam życie". Połączenie opisu artystycznego z wrażeniowością, uczuciowością autora stanowią podstawę projektu „podróży krajowej" jako obrazu kraju, pogłębionego przez emocjonalny związek pisarza z ziemią – i tym bardziej wartościowego dla polskiej kultury. Do uwzględnionych w artykule kryteriów krytycznej oceny dzieł podróżopisarskich – obok prawdziwości (autopsyjności), artyzmu, nasycenia opisu „prawdziwymi" wrażeniami, uczuciami – należy dodać kryterium rozmachu, „całościowości" opisu, które uwidacznia się w uszeregowaniu typów podróży Kraszewskiego. W kolejności od najsłabszych warsztatowo do najlepszych artystycznie grup utworów (kolejność ta pokrywa się u Bądzkiewicza z chronologią dzieł, wyznaczając etapy rozwoju warsztatu ich autora) są to następujące typy: fantastyczny (zmyślone podróże), autobiograficzny (opisy miejsc znanych z młodości), szkice ogólne oraz charakterystyki osób i miejsc (czyli, można uściślić, tzw. szkice fizjologiczne), typ opisowy, historyczny, wreszcie: „szersze opisy kraju", opisy o największym rozmachu i głębi, stanowiące największe dokonania podróżopisarstwa Kraszewskiego (Bądzkiewicz wymienia m.in. *Wieczory wołyńskie*, 1859).

Antoni Sygietyński na łamach „Wędrowca" skrytykował z kolei manierę nadmiernego poetyzowania i estetyzowania opisu podróżniczego we *Wrażeniach z podróży* (1884) Marii Konopnickiej (*O „Wrażeniach z podróży" M. Konopnickiej*, „Wędrowiec" 1884, nr 10–11). Recenzję tego utworu Sygietyński traktował jako punkt wyjścia do ogólniejszej refleksji na temat form dokumentarnych w literaturze, formułując postulat wyzbycia się → tendencyjności opisu, odejścia od skonwencjonalizowanych wzorców literackich. Zdaniem Sygietyńskiego maniera pisarki „najpowszedniejszym myślom daje pozór niezwykły, lecz za to najsilniejsze wrażenia i najprawdziwsze uczucia przez sztuczność formy pospolituje". Znów, jak w wielu innych wypowiedziach krytycznych o podróży, tak i tu pojawia się postulat autopsyjności, autentyczności opisu. Sygietyński (podobnie jak Bądzkiewicz, używając przy tym tego samego słownictwa) kładzie też szczególny nacisk na autorskie emocje, „wrażenia żywe", odwołując się do tytułu, ale prawdziwe emocje – w przeciwieństwie do sztucznych klisz pisarskich, które prezentuje – jego zdaniem – treść dzieła: „[…] pani Konopnicka jeszcze się nosi ze stylem robionym przy biurku, niezależnie od myśli, jakie ma wyrażać, i zamiast WRAŻEŃ żywych, silnie odczutych, zamiast obrazów natury, zamiast obserwacji nad cywilizacją, nad życiem i sztuką zachodu, przysyła nam z Tyrolu i Włoch próbki języka sztucznego […]". Krytyk złośliwie podpowiada inny tytuł dzieła: „Wrażenia przy biurku", bo autorka „była wszędzie po frazes, po metafory szczytne, nie zaś po wrażenia". To sprawia, że jej opisy są w najwyższym stopniu nieadekwatne, nierzeczywiste i logicznie sprzeczne: „[…] natura, ten jedyny regulator opisowości wymyka się z jej rąk". Należy jednak pokreślić, że „naturalista" Sygietyński nie krytykuje Konopnickiej za opisywanie wrażeń z podróży, a za to właśnie, że opis jest, jego zdaniem, zupełnie sztuczny, czysto literacki, przesadny, wydumany. Krytyk przeciwstawia *Wrażeniom z podróży* Konopnickiej romantyczne *Sonety krymskie* Adama Mickiewicza. Używając tych samych kryteriów co Sygietyński – prostoty, klarowności – Jan Sten (właśc. Ludwik Bruner) chwali zbiór *Na normandzkim brzegu* (wyd. osob. 1904) Konopnickiej za bezpretensjonalność, jasny styl („Krytyka" 1904, t. 2).

Krytyka podróży „robionych za biurkiem", nazbyt literackich, stanowiących efekt fantastycznych wędrówek wyobraźnią, albo naśladownictwo innych autorów poświadcza, że pod koniec XIX w. w polskiej świadomości krytycznoliterackiej postulat autentyczności jest stawiany podróży niezmiennie serio, szczególnie w sytuacji rozrostu rynku podróży. Drukowano wówczas w dużych nakładach dzieła podróżników obcych, być może z uwagi na ich lepszą poczytność, a także podróże zupełnie zmyślone, w których autorzy dla zwiększenia efektu (i nakładu) popuszczali wodze fantazji. Wiktor Gomulicki, ubolewając nad brakiem wznowień wydawniczych znakomitych relacji Jana Potockiego, pisze: „Ileż bajek bezwartościowych, sfałszowanych dla efektu obrazów historycznych i niby-naukowych zlepków kompilacyjnych pojawiło się u nas przez ten czas [od oświecenia] w wielokrotnych wydaniach" (*Jan Potocki jako podróżnik*, „Wędrowiec" 1900, nr 39).

W konkluzywnych formułach pisał o podróży Piotr Chmielowski w *Stylistyce polskiej wraz z nauką kompozycji pisarskiej* (1903). Krytyk klasyfikował podróż jako odmianę prozy dokumentarnej, prawdziwościowej, nie odmawiając jej jednak – jako relacji opartej na doświadczeniach jednostki – prawa do artyzmu, estetyzowania, subiektywności. Chmielowski odróżniał opis podróży od opisu etnograficznego i geografii opisowej, podkreślając znaczenie w relacji podróżniczej wrażeń, przeżyć, doznań. Połączenie walorów literackich, opisu przeżyć z rzeczową analizą faktów oraz porzucenie epigońskich konwencji opisu romantycznego to postulaty wyznaczające kanoniczną formułę podróży jako gatunku w XIX w. Tymczasem podróżujący pisarze późnego pozytywizmu i modernizmu wyraźnie już dążyli ku przekształceniu jej w dziennikarsko-socjologiczny model relacji, w „podróż panoramiczną", zmierzającą ku nowym formom dokumentarności (publicystyce, szkicowi socjologicznemu, reportażowi), zorientowanym nie tyle na opis miejsc, uznawanych od dawna za ważne kulturowo, czy też na opis przeżyć autora, ile na rejestrowanie przemian cywilizacyjnych i rewolucji przemysłowej. Stąd nakreślenie stosunków społecznych stawało się ważniejsze od „malowania" krajobrazów, rzeczowemu zapisowi faktów musiał zaś towarzyszyć publicystyczny komentarz. Od relacji z podróży pod koniec XIX w. oczekuje się także lepszej dokumentacji. Julian Łętowski w recenzji *Listów z Afryki* Henryka Sienkiewicza („Tygodnik Ilustrowany" 1892, nr 113) poświęca cały wstęp uwagom o fotografiach uzupełniających edycję *Listów* oraz kieruje osobne podziękowania do towarzysza podróży Sienkiewicza – Jana hr. Tyszkiewicza, który odpowiadał właśnie za tę ilustracyjną część: gdy Sienkiewicz „notował i pisał", jego towarzysz „częściej stawał przy aparacie fotograficznym" – „reporterska" relacja nie może już poprzestać na opisie, wykluczone jest zapisywanie wspomnień z widzianych miejsc; opis ma być sporządzany na bieżąco, szybko – czytelnik chce widzieć to, co autor.

Na tradycję sentymentalnego i romantycznego podróżopisarstwa z pierwszej połowy XIX w. nakładała się już w tekstach pisanych w jego drugiej połowie tendencja opisu dziennikarskiego i publicystyki. Porzucenie podróżopisarskich tradycji spod znaku *grand tour*, podróży artystycznych oraz krajowych, opisu każdego miejsca oraz wywołanych przez nie przeżyć obserwujemy w utworach modernistów. W latach 90. XIX w. można mówić o rozwoju turystyki jako zjawisku powszechnym. Także w powieści popularnej podróż nagminnie pojawiała się jako główny motyw, tym samym trywializując się. Splendor, jaki dawniej przynosiło odbycie wielkiej wyprawy, przerodził się we własną karykaturę. Tekstem wymierzonym w „obowiązek podróży" i analizującym nowatorsko psychologię turysty jest nowela Władysława Stanisława Reymonta *Z pamiętnika* (pierw. pt. *Z pamiętnika panny*

Hali, jej „Pa" i „Ma", „Kurier Warszawski" 1902, nr 144–178, z przerw.). Podróż została skompromitowana jako przedsięwzięcie o walorach poznawczych. W oczach modernistów typowy podróżnik bezrefleksyjnie patrzy na to, co znał już ze stereotypowych opisów, jest europocentrykiem przekonanym o wyższości swej kultury. Zwracał na to uwagę Wacław Sieroszewski w zbiorze szkiców *Na daleki Wschód. Kartki z podróży* (1904). Bolesław Prus w *Kartkach z podróży* (pisanych od 1875 r.) przestrzegał przed kierowaniem się w zagranicznych wojażach „warszawskimi wskazówkami", zbyt prostymi ocenami i zamienianiem „obcego" w „swoje", innych kontynentów, krain – w „pokoje swego mieszkania".

Krytyce został też poddany naiwny, również mający mało wspólnego z rzeczywistością zachwyt nad wszystkim, co obce – wyrażający się w postawie waloryzowania egzotyzmu. Miażdżąco wypowiadał się o nim Sygietyński w artykule *Egzotyzm w powieści: B. Rudyard Kipling a Dygasiński* („Kurier Warszawski" 1900, nr 136–137), diagnozując to zjawisko jako tanią sensację, plotkę, upraszczające widzenie świata przez utrwalone klisze. Zarówno wyrafinowany → dandys, jak i zaangażowany dziennikarz-publicysta buntowali się przeciw tym patologiom podróżopisarstwa (podróżowania), a także wyznaczali alternatywy dla przebrzmiałej tradycji, formułując własną propozycję zachwycenia się światem.

Podróżników końca wieku mniej interesują już opisy odległych krajobrazów, zabytków widzianych w świetle południowego słońca i „typów" ludzkich, a bardziej: tajemnice miejskich zakamarków, światłocienie ulic i nieostre kontury przedmiotów, wynurzające się z mroku podczas wieczornej włóczęgi, nocne życie kawiarni, zgiełk targu miejskiego, zadziwiające wystawy sklepowe, bulwary i pasaże; nie „malowidła Hogarthowskie", które u Kraszewskiego doceniał Bądzkiewicz, ale „widoki Rembrandtowskie", jak określił piękno warszawskiej starówki Wiktor Gomulicki w *Przechadzkach po Starym Mieście* („Tygodnik Ilustrowany" 1892, nr 138). Nieskrępowana formuła PRZECHADZKI wypiera ograną i uciążliwą konwencję podróży.

Nową świadomość, ostrzej niż w poprzednich dekadach, rozgraniczającą realistyczny opis od fikcji literackiej, zapowiada artykuł Jana Lemańskiego, stanowiący recenzję kilku opisów podróży (*Podróżopisarstwo*). Krytyk proponuje ciekawą typologię tekstów podróżniczych, wyróżniając wśród nich: podróż naukową (dzienniki z pionierskich wypraw, opisy przyrodnicze itd.), podróż dla wrażeń (podróż artystyczna, zorientowana na emocje, barwność), podróż humorystyczną (mającą przede wszystkim bawić) i podróż pedagogiczną (moralno-tendencyjna odmiana, z zamysłem dydaktycznym i głównie w nurcie → literatury dla dzieci i młodzieży). Te typy mogą oczywiście występować w jednym dziele. Lemański tworzy nadrzędne kategorie, dwa bieguny, pomiędzy którymi rozciągają się wskazane typy: podróże REALNE oraz FANTASTYCZNE. Każdy z wymienionych typów może się realizować zarówno jako podróż realna, jak i fantastyczna, autor podróży może też mieszać te pierwiastki. Pod terminami „realna" i „fantastyczna" kryje się jednak nie tylko rozróżnienie na podróże faktycznie odbyte i zmyślone. Lemański włącza np. do opisów fantastyczno-realnych relacje podróżników „prawdziwych": Juliusza Słowackiego czy Seweryna Goszczyńskiego (bo „ścigają nierealne widma"), Ignacego Hołowińskiego („kochał dzieje bajeczne i pod Nazaretem doszukiwał się duchów poległych rycerzy saraceńskich"), Józefa Kremera („któremu się *anima rerum* częstokrotnie wymyka"), Kazimierza Chłędowskiego („czujny jest na poezję, na podania, na wspomnienia i tym podobne NIEREALNOŚCI"). Krytykowi chodzi przede wszystkim o metodę opisu oraz jego przedmiot: czy podróżnik

skupia się na uczuciach, czerpie z wyobraźni (swojej lub cudzej), metaforyzuje – czy odwrotnie: śledzi rzeczywistość, szczegóły, sprawy bieżące, przedmioty, spotykanych ludzi. W podróżach fantastycznych „używa się do latania skrzydeł wyobraźni, a patrzy się przez szkła przywidzeń, upodobań i sentymentów". Realista twardo stąpa zaś po ziemi i wybiera dla odmiany „chodak do chodzenia i fotograficzny »kodak« do patrzenia". Ta charakterystyka uwzględnia już zatem typ podróżnika-reportera, nastawionego na rejestrowanie codzienności i dokładną, fotograficzną sprawozdawczość. Słowo „reporter" pojawia się zresztą w tekście kilka razy, głównie w ironicznym kontekście. Lemański nie używa bowiem swej typologii jako kryterium oceny, ma ona charakter porządkujący. Poszczególnym typom przysługują po prostu różne strategie opisu jako najbardziej trafne z artystycznego punktu widzenia. A to artyzm właśnie jest tu cechą najwyżej cenioną. Dla Lemańskiego podróż – czy jest poetyckim dziennikiem, czy reportażem – należy do literatury, ma być zatem dobrze napisana. Dlatego przez do bólu realistyczne i głównie sprawozdawcze dzieło Slatina Baszy (właśc. Rudolf Carl Slatin) *Feuer und Schwert in Sudan* (*Przez Sudan ogniem i mieczem*, 1896; przekł. pol. W. Trąmpczyńskiego, 1901) „przechodzi się nie »ogniem i mieczem«, wbrew tytułowi, ale ziewaniem i ułaskawianiem licznych kartek do cięcia". *Listy z Afryki* (wyd. osob. 1892) Henryka Sienkiewicza, dzięki doskonałej formie artystycznej, „kładą nam rzecz przed oczy, mówiąc – patrzcie. Jakoż patrzymy, uradowani, że bez opłacenia biletu rzecz tę możemy oglądać lepiej niż sam autor […]". Krytyk jest wrogiem klisz literackich rodem z przewodników, dzięki którym turysta w znanych miejscach może „wycierać swoją banalność", ze sprawozdań „zacnych, ale bezdarnych", z relacji → orientalnych, pełnych obcego słownictwa czy ckliwości itd.

Lemański przekłada nad nie oryginalność, indywidualność pisarza. W najbardziej artystycznym typie „podróży dla wrażeń" najważniejszy jest dla krytyka „osobisty stosunek autora do opisywanych rzeczy, bo wtedy tylko widzimy te rzeczy w działaniu, a nie w martwocie […]". Te wnioski wykazują zbieżność z postulatami Bądzkiewicza wobec „podróży krajowej". Lecz u Lemańskiego w dużo wyższym stopniu „podróż" – czy jako oś fabuły, pretekst, czy jako temat nadrzędny – ma służyć nie wyższemu celowi w rodzaju stworzenia obrazu kraju, dla wiedzy współczesnych i potomnych, ale literaturze, literackości samej w sobie. Odmienne, nowe rozłożenie akcentów nie stanowi jeszcze postulatu → „sztuki dla sztuki", odniesionego do podróży, ale na pewno oznacza krok w kierunku → autoteliczności opisu podróżniczego.

Równolegle zachodził w literaturze oraz krytyce literackiej proces emancypowania się reporterskiej odmiany podróżopisarstwa, mniej nastawionej na literackość. U progu XX w. i później tekst podróżniczy staje się coraz częściej relacją reporterską, często zaangażowaną społecznie, budującą swój własny warsztat, w którym kwestie estetyczne nie grają już takiej roli: reporter jedzie w konkretne miejsce, w sprecyzowanym celu, aby w miarę możliwości obiektywnie pokazać to, co zobaczy, zdobyć wiedzę i podzielić się nią z czytelnikiem, zaangażować go, zapoznać z napotykanymi ludźmi. Przykład może tu stanowić cykl *Z ziemi chełmskiej* (wyd. osob. 1910) Reymonta, powstały wobec wyraźnego zapotrzebowania społecznego na głos w sprawie ówczesnego dramatu unitów i grabieży ziemi chełmskiej. Włodzimierz Jampolski napisze: „Więcej niż dziełem artystycznym jest to dokumentem psychologicznym i historycznym, teraz zwłaszcza, wobec projektu oderwania Chełmszczyzny" ([rec.] *Z ziemi Chełmskiej. Wrażenia i notatki*, „Krytyka" 1910, t. 4). W pierwszej dekadzie XX w. pęknięcie na powierzchni zjawiska określanego tu jako podróżopisarstwo jest już za-

tem bardzo wyraźne. Opis reporterski tworzy swój własny warsztat, strategie oraz cele, oddzielając się od dawnej formuły bardziej „literackiego" opisu podróżniczego i wyznaczając własne ścieżki. Oczywiście nie należy sztucznie oddzielać literatury od reporterskości – *Listy z Afryki*, stanowiące przecież tekst reportażowy, Lemański uznał za znakomity nie tylko dlatego, że Sienkiewicz tak dokładnie oddał rzeczywistość egzotycznych krain, ale przede wszystkim z tej przyczyny, że świetnie go napisał.

Moderniści oraz późni pozytywiści przyczynili się do znacznego rozwoju relacji reporterskich, czego świadectwo mogą stanowić antycypujące nowoczesny typ obserwacji etnograficznej studia Wacława Sieroszewskiego, utwory Stanisława Witkiewicza, np. *Na przełęczy. Wrażenia i obrazy z Tatr* (wyd. osob. 1891), gdzie z romantyczną fascynacją naturą i ludowością idzie w parze obserwacja miejscowej kultury, z wyszczególnieniem i zapisem osobliwości gwarowych – wreszcie Władysława Stanisława Reymonta *Pielgrzymka do Jasnej Góry. Wrażenia i obrazy* (1894) oraz wspomniany cykl *Z ziemi chełmskiej. Wrażenia i notatki*. Oba dzieła uznano za graniczne, wyznaczające już kierunki charakterystyczne dla pierwszej połowy XX w., m.in. rozwój → reportażu, w tym reportażu podróżniczego.

Grzegorz Kowalski

Źródła: [I. Krasicki], [*Przeciwko wzgardzie mowy ojczystej*], „Monitor" 1765, nr 10; Marnotrawski, [*Przebieg i skutki wadliwej edukacji*], „Monitor" 1765, nr 28; Rzetelnicki [I. Krasicki], [*Przeciwko łgarzom*], „Monitor" 1767, nr 49; F. Bohomolec, [*Nowiny krajowe*], „Monitor" 1768, nr 18; G. Piotrowski [?], [*Przeciw bałamuctwu gazeciarzy*], „Monitor" 1771, nr 28; [b.a.], *Względem podróży zagranicznych i podróże odprawujących*, „Magazyn Warszawski" 1784, cz. 4; F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, wyd. 3 – 1809; S. Staszic, *O ziemiorództwie Karpatów i innych gór i równin Polski*, 1815; J. Śniadecki, *Pochwała włóczęgi*, „Wiadomości Brukowe" 1819, nr 128; J.I. Kraszewski, *Przeszłość i przyszłość romansu*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 29–30; M. Grabowski, *Korespondencja literacka*, t. 1–2, 1842–1843; WŁ… Wę… [W. Wężyk], [rec.] *„Pielgrzymka do Ziemi Świętej" ks. Ignacego Hołowińskiego*, „Biblioteka Warszawska" 1842, t. 3; A.T. [A. Tyszyński], [rec.] *Podróże po starożytnym świecie*, „Biblioteka Warszawska" 1843, t. 1; L.K. [L. Koncewicz], [rec.] *Podróże po starożytnym świecie*, jw.; [J.I. Kraszewski], *Listy do redakcji „Gazety Warszawskiej"*, „Gazeta Warszawska" 1851, nr 260; [b.a.], [rec.] *Dziennik podróży do Tatrów*, „Biblioteka Warszawska" 1853, t. 3; K. Kaszewski, *Część literacka gazet naszych*, „Dziennik Warszawski" 1853, nr 155; F.H. Lewestam, [rec.] *Pamiętnik lekarza Polaka…*, „Gazeta Codzienna" 1855, nr 54; L. Siemieński, *Przegląd piśmiennictwa*, „Czas. Dodatek Miesięczny" 1856, t. 4; J.I. Kraszewski, *Dziennikarstwo*, w: tegoż, *Gawędy o literaturze i sztuce*, t. 1, 1857; A. Bądzkiewicz, *Podróżopisarstwo krajowe*, w: *Książka jubileuszowa dla uczczenia pięćdziesięcioletniej działalności literackiej J.I. Kraszewskiego*, 1880; A. Sygietyński, *O „Wrażeniach z podróży" M. Konopnickiej*, „Wędrowiec" 1884, nr 10–11; J. Łętowski, [rec.] *Listy z Afryki*, „Tygodnik Ilustrowany" 1892, nr 113; W. Gomulicki, *Przechadzki po Starym Mieście*, „Tygodnik Ilustrowany" 1892, nr 138; W. Gomulicki, *Jan Potocki jako podróżnik*, „Wędrowiec" 1900, nr 39; A. Sygietyński, *Egzotyzm w powieści: B. Rudyard Kipling a Dygasiński*, „Kurier Warszawski" 1900, nr 136–137; J. Lemański, *Podróżopisarstwo*, „Chimera" 1902, t. 6, z. 16; P. Chmielowski, *Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej*, 1903; J. Sten [L. Bruner], [rec.] *Na normandzkim brzegu*, „Krytyka" 1904, t. 2; WŁ.J. [W. Jampolski], [rec.] *Z ziemi chełmskiej. Wrażenia i notatki*, „Krytyka" 1910, t. 4.

Opracowania: T. Mikulski, *Literatura i geologia*, w: *Spotkania Wrocławskie*, 1950; Cz. Niedzielski, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej (podróż–powieść–reportaż)*, 1966; J. Ziętarska, *Relacje Jana Potockiego z Turcji, Egiptu i Maroka na tle piśmiennictwa podróżniczego doby Oświecenia*, „Przegląd Humanistyczny" 1973, nr 1; W. Ostrowski, *Podróż*, w: *Materiały do Słownika Rodzajów Literackich*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 1979, z. 2; R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, 1982; M. Janion, *Estetyka średniowiecznej Północy*, w: tejże, *Czas formy otwartej*, 1984; M. Paradowska, *Podróżnicy i emigranci. Szkice z dziejów polskiego wychodźstwa w Ameryce Południowej*, 1984; J. Kamionka-Straszakowa, *„Do ziemi naszej". Podróże romantyków*, 1988; H. Dziechcińska, *O staropolskich dziennikach podróży*, 1991; B. Rok, *Zagraniczne podróże Po-*

laków w pierwszej połowie XVIII w., „Śląski Kwartalnik Historyczny Sobótka" 1992, z. 1–2; *Sybir romantyków*, oprac. Z. Trojanowiczowa, współpraca J. Fiećko, 1992; J. Ryba, *Motywy podróżnicze w twórczości Jana Potockiego*, 1993; B. Rok, *Podróże Polaków po Niemczech w drugiej połowie XVIII wieku*, w: *Z dziejów Galicji, Śląska, Polski i Niemiec. Prace ofiarowane profesorowi drowi Adamowi Galasowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin***,** red. M. Czapliński, R. Gelles i K. Matwijowski, 1994; P. Kowalski, *Gościniec, drogi rozstajne i „Peregrinatio vitae". Wprowadzenie do antropologicznej lektury drogi i rozdroży*, „Literatura Ludowa" 1995, nr 4–5; A. Wieczorkiewicz, *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz i włóczęga*, 1996; J. Sztachelska, *„Reporteryje" i reportaże. Dokumentarne tradycje polskiej prozy w 2. poł. XIX i na początku XX w. (Prus – Konopnicka – Dygasiński – Reymont)*, 1997; S. Burkot, *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, 1998; J. Ławski, *„Od Asuan aż do Siout". Egipskie notatki Juliusza Słowackiego*, w: *Album gdańskie. Prace ofiarowane Profesorowi Józefowi Bachórzowi*, red. J. Data i B. Oleksowicz, 2000; R. Krzywy, *Od hodoeporikonu do eposu peregrynackiego. Studium z historii form literackich*, 2001; A. Mączak, *Peregrynacje. Wojaże. Turystyka*, 2001; A. Roćko, *Pamiętniki polskich zesłańców na Syberię w XVIII wieku*, 2001; J. Kamionka-Straszakowa, *Podróż*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 2002; J. Sławiński, *Podróż*, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, 2002; E. Ihnatowicz, *W dolinach rzek, na szczytach gór. Pozytywiści na szlakach romantycznych wędrowców*, w: *Prus i inni. Prace ofiarowane Profesorowi Stanisławowi Ficie*, red. J.A. Malik i E. Paczoska, 2003; D. Kozicka, *Wędrowcy światów prawdziwych: dwudziestowieczne relacje z podróży*, 2003; O. Płaszczewska, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu*, 2003; K. Korotkich, *Ignacego Pietraszewskiego podróże na Wschód i do Konstantynopola*, w: *Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*, red. J. Ławski i K. Korotkich, 2004; *Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń*, red. M. Cieśla-Korytowska i O. Płaszczewska, 2007; *Podróż i literatura: 1864–1914*, red. E. Ihnatowicz, 2008; *Metamorphoses of Travel Writing: Across Theories, Genres, Centuries and Literary Traditions*, red. G. Moroz i J. Sztachelska, 2010; M. Bąk, *Australia w literaturze polskiej*, „Postscriptum Polonistyczne" 2011, nr 2; M. Kalinowska, *Grecja romantyków*, w: tejże, *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu". Glosy*, 2011; J. Ławski, *Aleksandria – Nil – nieskończoność. Egipt Juliusza Słowackiego*, w: *Geografia Słowackiego. „Widziałem rzutem oka cały kawał ziemi…"*, red. D. Siwicka i M. Zielińska, 2012; *Ziemia Święta w dobie romantyzmu. Antologia*, oprac. D. Kulczycka, 2013; *Polski Grand Tour w XVIII i początkach XIX wieku*, red. A. Roćko, 2014.

Zob. też: Orientalizm, Pamiętnikarstwo, Reportaż

POETA/ POEZJA

Koncepcje klasycystyczne i sentymentalne. Źródłosłów wyrazu „poezja" stanowi grecki rzeczownik *poiêsis* (od czasownika *poiein* – „tworzyć", „układać"). Dominujące w → oświeceniu rozumienie pojęcia „poeta" jest silnie zakorzenione w myśli → antycznej, a przede wszystkim w *Poetyce* Arystotelesa. Poeta jest tam pojmowany jako wytwórca tekstów skomponowanych według określonych → prawideł. „Rymotwórca" – według Ignacego Krasickiego – dąży do przedstawienia rzeczy taką, jaką ona była lub jest, podobnie jak czynią to historycy czy oratorzy (→ retoryka), jednak wyróżnia się spośród nich „imaginacją" (→ wyobraźnia) i „darem twórczym", który pozwala mu działać tak, aby przedstawiona rzecz podobała się, a zarazem była użyteczna (*O rymotwórstwie i rymotwórcach*, powst. 1793–1799, wyd. 1803). Są to zadania powszechnie wówczas przypisywane poetom: „Umieć ludzi rozkosznie zabawiać, podobać się we wszystkim […]. Najwięksi poetowie wybierali pieśniom swoim materie takie, jakie rozumieli, iż najlepiej do smaku słuchaczów […] przypadną" – pisał Joachim Litawor Chreptowicz w haśle *Poezja* wchodzącym w skład *Zbioru potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych* (t. 2, 1781). W tej epoce pisało się o „wierszoklетach", „poetach" i „wieszczkach, *vates*", lecz, aby zasłużyć na to miano, nie wystarczyło „spłodzić […] liczbę pewną wierszów celnych, wierszów powtarzanych wszędzie". Najwłaś-

ciwszą drogą – według Adama Kazimierza Czartoryskiego – było „gust swój przeczyścić, każdy okrąg pojęcia i myśli swoich rozprzestrzenić i oświecić, wprawić się w nałóg pisania gruntownie, zwięźle i przyzwoicie", studiując dzieła klasyczne, zarówno greckie, jak i łacińskie (*Myśli o pismach polskich z uwagami nad sposobem pisania w rozmaitych materiach*, powst. 1801, wyd. [1810]).

Do etymologii antycznej często odwoływali się krytycy z przełomu XVIII i XIX w., co poświadczają liczne wzmianki o poetach klasycznej Grecji: „[…] przez poetę rozumiano człowieka natchniętego jakimś duchem nadprzyrodzonym, który żadnego się ściśle nie trzymał wzoru, ale sam był twórcą" – pisał Euzebiusz Słowacki (*Uwagi nad przedmiotami nauk i sztuk pięknych oraz nad sposobem ich wystawienia*, „Tygodnik Wileński" 1819, t. 7, nr 140); „[…] ze wszystkich sztuk pięknych najbogatsza – poezja, ile sztuka twórcza, w działaniu swobodna, a w źródłowym znaczeniu swego nazwiska wszystkie inne w sobie jednocząca […]" – zauważał Leon Borowski (*Uwagi nad poezją i wymową pod względem ich podobieństwa i różnicy z ćwiczeniami w niektórych gatunkach stylu*, „Dziennik Wileński" 1820, t. 1). Jan Śniadecki w rozprawie *O pismach klasycznych i romantycznych* („Dziennik Wileński" 1819, t. 1) pisał zgodnie z koncepcją Arystotelesowską, że poeta powinien być wykształcony, dzięki temu staje się „ostrożny i uważny" oraz „milszy i trafniejszy". W niedostatkach edukacji i wpływach pospólstwa upatrywał przeszkody, mogące fatalnie wpłynąć na warsztat poety: „Imaginacja i namiętności bez wodzy rozumu są zatem występne i szkodliwe, tak jak pod jego rządem są zbawienne i dobroczynne" (tamże).

Krytycy pierwszej połowy XIX w. wskazują niemal w równym stopniu udział w procesie poetyckim sześciu władz poznawczych człowieka: zmysłów, pamięci – także zbiorowej, pozwalającej poecie sięgać w przeszłość, wyobraźni – kierującej w przyszłość, poddanej jednak rozumowi, rozsądkowi i rozwadze – odpowiedzialnym za „uspokojenie" → stylu, za „tworzenie nowych wyrazów i dobieranie ich do przedmiotu". Poeta powinien zawsze odwoływać się do władz rozumu, aby nie stać się bezwolnym medium przypadkowych i niegodnych namiętności: „Poeta sam nie może być ślepym narzędziem uniesień, które nie zawsze z nieba pochodzą, tym mniej może czynić słuchaczów ich narzędziami" – zauważał Kazimierz Brodziński (*O egzaltacji i entuzjazmie*, 1830). Euzebiusz Słowacki zaprzeczał twierdzeniu, że umysł ludzki może „tworzyć" byty nieistniejące – według krytyka nie może istnieć żaden inny porządek realności niż naturalny („przyrodzony"). Postacie → fantastyczne są zatem „mieszaniną wyobrażeń i rzeczy", dziełem „człowieka obłąkanego rozumu": „Wolno jest poecie unosić się w zmyśleniach swoich, wolno wybierać, odmieniać, przekształcać i rozmaicie składać obrazy, ale nie wolno gwałcić praw natury, które są razem prawami rozumu" (*Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, powst. ok. 1810, wyd. 1824). Cel, do którego zmierza poeta, polega na tym, aby: „[…] w nowym i przyjemniejszym widoku wystawiać rzeczy byt mające". Poeta powinien być więc imitatorem, ale imitatorem uważnym, który selekcjonuje materiał i uwalnia obraz rzeczywistości od niedoskonałości (→ mimesis).

Wśród przymiotów, które poeta powinien posiąść, wymieniano również: „pojęcie rzeczy, serce czułe i piękne wzory", cechy te można było zdobyć, np. „czułość serca", nabytą dzięki rozmowom z tymi, którzy „ze swojej tkliwości serca są dobrze znani", „wprawianiu się w słuchaniu" oraz „w milczeniu rozpamiętywaniu piękności natury, głośnymi je potem przez czułe wyrazy czyniąc", jak to określał Franciszek Karpiński (*O wymowie w prozie albo wierszu*, 1782). „Tkliwość serca" jest ważna, ponieważ oprócz obserwacji świata realnego pozwala przejrzeć tajniki → duszy ludzkiej. Tendencję do osłabiania rangi prawideł można zauwa-

żyć np. u Franciszka Wężyka w koncepcji poety czułego: „[…] prawidła są potrzebnymi dla kierowania miernych zdolności, które jedynie w innych ślady stąpać zdołają. Obejdzie się bez nich prawdziwy geniusz" (*O poezji w ogólności*, „Pamiętnik Warszawski" 1815, t. 3). Otwartość i → szczerość powinny dominować w relacji między twórcą a → czytelnikiem, która zbliża się do przyjacielskiej, pozwalając na ton zwierzenia, wyznania: „Przed okiem czytelnika znikać powinien poeta, człowiek się tylko pokazuje" – postulował Brodziński (*Rozprawa o elegii*, 1822). Wyjąwszy z tego → dialogu między „czującym" i „spółczującym" szczerość uczuć, poeta zostanie tylko „dziwiącym malarzem" i „dowcipnym opowiadaczem".

Wcielenia poety romantycznego: kreator. Wobec europejskiej rewolucji estetycznej, dochodzącej do głosu w ostatniej dekadzie XVIII w., jak i utraty przez Rzeczpospolitą niepodległości pojawiła się potrzeba wyznaczenia poetom nowych zadań oraz zrozumienia wagi przełomu, który stał się udziałem młodych: „Zapytajmy się dzisiejszego pokolenia: ci pisarze [Ignacy Krasicki, Tomasz Kajetan Węgierski, Adam Naruszewicz, Stanisław Trembecki, Józef Szymanowski, Julian Ursyn Niemcewicz] byliż poetami w tym samym znaczeniu, w jakim pojmujemy poezją Byrona i Goethego?" – pytał Maurycy Mochnacki (*O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2). Krytyka romantyczna kładła większy nacisk na odejście od wzorców → klasycznych sprowadzających *poiesis* do *mimesis*; „[…] poeta był zawsze w sztuce swojej swobodniejszy niż inni sztukmistrze" – pisał Adam Mickiewicz w → przedmowie do pierwszego tomu swoich *Poezji* (1822). „Od Elizeusza (jeżeli nie od Eliasza) do Byrona ten ci tylko poetą był, kto tworzył, a przed najwyższym, któremu niechaj będzie cześć i pokłon na wieki" – zauważał Cyprian Norwid ([*Memoriał w sprawie „Towarzystwa Uszanowania Człowieka"*], 1875).

Koncepcja pełnej wolności twórczej poety była komentowana również ze strony zwolenników estetyki klasycystycznej, także w tonie aprobatywnym, jak w wypowiedziach Wincentego Niemojowskiego: „[…] każdy pomysł, każde wyrażenie, są dobre; skoro ich poeta w natchnieniu użyje. Za nic przepisy, i wzory dobrego smaku"; „Nie wierzcie tym, co chcą być rymotwórcami, kiedy składać wierszy, a wielkimi ludźmi, choć pisać nie umieją. Czyliż nie widzicie, że ich rozum jest tylko niemocą, i że chcą systematami, talenta zastąpić?" (*Myśli dorywcze o romantyczności i romantykach*, 1830). Manifestem romantycznej indywidualności poetyckiej, niezawisłej i niepokornej, była przedmowa Juliusza Słowackiego do *Balladyny* (1839): „[…] a jeżeli to wszystko ma wnętrzną siłę żywota, jeżeli stworzyło się w głowie poety podług praw boskich, jeżeli natchnienie nie było gorączką, ale skutkiem tej dziwnej władzy, która szepce do ucha nigdy wprzód niesłyszane wyrazy, a oczom pokazuje nigdy, we śnie nawet, nie widziane istoty; jeżeli instynkt poetyczny był lepszym od rozsądku, który nieraz tę lub ową rzecz potępił: to Balladyna wbrew rozwadze i historii zostanie królową polską – a piorun, który spadł na jej chwilowe panowanie, błyśnie i roztworzy mgłę dziejów przeszłości".

Wcielenia poety romantycznego: wieszcz, kapłan, prorok, prawodawca. Mimo wypracowanej w → romantyzmie kreacyjnej koncepcji poezji pierwszej połowy XIX w. nie zdominował typ poety-kreatora – o którym wbrew tym krytykom, co „rozumieją, jakoby poezja była twardą sztuką przez pracę wykształcić się mogącą", pisał Mochnacki w odniesieniu do Antoniego Malczewskiego: „Mieliśmy człowieka, który umiał stwarzać. Tym człowiekiem był Malczewski" (*Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska" 1829, nr 15) – lecz przewodnika, który objawia całemu rodzajowi ludzkiemu prawdy odnoszące się do ładu moralnego świata, celów procesu historycznego, posłannictwa osoby

ludzkiej, ale zarazem u progu poetyckiego doświadczenia musi objawienia tych prawd dostąpić. Padały różne odpowiedzi na pytania o przedmiot poznania poety (świat realny, „natura" czy może boski plan dziejów i zbawienia człowieka), sposób jego dojścia do wiedzy (intuicyjny, intelektualny, uczuciowy), lecz kluczowe jest przekonanie, że: „[…] utwory poetów nie są indywidualnym uświęceniem indywidualnych uczuć, ale wcieleniami boskich prawd, których mąż natchniony jest składem i częstokroć ślepym narzędziem" (S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1).

Zaskakujący na pierwszy rzut oka ciąg pojęć: poeta–prorok–prawodawca pojawia się na początku XIX w. w programowych tekstach europejskich romantyków: „Poeci są to hierofanci, niedającego pojąć się natchnienia, zwierciadła gigantycznych cieniów, które przyszłość rzuca w teraźniejszość; słowa, które wyrażają to, czego oni nie rozumieją; trąby, które grają do bitwy, i nie czują tego, jakie budzą natchnienie; wpływ, który sam nie podlega żadnej sile, lecz który sam porusza. Poeci są nieuznanymi prawodawcami świata" (P.B. Shelley, *Obrona poezji*, 1821). Choć „wszyscy czują poezję", lecz „nie każdy jest usposobiony postrzec jej żywioł tak wyraźnie, aby go innym mógł objawić", stąd zamysłem boskim było „obmyślenie przewodników moralnemu płynowi poezji" – poetów (S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej*). Funkcję przewodnika mogli oni spełniać w wymiarze bardzo szerokim, będąc odpowiedzialnymi za kształt świata i ludzkość, odgrywając role symboliczno-religijne, nie ograniczając pola swojego działania do sztuki: „[…] dziś pojedynczy człowiek, dziś sam poeta musi mit cały ukształcić, a kształcąc go wie o nim" – pisał Zygmunt Krasiński (*Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, „Tygodnik Literacki" 1841, nr 21); „Poeta – jest to drogowskaz społeczeństwa; w chwili natchnienia, w swoim sercowym jasnowidzeniu ujrzał piękność, prawdę, cnotę […], sam pierwsze ciernie niebezpiecznej drogi stępił na sobie i woła: Za mną, ludzie, za mną, to jest prawda, tu jest zbawienie!"; „[…] poeta w chwili natchnienia jest to Samson, jest to mędrzec, jest to anioł przypominający swoje boskie utworzenie na obraz i podobieństwo Boga" – zauważał Edward Dembowski (*Kilka słów o pojęciu poezji*, „Rok" 1843, t. 6). Spoczywał na poetach jednak przede wszystkim szczególny obowiązek przewodzenia → narodowi przez twórczość, która zachowuje → ducha narodowego: „Jakoż poeci greccy w najświetniejszym okresie swojej sztuki zawsze śpiewali dla gminu; pienia ich były składem uczuć, mniemań, pamiątek narodowych, ozdobionych zmyśleniem i wydaniem przyjemnym; wpływały więc silnie na utrzymanie, wzmacnianie, owszem, kształcenie charakteru narodowego" (A. Mickiewicz, *O poezji romantycznej*, 1822). Z innych wypowiedzi na temat powołania poety warto przytoczyć i słowa Michała Podczaszyńskiego: „Ten jest prawdziwym poetą, kto duchem narodu swojego przejęty umie go dać poznać; kto powtórzy głos duszy swoich Rodaków i przybierając swoje piękności w kochane, bo narodowe szaty, w drogim dla siebie ojczystym języku starać się będzie zająć i podobać się tym, co go szczególnie zajmuje i co sercu jego jest najprzyjemniejszym" (*O pierwszym tomie „Poezyj" Odyńca, z krótką wzmianką o poezji narodowej*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 3); „Wieszcze tacy i najzupełniejsi wajdeloci, jakim był na przykład Gustaw E[hrenberg] (bo mimo talentów poetyckich nie można by go nawet zwać poetą wedle europejskich wyobrażeń, dlatego iż w ciągłym był natchnieniu i pisywał niewiele, śpiewał raczej), wieszcze tacy, mówię, sterowali przyrodzonym narodowego ognia Zniczem" (C. Norwid, *Z pamiętnika (o zemście)*, 1851). Towarzyszenie dziejom i losom narodu miało wyróżniać figurę i zadania poety spośród powinności m.in. filozofów i historyków: „Poeta musi być to rozum swojego narodu i czasu, jeżeli ma być poetą" (M. Grabowski, *O poezji XIX wieku*, 1837). Według Karola Balińskiego przed poetami mierzącymi się z prob-

lemami narodu pozbawionego państwowości odsłania się drugie oblicze narodu – „pełne myśli, czucia i milczącej boleści": „Kto się w to ostatnie oblicze zapatrzył – kto je przeniknął do głębi – kto się w tym ogromnym a milczącym cierpieniu rozkochał – ten już mimo woli nawet staje się odbiciem narodu, ową kropelką, w której się cały świat narodowy odzwierciedla, staje się poetą słowem lub życiem – albo i słowem i życiem"; „Dlatego też nie pojmie poety, kto nie zna historii jego narodu – i nawzajem nie pojmie historii narodu, kto nie rozumie narodowych poetów" – pisał Baliński w przedmowie do swoich *Pism* (1849).

Ponieważ w tej romantycznej koncepcji poety-przewodnika narodu twórca pełnił funkcję nie tylko strażnika, ale często budziciela ducha narodowego, mógł mobilizować do czynów bądź odpowiadać za uśpienie ducha narodowego. W połowie XIX w. nie brakowało prób wprzęgnięcia poety w zadania realne, polityczne: „Poeta powinien w lud życie czynne przelewać, oswajać go z jego siłą […]. Śpiewać trzeba ludowi, że odżyje Polska […]" (Filaret Prawdowski [H.M. Kamieński], *O prawdach żywotnych narodu polskiego*, 1844). Mickiewicz w *Prelekcjach paryskich* (1840–1844) unieważniał w pewien sposób rozdarcie poety między słowem a czynem, była to według niego rzecz zależna od ducha czasu, ponieważ: „Są epoki artystyczne, kiedy siła twórcza jawi się przede wszystkim w obrazach, w słowach. Są też epoki walki, kiedy ta siła władnąca ludźmi ma za zadanie wstrząsnąć masami" (kurs trzeci, lekcja trzecia).

Dembowski wskazywał, że: „Od wieków i u wszystkich narodów poeci byli […] uważani za proroków. Żaden ważny akt życia, czy to pojedynczych osób, czy narodu całego, nie odbył się bez piewców" (*Kilka słów o pojęciu poezji*), jednak romantyczną krytykę literacką żywo zajmowała sytuacja epok i narodów, kiedy zabrakło → wieszczów lub nieodpowiednio rozumieli oni swoją rolę. Często formułowano taki zarzut wobec najdawniejszych dziejów Polski oraz epoki średniowiecza: „[…] winą czasów Popielowych, że miasto szczurów i myszy nie porodziły wielkiego gęślarza, wieszcza, który by, wiążąc słowiańskie plemiona, jak struny, w olbrzymią harfę epopei, był uwiecznił kolebkę naszą tak jak Homer Grecji kolebkę […]" (Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*). Naród pozbawiony takiego świadectwa nie może się odwołać do swojej → tradycji, czego żałował Mochnacki w odniesieniu do polskiego średniowiecza: „[…] mieliśmy poetyckie czasy, czasy olbrzymiej mocy; mieliśmy rzeczywistą poezję w życiu, lecz nikt jej nie przekazał następnym pokoleniom utworami poetyckiego geniuszu" (*O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830). Postacie poety-prawodawcy i poety-proroka, a nawet poety narodowego, zostały przedstawione (i twórczo zreinterpretowane) w → odczytach Norwida o Słowackim, oceniających dokonania → romantyzmu. Przekonany, że „ludzie prawi dają dopiero obowiązującą moc prawu ludzi!" (*O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru „Ballladyny")*, 1861), Norwid poszukiwał wzoru twórcy, który byłby taką postacią, jak Sokrates w filozofii, „który by przeto, niemniej jak ów mędrzec na polu swoim, wcielił żywioł poetyczny i zapieczętował śmiercią". Najbliższy tej koncepcji był Orfeusz: „Tales z Gortynu albowiem był jeszcze zarówno: muzykiem, prawodawcą i lirycznym poetą!… I Amfion, i Orfej w tychże pojednaniu atrybutów czerpali natchnienie, lecz drugiemu męczeńska śmierć przerwała była wcześnie rozwój zadania" (C. Norwid, *Milczenie*, powst. 1882, wyd. 1902), ale w pełni zrealizował ją George Gordon Byron. Norwid przypominał historyczne role poetów, pisząc, że „u ludu izraelskiego […] poeta miał zupełnie jasne i społeczne stanowisko: urząd i godność jego odpowiadały owdzie temu, co dziś nazywamy sędzią przysięgłym; prorok nie był przypadkowym […]" (*O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach*). Cezurą w dzie-

jach funkcji pełnionych przez poetów jest „Objawienie" nowonarodzonego w Betlejem, kiedy „prawdziwi poeci milkną", przestają być „kapłanami nadziei", która odtąd ma spełniać się przez Słowo. Chrześcijaństwo wyznacza poezji i poetom nowe zadania: stają się tłumaczami Słowa. Dokonują tego dzięki pracy filologicznej: „[…] języka lud żaden z dnia na dzień nie odmienia, języka, mówię, pasji uczuć i całej dramy życia, które się za przyjściem Chrześcijaństwa odmieniło […]". Ta nowa sytuacja nie pozbawiła ich prymatu w społeczeństwie: „[…] przed zaświtem na narodowości poeci, rozpocząwszy języków nowych tworzenie, nie przestali być wieszczymi: owszem, same językowe ich prace, intuitywnego natchnienia potrzebujące, słusznie tego domyślać się każą; w pracy tej dla przyszłości oczywista, iż wieszczymi byli" (tamże). Zadania współczesnego poety koncentrują się na poznaniu przeszłości dzięki analizie filologicznej, która prowadzi do historiozoficznych wniosków, na odkrywaniu zagadki dziejów („rozwiązać mowę wieków w ustach Sfinksa"), na upowszechnianiu właściwie pojętej misji cywilizacyjnej, która ma „mowę chrześcijańską odtworzyć na nowo". Poeta w koncepcji Norwida jest równie ważny jak poezja – poeta to nie bierne medium, lecz człowiek świadomy, który nawiązuje osobową relację z Bogiem, tworząc poezję, a przez to dążąc do urzeczywistnienia dobra i prawdy.

Krytyka idei romantycznych. Doniosłość prerogatyw poety sprzyjała pojawieniu się stereotypu poety romantycznego, który chcąc dokonywać więcej niż inni członkowie społeczeństwa, działając w sferze idei i sięgając po różne sposoby dochodzenia do wiedzy, żył w stanie pełnej alienacji. „Poeta według dzisiejszych krytyków jest to szataniec, marzyciel; wyobraził sobie to, czego nie ma na ziemi i być nie może, a ponieważ nie znalazł tego, co sobie uroił, gniewa się na ludzi, pogardza nimi, nic im dobrego nie robiąc, na koniec rozpija się, truje się lub w łeb sobie strzela, oto poeta. […] Poeta jest to odludek, wieczna ironia, wiecznie niezgodna struna, niedająca się nigdy nastroić do ogólnej harmonii świata, ciągle niesforna, ciągle dzika, poeta jest to anty-człowiek, poeta i społeczeństwo jest to czarne i białe" – pisał Edward Dembowski (*Kilka słów o pojęciu poezji*). Józef Kremer nakłaniał wszystkich literatów aspirujących do miana poetów do poświęcenia czasu na wszechstronne studia: „[…] w tych to dziełach jego [człowieka] znajdziesz i cały dobytek prac naukowych, i prawdy z wiary płynące, i zasady z filozofii i doświadczenia czerpane […]. Jeżeli przyszły wieszcz nie spojrzy wstecz za siebie i nie potoczy w koło wzrokiem na świat, co go czarownym otacza wieńcem; […] jeżeli mądrość lat tysiąców, opłacona tylu trudami i takim pasowaniem się milionów ludzi będzie dla niego głuchą i wymietną łupiną; jeżeli nie trawił samotnie cichych nocy sam na sam z Bogiem i książkami, gdy świat inny, wyższy wylewa na prace błogosławieństwo ducha: to iście i na nic się nie zda i natchnienie, i zdolność, jakie z urodzenia może otrzymał" (*Listy z Krakowa*, t. 1, 1843). Wtórował tym powątpiewaniom w nadzwyczajne zdolności poety Józef Ignacy Kraszewski: „Dziś bardziej niż kiedykolwiek, nie dość wrodzonego talentu, nie dość wielkiego uczucia, aby być wielkim pisarzem. Geniusz tylko przeczuwa to, czego nie zna, i rodzi się, że tak powiem, z wiadomością wrodzoną wszystkiego; ale geniusz nie wie o sobie, że nim jest, a ktokolwiek geniuszem swym wyłamuje się z prawideł powszechnych, z potrzeby poznania historycznego przeszłości, ten go nie ma. Małoż znowu największych nawet geniuszów zapoznanych dla tego, że językiem swego wieku mówić nie umieli, co geniuszami są tylko dla niewielkiej liczby anatomistów i badaczy?" (*Literatura jako sztuka*, 1843).

Poeta *fictor*, zajęty światem własnych przeżyć bądź kreacją i poznawaniem krain z pogranicza jawy i snu, został surowo oceniony przez krytyków połowy XIX w. Zarzuty kierowa-

ne w jego stronę dotyczyły m.in. epatowania elegijnymi nastrojami i uwodzenia czarem przeszłości. W krytyce literackiej drugiej połowy XIX w. starano się przekonać, że bycie poetą to tylko jedna z możliwych profesji, którą wykonuje się z mniejszym lub większym pożytkiem, a także porzuca, gdy okazuje się, że epoka stawia inne zadania: „Niemcewicz nie był poetą, ale się nim tylko stawał w potrzebie, z obowiązku, tak jak się stawał żołnierzem lub dyplomatą" – pisał Stanisław Tarnowski (*Profesora Małeckiego „Juliusz Słowacki"*, „Przegląd Polski" 1867, t. 4). Rozwój prasy, a zarazem profesjonalizacja działalności literackiej w drugiej połowie XIX w., wiodły do nowej koncepcji poety, w której mniejszą rolę odgrywało → natchnienie, a większą przygotowanie tej osoby, również naukowo i społecznie, do pełnienia takiej funkcji: „[…] poeci, już nie natchnieni wieszczowie, ale bardowie z profesji" – konstatował Włodzimierz Spasowicz (*Wincenty Pol jako poeta. Dwa odczyty*, „Ateneum" 1878, t. 2). Krytycy z epoki postyczniowej, dążący do stabilizacji społecznej, wskazywali przykłady poetów, których wielkość nie opierała się na zdolności wywoływania buntu: „Niejeden myśli, że to właśnie jest naturą i prawem geniuszu, przynajmniej geniuszu poetyckiego, złożonego z dwóch pierwiastków, z dwóch potęg: uczucia i fantazji; że umysł taki nie może uznać ani rzeczywistości, ani jej się poddać, że spokojnym być nie może, bo widzi złe, złe moralne i cierpienie […]. Według wielu tłumaczy to wewnętrzny rozstrój poetów, a co więcej, nadaje im taki urok, jak żeby ten niepokój właśnie i ta drażliwość miały być istotą natchnienia i poezji i znamieniem prawdziwego poety. Tymczasem weźmy wszystkich poetów ery chrześcijańskiej od Danta do Goethego, tych znamion nie znajdziemy na żadnym. Nie nosi ich ani Milton, choć ślepy i prześladowany, ani Szekspir ani Dante, choć ze wszystkich może najwięcej miał do cierpienia" (S. Tarnowski, *Profesora Małeckiego „Juliusz Słowacki"*). Również Antoni Gustaw Bem występował przeciwko „zasuszonym kwiatom przeszłości, które jako poeta bez względu na zmianę czasów i potrzeb społecznych uważa zawsze za świeże i perłą niebiańskiej rosy błyszczące" (*Adam Pług*, „Opiekun Domowy" 1873, nr 9). Krytyk stawiał hipotezę, że pojawienie się poetów, rzekomych → geniuszy, może być tylko przykrą konsekwencją nadmiernego kultu poezji, który kryje niechęć do podejmowania bieżących prac społecznych. To, co nazywano wzniośle powołaniem, miało być według Bema tylko „biernością psychiczną", „siłą pojmowania wrażeń" (*Powołanie wieszcze*, „Opiekun Domowy" 1873, nr 21), nie przyrodzoną, lecz „wyrobioną" przez odczytywanie, uczenie się na pamięć, naśladowanie dzieł poetyckich. Można uciec od tej jednostki chorobowej, jaką jest według Bema poezja, o ile zastąpi się marzycielstwo (→ marzenie) zdobywaniem wiedzy i pracą. Krytyk z ulgą diagnozował zmierzch epoki łaskawej dla poetów: „Szczęściem dla nas minęła fatalna chwila, w której wszystko, co żyło, pisało rymy, a wyrazy literat i poeta były synonimami" (tamże).

Głosy → pozytywistów w sporze o rolę poety wynikały ze sprzeciwu wobec romantycznego epigoństwa (np. [A. Wiślicki], *Groch na ścianę. Parę słów do całej plejady zapoznanych wieszczów naszych*, „Przegląd Tygodniowy" 1867, nr 49–1868, nr 1). Były również wołaniem o podjęcie przez poetów zadań cywilizacyjnych: „[…] poezja zaś nie powinna cofać wstecz cywilizacji dla dobra pięknego widoku lub łzawego uczucia, powinna ją przyoblekać w swoje urocze formy. Tych genialnych wieszczów, którzy kamienieją na widok spustoszenia, jakie nauka w ich wycacanym świecie zrobiła, należy uważać jako szkodliwe owady, jako ostatki maruderów, których po kątach wystrzeliwać należy" – pisał Aleksander Świętochowski (*Pleśń społeczna i literacka*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 31; zob. też → postęp). Antoni Pilecki przypominał, że dawniej wynoszenie się poety ponad społeczeństwo nie było regułą: „Wielka rysa świata przez serce ich nie przechodziła, bo rysy tej nie było jeszcze. Żadnemu

z poetów nie przyszło na myśl, że jest czymś odrębnym od reszty świata, że jest istotą, mogącą istność swą przeciwstawić istności tłumu" (*Poeta i świat. Odczyty wygłoszone w roku 1903 na rzecz Towarzystwa Osad Rolnych i Przytułków Rzemieślniczych*, 1905).

Nowa koncepcja poety w modernizmie. Próby narzucenia poetom określonego miejsca w społeczeństwie prowadziły czasem paradoksalnie do pogłębienia ich izolacji. Zenon Przesmycki przekonywał, że: „[…] duchy genialne nie znają kuglarstw, nie wiedzą, co to kompromis, nie narzucają się tłumowi, pierzchają od banalnego lub brutalnego zgiełku wydarzeń, zbrodniczo nie dostrzegają naszej wielkości, nie schlebiają, nie żebrzą o poklask, i zapatrzone w inne światy, nie myślą przede wszystkim, aby być »przystępnymi« – więc nigdy może nie było tylu, co w naszym wieku, »przeklętych« jak Verlaine ich nazywa, tylu zapomnianych olbrzymów, tylu niewymownych twórców, odrzuconych, nieuznanych i nieznanych prawie" (*Los geniuszów*, „Chimera" 1901, t. 1, z. 1). Przesmycki w czym innym niż bezpośrednie nawiązania do zdobyczy cywilizacji upatrywał nowoczesność poezji: „Pojęto, iż poeci nie mają wcale potrzeby bawić się poetyckim odtwarzaniem termometrów, lokomotyw, balonów, lamp elektrycznych itp. (jak tego próbował np. Sully-Prudhomme), aby stanąć na wysokości wieku wiedzy odrzucającej nadnaturalność, bo przed nimi rozciągają się całe przestworza zjawisk i faktów naturalnych, fizycznie stwierdzić się dających, ale niewytłumaczonych, wyzierających z głębi jakiejś czy dali tajemniczej, bezgranicznej, w której intuicja twórcza wyobraźni poetyckiej odpowiednie do orlego skrzydeł rozmachu znajduje miejsce" (*Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*, „Świat" 1891, nr 3–12, 14, 18 i 21–24). Poetycka nieograniczona wolność w końcu XIX w. stała się prawem artystycznym, do którego obrony powszechnie wzywano. W artykule Stanisława Przybyszewskiego *Confiteor* („Życie" 1899, nr 1) można odnaleźć powtórzone stwierdzenie o „przypadkowości", o potencjalnym tylko wpływie dzieł, stanowiących emanację emocji, na ludzkość: „[…] dla artysty w naszym pojęciu są wszystkie przejawy duszy równomierne, nie zapatruje się on na ich wartość przypadkową, nie liczy się z ich przypadkowym złym lub dobrym oddziaływaniem czy to na człowieka lub społeczeństwo, tylko odważa je wedle potęgi, z jaką się przejawiają". Poeta stawał się medium, tworzącym z własnych namiętności i przeżyć. U Przybyszewskiego pojawia się w kontekście roli jednostki twórczej inne rozumienie „narodowości": pisze on, że nie ma innego artysty niż artysta „narodowy", ponieważ w postaciach wybitnych twórców przejawia się nawet niezależnie od ich woli „to, co jest w narodzie wiecznym" (tamże). Poeta zostaje nazwany przez Przybyszewskiego kapłanem – chodzi już nie o zbliżenie sztuki i religii, lecz postawienie sztuki w miejsce religii. Edward Porębowicz w artykule opublikowanym w 1902 r. widział w poezji polskiej kolejnego stulecia „dopełnianie się romantyzmu". Jednocześnie nie wyrażał zgody na powtórne próby uzurpowania sobie przez poetów funkcji przewodników duchowych narodu: „Niechaj poetom tworzyć kastę – kastowość owszem udoskonali ich święte rzemiosło, ale niech na Boga zrzekną się raz romantycznego złudzenia, że wykrywszy w swej naturze pierwiastki absolutu, tym samym stali się przyrodzonymi prorokami i wodzami narodu. Są tylko jego najpiękniejszym kwiatem, dla którego warto stawiać nawet cieplarnie" (*Poezja polska nowego stulecia*, „Pamiętnik Literacki" 1902, z. 1). Redukując rolę poetycką do funkcji estetycznej, do wzbudzania i kreowania treści psychicznych, Porębowicz kwestionował przekonanie o niezbędności poetów w życiu społecznym i odcinał się tym samym od tradycji romantycznej.

Psychologia twórczości. W → modernizmie istotną rolę w badaniu istoty poezji i poety odgrywała → psychologia: „Kolejny i jednoczesny zarazem wpływ Pamięci i Zapomnienia; ko-

lejne działanie Świadomości i Nieświadomości – stanowi tajemnicę geniuszu. Określenie ich stosunku – oto jest *x* naszego równania" – pisał Antoni Lange w przedmowie do tomu *Studia i wrażenia* (1900). Lange rozważał stanowisko poezji w sferze intelektualnych dokonań człowieka: „Natura jest słowem i człowiek dąży do jego zrozumienia wiedzą, poezją, sztuką, religią… […]. Wiedza dąży do prawdy; religia ma na oku dobro; sztuka – piękno. Wiedza kieruje się rozwagą; religia – uczuciem; sztuka – wyobraźnią. W wyobraźni spoczywa zasada twórczości; aby więc zrozumieć sztukę – trzeba przede wszystkim poznać i władzę wyobraźni w umyśle naszym" (*O sztuce*).

Za prekursora badań nad psychologią twórczości możemy uznać Juliana Ochorowicza. Było to stanowisko inne niż np. wcześniejsze Ludwika Krzywickiego, który życzył sobie, aby „grono poetów, zszedłszy się pospołu, mogło spojrzeć sobie w oczy w poczuciu, iż w ich utworach zakrzepły prawdziwe, tj. odczute, istotnie z głębin pochodzące podmuchy. My, profani […] pragnęlibyśmy, ażeby byli oni jako kapłani, czyści naturalnością uczucia, nie zaś augurami, spode łba na siebie patrzącymi i czującymi, iż kłamią uczuciami nieposiadanymi" (*O sztuce i nie-sztuce. Luźne uwagi profana*, „Prawda" 1899, nr 11–15). Gdy poeta próbuje odtworzyć to, czego nie ma, wtedy, zdaniem Krzywickiego, w sztuce ujawnia się „tendencja". Ochorowicz, nie stwierdzając, który stan – euforyczny czy depresyjny – bardziej sprzyja dziełu poetyckiemu, zaznaczył, że poetą, osobą o „spotęgowanej wrażliwości" trzeba się urodzić, jest to przymiot niezbywalny. Będzie więc charakterystyczne według Ochorowicza łatwe przechodzenie poetów od spokojnego nastroju do podekscytowania. Zadanie poetów kształtuje się następująco: „[…] poeci oddają nam wrażenia, których im świat dostarczył" (*Liryczna twórczość poetów. Szkic psychologiczny*, 1914), należy jednak zaznaczyć, że chodzi nie tylko o te przez nich odczuwane, lecz także „obce stany duchowe", które dzięki „psychologicznemu współczuciu" są w stanie przyjąć i wyrazić. Poeta według Ochorowicza nie jest nigdy stwórcą, nie przysługuje mu takie miano w żadnym wypadku, niezależnie od oceny jego twórczości: „Talent mierny naśladuje tylko, geniusz przetwarza i przeobraża – ale żaden z nich nie stwarza" (tamże). Niepoddający się racjonalizacji pierwiastek w procesie twórczym to natchnienie (ale już nie fantazja, ponieważ fantazja poetycka jest w pewnym sensie analogiczna do fantazji sennych), dlatego że jest ono niezależne od woli twórczej, ulotne, a może z kolei kształtować się pod wpływem warunków zewnętrznych.

Podziały terminologiczne, dyferencjacje operacyjne, lejtmotywy. Niezależnie od wielkich koncepcji poezji i poety krytyka dziewiętnastowieczna wypracowała cały zestaw mniej lub bardziej funkcjonalnych terminów, opisujących zjawiska związane z → podmiotem działań twórczych, np. podział poetów na twórców lirycznych, epickich i dramatycznych, choć terminologia ta nie jest w tym zakresie ani jednolita, ani powszechna, ani jedyna. W tekstach krytycznych Mickiewicza występuje poeta historyczny i liryczny (*Goethe i Bajron*, powst. ok. 1827, wyd. 1860), u Norwida można z kolei znaleźć określenie poety orfeicznego, bohaterskiego (historyka) i dramatycznego (kapłana) (*O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach*). Mimo tych odstępstw podział trójkowy, odpowiadający dzisiejszym rodzajom literackim, obowiązywał przez całą epokę, choć czasami znaczył co innego w idiolektach poszczególnych pisarzy. Według Mickiewicza poeci liryczni są to twórcy „opiewający teraźniejszość, to jest uczucia, którymi są chwilowo natchnieni" (*Goethe i Bajron*). Poetę epicznego Karol Libelt opisywał z kolei jako tego, który „bierze obraz dziejów z zapadłej przeszłości, bo takowe umrzeć wprzódy musiały w rzeczywistości, ażeby mogły zmartwychwstać z poezji. Ale go bierze w pełności wiary, bo gdzie nie będzie wiary, zmartwychwstania nie będzie,

jeno będą widma. Epos zatem jest ciało zmartwychwstałe, ubłogosławione, nieskazitelne i nieśmiertelne, jakiego nie ma w naturze ku naśladowaniu" (*Estetyka, czyli umnictwo piękne*, t. 1, 1849). Co do poety dramatycznego, Ignacy Matuszewski odrzucał możliwość takiej kombinacji ze względu na koncepcję → dramatu jako połączenia „pierwiastków epicznych z lirycznymi" (*Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902). Jednocześnie krytyk dopisuje pewien komentarz do obiegowego już podziału „na typy epiczne i liryczne" – według niego podział ten odnosi się jedynie do „artystów, a nie uprawianych przez nich rodzajów" (tamże). Kryteria rozróżnienia są bowiem natury tylko psychologicznej, a nie formalnej.

Inna ważna typologia poetów powstała w krytyce romantycznej – Mochnacki wyróżnił poetę subiektowego (takiego, który „wynurza z samego siebie" poezję, a „to, co na zewnątrz, przenosi do wewnątrz") lub plastycznego, „obrazowego" (takiego, który „jest z naturą ściśle, nierozdzielnie spojony, spowinowacony", dba, aby „twory jego miały tę rzeczywistość") (*Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*). Pierwszy typ „własną indywidualnością swoją człowieka zajmuje" i został nazwany lirykiem bądź filozofem (niebagatelne znaczenie ma tu bowiem „myśl" poety – Mochnacki przyznawał w rozprawie *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*: „Z dawien dawna prawdziwi filozofowie byli czcicielami poezji. Platon, ów boski Platon, sam był poetą"). W pracy *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* (1830) nieco inna opozycja nakłada się na tę opozycję wcześniejszą: poeta realny, który poznaje naturę, historię i społeczeństwo, oraz poeta idealny, którego domeną jest świat myśli. Mochnacki podaje nie tylko przykłady poetów jednego i drugiego typu, ale i wskazuje na konkretne dzieła, a także opatruje je określonym → wartościowaniem: „[…] czwarta część *Dziadów* była tworem poety, a *Grażyna* tworem obrazowego sztukmistrza", bowiem autor „w jednej tylko *Grażynie* o sobie zapomniał". Wysoka ocena twórczości Józefa Bohdana Zaleskiego jako wieszcza wynika natomiast z tego, że „dwie sfery – realna i idealna" „w większej z sobą zgodzie, w większej harmonii zostają". Poetę, którego domeną jest sfera idei, nawet jeżeli formalne podstawy poezji łączą go z rzeczywistością materialną, przedstawiał również Libelt: „[…] w duszy poety z-idealizował się świat i życie, tak, że obrazy tego świata i życia stały się ideałami ducha jego, nie rzeczywistościami natury; jeżeli się zaś unoszą, bo unosić muszą, na wydatnościach rzeczywistych pojawów, te fantazja ze skarbnicy swojej nieprzebranej nastręcza, ale ich po świecie nie szuka i nie zbiera ku naśladowaniu" (*Estetyka, czyli umnictwo piękne*).

Kreśląc dzieje twórczości artystycznej, Piotr Chmielowski usytuował w epoce romantycznej moment przejścia od podmiotowości do → przedmiotowości: „Dopiero powoli, gdy z biegiem czasu sami koryfeusze romantyzmu zaczęli ulegać wpływom nowego, całkiem nowożytnego prądu, przedmiotowość w twórczości artystycznej zaczęto uznawać za przymiot nader cenny" (*Młode siły. „Z różnych sfer": nowele i obrazki Elizy Orzeszkowej*, „Ateneum" 1880, t. 1). Od podziału na przedmiotowość i podmiotowość wyraźnie odchodzą natomiast → moderniści. Omawiając dzieła Maurice'a Maeterlincka, Przesmycki naszkicował szeroką panoramę współczesnych mu stanowisk na temat powinności i hierarchii poetów, przywołując sądy Jean-Marie Guyau, Johna Ruskina, braci Goncourtów i Octave'a Pirmeza: „»Co to jest poeta?«. »To jegomość – odpowiadają figlarnym, a jednak nieodbierającym zdaniu głębokości tonem *gamina* bracia Goncourt – który przystawia drabinę do gwiazdy i wstępuje po niej, grając na skrzypkach«" (*Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*). Fragment ten oddaje zabarwienie stylistyczne całego tekstu Miriama, stanowiącego syntezę europejskiej myśli krytycznej dotyczącej artystów: „I dziesiątki, i setki myśli podobnych przy-

toczyć by można. A wszystkie godzą się, iż […] artystą, poetą, twórcą, geniuszem jest ten, czyja wyobraźnia obie strony świata ogarnia, kto w każdym objawie świata zewnętrznego, w każdym drgnieniu myśli czy uczucia, ten pierwiastek → nieskończoności obok pierwiastka zmysłowego symbolicznie uwydatnić potrafi, kto »nieskończenie małe«, efemeryczne, z »nieskończenie wielkim«, wiekuistym w wizję takiej jedni, jaką w rzeczywistości one przedstawiają, powiązać zdoła" (tamże). Podobnie Ignacy Matuszewski wskazywał na słabości takiego podziału – skoro, jak uważał, „sztuki przedmiotowej nie ma i nie było nigdy na świecie", a „każdy artysta odtwarzał nie rzeczy, lecz wrażenia, jakie w nim pod wpływem tych rzeczy powstały", to „podział więc sztuki na przedmiotową i podmiotową jest do pewnego stopnia podziałem mechanicznym, konwencjonalnym, względnym" (*Słowacki i nowa sztuka*).

Niektóre koncepcje dotyczące poety utrzymywały się w nieco zmienionych konfiguracjach przez całe stulecie. W oświeceniu idea poety jako człowieka pierwotnego nie cieszyła się popularnością: „[…] [wiersze] w pierwszych swoich początkach niezgrabne i w kształtach swoich niepewne, doskonaliły się coraz z ludźmi, wzrastały ze wzrostem cywilizacji społeczeństw, i upadały z jej upadkiem" – pisał Euzebiusz Słowacki (*Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*). Inni krytycy tego okresu przyznają, że „poezja jest w naturze człowieka", jednak „w grubych pieśniach pospólstwa" czy w pieśniach religijnych nie dostrzegają oni takiej sztuki poetyckiej, którą chcieliby widzieć jako naśladowaną przez poetów współczesnych, „pierwszymi ministrami poezji" byli bowiem m.in. Homer, Pindar, Anakreont ([J.L. Chreptowicz], *Poezja*, 1781). Ale już w czasach przełomu klasycystyczno-romantycznego figura poety jako człowieka pierwotnego pojawia się w kilku odsłonach, np. u Leona Borowskiego, twierdzącego, że „stan człowieka i społeczności w pierwszych epokach życia towarzyskiego" zawsze jest poetycki (*Uwagi nad poezją i wymową pod względem ich podobieństwa i różnicy*). W sposób pełny wyraził tę koncepcję poety Norwid: „Nieobecność-prozy jest pierwszym wielkim pojawem na zaczątku wszystkich literatur. Człowiek od pierwszego na świat kroku wchodzi jak zupełna postać umysłowa: jest poetą! I innego my umysłowego człowieka nie znamy udowodnie na początku dziejów, jedno poetę!" (*Milczenie*). Warto zaznaczyć, że „pierwotny" nie oznacza tu „prymitywny" czy „dziki", ponieważ, na co wskazuje podwójne użycie słowa „umysłowy", władze poznawcze człowieka w koncepcji Norwida, to nie tylko rozum, ale i wyobraźnia, emocje. Nie do Norwida, ale do Giambattisty Vica nawiązał Aleksander Świętochowski, uruchamiając paralelę poeta a człowiek pierwotny. Krytyk wątpił jednak w możliwość ich zupełnego utożsamienia. Poeta współczesny może użyć materii ludowej, wyobrażeń i słów zbiorowości tylko jako → formy literackiej, ponieważ elementy te nie są dla niego przedmiotem wiary; funkcja religijna tych → symboli zanikła wraz z rozwojem społeczeństw. Dlatego też poeta współczesny nie jest w stanie stworzyć → mitu – pozostały mu jedynie odłamki mitologii i naśladowania. Świętochowski był gotów mimo to przyznać, że „pierwotność" i jej funkcjonalizacje („animizm") pozostają środkiem poetyckim: „[…] w ogóle postęp tak słabo łudzi wyobraźnię, że ona musi zwracać się po zasiłki do wierzeń i legend kultury pierwotnej" (*Poeta jako człowiek pierwotny*, 1896).

Magdalena Kowalska

Źródła: [J.L. Chreptowicz], *Poezja*, w: [I. Krasicki], *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych*, t. 2, 1781; F. Karpiński, *O wymowie w prozie albo wierszu*, w: tegoż, *Zabawki wierszem i prozą*, t. 2,

1782; A. Dantiscus [A.K. Czartoryski], *Myśli o pismach polskich z uwagami nad sposobem pisania w rozmaitych materiach*, powst. 1801, wyd. [1810]; I. Krasicki, *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 3, wyd. F.K. Dmochowski, 1803; [F. Wężyk], *O poezji w ogólności*, „Pamiętnik Warszawski" 1815, t. 3; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, „Dziennik Wileński" 1819, t. 1; [L. Borowski], *Uwagi nad poezją i wymową pod względem ich podobieństwa i różnicy z ćwiczeniami w niektórych gatunkach stylu*, „Dziennik Wileński" 1820, t. 1–3; K. Brodziński, *Rozprawa o elegii*, 1822; A. Mickiewicz, *O poezji romantycznej*, w: tegoż, *Poezje*, t. 1, 1822; E. Słowacki, *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, w: tegoż, *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. 1, 1824; [M. Mochnacki], *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2; [M. Podczaszyński], *O pierwszym tomie „Poezyj" Odyńca, z krótką wzmianką o poezji narodowej*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 3; A. Mickiewicz, *Goethe i Bajron* [powst. ok. 1827], „Gazeta Codzienna" 1860, nr 110; [M. Mochnacki], *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska" 1829, nr 15, 17–20, 22 i 26–29; K. Brodziński, *O egzaltacji i entuzjazmie*, w: tegoż, *Pisma rozmaite*, t. 1, 1830; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; [W. Niemojowski], *Myśli dorywcze o romantyczności i romantykach*, 1830; S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1; M. Grabowski, *O poezji XIX wieku*, w: tegoż, *Literatura i krytyka*, t. 1, 1837; A. Mickiewicz, *Prelekcje paryskie* [1840–1844], przeł. L. Płoszewski, w: tegoż, *Dzieła*, t. 10–11, 1955; Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, „Tygodnik Literacki" 1841, nr 21–23; [E. Dembowski], *Kilka słów o pojęciu poezji*, „Rok" 1843, t. 6; J.I. Kraszewski, *Literatura jako sztuka*, w: tegoż, *Nowe studia literackie*, 1843; J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 1, 1843; Filaret Prawdowski [H.M. Kamieński], *O prawdach żywotnych narodu polskiego*, 1844; K. Baliński, *Pisma*, 1849; K. Libelt, *Estetyka, czyli umnictwo piękne*, t. 1, 1849; C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru „Balladyny")*, 1861; S. Tarnowski, *Profesora Małeckiego „Juliusz Słowacki"*, „Przegląd Polski" 1867, t. 4; A. Świętochowski, *Pleśń społeczna i literacka*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 31; A.G. Bem, *Adam Pług*, „Opiekun Domowy" 1873, nr 9; *Powołanie wieszcze*, „Opiekun Domowy" 1873, nr 21; W. Spasowicz, *Wincenty Pol jako poeta. Dwa odczyty*, „Ateneum" 1878, t. 2; P. Chmielowski, *Młode siły. „Z różnych sfer": nowele i obrazki Elizy Orzeszkowej*, „Ateneum" 1880, t. 1; C. Norwid, *Milczenie* [powst. 1882], „Chimera" 1902, t. 5, z. 13; Miriam [Z. Przesmycki], *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*, „Świat" 1891, nr 3–12, 14, 18 i 21–24; A. Świętochowski, *Poeta jako człowiek pierwotny*, 1896; K.R. Żywicki [L. Krzywicki], *O sztuce i nie-sztuce. Luźne uwagi profana*, „Prawda" 1899, nr 11––15; S. Przybyszewski, *Confiteor*, „Życie" 1899, nr 1; A. Lange, *Studia i wrażenia*, 1900; Z. Przesmycki, *Los geniuszów*, „Chimera" 1901, t. 1, z. 1; I. Matuszewski, *Istota i rola nastroju*, w: tegoż, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902; E. Porębowicz, *Poezja polska nowego stulecia*, „Pamiętnik Literacki" 1902, z. 1; A. Pilecki, *Poeta i świat. Odczyty wygłoszone w roku 1903 na rzecz Towarzystwa Osad Rolnych i Przytułków Rzemieślniczych*, 1905; J. Ochorowicz, *Liryczna twórczość poetów*, 1914.

Opracowania: M. Żmigrodzka, *Edward Dembowski i polska krytyka romantyczna*, 1957; A. Bartoszewicz, *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku*, 1973; M. Janion, *Gorączka romantyczna*, 1975; W. Tatarkiewicz, *Sztuka: Dzieje stosunku sztuki i poezji*, w: tegoż, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, 1975; W. Gutowski, *Kreator i medium. Wokół problemu tożsamości artysty*, „Pamiętnik Literacki" 1982, z. 3–4; H. Markiewicz, *Rodowód i losy mitu trzech wieszczów*, w: tegoż, *Świadomość literatury*, 1985; M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, 1985; T. Kostkiewiczowa, *Poezja – teorie*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, 1996; W. Pusz, *Między poetą a wieszczem, czyli o powodach bycia literatem w dobie przedromantycznej*, w: *Od oświecenia do romantyzmu. Prace ofiarowane Piotrowi Żbikowskiemu*, red. G. Ostasz i S. Uliasz, 1997; M. Stanisz, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, 1998; W. Weintraub, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, 1998; M. Strzyżewski, *Wstęp*, w: M. Mochnacki, *Rozprawy literackie*, oprac. M. Strzyżewski, 2000; M. Janion, *Purpurowy płaszcz Mickiewicza. Studium z historii poezji i mentalności*, 2001; J. Tomkowski, *Samobójcy i marzyciele. O zabijaniu poetów*, 2002; J. Puzynina, *„Poeta" w twórczości Norwida*, „Studia Norwidiana" 2005, nr 22–23; M.P. Markowski, *Poiesis. Friedrich Schlegel i egzystencja romantyczna*, w: F. Schlegel, *Fragmenty*, przeł. C. Bartl, oprac., wstęp i komentarze M.P. Markowski, 2009.

Zob. też: Czułość (Czucie, Uczucie, Tkliwość), Geniusz, Liryka, Marzenie, Natchnienie, Szczerość, Wieszcz, Wyobraźnia/ Imaginacja/ Fantazja

POKOLENIE LITERACKIE

Zjawisko. Pojęcie „pokolenie literackie" („generacja literacka") jest jedną z kategorii, które stosuje się w celu segmentacji procesu historycznoliterackiego. Zjawisko pokolenia wyrasta poza ramy literatury: ma naturę społeczną i biologiczną (następowanie dzieci po rodzicach). W świetle nauk społecznych oznacza grupę ludzi związanych ze sobą poczuciem odrębności pokoleniowej (świadomość pokoleniowa), powstałą w następstwie zbliżonego czasu ich narodzin (czynnik metrykalny) i wspólnego doświadczenia historycznego (przeżycie pokoleniowe). Pojawienie się nowego pokolenia ma charakter obiektywny – nie wymaga → manifestów pokoleniowych, sporu z poprzednikami czy jakiegokolwiek innego potwierdzenia faktu pokoleniowej samoidentyfikacji ze strony jednostek przynależnych do wspólnoty. Wspólnota pokoleniowa rodzi się w wyniku doświadczeń historycznych, które stanowią własność duchową pokolenia. Takim czynnikiem wspólnotowym są w życiu pokoleń przeważnie wielkie wstrząsy społeczne, gospodarcze, polityczne, wreszcie ideowe, np. wojny, rewolucje, momenty przesileń i kryzysy ekonomiczne. Tak umotywowana odrębność pokoleniowa znajduje z kolei wyraz w postaci → programu duchowego i literackiego (zespół postulatów artystycznych). Ów program jest jednak nie tylko zbiorem deklaracji potwierdzających istnienie pokolenia jako wspólnoty, ale i próbą ustosunkowania się jego reprezentantów do dokonań i kulturowo-historycznych postaw poprzedników. Tak też tłumaczy się obecność w manifestach czy → dyskusjach międzypokoleniowych elementu sporu, w którym głównym atutem po stronie pokolenia „wstępującego" są – powiązane z młodością – zapał i świeżość.

Dynamika. Pokolenie jako grupa społeczna nie tworzy struktury zamkniętej, trwałej i monolitycznej. Jest tworem nieformalnym, a także dynamicznym, opartym na wspólnocie wieku, doświadczeń historycznych i zadań duchowych grupy ludzi, którą cechuje zarówno zróżnicowanie wewnętrzne, jak i zmieniający się w czasie potencjał. Może rozpadać się na koła, grupy przyjacielskie i programowe, skupione np. wokół jednego tytułu prasowego, towarzystwa, klubu. Wreszcie, w miarę upływu czasu, to samo pokolenie podlega kolejnym wpływom. Po okresie młodzieńczym – okresie buntu wobec poprzedników – w życiu wspólnoty pokoleniowej następuje moment podsumowań i przewartościowań światopoglądowych, a wraz z wygasaniem młodzieńczego impetu wygasa również poczucie więzi między jej uczestnikami.

Wspólnota pokoleniowa. W XIX w. świadomość pokoleniowa jest już zjawiskiem kulturotwórczym. Do pojawienia się poczucia wspólnoty pokoleniowej przyczynia się m.in. panujący w → romantyzmie kult młodości, a także rozwój takich form życia literackiego, jak czasopiśmiennictwo i → krytyka literacka czy wyodrębnienie się zawodu literata. To romantycy, jako pierwsi w dziejach literatury polskiej, świadomie uczynili z pokolenia kategorię wyznaczającą ich odrębność. Wraz z kultem młodości wprowadzili do literatury i życia społeczno-artystycznego kult przyjaźni, rówieśnictwa oraz grupy młodzieńczej jako miejsca osiągania samoświadomości integrującej. W → pozytywizmie omawiana kategoria pojawia się z kolei w dyskursach epoki w związku z podejmowanymi przez „młodych" procesami modernizacyjnymi i krytycznym stosunkiem do tradycji.

Pokolenia a historia literatury. W XIX w. rozpoznanie udziału pokoleń w procesie historycznoliterackim jest tylko intuicyjne. Zarówno w krytyce literackiej, jak i w → historii literatury o istnieniu między twórcami związku na kształt wspólnoty pokoleniowej mówi się w kontekście takich zjawisk z socjologii literatury, jak: znamionująca nadejście nowej epo-

ki literackiej walka młodych ze starymi (np. klasyków z romantykami, młodej i starej prasy), pojawienie się jednostki, której postawa uchodzi wśród krytyków za modelową dla danej formacji kulturowej (np. Adam Mickiewicz, Kazimierz Przerwa-Tetmajer) czy ogniskowanie się życia literackiego wokół jednego tytułu prasowego lub jednej instytucji. Piotr Chmielowski pisał: „W roku 1830 zauważyć można stanowcze przechylenie się umysłów ku kierunkowi budzącemu żywe, entuzjastyczne uczucia, wobec których oportunizm starszego pokolenia okazywał się zupełnie bezsilnym. Nadchodzi najświetniejsza doba naszego romantyzmu" (*Historia literatury polskiej*, 1900). W ujęciach tego typu, nawet jeśli używa się pojęcia „pokolenie", to w sposób incydentalny, przede wszystkim w powiązaniu z kategorią młodości, niejako poza przyjętym na potrzeby opisu całości zjawisk literackich porządkiem periodyzacyjnym. Stanisław Tarnowski pytał: „[…] patrzy się na młodych, na występujących, na ludzi ostatniego pokolenia i na takich, których głównym zawodem i polem jest powieść. Co nam ci młodzi nowego, młodego przynoszą?" (*Z najnowszych powieści polskich [I]*, „Przegląd Polski" 1881, t. 60).

W XIX w. w koncepcjach periodyzacyjnych pojawiają się – równolegle lub kolejno – porządki: bibliograficzny, bibliograficzno-psychologiczny, filologiczny, estetyczny i socjologiczny. Historię literatury polskiej rozpisuje się na epoki, za cezury graniczne przyjmując daty z dziejów oświaty lub wypadki polityczne czy społeczne, które uważa się za doświadczenia będące udziałem całości lub części narodu, ale z pominięciem istniejącego w jego obrębie podziału na pokolenia. W pierwszej fazie badań nad literaturą polską w wykładzie dominuje opis bio-bibliograficzny, uporządkowany na podstawie chronologii (Feliks Bentkowski, Jerzy Samuel Bandtkie i Lesław Łukaszewicz). Podziału na epoki dokonuje się w sposób mechaniczny, tylko sporadycznie odwołując się do zjawisk literackich (np. Łukaszewicz dzieli dzieje piśmiennictwa polskiego na siedem okresów: starosłowiański, piastowski, jagielloński, złotego wieku, jezuicki, Stanisława Konarskiego i Adama Mickiewicza). Próby uwzględnienia w periodyzacji zróżnicowania wewnętrznego epok przez zaprowadzenie w ich obrębie podziału na prądy, → szkoły czy nurty ideowo-estetyczne pojawiają się dopiero w romantyzmie, wraz z wprowadzeniem do badań literackich kategorii → narodowości i uznaniem procesu historycznoliterackiego za świadectwo postępu ducha narodowego ku pełnej samoświadomości (na równi z przemianami zachodzącymi w filozofii, nauce, oświacie czy polityce).

Poza tradycyjnym kryterium chronologii, w celu segmentacji dziejów literatury polskiej, romantycy stosują też schemat dialektyczny Georga Wilhelma Friedricha Hegla, ze współczesnością w funkcji epoki, która wieńczy dzieło epok poprzednich lub która otwiera nową erę czy nawet odrębny cykl periodyzacyjny w literaturze (Edward Dembowski, Jan Majorkiewicz, Wacław Aleksander Maciejowski i Kazimierz Władysław Wójcicki). W pozytywizmie pogłębia się z kolei rozdział → nauki i krytyki literackiej (w romantyzmie literaturoznawstwo niemal nie daje się oddzielić od bieżącego doświadczenia literackiego). Do głosu dochodzi – sprzyjający refleksji na temat roli pokolenia w procesie historycznoliterackim – faktografizm genetyczno-biologiczny, wedle którego literaturę ukazuje się od strony jej uwarunkowań środowiskowych i w powiązaniu z epoką historyczną. W periodyzacjach rośnie udział zjawisk literackich, a jednym z kontekstów interpretacyjnych stają się fakty biograficzne oraz psychologia artysty. „[…] epoka życia społeczeństwa wywiera wpływ na pisarza i jego prace, na kierunek pewnych szkół, pewnych grup autorów, którzy wzajemnie oddziaływają na postęp pojęć i ducha czasu […]" – pisał Feliks Ehrenfeucht (*O prawdzie w literaturze*, 1873).

Antygenetyzm przełomu wieków. Już na przełomie XIX i XX w. model literaturoznawstwa pozytywistycznego pod wpływem krytyki młodopolskiej zaczyna ustępować tendencjom antygenetycznym i antypoetocentrycznym. W myśl → psychologizmu młodopolskiego psychikę artysty czyni się nie tylko kontekstem, ale i częścią dzieła artystycznego, jego komponentem. Miejsce → biografii jako jakości ukształtowanej na skutek splotu czynników zewnętrznych i wewnętrznych zajmuje biografia duchowa rekonstruująca dzieje ducha artysty, w której fakty z jego życia mają znaczenie tylko epifenomenów. Wśród zjawisk psychologicznych pierwszeństwo zyskują z kolei sposoby i przejawy przeżywania świata. Przyrost faktografii literackiej wymusza jednak na badaczach zmianę optyki – z diachronicznej na synchroniczną. W wystąpieniach krytyczno- i historycznoliterackich wzrasta udział mniejszych jednostek segmentacyjnych: grupy, szkoły, prądu i kierunku, a także – pokolenia literackiego. Jak pisze Chmielowski w *Metodyce historii literatury polskiej* (1899), dzieje literatury są zjawiskiem rozwijającym się w czasie, a zatem, by oddać charakter danej chwili, konieczne jest grupowanie autorów metodą tzw. „skupień naturalnych, to jest takich, której najlepiej odpowiadają rzeczywistemu położeniu rzeczy": „Pisarze mający z sobą pokrewieństwo wewnętrzne (np. humaniści, poeci legioniści, klasycy ściśli itp.) lub przeciwnie, stający z sobą w opozycji w pewnym ściśle oznaczonym okresie czasu, powinni być blisko siebie; pierwotwórcy ze swymi naśladowcami tworzą również grupę naturalną".

Próby teorii. Kategoria pokolenia literackiego pojawia się w historii literatury i krytyce literackiej, zanim zjawisko stanie się przedmiotem refleksji teoretycznej. Bez zagłębiania się w szczegóły, na reprezentatywność Juliusza Słowackiego dla „mniej więcej całej tej generacji" wskazuje pierwszy jego monografista – Antoni Małecki (*Juliusz Słowacki – jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, 1866). Sytuacja zmienia się na przełomie XIX i XX w.: kategoria pokolenia literackiego otrzymuje podbudowę teoretyczną, zaczyna być definiowana i opisywana. W 1902 r. Ignacy Matuszewski, powołując się na *casus* Juliusza Słowackiego, tak przedstawia problem pozycji artystów we wspólnocie pokoleniowej: „Owo współistnienie atoli nie zawsze jest współkrólowaniem, najczęściej bowiem jeden artysta znajduje wśród danego pokolenia znaczniejszą liczbę zwolenników niżeli drugi, którego twórczość nie dostraja się harmonijnie do wymagań estetycznych większości, nadającej ton epoce. […] Niekiedy pokolenie, zrywające z tradycjami estetycznymi ojców, sięga po wzory i bodźce nie do dziadów, ale do pra-pra-dziadów" (*Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902). Do teorii pokoleń Matuszewski powrócił w trzecim wydaniu swojego dzieła (1911), w jednym z przypisów wymieniając jej źródła niemieckie (Erich Schmidt, Leopold von Ranke, Gustav Rümelin, Ottokar Lorenz, Adolf Bartels i Friedrich Kummer).

Jako pierwszy zasadę periodyzacji literatury polskiej w odniesieniu do kategorii pokolenia literackiego wprowadza Antoni Potocki w syntezie *Polska literatura współczesna* (1911––1912). Dla Potockiego historia literatury „jest pamiętnikiem duchowego życia pokoleń", to objaw współwystępowania takich wartości w kulturze, jak: „twórca i dzieło – rodowy, pokoleniami idący pochód istnień ludzkich i koleją czasu postępująca ich krystalizacja – boski pierwiastek różnicy, we wszystkich pokrewieństwach obecny". W sposobie myślenia o pokoleniu twórca *Polskiej literatury współczesnej* wykracza poza ujęcie potoczne: zawiązanie się wspólnoty pokoleniowej łączy zarówno z udziałem czynnika metrykalnego („jeden czas szkoły i jedne lata młodzieńcze"), jak i ukształtowaną na skutek działania przeżycia pokoleniowego „psychologią" jej uczestników („ci młodzi autorowie są chorążymi

młodego pokolenia, wyrażają jego psychologię, jego patrzenie na rzeczy […]"). Wreszcie, jak przekonuje, udział kolejnych pokoleń w procesie historycznoliterackim przebiega w porządku: od „pierwszego wypowiedzenia się", przez etap krystalizacji, po starzenie się („pokolenie po prostu przestaje ogniskować życie danej społeczności, bo wytworzyło już swój kokon nałogów, stosunków, przyzwyczajeń, dogmatów […]"). Podział na dziesięciolecia – drugi w wykładzie Potockiego sposób prezentowania materiału – ma charakter pomocniczy i wynika z pierwszego (w przekonaniu krytyka pokolenia zmieniają się co dziesięć–piętnaście lat).

Renata Stachura-Lupa

Źródła: F. Bentkowski, *Historia literatury polskiej wystawiona w spisie dzieł drukiem ogłoszonych*, t. 1–2, 1814; J.S. Bandtkie, *Historia drukarń krakowskich od zaprowadzenia druków do tego miasta aż do czasów naszych, wiadomością o wynalezieniu sztuki drukarskiej poprzedzona*, 1815; J.S. Bandtkie, *Historia drukarń w Królestwie Polskim i Wielkim Księstwie Litewskim jako i w krajach zagranicznych, w których polskie dzieła wychodziły*, t. 1–3, 1826; L. Łukaszewicz, *Rys dziejów piśmiennictwa polskiego*, 1836; E.D. [E. Dembowski], *Piśmiennictwo polskie w zarysie*, 1845; K.W. Wójcicki, *Historia literatury polskiej w zarysach*, t. 1–4, 1845–1846; J. Majorkiewicz, *Historia literatury i krytyka. Literatura polska w rozwinięciu historycznym*, 1847; W.A. Maciejowski, *Piśmiennictwo polskie od czasów najdawniejszych aż do roku 1830*, t. 1–3, 1851–1852; A. Małecki, *Juliusz Słowacki – jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, t. 1–2, 1866; F. Ehrenfeucht, *O prawdzie w literaturze*, 1873; S. Tarnowski, *Z najnowszych powieści polskich [I]*, „Przegląd Polski" 1881, t. 60, przedruk w: tegoż, *O literaturze polskiej XIX wieku*, wybór i oprac. H. Markiewicz, 1977; P. Chmielowski, *Metodyka historii literatury polskiej*, 1899; P. Chmielowski, *Historia literatury polskiej (z ilustracjami)*, przedmowa B. Chlebowski, t. 1–6, 1899–1900; I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902; A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, cz. 1–2, 1911–1912.

Opracowania: J. Maciejewski, *Przedburzowcy. Z problematyki przełomu między romantyzmem a pozytywizmem*, 1971; J. Kapuścik, W.J. Podgórski, *Na początku była bibliografia… Przegląd stanowisk historyków literatury wobec problemów periodyzacji*, w: tychże, *Granice i pogranicza. Próby podziału literatury polskiej na okresy. Antologia*, 1983; K. Wyka, *Pokolenia literackie*, 1989; K. Ratajska, B. Stelmaszczyk-Świontek, *Pokolenia literackie*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1994; M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, 1997; M. Janion, *Druga i trzecia generacja romantyków*, w: tejże, *Prace wybrane*, t. 1: *Gorączka romantyczna*, 2000; K. Cysewski, *Między historią badań literackich a teorią literatury*, 2002.

Zob. też: Historia literatury (wobec krytyki literackiej), Program literacki/ Manifest, Szkoła literacka

PORTRET LITERACKI

Znaczenie terminu. Portret literacki (określany też jako „wizerunek", „charakterystyka literacka", „sylwetka literacka", „medalion") to gatunek krytyki literackiej, zawierający całościowy opis osobowości twórczej pisarza i jego dzieł wraz z elementami interpretacji. Korzysta ze środków artystycznych właściwych krytyce literackiej oraz literaturze pięknej i publicystyce (charakterystycznych dla „szkicu literackiego", „eseju", → „felietonu"). Może zawierać elementy fikcjonalne, ale przy zachowaniu zasady prawdopodobieństwa historycznego. W założeniu ma oddawać charakter pisarza, indywidualizm i osobowość artysty, także jego zasługi

osobiste i moralne, sytuowane zazwyczaj na szerokim tle historyczno-kulturowym, w kontekście ważnych zjawisk swego czasu.

Pochodzenie gatunku. Portret literacki wywodzi się z kilku różnorodnych tradycji. Na jego kształtowanie się wpływ wywarł portret plastyczny (obraz przedstawiający podobiznę osoby lub grupy osób); już starożytni wskazywali na związek między twarzą a charakterem człowieka i utrwalali to przekonanie w wyobrażeniu portretowym. W starożytności też pojawił się zwyczaj dołączania portretu wybitnych osobistości (filozofów, poetów, Ewangelistów) do ich dzieł (portrety Wergiliusza i Terencjusza w pergaminowych przekazach ich dzieł przechowywanych w Bibliotece Watykańskiej); były to portrety domniemane i skonwencjonalizowane. Rzymską odmianę portretu stanowiło *imago clipeata* – heroiczny portret przodka, umieszczany na nagrobkach i sarkofagach, o znaczeniu symbolicznym. Do tej tradycji nawiązywał chrześcijański portret trumienny. W późnym średniowieczu do dzieł wybitnych pisarzy dołączano ich portrety na frontyspisie kodeksu, wtedy ukształtował się również model *viri illustres* – portretu zbiorowego grona znakomitych mężów. W renesansowych portretach pojawiały się napisy typu: „moje dzieło świadczy o mnie", uzasadniające pośrednio późniejsze wyznaczniki portretu literackiego – jego autorzy (np. Lucjan Siemieński w *Portretach literackich*, 1865–1875) podkreślali związki z portretem plastycznym, szukając między nimi analogii oraz inspiracji. „Zamiłowanie w wizerunkach […] natchnęło [Siemieńskiego] myślą, ażeby toż samo, co artyści robili rylcem lub ołówkiem, zrobić piórem i tym sposobem przeszłość, szczególnie literacką, zaludnić i ożywić" (A. Bełcikowski, *Lucjan Siemieński*, „Biblioteka Warszawska" 1878, t. 3).

Drugie źródło portretu literackiego stanowiły żywoty zasłużonych osobistości, pisane przez starożytnych historyków (Tacyt, *Żywoty sławnych mężów*); gatunek ten w późnym średniowieczu owocował → biografiami poetów (Dantego, trubadurów prowansalskich). Istotną rolę w rozwoju gatunku odegrały też portrety → bohaterów literackich, rozbudowywane od XVI w. i poddawane normom poetyki.

Portret literacki osiągnął swój wzorcowy model w piśmiennictwie europejskim w latach 30. i 40. XIX w. za sprawą francuskiego krytyka Charles-Augustina Sainte-Beuve'a, twórcy krytyki biograficznej, autora setek portretów literackich, zebranych w kilku tomach: *Critiqes et portraits littéraires* (*Krytyki i portrety literackie*, 1832–1839), *Portraits littéraires* (*Portrety literackie*, 1844), *Portraits des femmes* (*Portrety kobiet*, 1844), *Portraits contemporains* (*Portrety współczesne*, 1846), *Causeries du lundi* (*Gawędy poniedziałkowe*, 1851–1862). Autora portretów w równej mierze interesowało dzieło literackie, jak i osoba jego twórcy; utwory oraz pisarzy ukazywał na tle epoki, a zjawiska literackie w rozwoju historycznym, wykazując ich nowość i oryginalność, uzasadnianą w analizach estetycznych i historycznoliterackich. Portrety Sainte-Beuve'a, pisane → stylem lekkim (często w formie gawędy lub eseju, uzupełniane dygresjami i anegdotami eksponującymi cechy osobowości portretowanego), ale precyzyjnym, to biografie zewnętrzne oraz wewnętrzne („biografie psychiczne"); wyróżnia je wnikliwość psychologiczna, dążenie do uchwycenia indywidualności pisarza jako człowieka. W równej mierze cechuje je intuicja, jak też dociekliwość i erudycja badawcza. Kryteriami oceny były dla krytyka problemy moralne poruszane w utworach oraz autorska koncepcja świata. Dzięki takim założeniom krytyk stawał się przewodnikiem zarówno dla pisarza, jak i społeczeństwa.

Cechy gatunku. Klasyczny dziewiętnastowieczny portret literacki ma określoną strukturę gatunkową, ale występuje w kilku odmianach modelowych. Zazwyczaj rozpoczyna się pochwałą wstępną, określeniem miejsca portretowanego w Panteonie i jego zasługi dla → hi-

storii literatury. Zasadniczy opis zawiera równoległy systematyczny zarys życia i twórczości osoby (ale pojawiały się też portrety omawiające najpierw biografię pisarza, a następnie jego twórczość). Uporządkowane chronologicznie fakty z życiorysu pisarza tworzą niekiedy rozbudowaną biografię, przy czym elementy życiorysu są najczęściej przedstawiane etapami, włączone w pozostałe informacje. Towarzyszy im szeroko pojęte tło wydarzeń. Na początku stulecia w oglądzie faktów historycznych była ważna perspektywa filozoficzna, pod koniec – przeważała optyka psychologiczna i egzystencjalna, wynikająca z dążenia do ukazania losu człowieka jako przypadku uczącego sztuki życia i wzoru do naśladowania. W porządek biograficzny jest wpisana chronologia twórczości wraz z jej omówieniem (pretendująca niekiedy do całościowego opisu zagadnień poszczególnych dzieł literackich). Twórczość analizowano zazwyczaj gatunkami lub według kryteriów tematycznych, łącząc utwory w większe grupy; w tym układzie starano się ukazać drogę rozwoju artystycznego pisarza. Portrety są bogato egzemplifikowane cytatami z utworów (zazwyczaj poetyckich): „[…] każdy niemal erudycyjny biograf najwięcej pomaga sobie pismami autora, z których stara się wyczerpnąć, jakim był człowiekiem […]" (L. Siemieński, *Mikołaj Rej z Nagłowic i jego pisma*, pierwodruk w wydaniu *Żywota* z 1859 r.). Twórczość uznawano często za wynik dojrzałości duchowej oraz doświadczeń moralnych piszącego, zaznaczając jednak niekiedy, że istnieje „zewnętrzna dysharmonia między człowiekiem a jego pismami" (*Portrety literackie*, t. 3). Pojawiały się także głosy postulujące traktowanie dzieła literackiego jako samoistnego wytworu artystycznego. Innym źródłem informacji o pisarzu były opinie jego współczesnych.

Portret konstruowano jako grę, kontrast jasnych i ciemnych plam w życiorysie pisarza. Istotnym jego elementem było wskazanie szczególnej roli społecznej portretowanego, przy czym uwzględniano zazwyczaj osiągnięcia pisarskie, nie bez znaczenia pozostawały jednak też zasługi w innych dziedzinach; zawsze zwracano uwagę na wyjątkowość, niepowtarzalne cechy talentu pisarskiego, indywidualizm twórczy (Stanisław Tarnowski w portrecie Siemieńskiego określał jego życie jako wyjątkowe w wymiarze zawodowym, ale również indywidualnym, moralnym – S. Tarnowski, *Lucjan Siemieński*, „Przegląd Polski" 1878–1879). Często omawianego pisarza zestawiano z innym autorem, wskazując na pokrewieństwa artystyczne, lecz i różnice świadczące o oryginalności. Portret literacki był traktowany jako środek wychowawczy dla współczesnych, stąd część każdego portretu zajmowały fragmenty o silnym nacechowaniu perswazyjnym, stałym jego elementem są więc zwroty do współczesnych i bezpośrednia sugestia wartości i wzorców osobowych.

W ciągu XIX w. portret literacki nieustannie ewoluował, podlegając rygorom wypowiedzi historyczno- i krytycznoliterackiej oraz tendencjom literackim. W ustalonej i uznanej strukturze gatunkowej dominującą rolę odgrywały zróżnicowane środki retoryczne.

Rozwój gatunku w polskiej krytyce literackiej. Oprócz wymienionych wcześniej inspiracji dla rozwoju portretu literackiego w Polsce były ważne również rodzime tradycje (oświeceniowa praktyka biobibliograficzna oraz biografistyka, służąca upamiętnianiu wybitnych Polaków w okolicznościowych mowach i wspomnieniach pisanych, np. nekrologach, zwłaszcza obszerniejszych, ukazujących pisarza w kontekście wydarzeń historycznych i literackich, uwydatniających jego zasługi pisarskie, ale też moralne i społeczne). Biografistykę, wzorowaną na Plutarchu, uprawiali Ignacy Krasicki (fragm. „Co Tydzień" 1798, nr 14; całość w: I. Krasicki, *Dzieła*, 1804) i Filip Nereusz Golański. Tradycję tę w nieco nowocześniejszym wydaniu kontynuowali m.in. Adam Naruszewicz, autor pracy *Żywot Jana Karola Chodkiewicza* (1781), Franciszek Ksawery Dmochowski, autor zbioru *Życia uczonych ludzi*, złożonego z sylwetek

współczesnych autorowi pisarzy i badaczy (m.in. Krasicki, Stanisław Konarski, Józef Szymanowski, Teodor Waga), prezentowanych w latach 1801–1803 na łamach „Nowego Pamiętnika Warszawskiego". Ten typ opisu ewoluował w stronę całościowych charakterystyk pisarzy, podobnie jak rozbudowywane systematycznie opisy i spisy bibliograficzne, które swój dojrzały kształt osiągnęły w pracy Maksymiliana Ossolińskiego *Wiadomości historyczno-krytyczne do dziejów literatury polskiej* (1819), zawierającej stosunkowo bogate noty biograficzne i bibliograficzne o pięćdziesięciu autorach, także twórcach literackich. Rozbudowanym informacyjnie życiorysom (czasem beletryzowanym) towarzyszą spisy bibliograficzne, uzupełniane streszczeniami utworów, niekiedy komentowanymi i z elementami interpretacji. Tworzą one ogólne charakterystyki pisarzy o zróżnicowanej objętości (wyróżnia się wśród nich hasło poświęcone Stanisławowi Orzechowskiemu, wypełniające dziewięćsetstronicowy tom).

Na rozwój portretu literackiego znacząco wpłynęły prace Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk (od 1801 r. do rozwiązania w 1832 r.), które w swym programie zakładało m.in. spotkania poświęcone wybitnym członkom Towarzystwa oraz zasłużonym osobistościom życia społecznego i kulturalnego. Wygłaszane podczas zebrań mowy (pochwały) miewały charakter okolicznościowy (jubileuszowy lub nekrologowy) albo syntetyzujący dorobek twórczy. Wypowiedzi ustne były następnie publikowane w prasie (w „Rocznikach Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk" i innych czasopismach). Zazwyczaj kreśliły portret duchowy osoby – w mowie o charakterze podniosłego przemówienia, rozprawy lub nacechowanego osobistymi elementami wspomnienia. „Pochwały" wygłaszane w Towarzystwie miewały zazwyczaj kilka stałych punktów: omawiały pochodzenie osoby, jej życie rodzinne, etapy edukacji, a następnie działalność w dorosłym życiu (role społeczne, funkcje zawodowe, zasługi), ze szczególnym uwzględnieniem twórczości pisarskiej. Pochwała w podtekście stanowiła pożądany model życia obywatelskiego (z eksponowaniem cnót społecznych), dlatego pojawiały się w niej słowa uznania, podziwu, a w konsekwencji dumy narodowej. Autorami cenionych pochwał byli m.in. Franciszek Ksawery Dmochowski, Stanisław Kostka Potocki, Julian Ursyn Niemcewicz.

Kolejny etap w rozwoju portretu literackiego jest związany z nazwiskiem Kazimierza Brodzińskiego. Jako wykładowca Uniwersytetu Warszawskiego (także autor mów w Towarzystwie Przyjaciół Nauk) przedstawiał rozbudowane sylwetki pisarzy i artystów (Wincentego Reklewskiego, Franciszka Dionizego Kniaźnina, Andrzeja Brodzińskiego i innych autorów), nazywane często szkicami, choć tytuły sugerują bogatszą zawartość materiałową, np. *O życiu i pismach Józefa Lipińskiego*, „Pamiętnik Warszawski Umiejętności Czystych i Stosowanych" 1829, t. 1; *O życiu i pismach Franciszka Karpińskiego*, „Rozmaitości Warszawskie" 1827, nr 18 (tekst skrócony). Osobiste znajomości z portretowanymi wprowadzały elementy prywatności (opis wyglądu, anegdoty, określanie osobowości), emocjonalne nacechowanie stylu wypowiedzi zbliżało je niekiedy do formy wspomnienia. Badacz eksponował wspólnotę zainteresowań i wartości moralnych, a tym samym swe krytyczne i naukowe upodobania i preferencje ideowe.

Schemat portretu literackiego pojawiał się w pracach pisarzy: Adama Mickiewicza (*Goethe i Bajron*, powst. ok. 1827, wyd. 1860; prelekcje paryskie), Józefa Ignacego Kraszewskiego (*Mikołaj Sęp Szarzyński*, w tomie *Nowe studia literackie*, 1843) oraz Zygmunta Krasińskiego, którego *Kilka słów o Juliuszu Słowackim* („Tygodnik Literacki" 1841, nr 21–23) można uznać za najbardziej dojrzały przykład portretu literackiego w krytyce pierwszej połowy XIX w.

Za wzorcową realizację portretu literackiego w polskim piśmiennictwie są uznawane *Portrety literackie* Lucjana Siemieńskiego. Prezentują zbiór kilkudziesięciu sylwetek literackich (od Jana Dantyszka i Mikołaja Reja do twórców romantycznych). Są to rozbudowane, bogate i zróżnicowane relacje o życiu i twórczości poszczególnych pisarzy (zazwyczaj wypełniają około dwudziestu–trzydziestu stronic książki, portrety największych pisarzy mają dwa razy większą objętość). W większości z nich od biografii faktograficznej ważniejsze okazują się charakterystyki osobowości psychicznej twórcy (portrety psychologiczne). Dzieła literackie są traktowane zazwyczaj jako źródło biograficzne („ilustracja życia"), służą do rekonstruowania osobowości. Ważne jest w nich pytanie o znaczenie okoliczności życia oraz osobistych doświadczeń dla twórczości pisarza. Pomocniczym materiałem badawczym stała się dla Siemieńskiego w znacznym wymiarze dokumentacja paraliteracka (głównie → epistolografia). Portrety były wysoko uznane przez współczesnych badaczy literatury i kultury; Stanisław Tarnowski ocenił je jako „istotne i doskonałe, w których się widzi fizjonomię, a poznaje charakter i duszę" (*Lucjan Siemieński*). Wskazał na trzy pozytywne wymiary prac: kontekst historyczny dla poszczególnych postaci („trafne zrozumienie każdej epoki"), czytanie pism literackich autorów jako wyrazu ich osobowości i doświadczeń życiowych („odgadywanie człowieka z pism"), uwspółcześnianie zagadnień właściwych pisarzom, szukanie pozytywnych wymiarów polskości („sympatia dla polskich rzeczy i ludzi"). Najwyższą ocenę zyskał w opinii krytyków portret Stanisława Trembeckiego, którego postać rysuje się „jak żywa", a to dzięki jednolitości jego piśmiennictwa i stosunkowo szczupłemu dorobkowi, co pozwoliło na dokładniejsze przedstawienie każdego utworu i znalezienie jednoczącego ich elementu. Ogólne uznanie zyskały również walory literackie portretów: „styl gładki, potoczysty", pisanie „powabne", „dowcip, lekka ironia, rozsądek […], fantazja" (Bełcikowski). Siemieński jest też autorem pierwszego w polskim piśmiennictwie krytycznym portretu zbiorowego, docenionego przez krytykę *Obozu klasyków* (1866). Seria portretów Siemieńskiego miała być pośrednio „dziejami narodu", wyrażonymi w biografiach twórczych ważnych jego przedstawicieli.

Rosnąca ranga portretu literackiego spowodowała, że zaczął on pojawiać się jako obszerny wstęp do dzieł zebranych pisarzy (S. Tarnowski, wstęp do dzieł zebranych Zygmunta Krasińskiego, 1885), był również uprawiany jako podstawowy gatunek wiedzy o pisarzach dawnych i współczesnych przez historyków literatury i krytyków literackich; do najznakomitszych osiągnięć należą: prace Adama Bełcikowskiego (portrety Jana Kochanowskiego – *Wizerunek piórem skreślony*, „Tygodnik Ilustrowany" 1884, nr 86–90; Andrzeja Morsztyna, Elżbiety z Kowalskich Drużbackiej); Stanisława Tarnowskiego (portret Krasińskiego w edycji z 1912 r.); Piotra Chmielowskiego (*Autorki polskie wieku XIX*, 1885).

W drugiej połowie XIX w. na rozwój gatunku wpływ wywarły osiągnięcia → powieści (w której portrety bohaterów literackich ewoluowały od lat 40. w stronę całościowego wizerunku, wyrastającego z wszechwiedzy narratora), a także przemiany w nauce o literaturze. Portrety literackie przejmowały więc środki bliskie rozprawie naukowej, mniej było w nich znamion literackości, dominowały natomiast elementy stylu naukowego, z mocno podkreślaną obiektywizacją sądów (ten aspekt ujawniał się już w pochwałach drukowanych w „Rocznikach Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk" – traciły one retoryczność wypowiedzi okolicznościowej na rzecz cech informacyjnych i naukowych). Autorzy portretów sugerowali dystans badawczy i formułowali kryteria oceny krytycznej inne niż osobiste upodobania estetyczne krytyka i uznane przez niego wartości.

Pod koniec XIX w. miejsce portretu literackiego zajmują nowe gatunki: zarys biograficzno-krytyczny (A. Bądzkiewicz, *Kornel Ujejski. Zarys biograficzno-krytyczny*, 1893) oraz monografia pisarza. Na poetyce i zawartości treściowej portretu literackiego wyraźny wpływ odcisnął też genetyzm kształtujący polską naukę o literaturze od lat 80., portrety stawały się wówczas opisem złożonej sytuacji duchowej pisarza jako wypadkowej uwarunkowań określonego środowiska. Odmianą portretu literackiego były natomiast tworzone na przełomie XIX i XX w. „syntezy duchowe". Józef Tretiak w pracy *Mickiewicz w Wilnie i Kownie. Życie i poezja* (1884) nakreślił portret duchowy pisarza, poszukując wyznaczników „całokształtu jego geniuszu"; przedmiotem rozważań stała się więc przede wszystkim osobowość pisarza i psychologiczna analiza jego twórczości w kontekście szeroko rozumianej biografii. Autorzy portretów chętnie odwoływali się też do młodopolskiej syntezy sztuk oraz plastycznych źródeł portretu (→ analogia malarska); Józef Kallenbach we wstępie do dzieła *Adam Mickiewicz* (1897) podsumowywał wcześniejsze osiągnięcia mickiewiczologów: „Portret duchowy Mickiewicza może dziś ubiegać się o Rembrandtowskie kontrasty silnych plam świetlnych wśród przeważającego tła ciemnego; ale daleko mu jeszcze do Tycjanowej pełni i soczystości kolorów".

O ewolucji portretu literackiego, jego różnicowaniu się w licznych modelach świadczy m.in. terminologia stosowana wobec prac tworzonych na wzór portretu („szkic literacki", „studium", „monografia", przy czym ta ostatnia była traktowana niekiedy jako gatunek skromniejszy rangą od portretu literackiego).

Jako podsumowanie rozwoju dziewiętnastowiecznego portretu mogą posłużyć opinie o dorobku krytycznym Bronisława Chlebowskiego: „Zerwawszy stanowczo z felietonową lekkością i lekkomyślnością, umiał jednak połączyć szczęśliwie gruntowność z wykładem popularnym, przejrzystym, a nieraz pełnym niewyszukanego wdzięku", przez co „przyczynił się do ustalenia sądów o wielu naszych pisarzach" (P. Chmielowski, *Wstęp*, w: A. Bełcikowski, *Ze studiów nad literaturą polską*, 1886); powyższe zalety zyskały także uznanie Manfreda Kridla: „[…] wizerunki duchowe pisarzy polskich w pracach Chlebowskiego […] są – na to się muszą wszyscy zgodzić – plastyczne, wyraziste, głęboko ujęte, o cechach zasadniczych przenikliwie i bystro podpatrzonych, kreślone ze świetnym talentem pisarskim" (*Krytyka i krytycy*, 1923).

Portret literacki nie był gatunkiem uprawianym często i systematycznie, Bronisław Chlebowski zauważył: „Nie dokonano jednak dla większości dawniejszych pisarzów umiejętnie i artystycznie wykonanego ich wizerunku duchowego, nie zbadano odbitych w utworach właściwości ich artyzmu" (*Stan dotychczasowej pracy nad historią literatury polskiej wobec jej zadań naukowych i społecznych*, „Krytyka" 1911, t. 11). Mimo trafności tych uwag trzeba podkreślić, że gatunek ten pod koniec wieku stawał się popularnym wykładem historii literatury oraz był uprawiany z powodzeniem przez cały XX w. Bez wątpienia portret literacki wywarł wpływ na rozwój biografii i monografii pisarza.

Portret literacki w dyskusjach krytycznych. Krytyka gatunku była dokonywana przeważnie w recenzjach oraz wypowiedziach metakrytycznych w obrębie poszczególnych realizacji. Stosunkowo często pojawiało się pytanie o wyznaczniki gatunkowe. Stanisław Tarnowski wskazywał na pokrewieństwo portretu literackiego z angielskim esejem, rozumianym jako mała rozprawa, mały szkic, „w którym podany jest w krótkości żywot człowieka, opisany jego charakter, wytłumaczony jego stosunek do współczesnego społeczeństwa i historii, a ocenione jego dzieła". Rozbieżne, szerokie i nieprecyzyjne rozumienie (definiowanie) gatunku

skutkowało zróżnicowanymi ocenami jego poszczególnych realizacji. Charakterystyczna jest tu wypowiedź Tarnowskiego o portretach Siemieńskiego: „[…] wspomnienie o Mickiewiczu i Krasińskim jest zbyt pobieżne i ogólnikowe na rozprawę, a na wspomnienie cokolwiek chłodne" (*Lucjan Siemieński*); podobnie oceniał je Bełcikowski: „Nie są to studia robione w celu rozszerzania i ugruntowania wiedzy", a jedynie „obrabianie" znanego materiału „kunsztowną ręką" (*Lucjan Siemieński*), bez wyczerpania literatury przedmiotu. Jako przykład Bełcikowski przywoływał portret Mikołaja Reja, w którym został omówiony dokładnie jedynie *Żywot człowieka poczciwego*, pozostałe zaś utwory pisarza tylko wspomniane. Wśród zarzutów wymieniano najczęściej nieścisłości faktograficzne, wynikające z braku lub niedokładnego uwzględnienia materiałów źródłowych. Pojawiały się też uwagi o zbyt pobieżnych analizach utworów, sugestiach interpretacyjnych pozbawionych podstaw analitycznych; poznajemy autorów z ich dzieł, dlatego jest konieczne ich szczegółowe omawianie, sugerował Bełcikowski. Podobna opinia o niekompletności omówienia dotyczyła tła historycznego i kontekstu literackiego dla poszczególnych pisarzy, dyskutujący o portrecie literackim dopominali się o barwny zarys kultury czasu, w którym żył portretowany, oraz przedstawienie „ogólnego stanu ówczesnej poezji", by wyraziście znaczyło się miejsce pisarza w rozwoju literatury. Bełcikowski wyznawał, że lektura dużego zespołu portretów powoduje uciążliwą „nieco monotonność", ujawniając pośrednio potrzebę opracowania historii literatury złożonej nie z szeregu pisarzy, ale jako rozwijającego się procesu historycznoliterackiego.

Istotnym kryterium → wartościowania zarówno portretowanych pisarzy, jak i portretów literackich był stopień oryginalności, lecz też „rodzimości" twórcy i miejsce utworu w narodowej tradycji. Wiązało się z tym kryterium popularności pisarza i bogatej recepcji społecznej.

Krytyczne opinie o portretach dotyczyły również ocen wydawanych przez portretującego, zazwyczaj zbyt pochlebnych dla pisarzy. Dotyczyło to zwłaszcza Siemieńskiego, który nie ukrywał, że tworzy portrety tych pisarzy, którzy byli mu bliscy ideowo i artystycznie. Wiązała się z tym pewna tendencyjność w traktowaniu ogółu piszących, nieproporcjonalność w eksponowaniu wybranych autorów i dzieł, a tym samym brak systematyczności właściwej historii literatury. Równocześnie jednak oczekiwano od autora portretu emocjonalnego zaangażowania w sprawy natury etycznej oraz estetycznej (pisarze ukazani „w całej swej prawdzie, wartości lub wdzięku", S. Tarnowski, *Lucjan Siemieński*).

W portret literacki pośrednio były wpisane opinie o → publiczności literackiej, która stawała się czynnym uczestnikiem życia literackiego i historii literatury, ona też decydowała o popularności pisarza. Portretujący uznawał i podtrzymywał niejako jej preferencje. Oceniając portrety, dyskutowano równocześnie o miejscu danego autora w piśmiennictwie narodowym, ustalając jego miejsce w historii literatury.

Pod koniec XIX w. pojawiły się postulaty „wizerunku duchowego" pisarza, opisującego „całokształt organizmu duchowego", „ciągłość rozwoju duchowego" „na tle życiorysu jak najbardziej zwięzłego" (J. Kallenbach, *Adam Mickiewicz*, t. 1).

Teresa Winek

Źródła: „Roczniki Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1802–1830, t. 1–21 (tu m.in.: S.K. Potocki, *Pochwała Józefa Szymanowskiego czytana w Zgromadzeniu Przyjaciół Nauk dnia 9 maja r. 1801*; J.U. Niemce-

wicz, *Mowa na pochwałę Jana Kochanowskiego na posiedzeniu Towarzystwa Królewskiego Przyjaciół Nauk czytana dnia 10 listopada 1808 roku*; J.K. Szaniawski, *Pochwała Cypriana Godebskiego* […] *czytana 22 grudnia 1809 r.*); K. Brodziński, *Wiadomość o Wincentym Reklewskim*, „Pamiętnik Warszawski" 1815, t. 1; J.M. Ossoliński, *Wiadomości historyczno-krytyczne do dziejów literatury polskiej o pisarzach polskich, także postronnych, którzy w Polsce albo o Polsce pisali oraz o ich dziełach*, t. 1–3, 1819–1822, t. 4, 1852 (t. 3 przedrukowany pt.: *Żywot i sprawy Stanisława Orzechowskiego*, 1851); L. Siemieński, *Portrety literackie*, t. 1–4, 1865–1875; A. Tyszyński, *Wizerunki polskie. Zbiór szkiców literackich*, 1875; A. Bełcikowski, *Lucjan Siemieński*, „Biblioteka Warszawska" 1878, t. 3–4 i wyd. osob.; S. Tarnowski, *Lucjan Siemieński*, „Przegląd Polski" 1878–1897 i wyd. osob.; A. Bełcikowski, *Ze studiów nad literaturą polską. Wydanie pamiątkowe ku uczczeniu 25-letniej działalności literackiej autora*, z życiorysem skreślonym przez P. Chmielowskiego, 1886; A. Bądzkiewicz, *Kornel Ujejski. Zarys biograficzno-krytyczny*, 1893; J. Kallenbach, *Adam Mickiewicz*, t. 1–2, 1897; P. Chmielowski, *Metodyka historii literatury polskiej*, 1899; W. Feldman, *Współczesna krytyka literacka w Polsce*, 1905; B. Chlebowski, *Stan dotychczasowej pracy nad historią literatury polskiej wobec jej zadań naukowych i społecznych*, „Krytyka" 1911, t. 11, przedruk w: tegoż, *Pisma*, t. 4, 1912; M. Kridl, *Krytyka i krytycy*, 1923.

Opracowania: W. Borowy, *Bronisław Chlebowski jako krytyk i historyk literatury*, 1919; S. Sawicki, *Początki syntezy historycznoliterackiej w Polsce. O sposobach syntetycznego ujmowania literatury w 1 połowie w. XIX*, 1969 (zwłaszcza rozdz. 3: *O twórczości jednego pisarza*); H. Dziechcińska, *O staropolskim portrecie literackim czasów odrodzenia*, w: *Literatura staropolska*, 1973; W. Steiner, *The Semiotics of a Genre. Portraiture in Literature and Painting*, „Semiotica" 1977, nr 1–2 (przekł. pol.: M. Adamiec, *Portret w literaturze i malarstwie. Semiotyka gatunku*, „Punkt" 1978, nr 4); W.S. Barachow, *Literaturnyj portret. Istoki, poetika, żanr*, 1985; R. Skręt, *Historiografia literatury polskiej w XIX stuleciu*, 1986; *Le Portrait littéraire*, 1988.

Zob. też: Analogia malarska, Biografia, Felieton, Historia literatury (wobec krytyki literackiej), Wartościowanie

POSTĘP

Postęp u oświeconych. Idea postępu jako czynnika wyznaczającego rozwój społeczeństw ludzkich pojawiła się u schyłku XVII w. w trakcie sporu nowożytników ze starożytnikami. Ci pierwsi (m.in. Charles Perrault, Bernard Le Bovier de Fontenelle) głosili przekonanie, że ludzkość z biegiem czasu doskonali się, tworząc dzieła kultury i cywilizacji, przewyższające dorobek → antyku, uznawany dotąd za szczyt osiągnięć cywilizacyjnych. Idea ta została zaadaptowana przez najwybitniejszych myślicieli oświecenia, choć słowo „postęp" nie było używane jako pojęcie odnoszone do filozofii historii. Dopiero u progu XIX w. markiz Antoine-Nicolas de Condorcet napisał *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* (*Szkic obrazu postępu ducha ludzkiego poprzez dzieje*, 1795), który podsumowywał optymistyczne, postępowe wątki myśli oświeceniowej. Idea postępu dosyć szybko zakorzeniła się w umysłowości i kulturze XIX w., choć obok niej ciągle funkcjonowała również oświeceniowej proweniencji → russowska koncepcja „powrotu do natury", wywodząca się z krytycznej oceny rozwijającej się cywilizacji.

Oświecenie polskie, choć z jednej strony uprzywilejowywało rozwój i nowoczesną cywilizację oraz dystansowało się wobec russowskiej koncepcji krytyki kultury, z drugiej jednak – skłaniało się ku rodzimym wzorcom kulturowym i literackim, przeprowadzając reformy raczej pod hasłami naprawy funkcjonowania ustroju republikańskiego niż zerwania z tradycją. Postawy zachowawcze nasiliły się po trzecim rozbiorze, kiedy to również silnie rozwinął się nurt zbierania narodowych pamiątek i kultywowania tradycji.

Idee te podjęli także krytycy literaccy przełomu XVIII i XIX w. Stanisław Kostka Potocki pisał, że życie „Szymanowskiego tak jest połączone z POSTĘPEM, A RACZEJ POWROTEM

od lat przeszło trzydziestu, nauk i dobrego smaku w Polszcze" (*Pochwała Józefa Szymanowskiego, miana w Zgromadzeniu Przyjaciół Nauk*, 1801). Koncepcja rozwoju dziejów rodzimych (podzielana później przez wielu dziewiętnastowiecznych pisarzy) zasadzała się na uznaniu doskonałości kulturowej czasów renesansu (złotego wieku), po którym następował (od czasów Zygmunta III) powolny upadek, z którego z kolei wydźwignęło Polskę oświecenie.

Według myśli późnooświeceniowej koncepcja postępu napotykała ograniczenia, jakimi były np. → klasycystyczne normy tworzenia. Nie zawsze jednak zachowywano konsekwencję w tej kwestii. Tak np. Stanisław Kostka Potocki twierdził co prawda: „Smak […] kształci się, wzmacnia, wydoskonala", jednak „klasyczna starożytność jest czystym źródłem jego", a „wyjąwszy scenę, w innych literatury częściach wieki nasze nie przeszły dawnych, w wielu nawet nie wyrównały" (*Rozprawa o zasadach krytyki i o potrzebie wprowadzenia jej u nas*, wygł. 1811, „Roczniki Królewskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk" 1816, t. 9). Tych ograniczeń powinna być pozbawiona krytyka literacka, którą należy rozwijać wraz z postępem innych, nieartystycznych dziedzin myśli ludzkiej, a wtedy stanie się motorem rozwoju kultury: „Z upowszechnioną krytyką wzrośnie chęć do czytania, liczba piszących pomnoży, ukształci smak narodowy, styl i język ustali, a podobne do ziemi, na której zamieszkał, bujne Polaka talenta, lepiej uprawne, godne darów, którymi go obdarzyła natura, wydadzą płody" (tamże).

Ideą postępu nie posługiwano się raczej jako istotnym argumentem sankcjonującym zasadność promowanych wzorców literackich, klasycy, w przeciwieństwie do romantyków, niechętnie odnosili się bowiem do powiązanej z nią kategorii „nowości". W walce romantyków z klasykami ci drudzy, tacy jak Jan Śniadecki, odwoływali się do odwiecznych „przepisów Horacego", które „trwają już blisko dwa tysiące lat i trwać jeszcze będą, bo się zasadzają na prawdzie" (*O pismach klasycznych i romantycznych*, „Dziennik Wileński" 1819, t. 1). Romantycy, tacy jak Adam Mickiewicz, podkreślali z kolei, że „rodzaj romantyczny nie jest zgoła nowym wymysłem" (*Przemowa*, 1822), jego początki upatrując nie tylko w średniowieczu, ale także w starożytnej Grecji. Źródeł prawdziwej poezji szukali w odległych czasach historycznych lub też w nieskażonych cywilizacją pieśniach gminu. Spór toczono zatem o to, jaką i jak interpretowaną przeszłość wybierać za inspirację, nie zaś o tradycję i postęp.

Ambiwalencje romantyków. W tekstach krytycznoliterackich z lat 20. XIX w. kwestia postępu przedstawia się niejednoznacznie – tym bardziej że mowa jest o kilku dziedzinach, w których ów postęp miałby się dokonywać – w rozwoju „ogólnym", w rozwoju literatury, wreszcie w rozwoju krytyki literackiej. Większość krytyków, tak jak np. Michał Grabowski, zauważa, że żyją w chwili przełomowej, konstatując dokonujący się na ich oczach postęp oraz modernizację nauk, na co zapatrywano się różnie. Grabowski w latach 20. oceniał postęp pozytywnie. Według Maurycego Mochnackiego zachodził z kolei rozdźwięk między postępem wiedzy a rzeczywistymi umiejętnościami ludzi: „Inaczej to kiedyś bywało. Ludzie nie tak wiele pisali o budowlach i cementach, a trwalsze, ozdobniejsze stawiali gmachy" (*O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830), co według krytyka było konsekwencją upadku ducha ludzkiego: „Zdrobniały pojęcia, osłabła usilność do wielkich rzeczy w zamęcie potocznych spraw społeczeńskiego życia, w nieprzebranym mnóstwie wiadomostek, a najbardziej rozstrzeleniem się nauk i umiejętności na niezliczone działy", co zdaniem krytyka miało utrudniać tak ważne dla Mochnackiego „uznanie się narodu w jestestwie swoim" (które według niego powinno być celem i punktem dojścia ewolucji → ducha).

Opisując dzieje ludzkości w tekstach przedlistopadowych, nie przywoływano raczej koncepcji ciągłego postępu – według krytyków tego czasu rozwój dokonywał się cyklicznie, czasy wzrostu sąsiadowały z epokami upadku.

Postęp i tradycja w romantycznej krytyce. Na temat rozwoju krytyki literackiej obszerniej wypowiedzieli się Stefan Witwicki, Maurycy Mochnacki, Mikołaj Grabowski i Adam Mickiewicz – wszyscy uważali, że jej poziom jest niewystarczający, dwaj ostatni autorzy twierdzili, że literatura wyprzedziła swoim rozwojem krytykę, ta powinna zaś jak najszybciej owo opóźnienie nadrobić. Grabowski wyraźnie podkreślał postęp dokonujący się na polu krytyki światowej: „Już dzisiaj niezmierny widzimy przedział między stanowiskiem, z którego zapatrywano się na piękną literaturę nawet jeszcze w końcu osiemnastego wieku, a pierwszą połową dziewiętnastego. Kilka lat, kilka myśli dokonało tej reformy, bo przygotowanej ogólnym dążeniem i skierowaniem ducha wieku. Rewolucja ważna, prosta w swym chodzie, lecz nieskalkulowana w skutkach" (*Myśli o literaturze polskiej*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 12, nr 36). Jak pisał Mickiewicz, krytycy „z powołania uczeni być muszą. Im więcej tworzy się dzieł sztuki i obszerniejsze w teorii odkrywają się widoki, z tym większą usilnością talent swój krytyczny doskonalić powinni i zawsze w równi z wiekiem postępować" (*Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*, 1829).

Od lat 40. XIX w. w przestrzeni publicznej (w dyskusjach prasowych, myśli społecznej i politycznej) rozważania o postępie, modernizacji i ich konsekwencjach były niezwykle częste, w krytyce międzypowstaniowej pojawiały się, choć nie były aż tak popularne. Na emigracji krytyka literacka była ukierunkowana na problematykę patriotyczną, promowano literaturę narodową, ukazującą pozytywne cechy i wartości historii Polski. Starano się też o budowanie na tej podstawie więzi wśród emigracji – taki mesjanistyczno-narodowy program dla literatury promował Mickiewicz, ale i bliscy mu krytycy (m.in. Stanisław Ropelewski). Dlatego raczej przedkładano tradycję nad postęp, dosyć niechętnie odnoszono się również do nowoczesnej cywilizacji (jak pisał Mickiewicz: „Nieraz mówią Wam, iż jesteście wpośród narodów ucywilizowanych i macie się od nich uczyć cywilizacji, ale wiedzcie, że ci, którzy Wam mówią o cywilizacji, sami nie rozumieją, co mówią" – *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, 1832).

W krytyce krajowej dominowało stronnictwo konserwatywne, zwane koterią petersburską, związane z „Tygodnikiem Petersburskim". Grupa ta głosiła kult tradycji (wyrażający się m.in. w poglądzie, że to odejście od tradycji było powodem upadku Polski), ortodoksję katolicką, a także promowała powieść historyczną, najchętniej w modelu walterskotowskim. Stosunek tego środowiska oddaje stwierdzenie Henryka Rzewuskiego: „Wyznawcy postępu, przynajmniej w naszej społeczności, stoją przy fałszu, bo ciągle pisząc, nic dotąd nie objawili dodatniego" (*Wędrówki umysłowe*, 1851). Na gruncie literackim świadectwem ich konserwatyzmu było stanowcze potępienie przez Grabowskiego w latach 1837–1838 francuskiej powieści realistycznej (m.in. Honoré de Balzaca, Victora Hugo i Eugène'a Sue) jako → „literatury szalonej".

W różnych ośrodkach podejmowano próby przeciwstawiania się konserwatywnym teoriom Grabowskiego. W Warszawie wokół „Przeglądu Naukowego" skupiło się grono pisarzy o poglądach demokratycznych – najważniejszym z nich był Edward Dembowski, którego poglądy inspirowane filozofią Georga Wilhelma Friedricha Hegla zakładały, że literatura powinna wpływać na postęp społeczny: „Jedynym przedmiotem mogącym zająć myślącego człowieka jest pojmowanie postępu – bo za jego pojmowaniem idzie jego byt w czynie, idzie

sam postęp" (*Kilka myśli o eklektyzmie*, „Rok" 1843, t. 4); a „Sztuka dla sztuki nie istnieje wcale. Sympatie mas wyłącznie objęły drgające w każdym tętnie teraźniejszości jedynie postępowo rozwijające się – religia i polityka" (*O dążeniach dzisiejszego czasu*, „Rok" 1845, t. 7). Zadanie rewolucjonizującego oddziaływania na rzeczywistość wyznaczał poezji.

Zwolennikami traktowanej jako postępowa powieści społecznej byli z kolei współpracownicy galicyjskiego „Dziennika Mód Paryskich". Na jego łamach Leszek Dunin Borkowski pisał: „Jest to zaiste chwila najwyższej wagi dla ludzkości, kiedy budynek społeczny zaczyna być ciasny i niedogodny, kiedy się czuć daje potrzeba ulepszania lub przedstawiania, i dlatego powieść socjalna, przyczyniając się do takich zamierzeń, ułatwiając środkami swoimi takową pracę, zajmuje najwyższe w rodzaju swoim stanowisko, stanowisko postępowe" (*Powieściarstwo polskie*, „Dziennik Mód Paryskich" 1848, nr 6–40, z przerw.). Polemizując wprost z Grabowskim, który „gniewa się na krytyków, szczególniej warszawskich, żądających po powieściach pewnych dążności, pewnego ruchu pewnego postępu, pewnej odpowiedniości duchowi czasu", za wzór dla rodzimych pisarzy stawiał powieści Eugène'a Sue.

Zbliżone stanowisko zajął podczas inspirowanego heglizmem „postępowego" epizodu publikujący w kijowskiej „Gwieździe" Antoni Jaksa-Marcinkowski (pseud. Antoni Nowosielski), ostro atakujący poglądy koterii petersburskiej, jednak dosyć szybko przeszedł on na pozycje konserwatywne i tradycjonalnie katolickie. Powrotem do postępowych wątków myślenia po cechujących się znaczną przewagą dążeń zachowawczych latach 50. była działalność w Galicji grupy przedburzowców, którzy promowali model literatury społecznie zaangażowanej, demokratycznej i postępowej, a także galicyjskich prepozytywistów: jeden z nich, Ludwik Powidaj, jako autor słynnego artykułu *Polacy i Indianie* („Dziennik Literacki" 1864, nr 53 i 56), zachęcał do pracy organicznej i wzmocnienia materialnych podstaw bytu narodowego oraz do zmiany modelu edukacyjnego, do przesunięcia programu wychowania z historii, archeologii, czytania powieści i poezji na naukę zasad handlu i gospodarowania.

Z heglowskiej inspiracji wyrastało też pojęcie postępu w twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego, który uczynił zeń stały składnik swojego światopoglądu. Postęp rozumiał jako nawarstwianie się różnych przeobrażeń czasu i materii, kołowrót epizodów wzrostu i upadku. W odczycie z 1871 r., rekonstruując historię idei postępu, mówił o nim jako emblemacie → dziewiętnastowieczności: „Czarodziejskie to słowo… – Wiek XIX zapisał je na chorągwi swojej. Sam ten wyraz, który do dni naszych w tym znaczeniu, jakie dziś ma, nie istniał prawie – samo zjawienie się godła tego cechuje epokę. Ten wyraz zawiera w sobie nową ideę człowieka, nowe zadanie ludzkości, nowy jej cel, prawo nowe". Kraszewski dostrzegał w dziejach „prawo pochodu, który wężową drogą, krętą, wije się ku wyżynom", i w tej perspektywie: „Historia zdaje się, jakby jednych i tych samych kół obrotem, w którym powtarzają się oblicza, myśli, fakta… widzimy wzrost, ale widzimy i upadek, i pustynie, i milczenie, i dzicz po cywilizacji, i hordy na zgliszczach ucztujące, i ciemności po epokach świetnych…" (*O postępie. Odczyt* […] *dnia 16 marca 1871 w Stowarzyszeniu „Postęp" w Krakowie*, 1871). Ściśle związana z postępem idea pracy łączy poglądy Kraszewskiego z myślą pozytywistów.

Pozytywistyczne wizje postępu. Pisarze pozytywistyczni często odwoływali się do retoryki postępu rozumianego przede wszystkim jako modernizacja, nadrabianie zapóźnienia cywilizacyjnego, a przebiegającego na wszystkich płaszczyznach działalności społecznej. Jak pisał Aleksander Świętochowski: „Postęp – mówią jedni za przykładem ucywilizowanych milionów – to jedyny wszechmocny, wszechuznany, wszechwładny motor, to jedyna potężna siła, która kierować naszym życiem jest godną i zdolną" (*Pleśń społeczna i literacka*, „Prze-

gląd Tygodniowy" 1871, nr 31). Wtórowała mu Eliza Orzeszkowa: „Dotąd duch ludzki w ciągłym jest pochodzie – wieki całe krokami jego. Nigdy nie stojąc – to idzie naprzód, to cofa się niekiedy, aby później z wezbraną gwałtownością na nowo przebiec porzuconą drogę" (*Kilka uwag nad powieścią*, „Gazeta Polska" 1866, nr 285). Orzeszkowa szukała związku między postępem materialnym a koniecznością doskonalenia zasad moralnych, wyrażała wiarę, że rozwój oświaty i edukacji sprzyja szlifowaniu ludzkich charakterów (*O postępie*, „Tygodnik Mód i Powieści" 1874, nr 20–24; *O wpływie nauki na rozwój miłosierdzia*, „Ruch Literacki" 1875, nr 39–43).

Według pozytywistów życie literackie i życie społeczne były ze sobą bezpośrednio powiązane – „wzrost nauk i sztuk ma się w stosunku prostym do wzrostu dobrobytu materialnego" ([P. Chmielowski], *Pozytywizm i pozytywiści*, „Niwa" 1873, t. 3). Dlatego też wielu pisarzy tej doby tworzyło utwory literackie z przeświadczeniem o ich roli społecznej (jak stwierdziła Orzeszkowa: „Powieść nie tylko odtwarza, ale i tworzy" – *O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15). W wypowiedziach pozytywistów kwestie literackie i społeczno-cywilizacyjne często się łączyły. Niekiedy wyrażano pogląd, że rozwój literatury nie nadąża za postępem cywilizacyjnym: „[…] literatura nasza w dzisiejszej swej formie nie wystarcza społeczeństwu, bo ono ją swym rozwinięciem bardzo często prześciga" (A. Świętochowski, *Pleśń społeczna i literacka*), → publiczność literacka oczekuje zaś tekstów wyrażających określoną tendencję: „Ogół, przejęty pragnieniem światła i postępu, w każdym literackim dziele chce widzieć zachętę i dążenie ku tym dwóm bodźcom i celom ludzkości – a najwięksi nawet zwolennicy piękna i sztuki szukają w nich nie tylko formy, ale i wysokiej nauczającej treści" (E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*). Promowanym gatunkiem była → powieść, „najszybsze i najwidoczniejsze wywierająca wpływy" (E. Orzeszkowa, *O powieściach T.T. Jeża*). Z tych przekonań wynikała także teoria (i idąca za nią praktyka) powieści → tendencyjnej, która miała przede wszystkim swoją treścią kształtować postępowe przekonania i poglądy czytelnika, pozostawiając na drugim planie wrażenia artystyczne.

Dla bardziej radykalnych zwolenników → darwinizmu postęp społeczny był swego rodzaju wyścigiem: słabsi, czyli gorzej przygotowani do realizacji celów życiowych, mieli ustąpić miejsce silniejszym, czyli bardziej zaawansowanym na drodze postępu. „W prawach rozwoju narodów nie ma wybiegów strategicznych, cofanie się przed postępem jest zawsze przegraną, a nigdy nie pomaga do zwycięstwa" (A. Świętochowski, *Tradycja i historia wobec postępu*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 19); „wolimy raczej stracić część pięknych widoków niż opóźnić się w drodze i zostać w tyle za innymi" (J. Ochorowicz, *Romantycy i realiści*, „Niwa" 1875, t. 7). Najbardziej zdeklarowanych pozytywistów w okresie „burzy i naporu" retoryka postępu zachęcała do wzniecenia walki między pokoleniem starym a nowym. Jak pisał Świętochowski: „Postęp biegnie tak szybko, obowiązki jednostek tak wielkie, że ci, co wstąpili później do wielkiej pracowni ducha, zaledwie czas mają obejrzeć się na tych, co przed nimi byli. A cóż dopiero, gdy starsi, zasmakowawszy w korzyściach swego wpływu na społeczeństwo, który już zaczyna być zgubnym, nie chcą oddać cugli młodszym, przybywającym ze świeżością sił i lepszym pojęciem potrzeb" (*My i Wy*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 44). Według Posła Prawdy zadaniem krytyki literackiej powinno być promowanie utworów postępowych i polemika z tymi hasłami, które zawierają treści dla społeczeństwa niekorzystne, a także uczulenie czytelników na utwory prawdziwie wartościowe: „Trzeba więc ostrzec uwagę ogółu, trzeba go przyzwyczaić do nieustannego kontrolowania piszących, trze-

ba, że tak powiem, zabić w każdym tę ślepą ufność, z jaką przystępuje do drukowanego papieru, trzeba zdyskredytować próżniactwo i głupotę" (*Na wyłomie*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 50). Radykalizm Świętochowskiego w głoszeniu haseł postępowych był raczej wyjątkiem od reguły niż regułą. Inni publicyści, m.in. Orzeszkowa, zdawali sobie sprawę ze znaczenia pamięci historycznej i odniesień do przeszłości. Głoszono więc raczej ideę postępu zrównoważonego, która zachęcając do pracy i wysiłku cywilizacyjnego, nie wymagałaby całkowitej krytyki szlacheckiej przeszłości (Orzeszkowa w listach do Teodora T. Jeża).

Przeciw poezji. Często celem ataków ze strony pozytywistów bywali drugorzędni poeci, wyrażający w swoich wierszach zwątpienie i rozczarowanie XIX stuleciem. Bolesław Prus ostro polemizował z wierszami Marii Bartusówny, co dało mu także okazję do wyraźnego wyliczenia osiągnięć obecnego stulecia: „Płaczecie nad upadkiem dzisiejszej ludzkości? A któż to, jeżeli nie ona, pobudowała koleje, telegrafy, żniwiarki i maszyny do szycia? […] Kto stworzył naukę popularną i obowiązkową oświatę?… Kto miliony niewolników oswobodził, kto zajął się losem rannych nieprzyjaciół, zmniejszył okropności wojny, zaprotestował przeciwko karze śmierci, rzucił nasiona ligi pokoju, a nawet – zajął się dolą zwierząt?" (*Sprawy bieżące*, „Niwa" 1876, t. 7). Takie zarzuty były dosyć częste – Świętochowski pisał: „Powstajemy w poezji przeciwko kolejom żelaznym i telegrafom – poezja zaś nie powinna cofać wstecz cywilizacji dla dobra pięknego widoku lub łzawego uczucia, powinna ją owszem przyoblekać w swoje urocze formy" (*Pleśń społeczna i literacka*); Orzeszkowa: „Tak, społeczność nasza obojętnie znajduje się względem dzisiejszej poezji. Jest to prawda. Wina ta przecież nie leży po stronie społeczeństwa, lecz po stronie poetów" (*Listy o literaturze. List I. Wiek XIX i tegocześni poeci*, „Niwa" 1873, t. 4).

Konserwatyści o postępie. Stanisław Tarnowski, równie niechętny jak pozytywiści współczesnym poetom, wskazywał na wzorce romantyczne, stworzone przez „wielkich mistrzów", bo „to, co oni stworzyli, zostaje, trwa i wystarcza na długo, tak że pokolenia następne, które z jakiego bądź powodu nowych poetów nie wydają, przecież mają wielką poezję" („*Poezje" przez El…y*, „Przegląd Polski" 1872, z. 3). Przeciwnikami ideowymi pozytywistów byli ci, którzy na różne sposoby kontestowali postęp – czyli przede wszystkim konserwatyści. Czołowy krytyk z grona stańczyków w kwestiach literackich prezentował niechęć do powieści współczesnej, oskarżając ją o niemoralność i zgubny wpływ na społeczeństwo (a zwłaszcza niewyrobionych czytelników), traktując ją także jako argument świadczący o upadku społeczeństw Zachodu (S. Tarnowski, *Z najnowszych powieści polskich*, „Przegląd Polski" 1881, t. 60). Niechęć do powieści współczesnej podzielali również warszawscy konserwatyści (m.in. Teodor Jeske-Choiński, który podobnie jak Tarnowski prorokował, że ludzkość dąży do upadku). Niekiedy konserwatyści dyskontowali ideę postępu, gdy, oprócz kierowanych w stronę nowej sztuki oskarżeń o niemoralność, zarzucali młodym autorom, jak np. Stanisław Szczepanowski w *Dezynfekcji prądów europejskich* („Słowo Polskie" 1898, nr 40), „partactwo naukowe" i „nieznajomość nabytków cywilizacyjnych".

Poglądy modernistów oraz ich krytyka. W krytyce literackiej Młodej Polski odwoływanie się do idei postępu było wciąż dosyć częste, jednak jego rozumienie bardzo się zróżnicowało. Można wskazać trzy pola znaczeniowe terminu „postęp" – oprócz przyjętego przez pozytywistów znaczenia cywilizacyjno-modernizacyjnego dużej wagi nabrały nowe sensy: odnoszące się do rozwoju jednostki (biologiczno-ewolucyjne) oraz socjalistyczno-marksistowskie. W związku z tym w spór „wewnętrzny" wchodzili często krytycy deklarujący przychylność dla idei modernizacji, różnie jednak rozumianej. Artur Górski podkreślał, że dotychczaso-

wy sposób tworzenia i dotychczasowa formacja umysłowa wyczerpały swe możliwości i że to „literatura »najmłodszych« wnosi w nasz dorobek duchowy to, co stanowi o ewolucji społeczeństw, wnosi nowe indywidualności" (Quasimodo [A. Górski], *Młoda Polska. Felieton nieposłany na konkurs „Słowa Polskiego"*, „Życie" 1898, nr 19). Odnosząc się do porównań z literaturą romantyczną, Górski przywoływał stwierdzenie Oscara Wilde'a, że „publiczność zawsze używa uznanych klasyków swego kraju, aby z ich pomocą tamować postęp sztuki" (tamże). Ignacy Matuszewski stwierdzał, że nowy prąd w sztuce „jest prostym, naturalnym i koniecznym wynikiem dziejowej ewolucji" (*Wstecznictwo czy reakcja*, „Kurier Codzienny" 1894, nr 321). Maria Komornicka w artykule *Przejściowi* z książki zbiorowej *Forpoczty* (1895) przedstawiała z kolei powieści psychologiczne jako forpoczty nowej formy powieści, która zgodnie z zasadami ewolucji musi wkrótce nadejść.

Krytycy młodopolscy niekiedy przenosili dyskusję na pole antropologiczne. Wacław Nałkowski i Maria Komornicka w *Forpocztach* przedstawiali nerwowców i dekadentów jako jednostki będące awangardą kultury, zapowiedzią nowego wzoru osobowości. Ten argument, budowanie nowej jakości psychicznej, nowego podmiotu, był jednym ze sposobów odpierania oskarżeń o niemoralność i burzycielstwo. Jak pisał Wacław Berent, komentując *Próchno*, „Może niejeden pomyślał już nad tym, że błądzący duch jest bądź co bądź więcej wart od sennego i upartego, z których pierwszy rodzi wokół łatwe zadowolenia, drugi z brutalną zawziętością wyrywa wszystkie nowe kiełki dlatego tylko, że swój wzrost nie tak rozpoczynają, jak to stare drzewa czyniły. Może niejeden zastanowił się już nad tym, że tam, gdzie drga i krwawi serce, gdzie myśl pracuje bezustannie i zrywa się do najwyższych wzlotów, że tam nie może być mowy wyłącznie o niemoralności? […] że próchno staje się wszak z czasem płodną mierzwą, na której kiedyś dziewicze nawet bory wyrosnąć mogą" (*List autora „Próchna"*, „Chimera" 1901, t. 4). Stanisław Brzozowski dodawał, że „ci, którzy najgłośniej i najbezczelniej występują w obronie zagrożonej przez młodych wandalów »Kultury«, stanowili zawsze bierny, martwy, oporny wszelkiemu życiu i rozwojowi pierwiastek w naszym społeczeństwie" (*My młodzi*, „Głos" 1902, nr 50).

Innym polem sporu, tym razem między młodopolanami, były elitarystyczne koncepcje Zenona Przesmyckiego (Miriama), który rozpoczynając redagowanie „Chimery", napisał m.in., że współcześnie „rozpasała się frenetyczna orgia mierności" (*Walka ze sztuką*, „Chimera" 1901, t. 1, z. 2); jej źródłem były – zdaniem krytyka – dziewiętnastowieczne procesy demokratyzacyjne, przez co sztuka została umasowiona i zdegradowana. Opinia ta wywołała wiele kontrowersji. Nałkowski, choć przestrzegał wprawdzie, że podobnie myśląc, można znaleźć się w sąsiedztwie krytyków wstecznych i konserwatywnych, to jednak wyznał, że przypadła mu do gustu „obrona tak zwanej chorobliwości, zwyrodnienia, newrozy" oraz „wstręt do kompromisów" (*„Chimera" wobec ewolucji*, „Głos" 1901, nr 10). Wilhelm Feldman skrytykował koncepcję Miriama, ogłoszoną „w imię garstki kapłanów sztuki, pragnących koniecznie dzielić ludzkość na nad- i podziemną, śniących spóźniony sen o arystokratyzmie i znaczeniu hierarchii" (*Sztuka a życie*, „Krytyka" 1901, t. 1, z. 3). Ludwik Krzywicki przypominał o zasługach XIX w. (*Z wrażeń profana*, „Głos" 1901, nr 18–19), Julian Marchlewski zaatakował zaś redaktora „Chimery" z pozycji marksistowskich, podkreślając, że „sztuka to nie zbytek, lecz chleb powszedni duszy, nie upiększenie życia, lecz życie samo" (*Chimeryczny pogląd na stosunek społeczeństwa do sztuki*, „Prawda" 1901, nr 19). Brzozowski poświęcił Miriamowi i „Chimerze" kilka artykułów, oskarżając pismo o schlebianie mieszczańskim gustom, a przede wszystkim o „hieratyczną impotencję" i „uznanie bezczynności i niezdolno-

ści do czynu za symbol i symptomat wyższości duchowej" (*W odpowiedzi na protest*, „Głos" 1904, nr 34).

Z pozycji zwolenników modernizacji i przeciwników autoteliczności sztuki występowali pozytywiści. Z trzech powodów krytykowali hasło → „sztuka dla sztuki" (głoszący je Stanisław Przybyszewski pisał m.in.: „Działać na społeczeństwo pouczająco albo moralnie […] znaczy poniżać ją [tzn. sztukę]" – *Confiteor*, „Życie" 1899, nr 1). Po pierwsze, ponieważ nie przynosi społeczeństwu korzyści (Prus narzekał: „Kiedy inne ludy rozwijają przede wszystkim wiedzę i wolę […], my pragnęlibyśmy podtrzymywać i potęgować w sobie – uczucie […]. Kiedy inni poszukują nowych dróg komunikacyjnych, nowych targów, nowych materiałów i nowych machin, my przede wszystkim upominamy się o piękno, piękno i piękno…" – *Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny" 1901, nr 145); „A jednocześnie naszemu hasłu – marzenie dla marzenia!… – odpowiada straszliwy pomruk ducha czasu: »walka – i biada zwyciężonym!«" – tamże). Po drugie, krytycy pozytywistyczni twierdzili, że nie da się wypreparować piękna spośród innych aspektów dzieła artystycznego (jak stwierdzał Piotr Chmielowski: „Ponieważ chodzi tu o wpływ na masy, więc o sprawy ogólne, muszą być uwzględnione prawa nie tylko indywidualne, ale i zbiorowe" – *Najnowsze prądy w poezji naszej*, 1901). Po trzecie wreszcie, negowali poziom młodopolskich osiągnięć artystycznych, często porównując je z arcydziełami romantycznymi (np. Prus, zestawiając *Wesele* z *Dziadami*, przekonywał o niższości tego pierwszego dzieła – *Kronika tygodniowa*, „Tygodnik Ilustrowany" 1909, nr 23).

Krytycy radykalni o postępie i Henryku Sienkiewiczu. Kwestia postępu była kluczowa dla krytyki radykalnej (liberalnej, inspirowanej ideami socjalistycznymi i marksizmem). Krytycy tych nurtów (Wacław Nałkowski, Stanisław Brzozowski, Ludwik Krzywicki) wracali do przekonania o związku literatury z życiem społecznym, domagając się bardziej bezpośredniego i skutecznego przewartościowania polskiej kultury, formułując przy tym wiele krytycznych uwag pod adresem poprzedników (skądinąd docenianych).

Choć obiektem polemiki bywał Bolesław Prus, to głównym celem ataku i adresatem oskarżeń o reakcyjność pozostawał Henryk Sienkiewicz. Jak pisał Nałkowski: „[…] prawdziwie gruntowna, rozstrzygająca krytyka pisarza takiego musi się koniecznie opierać na gruncie społecznym", a Sienkiewiczowska „twórczość zaważyła fatalnie na psychospołecznym rozwoju naszego społeczeństwa" (*Na sposoby biorą się*, „Głos" 1903, nr 20). Brzozowski stwierdzał z kolei, że: „Sienkiewicz urodził się klasykiem, ale urodził się klasykiem warstwy znajdującej się w upadku", a także: „Jest on klasykiem polskiej ciemnoty, szlacheckiego nieuctwa. Przez niego żyje w formie artystycznie skończonej aż do czasów naszych saska epoka naszej historii" (*I smutek tego wszystkiego…*, „Głos" 1903, nr 10).

Ostatnim ważnym akordem dziewiętnastowiecznych krytycznoliterackich rozważań o postępie był artykuł Karola Irzykowskiego *Dwie rewolucje* („Nasz Kraj" 1908, z. 1), w którym krytyk wyraził opinię, że rewolucji społecznej 1905 r. nie wsparła w dostatecznym stopniu formalna rewolucja w sztuce.

Wielka wojna lat 1914–1918, towarzyszące jej wydarzenia rewolucyjne, a także odzyskanie przez Polskę niepodległości rozpoczęły zupełnie nowy rozdział w historii pojęcia postępu w rodzimej krytyce literackiej.

Bartłomiej Szleszyński

Źródła: S.K. Potocki, *Pochwała Józefa Szymanowskiego, miana w zgromadzeniu Przyjaciół Nauk dnia 9. Maja 1801 roku, przez Stanisława Kostkę Potockiego, tegoż zgromadzenia członka*, 1801; S.K. Potocki, *Rozprawa o zasadach krytyki i o potrzebie wprowadzenia jej u nas* [1811], „Roczniki Królewskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk" 1816, t. 9; J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, „Dziennik Wileński" 1819, t. 1; A. Mickiewicz, *Przemowa*, w: tegoż, *Poezje*, t. 1, 1822; M. Grabowski, *Myśli o literaturze*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 12, nr 36; [M. Mochnacki], *Myśli o literaturze polskiej*, „Gazeta Polska" 1828, nr 89–94; A. Mickiewicz, *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*, w: tegoż, *Poezje*, 1829; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; D. [E. Dembowski], *Kilka myśli o eklektyzmie*, „Rok" 1843, t. 4; D*** [E. Dembowski], *O dążeniach dzisiejszego czasu*, „Rok" 1845, t. 7; L. Dunin Borkowski, *Powieściarstwo polskie*, „Dziennik Mód Paryskich" 1848 nr 6, 9–11, 23–24 i 39–40; H. Rzewuski, *Wędrówki umysłowe*, t. 1–2, 1851; L. Powidaj, *Polacy i Indianie*, „Dziennik Literacki" 1864, nr 53 i 56 (całość, bez ingerencji cenzury: „Gazeta Narodowa" 1864, nr 285 i 293); E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, „Gazeta Polska" 1866, nr 285–286 i 288; E. Orzeszkowa, *Kilka słów o kobietach*, „Tygodnik Mód" 1870, nr 40–44 i 48–53; J.I. Kraszewski, *O postępie. Odczyt* […] *dnia 16 marca 1871 w Stowarzyszeniu „Postęp" w Krakowie*, 1871; A. Świętochowski, *Pleśń społeczna i literacka*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 31; [A. Świętochowski], *My i Wy*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 44; A. Świętochowski, *Na wyłomie*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 50; J. Ochorowicz, *Tradycja*, „Opiekun Domowy" 1872, nr 18; A. Świętochowski, *Absenteizm*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 11; A. Świętochowski, *Tradycja i historia wobec postępu*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 19; S. Tarnowski, *„Poezje" przez El…y*, „Przegląd Polski" 1872, R. 7; [P. Chmielowski], *Pozytywizm i pozytywiści*, „Niwa" 1873, t. 3; E. Orzeszkowa, *Listy o literaturze. List I. Wiek XIX i tegocześni poeci*, „Niwa" 1873, t. 4; E. Orzeszkowa, *O postępie*, „Tygodnik Mód i Powieści" 1874, nr 20–24; J. Ochorowicz, *Romantycy i realiści*, „Niwa" 1875, t. 7; E. Orzeszkowa, *O wpływie nauki na rozwój miłosierdzia*, „Ruch Literacki" 1875, nr 39–43; E. Orzeszkowa, *O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15; S. Tarnowski, *Z najnowszych powieści polskich*, „Przegląd Polski" 1881, t. 60; I. Matuszewski, *Wstecznictwo czy reakcja*, „Kurier Codzienny" 1894, nr 274, 277 i 321, przedruk w: tegoż, *Czarodziejstwo i mediumizm. Studium historyczno-porównawcze*, 1896; W. Nałkowski, M. Komornicka, C. Jellenta, *Forpoczty*, 1895; Quasimodo [A. Górski], *Młoda Polska. Felieton nieposłany na konkurs „Słowa polskiego"*, „Życie" 1898, nr 15–16, 18–19 i 24–25; Piast [S. Szczepanowski], *Dezynfekcja prądów europejskich*, „Słowo Polskie" 1898, nr 40; S. Przybyszewski, *Confiteor*, „Życie" 1899, nr 1; W. Berent, *List autora „Próchna"*, „Chimera" 1901, t. 4; P. Chmielowski, *Najnowsze prądy w poezji naszej*, 1901; (f) [W. Feldman], *Sztuka a życie*, „Krytyka" 1901, t. 1, z. 3; J. Marchlewski, *Chimeryczny pogląd na stosunek społeczeństwa do sztuki*, „Prawda" 1901, nr 19–20; W. Nałkowski, *„Chimera" wobec ewolucji*, „Głos" 1901, nr 10; B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny" 1901, nr 145; Z. Przesmycki, *Walka ze sztuką*, „Chimera" 1901, t. 1, z. 2; K.R. Żywicki [L. Krzywicki], *Z wrażeń profana*, „Głos" 1901, nr 18–19; S. Brzozowski, *My młodzi*, „Głos" 1902, nr 50; S. Brzozowski, *I smutek tego wszystkiego…*, „Głos" 1903, nr 10; W. Nałkowski, *Na sposoby biorą się…*, „Głos" 1903, nr 20; A. Czepiel [S. Brzozowski], *W odpowiedzi na protest*, „Głos" 1904, nr 34; K. Irzykowski, *Dwie rewolucje*, „Nasz Kraj" 1908, z. 1; B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Tygodnik Ilustrowany" 1909, nr 23.

Opracowania: M. Żmigrodzka, *Edward Dembowski i polska krytyka romantyczna*, 1957; M. Straszewska, *Życie literackie Wielkiej Emigracji we Francji, 1831–1840*, 1970; T. Kizwalter, *Kryzys Oświecenia a początki konserwatyzmu polskiego*, 1987; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1988; T. Kizwalter, *Nowatorstwo i rutyny. Społeczeństwo Królestwa Polskiego wobec procesów modernizacji (1840–1863)*, 1991; J. Maciejewski, *Oświecenie* w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, 1991; M. Pąkciński, *Konserwatyzm na rozdrożu: „młodzi konserwatyści" warszawscy wobec ideowych dylematów schyłku XIX wieku*, 1994; M. Strzyżewski, *Mickiewicz wśród krytyków. Studia o przemianach i formach romantycznej krytyki w Polsce*, 2001; *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, 2005; D. Zawadzka, *Lelewel i Mickiewicz. Paralela*, 2013.

Zob. też: Dziewiętnastowieczność, Krytyka literacka a nauka, Oświecenie, Pozytywizm, Russoizm, Sarmatyzm

POWIASTKA

Genealogia i początki gatunku. W drugiej połowie XVII w. pojawiają się we Francji liczne niewielkie prozatorskie utwory fabularne zwane *contes* (najczęściej wydawane jako zbiory), które zwracają uwagę salonowych elit na ten rodzaj twórczości. Jean de La Fontaine wydaje *Contes et nouvelles* (1665), Charles Perrault pisze publikowane od 1691 r. *Histoires ou contes du temps passé* (znane też jako *Contes de ma mère l'Oye*), autorką licznych *contes* była pani Marie Catherine d'Aulnoy (*Contes de fées*, 1697; *Contes nouveaux ou les Fées à la mode*, 1698), wśród których znalazły się tak znane utwory, jak: *L'Oiseau bleu* czy *La Chatte blanche*. W 1698 r. swoje *Contes de fées* wydaje Henriette Julie de Murat. Badacze francuscy stwierdzają, że Perrault wynalazł gatunek literacki przed nim nieznany: *conte de fées*. W dużym stopniu właśnie za sprawą *conte de fées* utwory tego typu uzyskały rangę odrębnego gatunku. Przyczynił się do tego także przekład *Tysiąca i jednej nocy* z języka arabskiego na francuski (*Mille et une nuits, contes arabes*, 1704–1717) Antoine'a Gallanda, który utrwalił w Europie (nie tylko we Francji) popularność gatunku *conte*, a w szczególności – jego odmiany podejmującej motywy orientalne, zwanej u nas powiastką wschodnią.

Perrault wydał swój zbiór *Contes de ma mère l'Oye* pod nazwiskiem dziesięcioletniego syna, Armancoura, co dowodziło, że przywiązywał do niego niewielkie znaczenie. Swoje *contes de fées* oceniał jako błahostki, którymi chciał rozweselić dzieci. W osiemnastowiecznym myśleniu o powiastce (nie tylko o *conte de fées*) pojawia się pogląd o „mniej poważnym" charakterze tego gatunku. Francuskie osiemnastowieczne wypowiedzi na temat *conte* zwracały uwagę na krótkość tych utworów, początkowo traktowaną jako wadę, później – już jako zaletę, dzięki której m.in. zyskiwały one przejrzystość i prostotę. Za dominantę *conte* oświeceniowa myśl francuska uznała styl (*Les Contes doivent être bien narrés*) – w przeciwieństwie do powieści. Styl *conte* powinien być elegancki, dowcipny, delikatny. Zwracano szczególną uwagę na lekkość dowcipu (*finesse de la plaisanterie*).

Uwagi teoretyczne na temat tego gatunku w osiemnastowiecznej Francji nie były ani zbyt obszerne i rozbudowane, ani też nadmierne obfite – zwłaszcza w stosunku do rozmiarów produkcji literackiej w tej dziedzinie. *Conte* została jednak zauważona (w odrębnym haśle) w *Encyclopédie* Denisa Diderota; komentarze i wypowiedzi na jej temat pojawiały się na łamach francuskich czasopism, w przedmowach do utworów, w esejach, poradnikach lektury. Francuscy twórcy powiastek niezbyt chętnie wypowiadali się na ich temat. Jean-François Marmontel, autor niezwykle popularnych w osiemnastowiecznej Europie *Contes morales*, jako teoretyk powiastki nie miał zbyt wiele do powiedzenia. W *Éléments de littérature* (1787) powiastkę traktuje powściągliwie, a jego uwagi na ten temat są zdawkowe.

Problem powiastki filozoficznej. W myśli teoretycznoliterackiej i krytyce XVIII w. nie odnotowano również przemian zachodzących w zakresie sposobu konstruowania i funkcji małych form narracyjnych. Oświecenie stworzyło i wypromowało najbardziej „prestiżową" ich odmianę: powiastkę filozoficzną. Pod piórami najgłośniejszych twórców ówczesnych: Voltaire'a (*Kandyd*, *Zadig*, *Prostaczek*, *Mikromegas*), Diderota (*Kubuś Fatalista i jego pan*), w Anglii – Williama Beckforda, u nas – Jana Potockiego (powiastki włączone do jego *Podróży*), przy wykorzystaniu inspiracji płynących z prozy orientalnej powiastka stała się miejscem dyskusji o głównych ideach epoki oraz narzędziem ich upowszechniania. W zbiorowej edycji dzieł Voltaire'a z 1771 r. zawierający jego powiastki tom trzynasty został zatytułowany *Romans et contes philosophiques*, co zapewne przyczyniło się do upowszechnienia nazwy w później-

szych publikacjach naukowych na ich temat. Zmianę, jakiej dokonali w poetyce i funkcjach powiastki luminarze francuskiego oświecenia, dostrzegł jednak już Marmontel, który w *Éléments de littérature* pisał np., że Voltaire uczynił z niej „un badinage philosophique plein de gaieté, de sel, et d'agrément" („filozoficzny żart, pełen wesołości, dowcipu i uroku"). Tego typu powiastka była adresowana do wyrafinowanej publiczności salonów oświeceniowych, ale i do szerszego kręgu przeciętnych czytelników, wprowadzanych przez atrakcyjną formę literacką w ówczesne dyskusje ideowe i światopoglądowe.

Powiastka w Polsce: problemy terminologiczne. Za sprawą twórczości francuskiej *contes* rozpowszechniły się w całej oświeceniowej Europie. Stały się popularne także w Polsce. Publikowano je w formie odrębnych, samodzielnych druków, ale również często w czasopismach. Jak w większości krajów europejskich – były to najpierw przekłady, głównie z języka francuskiego. Odpowiednikiem *conte*, używanym najczęściej w oświeceniowej polszczyźnie, było słowo „powieść", które stanowiło ówcześnie odpowiednik późniejszej „powiastki". Niekiedy *conte* tłumaczono jako „bajeczna powieść", a *contes de fées* jako „wieszcze bajki". W polskiej terminologii oświeceniowej powiastkę („powieść") określano także za pomocą terminu „przypowieść", zwłaszcza w zestawieniu: „bajki i przypowieści".

Na gruncie polskim obfitej twórczości powiastkowej towarzyszyła dosyć skromna refleksja krytyczno- i teoretycznoliteracka; z przekładami i rodzimą praktyką narracyjną nie szła w parze refleksja na temat poetyki gatunku. Sytuacja taka była zbieżna z ogólnoeuropejską tendencją do marginalizowania powiastki w sferze rozważań teoretycznych: powiastkę uważano za *genre mineur*, gatunek nieprowokujący polemik i obszernych wypowiedzi teoretycznych.

Wypowiedzi teoretyczne na temat powiastki, przeważnie niezbyt długie, dotyczące głównie (ale nie tylko) powiastki wschodniej, odnajdujemy w twórczości Ignacego Krasickiego. Autor *Mikołaja Doświadczyńskiego* zaakcentował w nich przede wszystkim moralizatorski walor powiastki. W dedykacji poprzedzającej własne *Powieści wschodnie* (1803) pisał: „[…] powieści wschodnie […] mają za cel obyczajność". Podobny pogląd sformułował w szkicu *Romanse* (pomieszczonym w *Uwagach* z 1803 r.). Wśród wymienionych tutaj różnych odmian romansów, jakie funkcjonowały na rynku czytelniczym, pierwszeństwo przyznał tym, „które ku cnocie i obyczajności wiodą". I właśnie do tej odmiany dzieł romansowych, która „prowadzi ku cnocie i obyczajności", włączył powiastki („Można w ich liczbie kłaść przypowieści […]").

Bardziej szczegółowe spostrzeżenia na temat powiastki Krasicki zawarł wcześniej w artykule opublikowanym w „Monitorze". Zwrócił tutaj uwagę na pewien rodzaj delikatności cechującej „technikę moralizowania" w tego typu utworach. Ich autorzy, sugerując „kierunek" odczytania moralnej tezy, pozostawiali czytelnikowi wysiłek jej „konkretyzacji": „Mamy podporę, a nie widzimy ręki, która nas wspiera; stąd korzyść i pomoc skądinąd powziętą, gdy przypisujemy sobie, razem ukontentowani i poprawieni zostajemy". To nienatrętne „prowadzenie" czytelnika do moralnego przesłania współtworzyło kolejną ważną cechę powiastki – atrakcyjność czytelniczą. W szkicu *Romanse* Krasicki pisał: „[…] przypowieści i bajki, których cel chwalebny POD ZABAWY POSTACIĄ [wyróżnienie – J.R.] mościć zbawienne nauki". Podobny sąd formułował w przywołanej dedykacji (poprzedzającej „powieści wschodnie"): „[…] powieści wschodnie […] PRZYPADKI ZABAWNE [wyróżnienie – J.R.] obwieszczają" („Monitor" 1766, nr 104). Także w artykułach zamieszczanych w czasopiśmie „Co Tydzień" (1798–1799) autor *Doświadczyńskiego* eksponował z jednej strony dydaktyczne walory powiastek, z drugiej zaś ich zajmujący, „dowcipny" charakter.

W oświeceniu postanisławowskim na powiastkę zwrócił uwagę Stanisław Kostka Potocki w rozprawie *O wymowie i stylu* – w tomie pierwszym (1815), w rozdziale dwudziestym czwartym: *Składy filozoficzne, bajeczność, zmyślenia, powieści, romanse, przekładanie*, gdzie skoncentrował się na *contes de fées*. Nazywa je „błyskotkami"; to określenie odsyła do rzeczy ozdobnych, ładnych, które podobają się, ale mają błahy charakter. Tymi „błyskotkami", stwierdza Potocki, „bawili się nawet pisarze szacowni i ludzie majętni". Tak więc znani twórcy sięgali po *conte de fées*, ale – co podkreśla autor – czynili to niezbyt często („bawili się nawet"). „Małe rozmiary", sytuując *contes de fées* w porządku „błyskotek", nie wykluczały zdaniem Potockiego możliwości wyrażenia w nich „i sztuki, i smaku". Seria wypowiedzi Krasickiego (pomieszczonych w różnych publikacjach) oraz rozważania Stanisława Kostki Potockiego w rozprawie *O wymowie i stylu* tworzą w dużym stopniu zasadniczy zrąb refleksji nad powiastką w polskim oświeceniu. Dla obu autorów *conte* była gatunkiem atrakcyjnym; „powabnym" – i dla błyskotliwych twórców, i dla wyrafinowanych odbiorców.

W początkach XIX w. Można zauważyć znaczny wpływ osiemnastowiecznych *contes* na kształtowanie i rozwój powiastki polskiej w pierwszej fazie XIX w. (do 1830 r.). Wiele z nich przedrukowywano, zwłaszcza w czasopismach. Pisze się również sporo *contes*, które są imitacją utworów osiemnastowiecznych. Na początku XIX w. szczególnie chętnie naśladowano (zwłaszcza w Anglii i Niemczech) Marmontelowski model powiastki moralnej. Duża grupa powiastek à la Marmontel została opublikowana (w przekładach) w polskich czasopismach. Pojawiły się też tendencje, wyznaczające nowe drogi rozwoju tego gatunku. Zrodziło się zainteresowanie literaturą ludową; w teren wyruszyli zbieracze legend, pieśni, baśni, bajek (Zorian Dołęga Chodakowski, Krystyn Lach Szyrma). Na kanwie ludowych utworów powstawały dzieła literackie – m.in. powiastki (z racji pewnych cech strukturalnych dobrze nadawały się one do „interioryzowania" fabuł „ludowych"); także w oryginalnej literaturze ludowej sporo było utworów utrzymanych w poetyce powiastki. Te nowe tendencje odnotowały ówczesne wypowiedzi teoretyczne. Tak więc Józef Korzeniowski w *Kursie poezji* (1828) wskazał na to zjawisko czerpania materiału fabularnego do powiastek z dzieł literatury ludowej. Pisał: „[…] treść ich [„powieści"] może być wzięta z bajek ludu i połączona z cudownością". Michał Wiszniewski w *Historii literatury polskiej* (1840) powiastkę utożsamił z kolei z „bajką, to jest baśnią ludową"; Hipolit Cegielski zaś w *Nauce poezji* (1845) – z ludową klechdą (jeden z fragmentów rozdziału *Poezja przedmiotowo-podmiotowa* zatytułował *Powiastki, czyli klechdy i podania gminne*). Wejście literatury ludowej w orbitę zainteresowań krytyki i teorii literatury włączyło powiastkę w ten nurt rozważań.

Rozwijała się także powiastka dla dzieci. Klementyna z Tańskich Hoffmanowa była jedną z pierwszych autorek, która sięgnęła po ten wariant (*Powieści moralne dla dzieci*, 1820; *Wiązanie Helenki*, 1823; utwory zamieszczane w miesięczniku „Rozrywki dla Dzieci", 1824–1828). Hoffmanowa pisała powiastki prozaiczne, a z wierszowanych powiastek dla dzieci zasłynął Stanisław Jachowicz (*Bajki i powieści*, 1824; *Sto nowych powiastek*, 1853). Z upływem lat ten model powiastki zyskiwał coraz większą popularność.

Powiastka w refleksji krytycznoliterackiej. W wypowiedziach krytycznoliterackich środka wieku rzadko zajmowano się powiastką. W przedmowach do dziewiętnastowiecznych zbiorów powiastek w niewielkim stopniu interesowano się zagadnieniem poetyki tego gatunku (i jego oceny). Refleksja na jego temat pojawiała się niekiedy bezpośrednio w utworach (w formie metaliterackiej uwagi) – jak np. w powiastce Jachowicza *Autor i Henryś*:

„Powiem panu powiastkę, rzekł Henryś milutki. / Autor: – A cóż to jest powiastka? / Henryś: Jest to wierszyk krótki". Aleksander Tyszyński, omawiając pisarstwo Jachowicza, stwierdzał: „[…] nazwać się może twórcą nowego rodzaju bajek, to jest bajek niealegorycznych (powiastek)". W innym miejscu tej recenzji pisał: „Powiastki i bajki (tj. powiastki alegoryczne)" (*Poezje pedagogiczne Stanisława Jachowicza („Powiastki i bajki")*, 1848). Tyszyński uchwycił tutaj fundamentalną różnicę między Jachowiczowskimi powiastką i → bajką. Jachowicz uważał powiastkę za pozbawioną alegorii odmianę bajki; termin „bajka" zarezerwował on dla bajki „klasycznej" – alegorycznej, w której w funkcji bohaterów występowały zwierzęta (lub rośliny). Według Tyszyńskiego Jachowicz owe „bajki niealegoryczne" – „ze względu na zwyczaj zowie powiastkami". Mając świadomość różnic między powiastką a bajką w twórczości Jachowicza, Tyszyński we wspomnianym szkicu niejednokrotnie zastępował nazwę „powiastka" – terminem „bajka". Także Jachowicz był w tym niekonsekwentny. W tytule zbiorku Jachowicza widnieją *Powiastki i bajki*, a w przedmowie wszystko jest nazwane bajkami. W wypowiedziach krytyczno- i teoretycznoliterackich tego okresu (recenzje, przedmowy, rozprawy) nie można nie zauważyć swoistego „chaosu" terminologiczno-genologicznego (świadczącego o dużej „dowolności" w ówczesnym myśleniu o zjawiskach literackich). Schyłkowa faza polskiego oświecenia (do lat 30. XIX w.) pozostawała pod wpływem „złotego wieku" powiastki, jakim był XVIII w. Z upływem czasu do głosu zaczęły dochodzić jednak tendencje prowadzące do przeobrażeń w ramach gatunku, powstawały nowe odmiany, a zanikały wcześniejsze.

W okresie międzypowstaniowym mamy do czynienia z rozkwitem krótkich form epickich. Określano je za pomocą rozmaitych nazw genologicznych. Tak więc coraz częściej używano terminu „powiastka" (pojawiała się nie tylko w refleksji krytyczno- i teoretycznoliterackiej, ale również w podtytułach, a także w tytułach utworów), choć słowo „powieść" nadal, mimo że w coraz mniejszym zakresie, występowało jako synonim powiastki. Obok „powiastki" (i „powieści") do popularnych nazw określających drobne utwory należały: → „gawęda", → „obrazek", „anegdota", a używający ich krytycy nie zawsze starali się o jasne rozgraniczenia zarówno genologiczne, jak i terminologiczne.

Do nazwy „powiastka" odwołuje się często w swojej *Teorii poezji polskiej* (1899) Antoni Gustaw Bem. Baśń jest określana przez niego jako „klechda, powiastka, gadka". Do „bajek satyryczno-przedmiotowych" autor zaliczył „powiastkę alegoryczną". Jako przykład bajki, w której „główną rolę odgrywają duchy", przytoczył „powiastkę ludu mazowieckiego". *Paragraf 1* (rozdziału jedenastego) w tejże *Teorii* został zatytułowany *Nowela (novella) i inne odmiany powiastki obyczajowej*. W tym konkretnym przypadku powiastka stała się kategorią szerszą niż → nowela. W kolejnych fragmentach rozprawy powiastka została użyta w funkcji synonimu i noweli, i anegdoty. Liczne drobne utwory Adama Mickiewicza, Antoniego Malczewskiego, Zygmunta Krasińskiego, Józefa Korzeniowskiego były dla autora powiastkami. Według Bema „powiastki moralne" Krasickiego – „nie są nowelami, lecz zbliżają się do nich drobnym rozmiarem, dążnością etyczną i kolorytem". Powiastka pełniła w rozprawie Bema funkcję „poręcznej" i pojemnej nazwy służącej przede wszystkim do dookreślania (doprecyzowania) drobnych gatunków. Była kategorią o dość „zamazanych" (ogólnikowych) wyznacznikach; stąd ta „elastyczność", pozwalająca „przypasować" powiastkę do rozmaitych utworów i powiązać ją z różnorodnymi formami gatunkowymi. Takie traktowanie powiastki (a pojawiło się ono już w przywołanych rozprawach Wiszniewskiego, Cegielskiego czy Tyszyńskiego, choć może nie w tak radykalnej postaci) wyda-

je się reprezentatywne dla myślenia o tym gatunku w ówczesnej refleksji krytyczno- i teoretycznoliterackiej; powiastka pełniła w niej funkcję przede wszystkim „pomocniczą", a nie pierwszoplanową.

Powiastka w okresie pozytywizmu. Do radykalnych przeobrażeń w zakresie terminologii genologicznej doszło w dobie pozytywizmu. „Powieść" stała się definitywnie nazwą fabularnych utworów prozatorskich dużych rozmiarów i przestała być traktowana jako synonim „powiastki". Krótkie formy zaczęto nazywać przede wszystkim „opowiadaniem" i „nowelą". Świadomość teoretyczna obu tych gatunków wyłoniła się w dyskusji na temat różnic między nimi, a niejednoznaczny i nieprecyzyjny termin „powiastka" stał się zbędny.

W sferze literackich realizacji powiastka rozwijała się zaś nadal głównie w ramach → literatury dla dzieci i dla „ludu". Stała się jednym z dominujących gatunków w galicyjskich podręcznikach (z końca XIX w.) do nauczania języka polskiego w szkołach elementarnych i niższych klasach gimnazjalnych i jako „czytanka powiastka" niewątpliwie była popularna w literaturze szkolnej także w pozostałych zaborach. Rzut oka na dzieje powiastki w XIX w. pozwala zauważyć najistotniejsze zmiany dotyczące jej odbiorcy. W coraz większym zakresie była adresowana do „ludu", również dziecko wyrosło na jednego z głównych (jeżeli nie głównego) odbiorców powiastki. Obserwując polskie dzieje gatunku na przestrzeni dwóch stuleci (1765–1914), trudno oprzeć się wrażeniu jego postępującej (swoistej) „dekadencji", szczególnie od drugiej połowy XIX w. Znalazło to też odzwierciedlenie w refleksji krytyczno- i teoretycznoliterackiej. Refleksja oświeceniowa (Krasicki, Potocki) koncentrowała się na strukturze powiastki, eksponowała jej walory, akcentując m.in. lekkość, „przyjemność" w lekturze, wyrafinowanie. Ta późniejsza – uczyniła z kategorii powiastki przede wszystkim „poręczny" instrument, pomocny w dookreślaniu poetyki innych (drobnych) gatunków, a także podjęła i akcentowała silny od początku istnienia powiastki element moralizatorsko-dydaktyczny jako jej najistotniejszą właściwość.

Janusz Ryba

Źródła: I. Krasicki, [b.t.], „Monitor" 1766, nr 104; I. Krasicki, *Powieści wschodnie*, 1803; I. Krasicki, *Romanse*, w: tegoż, *Uwagi*, 1803; S.K. Potocki, *O wymowie i stylu*, t. 1, 1815; J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, 1829; M. Wiszniewski, *Historia literatury polskiej*, 1840; H. Cegielski, *Nauka poezji*, 1845; A. Tyszyński, *Poezje pedagogiczne Stanisława Jachowicza („Powiastki i bajki")*, 1848, w: tegoż, *Rozbiory i krytyki*, t. 3, 1854; A.G. Bem, *Teoria poezji polskiej z przykładami w zarysie popularnym analityczno-dziejowym*, 1899.

Opracowania: J. Cieślikowski, *Literatura i podkultura dziecięca*, 1975; M. Rutkowska, *Terminologia literacka w wypowiedziach o powieści w XVIII wieku*, 1975; K. Antkowiak, *Conte philosophique*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 1979, z. 2; *Histoire de la littérature française*, t. 1: *Du Moyen Âge au XVIIIe siècle*, 1980; Z. Sinko, *Powiastka w oświeceniu stanisławowskim*, 1982; M. Inglot, *Gatunki i rodzaje literackie w galicyjskich podręcznikach do nauczania języka polskiego w szkołach elementarnych i niższych klasach gimnazjalnych. (Galicja doby autonomicznej)*, *O czytance w galicyjskich podręcznikach dla wyższych klas szkół elementarnych*, w: *Literatura i wychowanie. Z dziejów edukacji literackiej w Galicji*, red. M. Inglot, 1983; Z. Sinko, *Proza fabularna w czasopismach polskich 1801–1830*, 1988; E. Rzadkowska, *Francuskie wzorce polskich oświeconych. Studium o recepcji J.F. Marmontela w XVIII w.*, 1989; J. Szocki, *Powiastka dla ludu na przykładzie Wydawnictwa Ludowego (wersja polska) 1882–1921*, 1989; A. Bartoszewicz, *Powiastka*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; I. Kitowiczowa, Z. Sinko, *Powiastka*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, 1991; *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVIIIe siècle*, 1995; *Dictionnaire de lettres françaises. Le XVIIe siècle*, 1996; J. Ryba, *Europejskie i orientalne konteksty powiastki „Hafez" Jana Potockiego, w: Wśród pi-*

sarzy oświecenia. Studia i portrety, red. A. Czyż i S. Szczęsny, 1997; I. Łossowska, *Tradycja i nowoczesność dydaktycznej powieści Oświecenia w Polsce. Studia i szkice*, 2002; F. Gontier, *Histoire de la comtesse d'Aulnoy*, 2005.

Zob. też: Bajka, Gatunek literacki, Obrazek, Powieść, Romantyczna gawęda szlachecka

POWIEŚĆ

Początki gatunku w Polsce i problemy terminologiczne. Nowożytna powieść polska narodziła się w oświeceniu. Za *terminus a quo* dziejów → gatunku w Polsce przyjmuje się 1776 r. – datę publikacji utworu Ignacego Krasickiego *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki*. Pierwsze krytycznoliterackie → dyskusje na temat powieści charakteryzowały się brakiem terminologicznej precyzji, który powodował wiele niejasności i nieporozumień. Najpopularniejszą nazwą był w tym okresie w Polsce → „romans", wprowadzony do polskiej terminologii już w początkach XVII w. (formą „roman" posłużył się Zbigniew Morsztyn w dedykacji *Emblematów*, powst. 1658–1660). W połowie XVIII stulecia jej zakres semantyczny był nieprecyzyjny. Stosowano ją zarówno na określenie utworów o nieprawdopodobnej fabule rycerskiej, awanturniczej lub miłosnej, jak i w odniesieniu do dzieł o współczesnej tematyce obyczajowej, przedstawiających realistyczną wizję świata.

Powstanie oryginalnych polskich powieści oświeceniowych poprzedziła – lub mu towarzyszyła – działalność translatorska, udostępniająca → publiczności literackiej wiele wybitnych powieści zachodnioeuropejskich. W 1769 r. pojawiło się polskie tłumaczenie *Przypadków Robinsona Kruzoe* Daniela Defoe, w 1784 r. opublikowano → przekład *Podróży Guliwera* Jonathana Swifta, w 1787 r. wyszła *Historia Józefa Andrewsa*, sześć lat później – *Tom Jones* Henry'ego Fieldinga (powieści angielskie tłumaczono w Polsce z wersji francuskojęzycznych). Mimo licznych przekładów arcydzieł powieściowych sytuacja gatunku była w polskim oświeceniu skomplikowana, determinowały ją zarówno znaczne opóźnienia procesów modernizacyjnych, jak i brak oryginalnej tradycji powieściowej. Nie bez znaczenia były też dość powszechne głosy krytyczne i uprzedzenia w stosunku do „romansu", nie zawsze jasno odróżnianego od nowego typu prozy fabularnej. Krytycy i pisarze polskiego oświecenia najczęściej traktowali romans jako gatunek pośledniejszej jakości, zdominowany przez element „przygodowy". Na łamach „Monitora" zrównywano romanse z „nikczemnymi bajeczkami, setnymi awanturami, w których osobliwość prawdę przewyższa […]" ([J.N. Kossakowski?], [*Uwagi o czytaniu*], „Monitor" 1777, nr 56). Surowo piętnował utwory tego typu Ignacy Krasicki, widząc w nich – zresztą w ślad za Pierre-Danielem Huetem, autorem *Traité de l'origine des romans* (1670) – przykład „historii bajecznych, po większej części miłosne awantury w sobie zawierających". Jego zdaniem: „Rodzaj ten pisma zbyt teraz rozpleniony zabawką momentalną nie nadgradza nieskończonego uszczerbku w obyczajach młodzieży" (hasło *Romans*, w: *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych*, t. 2, 1781). Tak surowy osąd romansów Krasicki sformułował już wcześniej w *Doświadczyńskim*; wtórował mu w *Podolance* (1784) Michał Dymitr Krajewski, a Franciszek Salezy Jezierski swoją dezaprobatę dla romansów tym uzasadniał, że przedstawiona w nich „osnowa wypadków zdumiewa czytającego, a bohaterów i heroin cnoty zasadzone na samych niepodobieństwach namiętności", wskutek czego utwory te „rozdrażniają czucia i wprawiają w dziwacki sposób myślenia" (*Niektóre wyrazy porządkiem abecadła zebrane i stosownymi do rzeczy uwagami objaśnione*, 1791).

Pisarzom oświeceniowym nie udało się wprowadzić jednoznacznej nazwy genologicznej. Nazwą „powieść" posługiwano się w znaczeniu opowiadania, relacji, krótkiej wypowiedzi NARRACYJNEJ. Romansom awanturniczym chętnie przeciwstawiano utwory obyczajowe i zarazem moralizatorskie, upatrując w nich doskonały środek pedagogiki społecznej. Antytezę romansów stanowiła dla nich powieść o wyrazistym profilu dydaktyczno-moralizatorskim, wolna od „niebezpiecznych sentymentów i nadmiernej czułostkowości", respektująca kanon życiowego „prawdopodobieństwa". Próbowano zarazem wyróżnić romans „obyczajny" dla nazwania nowych utworów fabularnych. Tak np. Józef Kossakowski w zakończeniu *Księdza Plebana* (1786) oponował przeciwko traktowaniu tego utworu jako błahego, rozrywkowego romansu, ponieważ „zawiera [on] rzeczy imaginacją potworzone, ale istotne, które być mogły i mogą" i, co najważniejsze, powstał „z chęci dobrej przysłużenia się społeczności" i na „pożytek powszechności". Krasicki akcentował z kolei cechę, którą oświeceni chętnie przypisywali aprobowanym przez siebie odmianom powieści, a mianowicie „obyczajność". Swoje teoretyczne i normatywne poglądy na powieść (romans) Krasicki wyłożył zarówno w *Panu Podstolim*, jak i w późniejszym artykule poświęconym romansom, w którym przedstawił systematykę współczesnych utworów fabularnych, wyróżniając: ROMANSE BOHATERSKIE, „uczciwe wprawdzie, ale niemające żadnej użyteczności", ROMANSE SENTYMENTOWO-MIŁOSNE, „płód zbyt czułej imaginacji, najrozciąglejsze, najgadatliwsze, a zatem najnudniejsze od wszystkich", ROMANSE NIEMORALNE, kontynuujące linię Apulejusza i Petroniusza, dzieła bez wartości moralnej, „które się obyczajności istotnie sprzeciwiają", gdyż „z jawnym bluźnierstwem mieści się [w nich] bezczelna rozwiązłość", wreszcie – najwyżej przez autora cenione – ROMANSE POBOŻNE I OBYCZAJNE, do których zaliczył m.in. arcydzieła prozy osiemnastowiecznej: utwory Samuela Richardsona, Henry'ego Fieldinga, Olivera Goldsmitha oraz *Idziego Blasa* Alain-René Lesage'a ([*Romanse*], „Co Tydzień" 1798, nr 17). „Obyczajność", w której trzeba widzieć bodaj najistotniejszy element normatywnej poetyki polskiej powieści oświeceniowej, stała się więc jej głównym celem poznawczym; traktowano ją przy tym jako podstawową zasadę strukturalizacji świata przedstawionego powieści i niezbywalny składnik jej norm etycznych i aksjologicznych.

Oprócz walorów moralnych pisarze i krytycy oświeceniowi poszukiwali też w romansach cech życiowego PRAWDOPODOBIEŃSTWA, tj. ich „prawdziwości", którą przeciwstawiali „bajeczności" fabularnej utworów dawniejszego typu (→ fantastyka). Podkreślając konieczność respektowania zasady życiowego prawdopodobieństwa, formułowano wobec oświeceniowej powieści drugi istotny postulat estetyki normatywnej. „Prawdziwość" zaczęto łączyć właśnie z „obyczajnością". Utwór może wychowawczo oddziaływać na → czytelnika zwłaszcza wtedy, gdy autor zobrazuje swoje przesłanie moralne za pośrednictwem życiowo prawdopodobnej fabuły. Interesująco w tym kontekście brzmi opinia Adama Kazimierza Czartoryskiego z przedmowy do polskiego wydania *Toma Jonesa*, podkreślająca wielkie walory tego dzieła, widoczne choćby w tym, że nie zniechęca ono → odbiorcy „oschłym doktrynowaniem, czyli też magistralnym tonem", ale przyciąga „powabem spłyconych najdowcipniej wydarzeń", wskutek czego można tę książkę nazwać „poematem moralnym, z której (rozczytawszy się w niej z uwagą) wiele pożytku każdy młody człowiek czerpać może […]" (*Krótkie uwiadomienie o celu i umyśle, w którym jest pisanym romans Tom-Dżona*, 1793).

Wymóg życiowego prawdopodobieństwa fabuły podnosił również Michał Dymitr Krajewski w niesygnowanej wypowiedzi na temat własnej powieści *Podolanka*, zauważając, że kiedy pisze się „zmyśloną historię, czyli romans, tak ją trzeba napisać, żeby się jak prawdzi-

wa wydawała, żeby rzeczy tym szły porządkiem, jak się pospolicie w biegu życia ludzkiego zdarzają" (*Dialog, czyli Rozmowa Podolanki z jej mężem. Dzieło ostatnie*, 1785). Jednak owa prawdziwość świata przedstawionego powieści nie powinna ogarniać rzeczy sprzecznych z powszechnie odczuwanymi kanonami piękna. Zalecano tedy eliminację motywów brzydoty czy „nieprzystojności". Anonimowy autor *Listu Sandomierzanki do Podolanki w stanie natury wychowanej* (1784) pisał: „Natura naturalnie i pięknie i bez odrazy wyrażona być może, kiedy nią przystojność i delikatność powoduje".

Zasada prawdziwości (prawdopodobieństwa) zdarzeń miała nadto realizować się przez osadzenie fabuły we współczesnej rzeczywistości. Ów fabularny prezentyzm, uwidoczniony także w umiejętnym odtworzeniu „charakteru narodowego", sprzyjał pełnieniu przez utwór wyrazistych FUNKCJI PERSWAZYJNO-WYCHOWAWCZYCH. Ówcześni krytycy, kierując się tymi kryteriami, wysoko cenili powieści Krasickiego. Tytułowy bohater *Pana Podstolego* wywołał entuzjazm u Franciszka Ksawerego Dmochowskiego: „We wszystkim, co mówi i czyni pan Podstoli, widać znajomość gospodarstwa, zdania zdrowe, sentymenta obywatelskie. Osobliwie ton tak zręcznie jest uchwycony, tak doskonale do obyczajów narodowych przystosowany, że trudno jest lepiej Polaka wystawić" (*Mowa na obchód pamiątki Ignacego Krasickiego, arcybiskupa gnieźnieńskiego*, wygł. 1801). Podobnie sądził Adam Kazimierz Czartoryski; jego zdaniem o walorach powieści Krasickiego decydowało przede wszystkim to, że: „[…] oryginały opisań krajowości cechę mają na sobie; ukryte zaś nauki znajdują się pod postaciami snującymi się codziennie popod oczyma mieszkańców ziemi naszej, których bawiąc, wciąga autor mimowolnie w zastanawianie się i rozmysł nad tym, co rozumieli […]" (*Myśli o pismach polskich z uwagami nad sposobem pisania w rozmaitych materiach*, powst. 1801, wyd. [1810]).

Jednak nad walory poznawcze krytycy i pisarze oświeceniowi zawsze przedkładali DYDAKTYCZNY CEL POWIEŚCI. Trzeba też odnotować, że to właśnie powstające w drugiej połowie XVIII w. powieści stały się przedmiotem publikowanych ówcześnie w czasopismach → recenzji, przyczyniając się do rozwoju nowoczesnej krytyki literackiej (m.in. anonimowe recenzje powieści Michała Dymitra Krajewskiego *Wojciech Zdarzyński życie i przypadki swoje opisujący*, zamieszczone w „Magazynie Warszawskim" 1785, t. 1, cz. 2, oraz w „Polaku Patriocie" 1785, t. 2; recenzja *Pana Podstolego*, „Magazyn Warszawski" 1784, cz. 3).

Dyskusje w początkach XIX stulecia. Dyskusja wokół moralnych aspektów romansu toczyła się także w późnej fazie oświecenia. Nadal formułowano wobec gatunku zarzuty niemoralności. Anonimowy autor *Uwag o czytaniu romansów* („Gazeta Warszawska" 1803, nr 6) podkreślał, że „człowiek prawdziwie oświecony zna dobrze, ile opisy romansowe szkodzą nie tylko obyczajom, ale nawet zdrowy obrażają rozsądek". Bardziej złożony był pogląd Jana Śniadeckiego; w rekomendującym *Malwinę* Marii Wirtemberskiej *Liście stryja do synowicy pisanym z Warszawy 31 stycznia 1816 r.n.s. z przesłaniem nowego pod tym tytułem romansu* („Dziennik Wileński" 1816, t. 3, nr 14) oskarżał wprawdzie romanse o to, że drażnią nerwy i pobudzają → wyobraźnię, przyznawał jednak duże walory poznawcze i moralne *Malwinie*, którą wyraźnie przedkładał nad skażoną nieco „wyuzdaną rozwiązłością" *Klarysę* Richardsona, podkreślając, że to „powieść całkiem narodowa o familiach, miejscach, zdarzeniach towarzyskich wyższego rzędu i o obyczajach polskich".

Poznawcze wartości romansu, uwidocznione w jego życiowo prawdopodobnej fabule i jej „charakterze narodowym", starano się nadal łączyć z funkcjami wychowawczymi. Ten styl myślenia charakteryzował poglądy Marii Wirtemberskiej, która znamien-

nie wypowiedziała się na temat funkcji romansu w *Malwinie*: „W romansach […], w tych szczerych obrazach społeczeństwa, każdy niemal znajdując zdarzenia podobne tym, których doświadczał, uczucia sercu znajome, błędy, w które wpadał, namiętności, jakie nieraz w pożyciu spotykał, mimowolnie zajmuje się tym opisaniem, porównywa, rozważa i częstokroć skutkiem tych rozwag, czynionych bez uprzedzenia, staje się to w głębi serca przekonanie, że w jakiejkolwiek doli, w jakimkolwiek wypadku działać dla cnoty jest to pewniejszym nad wszelkie inne sposobem działać dla szczęścia" (*Malwina, czyli Domyślność serca*, 1816). Bardziej tradycyjny pogląd wyraziła z kolei parę lat później Elżbieta Jaraczewska, przekonując, że tworzy powieści „jedynie w chęci bycia użyteczną" (*Zofia i Emilia*, 1827).

Rozwój powieści na początku XIX w. następował w opozycji do normatywnej estetyki klasycystycznej. Swoistą legitymizację krytycznoliteracką zyskał nowy gatunek w anonimowej rozprawie *O romansach* („Ćwiczenia Naukowe. Dział Literatury" 1818, t. 2, nr 6; autorstwo przypisywane Teodozemu Sierocińskiemu, Karolowi Sienkiewiczowi bądź Franciszkowi Rudzkiemu). Przyznawszy romansom niekwestionowane miejsce w literaturze narodowej, autor próbował nakreślić teorię tego gatunku. „Romanse – jego zdaniem – powinny być rzetelnym obrazem towarzystwa ludzi. Bo więcej im prawda dodaje powagi i mocy, aniżeli zmyślenie wdzięku i przyjemności. Przeznaczone do zabawy złączonej z nauką, aby skierowywały na dobrą drogę, aby wskazywały, jak być powinno, muszą koniecznie przedstawiać, jak jest teraz i jak było dawniej […]".

Rozważania o powieści w romantyzmie. Po 1820 r. przewagę zyskała opinia o prawomocności nowego gatunku literackiego. Romans (powieść) staje się w tym czasie swego rodzaju sojusznikiem tendencji romantycznych w literaturze, wymierzonych przeciwko anachronicznej, normatywnej estetyce późnego klasycyzmu. Za „osnowę" tematyczną nowoczesnego romansu uznawano „zdarzenia codziennego, zwykłymi formami społecznymi, określonego życia". Taką opinię głosił autor artykułu *O literaturze romansów w ogólności i w szczególności o polskich tego rodzaju płodach – z przyłączeniem uwag nad romansem polskim mającym tytuł: „Nierozsądne śluby"* („Astrea. Pamiętnik Narodowy Polski" 1821, nr 1). Modelowym przykładem wartościowego romansu okazały się dla tego krytyka utwory powieściowe z literatury angielskiej, zarówno osiemnastowieczne, jak i jemu współczesne: „U nich to poznano najpierwej, iż obraz uczuć duszy, obraz mało znaczących zdarzeń prywatnego życia może zająć i wzruszyć serce i umysł człowieka […]. Romanse Anglików są to twory wyobraźni zasadzone jedynie na malowaniu obyczajów, charakterów i zdarzeń domowego życia […]" (tamże). Do otwartego sojuszu → romantyzmu z powieścią (romansem) jednak nie doszło. Maurycy Mochnacki, odwołując się bezpośrednio do idealistycznej estetyki niemieckiego romantyzmu, przywoływał Friedricha Wilhelma Josepha Schellinga: „[…] produkcja idealnej, od rzeczywistej spanialszej natury, a z wyrazem niewidomego ducha ściśle spowinowaconej, jest najwyższym sztuki zamiarem" (*Myśli o literaturze polskiej*, „Gazeta Polska" 1828, nr 91).

Wokół romansu historycznego. Lata 20. XIX stulecia to okres coraz żywszej recepcji w Polsce twórczości Waltera Scotta, która była niewątpliwie jednym z istotniejszych czynników wpływających na dużą popularność tematyki historycznej w literaturze polskiej. W sytuacji narodu pozbawionego państwowej niepodległości z coraz większą aprobatą odnoszono się do literatury odtwarzającej „ducha historii" danej zbiorowości, jej „charakter duchowy" i historię ([b.a.], *Walter Scott i jego wiek spółczesny*, „Gazeta Polska" 1828, nr 182–184).

Dyskusje wokół romansu historycznego nabrały rozmachu już nawet wcześniej, choćby za sprawą Juliana Ursyna Niemcewicza, który w przedmowie *Do czytelnika*, zamieszczonej na

wstępie *Jana z Tęczyna* (1825), podkreślając z uznaniem, że gatunek ten z „pożytkiem przyjemność i zabawę połącza", bodaj silniej nawet niż Scott opowiadał się za uwypukleniem malarskich walorów historii przez uchwycenie autentycznych szczegółów. Wyobraźnia twórcza autora romansu historycznego winna, zdaniem Niemcewicza, podporządkować się prawdzie historycznej. Wysoką rangę tematu historycznego w literaturze polskiej podnosił w recenzji *Jana z Tęczyna* Walenty Chłędowski, pisząc: „Miło nam znachodzić w wiejskiej chacie szczerą i ujmującą prostotę; miło na świetnych panów polskich dworach widzieć przepych obok prostoty, który świadczył o potędze i bogactwach, a razem o czerstwości jeszcze charakteru narodu; […] miło łudzić przynajmniej wyobraźność przywodzeniem do umysłu owych wieków i zbliżać się do owych odległych czasów […]" (*Rozbiór uwag Philopolskiego nad „Janem z Tęczyna" – powieścią historyczną J.U. Niemcewicza*, 1825). Nieprzychylne stanowisko wobec romansów historycznych zajął natomiast w 1828 r. Kazimierz Brodziński, dla którego ich poważną usterką artystyczną i przede wszystkim poznawczą stało się nieudatne łączenie pierwiastka historycznego i → „poezji", przynoszące ewidentną szkodę im obu; wszak zacierało granice między nimi (*O romansach historycznych Bronikowskiego. Rozprawa czytana na posiedzeniu publicznym Warsz. Tow. Przyj. Nauk 5 marca 1828*, wygł. 1828, wyd. 1905).

Wokół romansu sentymentalnego. Wraz ze sporem o romans historyczny (*nb.* zabrał w nim głos także Tytus Dzieduszycki pod pseudonimem Philopolski, polemizujący z Niemcewicza koncepcją historii jako dziejów bohaterów znajdujących się u szczytów władzy; zob. *Uwagi nad „Janem z Tęczyna", powieścią historyczną wydaną przez J.U. Niemcewicza*, „Rozmaitości" 1825, nr 27–28) coraz intensywniej rozwijała się krytycznoliteracka refleksja na temat romansu (powieści) w ogóle. Nasila się podówczas dezaprobata dla romansu sentymentalnego. Pozytywne sądy o tej odmianie gatunkowej pojawiały się jeszcze na początku lat 20. (pochlebna opinia anonimowego autora artykułu *O literaturze romansów w ogólności* o *Nierozsądnych ślubach* Feliksa Bernatowicza).

Problem oryginalności i realizmu. Rozważania nad prawdą życiową fabuł sentymentalnych poprowadziły potem krytyków do postawienia kwestii oryginalności polskich romansów. Problem ów podjął anonimowy autor *Pana unterlejtnanta Wojciecha* (1826), doceniający zresztą znaczne walory tej odmiany gatunkowej; pisarz żądał od romansistów, by swoją oryginalność i niezależność od obcych wzorów ugruntowywali na wiernym odtwarzaniu natury. Jego zdaniem pisarz jest „niczym więcej, jak tylko kopistą co do rzeczy […]".

W sferze terminologicznej nadal co prawda panowała niekonsekwencja; w użyciu znajdowały się terminy: „romans" i „powieść". Pewne niezdecydowanie widać nawet w wystąpieniach Józefa Ignacego Kraszewskiego, który jako pisarz i krytyk odegrał w czasach międzypowstaniowych rolę najwybitniejszego kodyfikatora i propagatora poetyki powieści realistycznej. Jego wahania nomenklaturowe można choćby zobaczyć w artykułach: *O polskich romansopisarzach* („Wizerunki i Roztrząsania Naukowe" 1836, t. 11) oraz *Przeszłość i przyszłość romansu* („Tygodnik Petersburski" 1838, nr 29–30). Wyraźny prymat „powieści" jako podstawowej nazwy genologicznej objawił się bodaj w latach 40. (za jeden z pierwszych artykułów, w którego tytule pojawił się termin „powieść", można uznać szkic Józefa Antoniego Czajkowskiego *Powieść historyczna jako sztuka obrazowa*, „Przegląd Warszawski" 1842, t. 3).

Potępienie powieści. Głównym terenem sporów o powieść była podówczas krytyka krajowa, na emigracji mówiono o tym gatunku rzadko i niechętnie. Wielcy romantycy wyrażali się o powieści z dezaprobatą. Adam Mickiewicz, dla przykładu, krytycznie wypowiadał się o po-

wieściach Waltera Scotta, pisanych „dla zabawienia tłumów próżniaczej publiczności" (*Literatura słowiańska*, kurs drugi, wykład piętnasty), Juliusz Słowacki, zwłaszcza w okresie → mistycznym, potępiał z kolei powieściopisarzy m.in. za to, że preferując zdroworozsądkowe obrazy życia, „zabijają przyszłe królestwo Boże" (*Dziennik*, 1847). Z wielką dezaprobatą odnosił się do gatunku powieściowego także Cyprian Norwid, dezawuujący go w takich utworach, jak *Krytyka* (1856), *Powieść* [*Dwie powieści*], *Przepis na powieść warszawską* (1879).

Znacznie liczniejsze okazały się jednak głosy o powieści w krajowej krytyce literackiej. Niechętny do niej stosunek nadal objawiali krytycy klasycystyczni (Kajetan Koźmian i Franciszek Wężyk), szermujący w prywatnej korespondencji negatywną → metaforyką (w rodzaju: „malowidła potworne", „zgniłe kartofle"). Pełni uprzedzeń i krytycznego dystansu wobec powieści byli także reprezentanci konserwatywnej krytyki idealistycznej, choćby Józef Kremer czy Karol Libelt; oni jednak, co prawda z zastrzeżeniami, godzili się na to, by powieść (czy „romans"), ukazująca „poziomą sferę życia codziennego i prywatnego", zajęła miejsce na „poniższych szczeblach" twórczości (J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 1, 1843) jako gatunek, który „stawszy się chlebem powszednim sztuki, nie wypełnia jej wyższego powołania, którym jest tworzenie ideałów" (K. Libelt, *Estetyka, czyli umnictwo piękne*, t. 1, 1849).

Powieść a historyzm. Ważnym motywem krytycznoliterackich dyskusji i → polemik wokół powieści stała się kwestia → historyzmu walterskotowskiego, podjęta już w latach 20. Gorliwym zwolennikiem poetyki „romansu" historycznego Waltera Scotta okazał się Michał Grabowski, propagujący ideę „powieści narodowej", która by ożywiała przeszłość i odtwarzała jej autentyczny → koloryt tak, jak czynił to właśnie Scott, „malarz natury i serca ludzkiego", dopełniający wizję przeszłości „sferą obyczajów, historii i charakteru narodów i wieków" (*Myśli o literaturze polskiej*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 12, nr 36). Grabowski opowiedział się przy tym za „sympatycznym" stosunkiem powieściopisarza historycznego do przeszłości, co słusznie uznano za objaw ideowego konserwatyzmu i negacji romantycznych imponderabiliów „światopoglądowych" (→ ironii i → tragizmu). „Pierwiastkiem więc wszelkiej sztuki […] jest sympatia człowieka z wizerunkiem człowieka, z obrazem jego życia i nieodgadnioną tajemnicą bytu […]" (*Literatura romansu w Polsce*, 1840). Poglądy Grabowskiego na powieść historyczną ewoluowały od postawy aprobującej romantyczną w istocie postawę buntu artysty wobec normatywnych zasad i przepisów do stanowiska uwidocznionego zwłaszcza w jego działalności krytycznoliterackiej z lat 50., które narzucało pisarzom wzorcotwórcze normy, „wypreparowane" z poetyki Scotta. Model historyzmu Grabowskiego sprowadzał się do prymatu czynnika → fikcjonalnego nad dokumentarno-historycznym, przy czym fikcyjne wątki fabularne miały odwzorowywać odgórnie przyjętą przez autora tezę ideowo-polityczną.

W opozycji wobec poetyki walterskotowskiej wystąpił przede wszystkim Józef Ignacy Kraszewski. Początkowo realizował on w swej twórczości formułę (rzekomo) autentycznych „obrazów historycznych", którą podporządkował pewnej strategii poznawczej, tj. „ironicznemu" stosunkowi do przeszłości narodowej. Owa „ironia" – w przeciwieństwie do apologetycznej „sympatii" Grabowskiego – miała przejawiać się w krytycznym, niekiedy demaskatorskim podejściu autora do historii. Kraszewski sądził bowiem, że „ze stanowiska ironii więcej rzeczy widzieć można, a dzieła DYKTOWANE tylko niepomierną SYMPATIĄ ku przeszłości […] są po większej części bardzo słabe i nudne" (*O literaturze szalonej P. M. Gr. Artykuł III*, „Tygodnik Petersburski" 1839, nr 68).

Nieco później Kraszewski zaczął wszak uwzględniać w romansie historycznym prawomocność elementu fikcji literackiej jako konstytutywnego warunku dzieła sztuki. W jego *No-*

wych studiach literackich (1843) ukazał się ważki artykuł *Słówko o prawdzie w romansie historycznym*, zawierający wiele akcentów krytycznych wobec stanowiska Grabowskiego. Autor opowiedział się tutaj za taką – kompromisową – odmianą romansu historycznego, w której objawia się dwojaka prawda: artystyczna i historyczna. Aby ją osiągnąć, twórca winien respektować źródła historyczne i na gruncie zdarzeń autentycznych osadzać postacie fikcyjne, bohaterów historycznych miał zaś uwzględniać, „ale tylko na dalszym planie utworu". Swoje stanowisko Kraszewski doprecyzował i rozwinął w późniejszym studium krytycznym *Obrazy przeszłości* („Dziennik Literacki" 1856, nr 13–16), piętnując w nim „fałszywość" artystycznego i historycznego obrazu świata w powieściach naśladujących *Pamiątki Soplicy* (1839) Henryka Rzewuskiego. Zarzucał im „fałszywą, apologetyczną" wizję przeszłości narodowej i kastowy wizerunek dawnego społeczeństwa, ograniczony wyłącznie do życia szlachty. Opinię Kraszewskiego w sporze o „romans" historyczny poparli – na początku lat 40. – Kazimierz Bujnicki, Aleksander Tyszyński i Hipolit Skimborowicz, po stronie Grabowskiego opowiedział się zaś m.in. Józef Antoni Czajkowski (*Powieść historyczna jako sztuka obrazowa*).

Powieść współczesna i społeczna. Powieść współczesna, której odrębności dość długo nie dostrzegano lub teoretycznie nie omawiano (nawet Kraszewski w artykule *Przeszłość i przyszłość romansu* nie wyróżnił jej jeszcze w swoim podziale), stała się z kolei głównym przedmiotem krytycznoliterackich i ideowo-politycznych polemik od lat 40., przy czym jej propagatorami stali się twórcy i krytycy o przekonaniach liberalnych i demokratycznych. W ich opinii powieść o tematyce współczesnej oświetlała ważkie problemy i konflikty społeczne, proponując zarazem ich rozwiązanie. W tej grupie krytycznoliterackiej znaleźli się m.in. Henryk Kamieński, recenzujący *Parafiańszczyznę* Leszka Dunin Borkowskiego („Przegląd Naukowy" 1843, nr 27), Jan Dobrzański (*Nowsze powieści polskie*, „Dziennik Mód Paryskich" 1847, nr 1–2, 6 i 15) oraz Dunin Borkowski (*Powieściarstwo polskie*, „Dziennik Mód Paryskich"/ „Tygodnik Polski" 1848, nr 6, 9–11, 23–24 i 39–40). Dowartościowali oni powieść współczesną o tematyce społecznej. Wspomógł ich także August Cieszkowski, który w studium *O romansie nowoczesnym* („Biblioteka Warszawska" 1846, t. 1) zwracał uwagę, że gatunek ten, jako forma „przechodnia" i „mieszana", dobrze odpowiada niestabilnemu, zmiennemu charakterowi czasów współczesnych i że dawniejszy „romans historyczny w społeczny przeszedł", albowiem „zstępuje i wstępuje na wszystkie szczeble życia społecznego, […] wytrapia wszelkie manowce towarzyskiego błędnika". Znacznie intensywniej i z większą aprobatą odnosił się do tematyki współczesnej Józef Korzeniowski, wyrokujący w powieści *Emeryt* (1850) o zmierzchu powieściopisarstwa historycznego jako formy niebudzącej już zainteresowania czytelników, gdyż „trudno odkryć położenia i obrazy, które by nas tak mocno zajmowały, jak nas zajmuje i pochłania to, co się dziś w nas i wokoło nas dzieje". Pisarz upatrywał coraz większą popularność powieści w tym, że „obrabiają [one] prawie wyłącznie przedmioty współczesne", dzięki czemu przedstawiają te „myśli i uczucia, które są codziennym pokarmem naszego ducha".

Choć Korzeniowski propagował kompromisową ideologię organicznikowską, to jednak w promowanym przezeń modelu powieści dałoby się też pomieścić tendencyjne powieści „socjalne", lansowane przez krytyków z obozu demokratycznego. Miały one ukazywać pełny i zróżnicowany obraz polskiego społeczeństwa, a zwłaszcza zjawiska uznane przez autorów za objaw społecznych niesprawiedliwości i patologii. Ta krytyczna i tendencyjna właściwość świata przedstawionego powieści „socjalnej" sprawia, że „staje się [ona] organem tworzącym i przetwarzającym zdanie publiczne", wskutek czego może się przyczynić do jego

„ulepszenia lub przestawiania" (L. Dunin Borkowski, *Powieściarstwo polskie*). „Dążność" lub „cel" stały się więc głównym wyznacznikiem tendencyjnej powieści społecznej o tematyce współczesnej. Właściwość tę dostrzegał również i zdawał się częściowo, z licznymi zastrzeżeniami, aprobować Kraszewski, który w artykule *O celu powieści* („Athenaeum" 1847, t. 6) precyzował, że: „Celem zowie krytyka dzisiejsza […] myśl koniecznie społecznej użyteczności".

W ówczesnej terminologii krytycznoliterackiej funkcjonowała nazwa „romans socjalny", odnosząca się przede wszystkim do francuskich powieści współczesnych o wyrazistej tendencji społecznej, a więc do utworów Eugène'a Sue, Victora Hugo i Jules'a Janina. Krytyka konserwatywna – z Grabowskim na czele – nazywała ten nurt powieściopisarstwa → „literaturą szaloną", włączając w jej obręb także „niemoralną" twórczość Honoré de Balzaca.

W opozycji do sądów krytyki konserwatywnej sytuowały się poglądy Kraszewskiego, który od początku swojej twórczości krytycznej i literackiej prowadził kampanię na rzecz powieści realistycznej. Jego świadomość krytyczno- i historycznoliteracka była nadzwyczaj rozległa i złożona. Zawsze wysoko cenił umiejętność wiernego odtwarzania przez powieściopisarza zewnętrznej rzeczywistości i zróżnicowanych typów ludzkich. O Balzacu pisał, że: „Jest to pracowity malarz charakterów […], tak dziwne ich a naturalne chwyta odcienie, tak istotne rysy odkreśla, że trudno mu nie przyznać talentu flamandzkiego malarza. Ma on dar postrzegania, schwytania czynności, tłumaczenia ich prawdopodobnie; dar wystawienia ich w świetle stosownym, malowniczym" (*Krytyka. O literaturze szalonej przez M. Gr.*). Realistyczną powieść o tematyce współczesnej potępiła krytyka emigracyjna oraz krajowa konserwatywna. Szczególnie doniosły okazał się głos Juliana Klaczki, który z punktu widzenia romantycznego maksymalizmu ideowego demaskował ograniczenia poznawcze *Krewnych* Józefa Korzeniowskiego („Wiadomości Polskie" 1857, nr 3–4), dostrzegając w tej powieści niebezpieczne zawężenie tematyki do przyziemnej codzienności i pospolitości, wyzbytych jakiejkolwiek perspektywy dziejowej. Charakter świata przedstawionego w utworach Korzeniowskiego (oprócz *Krewnych* Klaczko uwzględnił również *Tadeusza Bezimiennego*) miał prowadzić do „uznania *status quo*", które już tylko krok dzielił od „narodowego odstępstwa" (krytyk z przerażeniem odnotowywał – jako dowód takiego odstępstwa – opracowane przez Korzeniowskiego motywy służby Polaka w armii carskiej). Spór Klaczki z powieściopisarstwem Korzeniowskiego wyraziście odzwierciedlał nieprzystawalność światopoglądowych i estetycznych kanonów wielkiego romantyzmu i zawężonej optyki poznawczej „małego realizmu" czy też → biedermeieryzmu.

Inną argumentacją posługiwali się natomiast krytycy konserwatywni w kraju, gdy wystąpili przeciwko modelowi powieści „socjalnej" (tendencyjnej), obejmując zresztą tą nazwą różne zjawiska literackie. Tak np. Grabowski ze stronniczym zacietrzewieniem dezawuował powieści współczesne Kraszewskiego, *Interesa familijne* i *Dwa światy*, zarzucając autorowi, że tworzy rzeczywistość nieobiektywną, „gwoli pewnemu systemacikowi", polegającemu na „robieniu koniecznie doskonałym bohaterem […] jeżeli nie chłopa, jak Ostap […], to przynajmniej uboższego szlachcica" (*Kraszewski*, „Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych" 1856, nr 223). Kremer (*Listy z Krakowa*, t. 1), szermujący frazeologią właściwą krytyce idealistycznej, oskarżał z kolei powieści tendencyjne o sprzeniewierzenie się ideałom piękna. Najostrzej o powieści „społecznej a zarazem tendencyjnej" wypowiadał się – m.in. w recenzji *Dwóch światów* Kraszewskiego (*Ruch literacki. Powieści jako literacka oznaka czasu*, „Gazeta Codzienna" 1855, nr 225–226) – Fryderyk Henryk Lewestam, który zarzucał jej autorom

nieobiektywne wynajdywanie wyłącznie ciemnych stron rzeczywistości oraz nieuprawnioną skłonność do tego, by odtwarzać „wady rozmaitych, a głównie jednej klasy społecznej", czyli arystokracji. W powieści takiej, zdaniem krytyka, „proza rzeczywistości, prozaiczniejszej nawet i rzeczywistszej nawet aniżeli jest w istocie, zastępuje […] poezję serca i życia".

Dyskusja wokół powieści „socjalnej" (tendencyjnej) dotyczyła przede wszystkim problematyki ideowo-poznawczej gatunku, w znacznie zaś mniejszym stopniu – estetycznej. U schyłku okresu międzypowstaniowego, na fali nastrojów irredentystycznych, głos zabrali krytycy i pisarze z lwowskiego obozu demokratycznego, występujący w obronie powieści „dążnościowej" i – szerzej – społeczno-obyczajowej. Jan Zachariasiewicz dostrzegał możliwość kompromisu między prawdą artystyczną a ideowymi tendencjami współczesności, zauważając zarazem ekspansję powieści w ówczesnej kulturze i postulując jej nierozerwalny związek z życiem narodu (*Kobieta w powieści i kobieta w życiu: kartki luźne z teki*, „Tygodnik Poznański" 1862, nr 27). Wyraźniejsza intencja patriotyczna przyświecała Lucjanowi Tatomirowi, który sądził, że powieść polska winna „podnosić słabnące tętna życia narodowego", nie może wszak „jednać nas z rzeczywistością", tylko musi uobecniać – przykładem utwory Kraszewskiego – „dążność do reakcji, do poprawy, do podniesienia" (*Z dziejów literatury XIX wieku*, „Czytelnia dla Młodzieży" 1860, nr 14).

Poetyka realizmu. Bezsprzecznie najwyższy poziom „poetologicznej" świadomości gatunku osiągnął w okresie międzypowstaniowym Kraszewski. Jeśli w latach 30. – zwłaszcza w artykule *Przeszłość i przyszłość romansu* – opowiadał się zarówno za „fikcjonalnym" charakterem powieści, jak i za podporządkowaniem jej celowi estetycznemu, z pominięciem innych celów (np. moralnych czy filozoficznych), to później akcentował społeczną rolę tego gatunku. Miała się ona realizować przez wierną, bezstronną, obiektywną konstrukcję obrazu świata współczesnego. „Dążnościowa", „celowościowa" intencja autora nie mogła uwidoczniać się – by tak rzec – apriorycznie, należało ją podporządkować wizji artystycznej. W artykule *O celu powieści* Kraszewski przekonywał, że: „[…] winien [on] jako krew płynąć w całej powieści i ożywiać ją niewidoczny. Powinien najdrobniejsze jej naczynia wypełniać, drgać w każdym jej ruchu, a nigdzie […] nie wychodzić na jaw. Gdzie ta krew rozlewa się i płynie jak z rany rozciętego ciała, pisarz wstręt wzbudza i odpycha".

Kładąc główny akcent na wiernym odmalowywaniu całej rzeczywistości, w tym także jej przejawów drastycznych, Kraszewski upodrzędniał zarazem miejsce fikcjonalnej intrygi w strukturze fabuły. W rezultacie jego koncepcja → kompozycji fabularnej charakteryzowała się pewną luźnością i fragmentarycznością, pozornym, naturalnym nieuporządkowaniem motywów, rozlewną malowniczością obrazu świata, nadto brakiem spójności akcji. W opozycji do Kraszewskiego sytuowały się normatywne poglądy Grabowskiego na kompozycję; krytyk opowiadał się bowiem za prymatem rygorów konstrukcyjnych (→ „formy") nad → „treścią", kontynuując tradycję klasycystyczną. Stronę Kraszewskiego w tym sporze poparł inny zwolennik powieści „malowniczej", Aleksander Tyszyński (*Kronika literacka*, „Biblioteka Warszawska" 1847, t. 2).

Krytycznoliterackie poglądy Kraszewskiego wpłynęły znacząco na ukształtowanie się poetyki normatywnej → realizmu, mimo że termin ten długo był obciążony negatywnymi konotacjami. W obiegowych sądach krytycznych dopuszczano jedynie niewielką domieszkę treści realistycznych w utworze, podporządkowując ją z reguły idealizmowi. Jeśli wizja powieściowego świata nie zawierała żadnych pierwiastków idealistycznych bądź przynależnych do konserwatywnie pojętego ideału piękna, to spotykała się z ostrą krytyką. Ogromne

sprzeciwy budziła np. *Pani Bovary* Gustave'a Flauberta, którą pomawiano o propagowanie niemoralności, uwidocznione rzekomo w bezstronnym stosunku autora do wykreowanego przez siebie świata. Leonard Rettel (*Korespondencja „Gazety Warszawskiej"*, „Gazeta Warszawska" 1859, nr 44) przekonywał, że jest to „jedna z najgorszych książek, bo jest bez serca, bez najmniejszej nadziei, bez najmniejszego promyka; jest to obszerne bagno, w którym każda pogrążona w nim istota nie wystawia głowy, i autor ma minę mówić do czytającego – oto świat, oto ludzie, a teraz róbcie sobie z tym wszystkim, co chcecie". Polska krytyka literacka okresu międzypowstaniowego nie była jeszcze przygotowana do akceptacji nowego modelu prozy realistycznej. Przed 1863 r. dominujący wzorzec prozy tworzy nadal powieść tendencyjna, której popularność wynikała także w dużej części z sytuacji społeczno-politycznej tamtej doby, narzucającej literaturze liczne zobowiązania utylitarne, sprowadzone najczęściej – w ujęciu powieściopisarzy demokratów (Henryk Kamieński, Walery Łoziński, Jan Zachariasiewicz, Teodor Tomasz Jeż) – do imperatywu aktywnej walki o niepodległość lub przynajmniej do misji budzenia i podtrzymywania uczuć narodowych oraz postaw nonkonformistycznych.

W krytyce pozytywistycznej. Data 1863 r. nie jest w historii polskiej powieści cezurą ostrą, nie spowodowała ona istotniejszych przekształceń w historii gatunku; jej bezpośrednim refleksem okazał się nurt tendencyjnej powieści politycznej, w istocie swej kontynuujący ideowo-światopoglądowe założenia romantyzmu. W okresie postyczniowym awangardę literacką tworzył → pozytywistyczny obóz „młodych", który uznał literaturę za podstawowy oręż w walce o przeistoczenie polskiej świadomości kulturowej zgodnie z ideowo-społecznym i filozoficznym programem pozytywizmu. Bardzo prędko pozytywiści potraktowali powieść jako swój sztandarowy gatunek (wtedy też nazwa „powieść" zdobyła ostatecznie dominującą pozycję w terminologii genologicznej). Początkowo zaczęli kształtować i usilnie propagować wzorzec powieści tendencyjnej, ilustracyjnie oświetlającej podstawowe hasła pozytywistycznego → programu. Pierwszym istotnym głosem krytycznoliterackim stał się artykuł debiutującej wtedy Elizy Orzeszkowej *Kilka uwag nad powieścią* („Gazeta Polska" 1866, nr 285–286 i 288). Autorka wyłożyła w nim zasady sformułowanej poetyki powieści tendencyjnej, uznając ją za gatunek szczególnie znamienny dla piśmiennictwa XIX w., przy czym wyakcentowała dwa jej konstytutywne składniki: „fantazję" i „rozum", czyli stronę artystyczną oraz problemowo-poznawczą (intelektualną). „Ażeby powieść była użyteczną i miłą oświeconym umysłom – pisała Orzeszkowa – oba warunki posiadać musi". Prymat zdawała się wszak przyznawać elementowi poznawczemu powieści: „W piśmiennictwie dzieło sztuki powinno mieć myśl szeroką, cel obchodzący ogół, aby ocenionym być wysoko i pożytecznym; inaczej staje się piękną gadaniną, brzmiącym, ale próżnym dźwiękiem, cackiem dobrym do bawienia dzieci". Jako wybitne przykłady powieści tendencyjnej Orzeszkowa wymieniała utwory Victora Hugo, George Sand, Józefa Ignacego Kraszewskiego, Józefa Korzeniowskiego, Zygmunta Kaczkowskiego i Adama Pługa (właśc. Antoni Pietkiewicz). Dokonany przez autorkę wybór → tradycji literackiej był ograniczony, pomijał bowiem wiele nurtów polskiego powieściopisarstwa sprzed 1863 r. (przede wszystkim powieści fantastyczne i historyczne), jak również twórczość największego realisty pierwszej połowy XIX w. – Balzaca.

Kampania o powieść tendencyjną. Krytycznoliteracka kampania pozytywistów, promująca powieść tendencyjną, nasiliła się w latach 1871–1873, gdy pojawiły się na łamach „młodej" prasy artykuły Piotra Chmielowskiego (*Niemoralność w literaturze*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 1–2; *Utylitaryzm w literaturze*, „Niwa" 1872, t. 2), Feliksa Bogackiego (*Powieścio-*

pisarstwo wobec społeczeństwa, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 28–32; *Tło powieści wobec tła życia*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 49–53), odczyt Feliksa Ehrenfeuchta (*O prawdzie w literaturze*, 1873). Postulaty krytyków sprowadzały się do określenia zasad normatywnej poetyki powieści jako utworu, w którym zarówno odzwierciedla się „realne przedstawienie życia" (Ehrenfeucht), jak i – przede wszystkim – aktualizuje „cel jakiś społeczny" (Chmielowski). Podobną argumentacją posługiwano się także w działalności recenzenckiej. Dla Aleksandra Świętochowskiego, recenzującego na łamach „Przeglądu Tygodniowego" (1871, nr 20) powieść *Żydówka* Michała Bałuckiego, „wzgląd, że p. B.[ałucki] umie dopasowywać swoje pomysły do poglądów trzeźwych, do wymagań nowszych, że stara się oprawić w ramy sztuki materiał nieuciekający od rzeczywistości, że stara się wprowadzić sztukę na drogę posłuszeństwa […] idei, że chce przez nią […] działać, ten to […] wzgląd dorasta w zasłudze tejże samej wysokiej miary, co jego talent".

W poglądach krytyków pozytywistycznych zawierały się również dyrektywy kompozycyjne; zgodnie z panującą podówczas metodologią badań naukowych zalecano (Józef Kotarbiński, Walery Przyborowski), by świat przedstawiony odtwarzał prawidłowości życia społecznego, oparte na związkach przyczynowych (genetyzm). Postulat prawdy życiowej (lub przynajmniej prawdopodobieństwa) nakazywał z kolei eliminować z fabuły wszelkie wątki i motywy o charakterze fantastycznym, nadprzyrodzonym, melodramatycznym i sensacyjnym. Bogacki, dla przykładu, krytykując konwencjonalne fabuły powieści popularnych, pisał, że ich autorzy „nie znają się z rzeczywistością", gdyż: „Łgarstwo i brednia u nich zasadą". W zamian proponował, aby bohaterem nowej powieści, której domeną ma być wszystko, co „zwykłe i zwyczajne", stał się „przede wszystkim człowiek, istota ziemska, podległa prawom panującym na ziemi" (*Tło powieści wobec tła życia*). Człowiek taki stanowiłby przy tym określony typ społeczny, reprezentatywny dla danej grupy; byłby on – jak pisał Henryk Sienkiewicz (*Przegląd literacki. „Czarna nić". Powieść Felicjana Gryfa – „Sabina" Michała Bałuckiego*, „Przegląd Tygodniowy" 1873, nr 48) – jednostką „przedstawiającą najwybitniej wszystkie rozproszone zwykle cechy pewnych warstw społecznych, sfer towarzyskich itp.".

Pozytywiści wobec powieści historycznej. Głównym terenem rozważań o poetyce tendencyjnej była, rzecz jasna, powieść o tematyce współczesnej. Pozytywiści nie cenili powieści historycznej, którą trudno im było podporządkować zorientowanemu na teraźniejszość i przyszłość programowi tendencyjnemu. Orzeszkowa widziała poważne niedostatki poznawcze tej odmiany gatunkowej, jeśli dowolnie przekształca ona prawdę dziejową: „[…] powieść historyczna niedoskonale napisana zamiast pożytek szkodę przynosi, bo nie dosyć wykształconym umysłom fałszywe daje pojęcie o tym, o czym stokroć lepiej jest nic nie wiedzieć niż nieprawdę" (*Kilka uwag nad powieścią*). We wczesnej fazie pozytywizmu aprobatywnie o powieści historycznej wypowiadał się Władysław Łoziński (*O kolorycie historycznym*, „Dziennik Literacki" 1867, nr 51), który zwrócił uwagę na konieczność umiejętnego odtworzenia „prawdy moralnej", tj. wniknięcia w → psychologiczne pokłady ludzi z przeszłości. Warstwa dokumentarna („materiałowa") świata przedstawionego, acz istotna, sama w sobie nie zapewniała powieści historycznej wysokich walorów artystycznych. Później dyskusja wokół powieści historycznej zintensyfikowała się z chwilą publikacji *Trylogii* Sienkiewicza i jej bezprecedensowego sukcesu czytelniczego. Pozytywiści polscy, acz uprzedzeni – wzorem Hippolyte'a Taine'a (→ taine'izm) i Georga Brandesa – wobec tej odmiany gatunkowej, nie dyskwalifikowali jej całkowicie, było to bowiem niemożliwe w sytuacji narodu, który pozbawiono politycznej samoistności i który musiał szukać rozmaitych środków ocalenia własne-

go bytu i świadomości patriotycznej. Jednym z takich środków okazała się właśnie powieść historyczna.

Wcześniejsze uprzedzenia wobec powieści historycznej podtrzymywał np. Świętochowski (*Henryk Sienkiewicz (Litwos)*, „Prawda" 1884, nr 27–32), powtarzający za Taine'em, że „tak zwana historyczność powieściowa jest prostym kłamstwem" (nr 31). Niedostatek poznawczy powieściowego historyzmu dostrzegał też Bolesław Prus (*Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski" 1886, nr 70a), dla którego: „Powieści […] dziejowe w najlepszym razie są niedokładnym, a często zupełnie fałszywym popularyzowaniem podręczników historii, w najgorszym zaś – odciągają myśl społeczną od rzeczywistości, tworzą sztuczną atmosferę, podsuwają sztuczne charaktery i sztuczne sytuacje życiowe". Chmielowski, omawiając *Ogniem i mieczem* Sienkiewicza, zarzucił z kolei temu utworowi, że „wyda nam się [on] nie przedmiotowym zobrazowaniem kilku chwil z przeszłości, […] ale jakby apologią gospodarki szlacheckiej na Ukrainie". W opinii krytyka światu przedstawionemu *Ogniem i mieczem* „brak […] prawdy dziejowej, nie w szczegółach materialnych, […] ale w ich skupieniu i w ich oświetleniu" (*Powieść Henryka Sienkiewicza*, „Ateneum" 1884, t. 2). W nieco późniejszym artykule (*Historia w poezji*, „Życie" 1887, nr 1–3) krytyk, idąc śladem Taine'a, dopuszczał możliwość względnej rekonstrukcji przeszłości, już to na podstawie „obserwacji pośredniej" (interpretacji źródeł, dokumentów historycznych), już to przez odtworzenie struktury duchowej ludzi danej epoki.

Sienkiewicz zabrał głos po opublikowaniu ostatniej części *Trylogii*, w dużej mierze pod wpływem kampanii Brandesa. Wygłosił więc odczyt *O powieści historycznej* („Słowo" 1889, nr 98–101), w którym odniósł się do zarzutów stawianych tej odmianie gatunkowej przez krytykę pozytywistyczną. Podkreślił, że zadanie → powieści historycznej jest zgoła odmienne od historiografii: ma ona ożywiać, plastycznie przedstawiać przeszłość, i to z emocjonalnym zaangażowaniem autora, wreszcie dokonywać „interpolacji" źródeł za pomocą wątków fikcjonalnych. Sienkiewicz zakładał przy tym, na przekór hipotezom Taine'a, psychologiczną tożsamość człowieka w dziejach. Interesujące jednak, że częściowo powielił założenia pozytywistycznej metodologii i poetyki powieści realistycznej, gdy opowiedział się za tym, by powieść niejako „objaśniała i dopełniała" historię i aby jej świat przedstawiony spełniał wymogi logiczności, prawdopodobieństwa i plastyczności. Owo „objaśnianie i dopełnianie" historii można było osiągnąć, jeśli powieściopisarz zdołałby pogodzić dyspozycje „wyobraźni poetyckiej" z „darem analogicznego odtwarzania", charakterystycznym dla metody Georges'a Cuviera. Sienkiewicz zwrócił także uwagę na ważką funkcję poznawczą i pragmatyczną (polskiej) powieści historycznej, zgodną zresztą z ukształtowanym w XIX w. instytucjonalnym charakterem literatury polskiej. Oto powieść taka „wyjaśnia [czytelnikowi] liczne zjawiska czasu teraźniejszego; uczy go patrzeć genetycznie na siebie i dostarcza wskazówek na przyszłość; uczy niechać zadań, którym nie sprosta, a podejmować odpowiednie". Kształtując odpowiednio świadomość narodową Polaków i ucząc ich patriotyzmu, zalicza się bezsprzecznie do „napojów pokrzepiających".

Właściwie we wszystkich fazach pozytywistycznych dyskusji o powieści – zarówno współczesnej, jak i historycznej – kładziono akcent już to na sprawy ideowo-poznawcze, już to sferę kompozycji fabularnej świata przedstawionego, zwłaszcza na konstrukcję bohatera. Sformułowania dotyczące tej drugiej dziedziny brzmiały jednak nieprecyzyjnie i ogólnikowo; np. Chmielowski (*Powieść z 1869 roku*, „Biblioteka Warszawska" 1870, t. 2) scharakteryzował postulowany wzorzec kompozycji powieściowej następująco: „Harmonia pojedynczych

części z całością, umiejętność przygotowywania efektów, sytuacje odpowiednie charakterom, wreszcie styl artystyczny".

Kolejna wersja realizmu. Jeśli w zamyśle twórców wczesnopozytywistycznej powieści tendencyjnej mieścił się postulat wiernego odtwarzania współczesnej rzeczywistości społecznej (korygowany zabiegami ilustracyjnymi), to autorzy i krytycy konserwatywni (Eugeniusz Skrodzki, częściowo Jan Zachariasiewicz) sprzeciwiali się odtwarzaniu w literaturze scen zbyt pospolitych i trywialnych, propagując w zamian wartości idealne, które najlepiej można było upowszechniać właśnie za pomocą konwencji powieści tendencyjnej. Opowiadano się tu więc za realizmem swoiście spreparowanym i skorygowanym; Zachariasiewicz (*Idealizm i realizm. Studium historyczno-literackie*, „Kłosy" 1872, nr 367–374; *O powieści tegoczesnej*, „Bluszcz" 1874, nr 30–32) głosił potrzebę „realnego idealizmu", który pod powłoką życia codziennego odkrywa „ustronia poezji" i „prawdy boże".

Mimo że sformułowana poetyka pozytywistycznej powieści tendencyjnej zasadzała się na estetyce → mimesis, to jednak w ówczesnej świadomości literackiej długo pokutowały opory wobec terminu „realizm". Zauważono, że poglądy krytyków i pisarzy pozytywistycznych kształtowały się antynomicznie: z jednej strony podnoszono bowiem (E. Orzeszkowa, *Obrazek z lat głodowych*, 1866; F. Bogacki, *Powieściopisarstwo wobec społeczeństwa*) konieczność eksploracji nieznanych dotąd literaturze nizin społecznych, z drugiej jednak – stale podkreślano potrzebę celowości (P. Chmielowski, *Nasi powieściopisarze. I. Teod. Tom. Jeż*, „Opiekun Domowy" 1873, nr 4).

Realizm a naturalizm. W drugiej połowie lat 70. dyskusja o modelu powieści tendencyjnej zanika, na plan pierwszy wysuwają się wtedy spory wokół estetyki realizmu i → naturalizmu, inspirowane przez literaturę francuską. Surowo potępiali twórczość Émile'a Zoli, Guy de Maupassanta oraz innych naturalistów krytycy konserwatywni (J.G. [J. Gnatowski], *Realizm w literaturze nowoczesnej*, „Przegląd Lwowski" 1879, t. 16; S. Tarnowski, *Z najnowszych powieści polskich*, „Przegląd Polski" 1881, t. 60; T. Jeske-Choiński, *Źródło i pochód naturalizmu w beletrystyce francuskiej. Szkic literacki*, „Niwa" 1882, t. 22), negując przede wszystkim światopoglądową stronę ich dzieł. Krytycy lewicowi (Bolesław Limanowski, Edward Przewóski, Ludwik Krzywicki) dostrzegali zaś w prozie naturalistów – i nader wysoko cenili – zdecydowane odrzucenie świata burżuazyjnego. Znacznie bardziej skomplikowanie kształtowała się ocena naturalizmu u pisarzy i krytyków pozytywistycznych (B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski" 1883, nr 240; 1886, nr 103b; E. Orzeszkowa, *Muzy*, „Kurier Warszawski" 1888, nr 106–109; H. Sienkiewicz, *Z Paryża*, „Nowiny" 1878, nr 22–23; *O naturalizmie w powieści*, „Niwa" 1882, t. 20; *Listy o Zoli*, „Słowo" 1893, nr 172–175). Ocena ta była najczęściej ambiwalentna. Oczywiście, nie mogły budzić akceptacji założenia filozoficzne i światopoglądowe prądu, jego antropologia, skrajny determinizm fizjologiczny i środowiskowy, preferencja tematów drastycznych i odrażających, rzekomo stronnicze upodobanie w „zgniliźnie" moralnej (jak wyrokował w artykule *O naturalizmie w powieści* Sienkiewicz: „Zola chwyta wprawdzie na uczynku, ale nie życie, jeno zgniliznę. To już jest kwestia nie prawdy, ale osobistego smaku, za którym wolno nie iść […] i który wolno potępić"), pretensje naturalistycznej teorii i metodologii do naukowości, wreszcie jawny antyfideizm i antyklerykalizm. Ponadto ewidentny pesymizm naturalistycznych wizji świata nie mógł zyskać akceptacji w kraju, w którym – zgodnie z romantycznym i potem pozytywistycznym pojmowaniem literatury – „powieść […] nasza ma obowiązek związywać, co jest rozwiązane, być łącznią dusz i według określenia poety, arką przymierza między dawnymi i nowymi laty…" (H. Sien-

kiewicz, *O naturalizmie w powieści*). Pozytywiści potrafili jednak dostrzec tematyczną odkrywczość powieści naturalistycznej, poznawczą odwagę jej autorów, nadto nowatorstwo artystyczne, widoczne choćby w mistrzowskim panowaniu nad formą powieściową.

Najbardziej zagorzałym i konsekwentnym propagatorem poetyki naturalistycznej – zwłaszcza jej wariantu Flaubertowskiego – okazał się Antoni Sygietyński, czołowy niebawem reprezentant grupy „Wędrowca", autor cyklu znakomitych portretów krytycznych francuskich naturalistów (*Współczesna powieść we Francji. I. Gustaw Flaubert*, „Ateneum" 1881, t. 2; *II. Alfons Daudet*, „Ateneum" 1881, t. 3; *III. Emil Zola*, „Ateneum" 1882, t. 4; *IV. Bracia Goncourt*, „Ateneum" 1883, t. 2). Był zdecydowanym przeciwnikiem wszelkich przejawów tendencyjności w sztuce, naturalizm traktował jako zjawisko awangardowe, którego poetykę należy przetransponować na grunt polski, by wyzwolić powieść z oków schematów, apriorycznych tendencji i uproszczeń, przejawiających się na wszystkich poziomach tekstu. Sygietyński, rozpatrując twórczość naturalistów w kontekście wcześniejszych dokonań wielkiego realisty Balzaca, arcytrafnie stwierdzał odkrywczość poetyki powieści naturalistycznej, przede wszystkim Flauberta. „Od czasu zjawienia się *Pani Bovary* – pisał z entuzjazmem – a więcej jeszcze *Wychowania sentymentalnego* [późniejszy polski tytuł: *Szkoła uczuć*], powieść stała się obrazem życia powszedniego, nie zaś kunsztowną bajką, w której ludzie służyli za tragarzy idei, działalność ich za pretekst do pokazania cudowności […]. Flaubert zamknął ją w ramach ścisłej obserwacji, uwolnił ją od fałszywej nadętości bohaterów fantastycznych i nadał jej charakter piękna przedmiotowego, żyjącego prawdą w niej zawartą i trwałego artystycznym, choć na wskroś nieosobistym obrobieniem. Odtąd powieść przestała być wiązanką kłamstw. Nadzwyczajność i wyjątkowość, przesada i sentymentalizm, pomysłowość i dziwaczność ustąpiły miejsca ścisłości w notowaniu wypadków i logicznym ich porządkowaniu" (*Współczesna powieść we Francji. I. Gustaw Flaubert*).

Kategoria przedmiotowości. Kategoria „przedmiotowości" stała się kluczowym pojęciem teoretycznym w normatywnej poetyce powieści dojrzałego (klasycznego) realizmu w latach 80. Widziano w niej skuteczne antidotum na uproszczenia „podmiotowych" form narracji i kompozycji wcześniejszej powieści tendencyjnej (ostatnimi rzecznikami swoiście pojętej tendencyjności okazali się krytycy lewicowi, np. Bronisław Białobłocki, który w artykule *Z życia i literatury Cesarstwa. III* („Przegląd Tygodniowy" 1883, nr 41) opowiadał się za tym, aby pisarz był „obywatelem swego społeczeństwa, dążącym do jego dobra", propagującym tendencję, ale zarazem wiernym rzeczywistości; rzecznikiem tej formy okazał się również kontynuator idei romantycznego posłannictwa literatury – Teodor Tomasz Jeż, zwolennik tendencji patriotycznej, pobudzającej naród do aktywności). Najgorliwszym bodaj propagatorem „przedmiotowości" okazał się Chmielowski, odnajdując jej niedościgły wzorzec nie w utworach naturalistów, lecz w twórczości Balzaca. „Balzak – przekonywał krytyk – […] obserwował życie jak naturalista, przypatrywał się jego objawom jak człowiek chcący się czegoś nauczyć […]. Zajął on to stanowisko wobec świata, które się przedmiotowym nazywa […]. Rozumiał on, że chcąc świat opisywać, potrzeba go znać; a znać go nie będziemy, jeżeli […] nie oddzielimy naszych sympatii i antypatii od wszystkiego, co się na nim dzieje" (*Młode siły. „Z różnych sfer": nowele i obrazki Elizy Orzeszkowej*, „Ateneum" 1880, t. 1).

W krytycznoliterackich dyskusjach o „przedmiotowości" świata powieściowego i techniki narracyjnej sięgano po argumenty i dyrektywy metodologiczne Taine'a, największego autorytetu pozytywistów w sprawach estetyki i kompozycji powieści, oraz po normatywną poetykę Fryderyka Spielhagena (*Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, 1883). Ów-

czesna krytyka literacka wypracowała kanoniczny model powieściowej kompozycji i narracji, zgodny z ogólnym postulatem „przedmiotowości". (Co ciekawe, orędownikiem tego modelu był także konserwatysta Teodor Jeske-Choiński, autor *Teorii powieści*, „Niwa" 1883, t. 24). Składały się nań: „zgeometryzowana" kompozycja fabularna świata przedstawionego, funkcjonująca jako układ wewnętrznie spójny, logiczny i harmonijny, oparty na teleologicznej strukturze akcji, „przezroczysta" narracja, wyzbyta śladów subiektywnej interwencji narratora, prymat → dialogu jako formy podawczej i nośnika sensów poznawczych utworu, „plastyczność" świata przedstawionego, odtwarzanego zgodnie z kanonami życiowego prawdopodobieństwa. Ponadto mniemano – odwołując się do fundamentalnych założeń epistemologicznych i metodologicznych pozytywizmu – że powieść nie powinna ograniczać się do czysto rejestracyjnej, powierzchniowej kopii rzeczywistości, ale musi odkrywać ukryte prawa rządzące światem zjawiskowym. Orzeszkowa (*O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15) podkreślała, że „powieść porównać […] możemy chyba do szkieł jakich magicznych, które by odzwierciedlały w sobie nie tylko zewnętrzną postać rzeczy i widzialny wszystkim, powszedni ich porządek, ale i ukazywały także treść ich najgłębszą, […] powinowactwa między nimi zachodzące, co więcej, przyczyny powstawania ich, następstwa ich istnienia […]". Podobnie mniemał Prus, dla niego funkcja poznawcza powieści, implikowana przez układ jej kompozycji fabularnej, winna polegać na odkrywaniu „najogólniejszych przyczyn i najstalszych praw", jakie determinują istnienie zjawisk ([rec.] *Ogniem i mieczem*, „Kraj" 1884, nr 28).

Niemniej Prus zaczął wkrótce opowiadać się za typem bardziej naturalnej kompozycji powieściowej, realizując ją zresztą mistrzowsko w swej praktyce twórczej – w *Lalce* (1890). Pisarz nie zarzucił wszak poglądu o konieczności ukazywania w powieści ukrytych praw rządzących rzeczywistością, domagał się jednak, by kompozycja upodobniła się w swej strukturze do złożoności i pozornej, „naturalnej" chaotyczności świata zjawiskowego. Prus, myśląc o kompozycji, posługiwał się terminem „plan", pisał: „Plan […] nie jest niczym więcej, tylko rozwinięciem tematowego zjawiska wedle jego naturalnego przebiegu i koniecznie musi opierać się na obserwacji albo […] na znajomości ogólnych praw przebiegu zjawisk" (*Słówko o krytyce pozytywnej. (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)*, „Kurier Codzienny" 1890, nr 310).

Właśnie Prus oraz – konsekwentniej jeszcze – Sygietyński okazali się propagatorami modelu „naturalnej" kompozycji fabularnej, kontynuującego dokonania Flauberta. Szczególne zachwyty drugiego krytyka budziła *Szkoła uczuć*, którą zinterpretował nadzwyczaj przenikliwie i odkrywczo. „*Wychowanie sentymentalne* – pisał efektownie – jest życiem oprawionym w ramy powieści". Czytając ten utwór, „żeglujemy po wielkim morzu życia, które wznosi się i opada, przypływa i odpływa, burzy się i uspokaja, niesie zniszczenie lub szczęście, rozbija lub ocala i to stosownie do przypadku lub okoliczności" (*Współczesna powieść we Francji. I. Gustaw Flaubert*).

Sygietyński, jako bodaj pierwszy z polskich krytyków i teoretyków powieści, tak konsekwentnie opowiedział się za uwolnieniem jej od wszelkich zobowiązań pozaartystycznych; powieść miała być odtąd traktowana jako „dzieło sztuki" (*Nasz ruch powieściowy*, „Wędrowiec" 1884, nr 37). Podobny → autotelizm głosił też inny polski naturalista Artur Gruszecki (*Artyzm w powieści „Wysadzony z siodła" Antoniego Sygietyńskiego*, dodatek do własnej powieści: *Tuzy*, 1893): „Dzieło sztuki powinno mieć jedną tendencję, jako zadanie i cel – być artystycznym. Moralność lub niemoralność jest bez wpływu na wartość artystyczną". Jednak

właśnie powieść Gruszeckiego *Hutnik* Chmielowski oceniał jeszcze jako „czyn społeczny" (*Z najnowszych powieści*, „Kurier Codzienny" 1898, nr 299), dostrzegając w niej ślady społecznej służebności, a więc cechę, której zdaniem krytyka (nadal – mimo upływu lat – przywiązanego do pozytywistycznej koncepcji literatury zaangażowanej) należało bronić przed zalewem modernistycznego hasła → „sztuki dla sztuki".

Przełom antypozytywistyczny a rozwój powieści. Lata 90., faza przełomu antypozytywistycznego, przyniosły zasadnicze przemiany w polskich dyskusjach nad teorią powieści. Załamanie się dotychczasowego paradygmatu kulturowego objawiło się też w kryzysie formy powieści realistycznej (i naturalistycznej), opartej na „obiektywnej" wizji świata zewnętrznego i dominacji fabuły.

W początkowym stadium Młodej Polski powieść zepchnięto na plan dalszy, preferując kategorię → liryczności i w ogóle negując zasadność wszelkich podziałów genologicznych i rodzajowych. Ponadto w świadomości twórców i krytyków literackich gatunek ten był obciążony fatalnym balastem „powierzchownego" realizmu i tendencyjności. Właśnie koncepcję literatury tendencyjnej, użytkowej ostro zaatakował Zenon Przesmycki (Miriam) (*Harmonie i dysonanse. II. U nas*, „Świat" 1891, nr 2), potem także Ludwik Szczepański (*Sztuka narodowa*, „Życie" 1898, nr 9–10) oraz Stanisław Przybyszewski w słynnym → manifeście *Confiteor* („Życie" 1899, nr 1). Uproszczenia realistycznej wizji świata surowo krytykował Miriam (*Harmonie i dysonanse. VII. Dokumentów garść trzecia*, „Świat" 1891, nr 7), którego zdaniem cechowało ją „komiczne […] pojęcie […] fotograficznej obserwacji" i nieuzasadnione „wyobrażenie o jakiejś obiektywnej »prawdzie« w utworach literackich".

Wnikliwszą krytykę realizmu jako poetyki, metody twórczej i strategii poznania przeprowadziła Maria Komornicka we wstępie do swoich *Szkiców* (1894), nie znajdując też uznania dla formy pośredniej, tj. powieści psychologicznej (w typie *Ucznia* Paula Bourgeta czy *Bez dogmatu* Henryka Sienkiewicza), obarczonej jeszcze wieloma przypadłościami metody realistycznej. Zdaniem Komornickiej powieść ta próbowała „pogodzić balast pedanckiej obserwacji zewnętrznej z analizą ducha". Jej twórcy nieudatnie usiłują zastosować do eksploracji duchowego wnętrza człowieka „metodę realistyczną z wszystkimi jej nałogami: z ścisłością notowania scenerii, ze zrównaniem wszystkich szczegółów", co uniemożliwia ogarnięcie „całości ducha". Autorka nie potrafiła jednak przedstawić wyrazistej, konstruktywnej propozycji nowej powieści.

Poglądy innych krytyków były również dalekie od precyzji. Miriam, dla przykładu, rad był widzieć w powieści formę, która jest zdolna do uchwycenia prawdziwej, ukrytej pod powłoką zjawisk transcendentnej istoty świata, o ile powieściopisarz „nie zadowoli się powierzchownym odtworzeniem jakiegoś oderwanego od całości, a więc martwego fenomenu, lecz da odczuć całą sieć niewidzialnych nici, pasem, ogniw, dzięki którym tenże spółpulsuje z wielką jednią bytu […]" (*Powieść*, „Chimera" 1901, t. 3, z. 7–8). Odkrywczo brzmiały sformułowania Przybyszewskiego w 1897 r. z listu do Alfreda Neumanna; z dużą świadomością teoretyczną przeciwstawił się tu modelowi dotychczasowej powieści realistycznej o kompozycji zdominowanej przez nadrzędny, autorski punkt widzenia, podporządkowujący sobie głosy bohaterów: „Moja powieść – pisał Przybyszewski – nie polega na osobistym, zupełnie zbędnym gadaniu autora o swoich ludziach, którym powinien kazać mówić od nich samych, polega na szeregu scen dramatycznych […]. Powieściopisarz przede mną wpływał z góry na wyobraźnię czytelnika, nakładał mu kaganiec na usta i wskazywał drogę, którą ma iść. Nie zostawiał jej najmniejszej wolności; wszystko powiedziano, czytelnik wiedział, że akcja

odbywa się w tym i w tym roku, w tym i w tym mieście, człowiek wyglądał tak a tak, […] miał takie i owakie rysy charakteru itd.". Już wcześniej, w przedmowie do powieści *De profundis* (1895; przekł. pol. 1900), Przybyszewski wyrokował, że obszarem jego artystycznych poszukiwań okaże się „manifestacja czystego życia duszy, obnażonej indywidualności, stanu somnambulicznej ekstazy" (przeł. M. Podraza-Kwiatkowska). W rezultacie kształtował się tu wzorzec prozy lirycznej, podmiotowej, operującej narracją subiektywną.

W Młodej Polsce rozwijał się wszak bujnie nurt powieści kontynuującej tradycję wielkiej prozy realistycznej o tematyce społecznej. Niektórzy krytycy ów model nadal zalecali; tak czynił Antoni Potocki (*Najmłodsi powieściopisarze polscy*, „Tygodnik Ilustrowany" 1899, nr 17), podkreślając poznawczą doniosłość i odkrywczość gatunku powieściowego, „zjawiska pierwszorzędnej doniosłości", które nazwał nawet „sumieniem literackim epoki". Wysoko cenił powieść także Ignacy Matuszewski; w naturalizmie upatrywał on nowatorski prąd artystyczny, a w artykule *Powieść społeczna i formuły estetyczne. Z powodu powieści Żeromskiego „Ludzie bezdomni"* („Tygodnik Ilustrowany" 1900, nr 6–7) z uznaniem pisał o walorach tej odmiany gatunkowej.

Krytycznoliterackie dyskusje wokół powieści były nadal zdominowane przez problematykę poznawczą gatunku, sprowadzaną głównie do jego funkcji ideowo-społecznych. Istotnym impulsem tych dyskusji okazywała się przez lata twórczość Stefana Żeromskiego, wielkiego i oryginalnego kontynuatora tradycji polskiego realizmu. Pisarz był oczywiście świadom „zewnętrznych" uwarunkowań rodzimej literatury; w *Nokturnie* (1907) posłużył się słynnym porównaniem, nazywając siebie „doboszem, który biegnie bez tchu obok spracowanego szeregu, znany takt wybijając pałkami". U schyłku okresu, w 1915 r., Żeromski wygłosił słynny → odczyt *Literatura a życie polskie* (wygł. 1915, wyd. 1916), w którym nieoczekiwanie opowiedział się za zasadniczą zmianą funkcji literatury narodowej, polegającą na tym, by przyświecał jej odtąd „cel jedynie artystyczny, dla niego samego podjęty", w przypadku powieści sprowadzony do wnikliwej obserwacji „fenomenów ducha ludzkiego" w całym jego skomplikowaniu i złożoności.

Koncepcje modernistów. Rozległe konteksty filozoficzne i antropologiczno-kulturowe nadbudowywał nad literaturą (powieścią) Stanisław Brzozowski, widząc w niej jeden z „najważniejszych ośrodków naszej duchowej energii", pobudzających w narodzie „wolę pracy, wolę intensywnego a czystego […] życia" (*Głosy wśród nocy*, 1912).

Odmiennie zapatrywał się na podstawową funkcję literatury (powieści) Karol Irzykowski (*Pałuba*, 1903, *VIII. Naturam expellas furca…*), odosobniony w epoce zwolennik intelektualnej analizy, służącej eksploracji głęboko ukrytych „warstw życia", które należy wydobyć, wyzwoliwszy je z abstrakcyjnych uproszczeń i systematyzacji. Irzykowski przeciwstawiał się społecznemu zaangażowaniu literatury w bieżące sprawy; w głośnym artykule *Dwie rewolucje* („Nasz Kraj" 1908, t. 6, z. 1) orzekał, że: „Literatura […] wzorować się może na rewolucji tylko o tyle, o ile sobie przez dany jej przykład przypomni swoje własne zadanie".

W młodopolskich dyskusjach krytycznoliterackich o powieści zaczęły się z wolna pojawiać kwestie poetyki gatunku. Wzorzec prozy modernistycznej poddano wnikliwym analizom, wyszczególniając jego konstytutywne składniki. W dużej części inspirację stanowiły tu dokonania twórcze Żeromskiego. Interesująco brzmiały sądy Antoniego Potockiego (*Wrażenia literackie. O „czującym wiedzeniu" Żeromskiego*, „Biblioteka Warszawska" 1900, t. 1), który *Ludzi bezdomnych* określił jako „powieść nastrojową", zdominowaną kompozycyjnie nie przez rozwój wypadków, lecz przez „nastrój uczuciowy artysty"; powieść jawiła

się więc krytykowi jako „improwizacja obrazów przeplatana wezbraniami duszy". Niejakie zastrzeżenia do „luźnej" kompozycji utworów Żeromskiego zgłaszał Tadeusz Gałecki (*Stefan Żeromski*, w pracy zbiorowej *Charakterystyki literackie*, 1902). Ignacy Matuszewski (*Żeromski i „Popioły"*, „Tygodnik Ilustrowany" 1904, nr 20–23) odniósł się natomiast do techniki powieściowej autora *Popiołów* z pełną aprobatą, pisząc emfatycznie, że kompozycja tego utworu tworzy „całość organiczną i piękną", objawiającą się niczym „burzliwa i gwałtowna symfonia, pełna wstrząsających rozdźwięków, które autor gwałtem niemal spaja w harmonijne akordy". Zarówno w recenzji *Popiołów*, jak i w późniejszym artykule Matuszewskiego o *Dziejach grzechu* („Sfinks" 1908, t. 1–2) zostały rozpoznane konstytutywne cechy powieści młodopolskiej.

Problem narracji personalnej. Na początku XX w. dostrzeżono też i teoretycznie omówiono kwestię narracji personalnej. Jan Muszkowski, recenzując *Oziminę* Wacława Berenta, pisał: „Współczesna technika powieściowa wymaga, aby autor nic lub jak najmniej mówił wprost od siebie, aby myśl każda lub uczucie było przefiltrowane przez psychikę osób działających" (*Sumienie ruchu*, 1913). Terminy „narracja" i „narrator" wprowadził Stanisław Lack w swoich *Uwagach o sztuce Daniłowskiego* („Witeź" 1908, z. 9–10), wysoko zresztą ceniąc metodę scenicznej prezentacji, charakterystyczną dla poetyki powieści młodopolskiej.

Wszak skodyfikowany najpełniej przez Żeromskiego wzorzec prozy liryczno-nastrojowej, opartej na personalnej, subiektywnej strategii narracyjnej, zaczęto kwestionować, przeciwstawiając mu inny typ poetyki powieściowej. W schyłkowej fazie Młodej Polski usiłowano wypromować model epickiej kompozycji fabularnej, cechującej się morfologiczno-strukturalną zwartością. W tę właśnie stronę zmierzały propozycje Adolfa Strzeleckiego (*Powieść polska 1908–1909*, 1910) oraz Antoniego Mazanowskiego (*Pogłosy Młodej Polski w dramacie, powieści i krytyce literackiej*, 1918), który postulował, aby powieść „uczyła się tworzenia akcji, komponowała całość w liniach harmonijnych, dbała o zajmujące a prawdopodobne zawikłanie". Emocjonalny i intelektualny dystans twórcy wobec tematu uznawał za konstytutywny wyznacznik formy powieściowej Stanisław Brzozowski (*Współczesna powieść polska. I. Kilka słów z teorii powieści*, 1906). Krytyk przenikliwie konstatował zależność współczesnych form kompozycji powieściowej od filozoficznej atmosfery epoki. „Nerwowość stylu nowoczesnej powieści – pisał – nieustanna zmiana terenu, kunsztowne przejścia od liryzmu do ironii, od epiki niemal do dramatyzacji – wszystko to są odbicia artystyczne tej zasadniczej podstawy psychicznej, jaką stwarza rozwój kultury nowoczesnej". Określając zaś najistotniejszą zasadę twórczości Żeromskiego, Brzozowski stwierdzał, że jest nią „brak swobody duchowej wobec TYCH elementów, z których snuje on swoje dzieła", dominuje w nich bowiem subiektywizm, uniemożliwiający emocjonalne zrównoważenie, niezbędne do „obiektywnego, ściśle logicznego rozstrzygania konfliktów duchowych" (*Współczesna powieść polska. XII. Stefan Żeromski*).

Z krytyką subiektywizmu, liryzmu i nastrojowości powieści młodopolskiej wystąpił też Irzykowski (*Jeszcze jeden Hamlet*, „Nasz Kraj" 1908; *Powieści Nałkowskiej*, „Nowa Reforma" 1911, nr 181; *Ostatnia powieść Brzozowskiego*, „Gazeta Wieczorna" 1911, nr 165–166; *Ze szkoły Żeromskiego*, 1912; szkice włączone do tomu *Czyn i słowo*), przeciwstawiając ulirycznionej prezentacji scenicznej i narracji personalnej modus „żywiołu epickiego", tj. opowiadanie o wypadkach już zaistniałych, prowadzone z czasoprzestrzennego dystansu narracyjnego. Irzykowski optował więc za restytucją modelu narracji auktorialnej, krytykując rozpowszechnioną w powieści młodopolskiej manierę zsubiektywizowanej narracji uobecniającej (prezentystycznej), widoczną choćby w tym, że „powieściopisarze byli zakapturzo-

nymi dramaturgami: posługiwali się głównie czasem teraźniejszym" i że „wolą […] kreślić fakta *in statu nascendi*, lirycznie; przedstawiają, nie opowiadają".

Moderniści wobec mimetyzmu. W późnej fazie młodopolskich dyskusji o powieści podjęto zagadnienie mimetyzmu literatury, formułując szereg nowatorskich koncepcji, odnoszących się zwłaszcza do statusu postaci literackich. Bohater powieściowy odgrywał w krytyce literackiej XIX w. i ówczesnej teorii powieści rolę najistotniejszej „wielkiej figury semantycznej"; w nim właśnie upatrywano w dużej mierze korelat wartości poznawczej utworu. Do pozytywizmu włącznie obowiązywała naiwnie mimetologiczna koncepcja postaci literackiej, zogniskowana wokół idei życiowego, psychologicznego i społecznego prawdopodobieństwa bohatera. W zasadzie dopiero krytycy młodopolscy, Ostap Ortwin i Irzykowski, zarzucili ten sposób interpretacji postaci powieściowych. Ortwin w artykule *Żywe fikcje* („Nasz Kraj" 1908, t. 6, z. 12–13) zauważył, że te postacie to konstrukcje nieciągłe, pełne luk i trwale niekompletne w porównaniu z ludźmi „empirycznymi". Pogląd Ortwina kontynuował i częściowo krytycznie zmodyfikował Irzykowski (*Prolegomena do charakterologii*, „Museion" 1913, z. 8; *Z przesądów krytyki literackiej*, „Nowa Reforma" 1917, nr 163), podkreślając, że zasady konstruowania postaci fikcyjnych są „prawami innej kategorii niż rzeczywistość, prawami dotąd niezbadanymi" i że nie należy oczekiwać od literatury kreacji ludzi „rzeczywistych" czy życiowo prawdopodobnych typów społecznych. Powyższe dyskusje zainicjowały nowatorski wątek w krytycznoliterackich dyskusjach wokół teorii powieści u schyłku Młodej Polski. Podjęto w nich bowiem prekursorsko zagadnienie autonomii świata literackiego wobec rzeczywistości potocznej. Innym nadto odkryciem młodopolskiej krytyki stało się zagadnienie „powieści popularnej", której istnienie dostrzeżono i teoretycznie opracowano; uczynił to Zygmunt Wasilewski (*Powieść-kinematograf*, „Przegląd Narodowy" 1909, t. 3), charakteryzując jej morfologiczną dominantę (miała nią być fabuła) i podstawową funkcję, polegającą na zaspokajaniu ciekawości przeciętnego czytelnika.

Wokół powieści Wacława Berenta. Znamienne wszak, że krytyka literacka Młodej Polski często nie nadążała za rozwojem powieści. Ta niewspółmierność ocen i nowatorskich rozwiązań morfologicznych utworu objawiała się najpełniej w głosach poświęconych powieściom Berenta. Wprawdzie Brzozowski (*Współczesna powieść polska*) przenikliwie zauważył, że *Próchno* to właściwie „kolisko monologów", w którym dokonuje się „transpozycja […] rozpaczy na różne psychiczne tony", jednak nadal – wzorem → homofonicznej powieści realistycznej – nawet w zmediatyzowanych personalnie partiach narracji upatrywano głos autora, nie potrafiąc jeszcze dostrzec w tym wielogłosowości. Adam Grzymała-Siedlecki pisał np. o *Oziminie*, że „zanadto często są i postacie, i sytuacje niczym innym, jak tylko sposobnością do uwag autora […]. Zanadto często nie wychodzą one z roli preparatu, w który się autor wpatruje" (*Na marginesach „Oziminy". III*, „Museion" 1911, nr 6). Sądzono tak, mimo że Berent – w *Liście autora „Próchna"* („Chimera" 1901, t. 4, z. 10–12) – otwarcie przekonywał: „Podpisuję się pod rysunkiem postaci, nie zaś pod jej wierzeniami i sądami". Jednak krytyka stale jeszcze poszukiwała autorytatywnej, odautorskiej sankcji, która by odpowiednio zweryfikowała słowo bohaterów. Interesująco brzmiał w tym kontekście pogląd Ostapa Ortwina o poznawczych implikacjach strategii narracyjnej i kompozycji *Oziminy*: „Orzeczenia [bohaterów] […] zapadają w *Oziminie* na wiarę w słowo i prawdomówność wprowadzonych figur, bez dowodów, bez załączników […], słowem, feruje się tu wyroki bez postępowania dowodowego, z pominięciem jawności procesu. Łatwowierność wobec ryczałtowych uogólnień osób powieści doprowadzona tu do skrajności. Sądom ich nikt nigdy się nie przeciwsta-

wia. Prawdziwości ich nikt nie podejrzewa, nikt nie podaje w wątpliwość" (*O stylu i metodzie „Oziminy" Wacława Berenta*, powst. 1911, wyd. 1936).

Dużo kontrowersji budziła także kompozycja fabularna powieści Berenta, którą określano najczęściej jako „luźną", dostrzegając radykalne odejście autora od form koherentnej kompozycji fabularnej realizmu. Odosobnioną entuzjastyczną opinią o *Próchnie* okazał się głos Marii Komornickiej (Własta) (*Powieść*, „Chimera" 1902, t. 6, z. 18), wskazujący na zbliżenie tej powieści do struktury „dramatycznego epizmu"; krytyczka pisała ponadto, że „jest to POWIEŚĆ WYZWOLONA z konwenansu nic nieznaczącej ciągłości i płaskiego gawędziarstwa oczyszczona, z poniżenia, w które ją zepchnął handel »romansów i powieści«, wzniesiona na wyże sztuki […]". Dostrzegła więc w niej nową, awangardową propozycję kompozycyjną. Zasadniczo jednak artystyczne rozwiązania Berenta nie stały się elementem struktury gatunku, nie ukonstytuowały się też w dyskursie krytycznoliterackim epoki jako trwały składnik poetyki powieści.

Kolejny etap polskich dyskusji krytycznoliterackich wokół powieści przypadł na lata 20. XX w. i wiązał się już z nową sytuacją historyczno-polityczną i socjokulturową całej polskiej literatury po odzyskaniu niepodległości.

Tomasz Sobieraj

Źródła: [J.N. Kossakowski?], [*Uwagi o czytaniu*], „Monitor" 1777, nr 56; [I. Krasicki], *Romans*, w: tegoż, *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych*, t. 2, 1781; [M.D. Krajewski], *Dialog, czyli Rozmowa Podolanki z jej mężem. Dzieło ostatnie*, 1785; [A.K. Czartoryski], *Krótkie uwiadomienie o celu i umyśle, w którym jest pisanym romans Tom-Dżona*, w: H. Fielding, *Podrzutek, czyli historia Tom-Dżona*, t. 1, przeł. F. Zabłocki, 1793; I. Krasicki, [*Romanse*], „Co Tydzień" 1798, nr 17; [b.a.], *Uwagi o czytaniu romansów*, „Gazeta Warszawska" 1803, nr 6; F.K. Dmochowski, *O „Panu Podstolim"*, w: I. Krasicki, *Dzieła*, t. 4, 1803; [J. Śniadecki], *„Malwina". List stryja do synowicy pisany z Warszawy 31 stycznia 1816 r. (nowego stylu) z przesłaniem nowego pod tym tytułem romansu*, „Dziennik Wileński" 1816, t. 3; [b.a.], *O romansach*, „Ćwiczenia Naukowe. Dział Literatury" 1818, t. 2; [b.a.], *O literaturze romansów w ogólności i w szczególności o polskich tego rodzaju płodach – z przyłączeniem uwag nad romansem polskim mającym tytuł: „Nierozsądne śluby"*, „Astrea. Pamiętnik Narodowy Polski" 1821, nr 1; W. Chłędowski, *Rozbiór uwag Philopolskiego nad „Janem z Tęczyna"*, 1825; Philopolski [T. Dzieduszycki], *Uwagi nad „Janem z Tęczyna", powieścią historyczną wydaną przez J.U. Niemcewicza*, „Rozmaitości" 1825, nr 27–28; [b.a.], *Walter Scott i jego wiek spółczesny*, „Gazeta Polska" 1828, nr 182–184; M. Grabowski, *Myśli o literaturze polskiej*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 12, nr 36; [M. Mochnacki], *Myśli o literaturze polskiej*, „Gazeta Polska" 1828, nr 89–94; J.I. Kraszewski, *O polskich romansopisarzach*, „Wizerunki i Roztrząsania Naukowe" 1836, t. 11; J.I. Kraszewski, *Przeszłość i przyszłość romansu*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 29–30; M. Grabowski, *Literatura romansu w Polsce*, 1840; J.A. Czajkowski, *Powieść historyczna jako sztuka obrazowa*, „Przegląd Warszawski" 1842, t. 3; J.I. Kraszewski, *Słówko o prawdzie w romansie historycznym*, w: tegoż, *Nowe studia literackie*, 1843; J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 1, 1843; A. Cieszkowski, *O romansie nowoczesnym*, „Biblioteka Warszawska" 1846, t. 1; J.I. Kraszewski, *O celu powieści*, „Athenaeum" 1847, t. 6; A. Tyszyński, *Kronika literacka*, „Biblioteka Warszawska" 1847, t. 2; L. Dunin Borkowski, *Powieściarstwo polskie*, „Dziennik Mód Paryskich"/ „Tygodnik Polski" 1848, nr 6, 9–11, 23–24 i 39–40; K. Libelt, *Estetyka, czyli umnictwo piękne*, t. 1, 1849; J. Zachariasiewicz, *Kobieta w powieści i kobieta w życiu: kartki luźne z teki…*, „Tygodnik Poznański" 1862, nr 27; E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, „Gazeta Polska" 1866, nr 285–286 i 288; F. Bogacki, *Powieściopisarstwo wobec społeczeństwa*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 28–32; F. Bogacki, *Tło powieści wobec tła życia*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 49–53; P. Chmielowski, *Niemoralność w literaturze*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 1–2; P. Chmielowski, *Utylitaryzm w literaturze*, „Niwa" 1872, t. 2; J. Zachariasiewicz, *Idealizm i realizm*, „Kłosy" 1872, nr 367–374; J. Zachariasiewicz, *O powieści tegoczesnej*, „Bluszcz" 1874, nr 30; E. Orzeszkowa, *O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15; A. Sygietyński, *Współczesna powieść we Francji. I. Gustaw Flaubert*, „Ateneum" 1881, t. 2; H. Sienkiewicz, *O naturalizmie w powieści*, „Niwa" 1882, t. 20; T. Jeske-Choiński, *Teoria powieści*, „Niwa" 1883, t. 24; A.S. [A. Świętochowski], *Henryk Sienkiewicz (Litwos)*, „Prawda" 1884, nr 27–32; H. Sienkiewicz, *O powieści historycznej*, „Słowo" 1889, nr 98–101; B. Prus, *Słówko o krytyce pozytywnej. (Poemat realistyczny w 6 pieś-*

niach), „Kurier Codzienny" 1890, nr 308 i 310–316; A. Potocki, *Najmłodsi powieściopisarze polscy*, „Tygodnik Ilustrowany" 1899, nr 17; W. Berent, *List autora „Próchna"*, „Chimera" 1901, t. 4; T. Gałecki, *Stefan Żeromski*, w: *Charakterystyki literackie*, 1902; I. Matuszewski, *„Popioły"*, „Tygodnik Ilustrowany" 1904, nr 20–23; S. Brzozowski, *Współczesna powieść polska*, 1906; K. Irzykowski, *Dwie rewolucje*, „Nasz Kraj" 1908, t. 6, z. 1, przedruk w: tegoż, *Czyn i słowo. Glosy sceptyka*, 1913; S. Lack, *Uwagi o sztuce Daniłowskiego*, „Witeź" 1908, z. 9–10; O. Ortwin, *Żywe fikcje*, „Nasz Kraj" 1908, t. 6, z. 12–13; S. Żeromski, *Literatura a życie polskie*, „Kurier Lwowski" 1916, nr 99–138, przedruk w: tegoż, *Sen o szpadzie i sen o chlebie*, 1916.

Opracowania: M. Inglot, *Poglądy literackie koterii petersburskiej w latach 1841–1843*, 1961; Z. Sinko, *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764–1830*, 1961; S. Burkot, *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku*, 1968; Z. Sinko, *Powieść zachodnioeuropejska w kulturze literackiej polskiego oświecenia*, 1968; M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, 1969; K. Wyka, *Romantyczna nobilitacja powieści*, w: tegoż, *O potrzebie historii literatury. Szkice polonistyczne z lat 1944–1967*, 1969; A. Bartoszewicz, *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku*, 1973; T. Bujnicki, *Ewolucja polskiej powieści historycznej*, „Ruch Literacki" 1973, z. 1; J. Kulczycka-Saloni, *Literatura polska lat 1876–1902 a inspiracja Emila Zoli*, 1974; M. Rutkowska, *Terminologia literacka w wypowiedziach o powieści w XVIII wieku*, 1975; Z. Sinko, *Powieść*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, 1975; M. Żmigrodzka, *Proza fabularna w kraju*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria 3: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, t. 1, 1975; J. Bachórz, *Realizm bez „chmurnej jazdy". Studia o powieściach Józefa Korzeniowskiego*, 1979; E. Owczarz, *Kraszewski, Orzeszkowa, Prus o powieści*, „Ruch Literacki" 1980, z. 1; M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *Polityka i romantyczne struktury powieściowe*, 1986; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1988; E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, 1990; J. Bachórz, *Powieść*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; M. Głowiński, *Powieść. I. 1890–1918*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska i E. Szary-Matywiecka, 1992; A. Martuszewska, *Powieść i prawdopodobieństwo*, 1992; H. Markiewicz, *Polskie spory o powieść historyczną (do końca XIX w.)*, w: *Kultura staropolska – kultura europejska. Prace ofiarowane Januszowi Tazbirowi*, 1997; H. Markiewicz, *Polskie teorie powieści*, 1998; I. Łossowska, *Tradycja i nowoczesność dydaktycznej powieści Oświecenia w Polsce. Studia i szkice*, 2002; *Powieść historyczna dawniej i dziś*, red. R. Stachura, T. Budrewicz i B. Faron, przy współpracy K. Gajdy, 2006; A. Martuszewska, *Prawda w powieści*, 2010.

Zob. też: Bohater literacki, Fikcja, Homofonia/ Polifonia, Kompozycja, Mimesis, Narrator/ Narracja, Naturalizm, Powieść historyczna, Przedmiotowość, Realizm, Romans, Taine'izm, Tendencyjność

POWIEŚĆ HISTORYCZNA

Kłopoty terminologiczne i inne znaki zapytania. Powieść historyczna – przeżywająca w XIX w. burzliwy rozwój i skupiająca na sobie uwagę krytyków i historyków literatury, może być traktowana jako wyodrębniona odmiana gatunkowa → powieści, która ze względu na swoistość sytuacji literackiej, wpływ na → odbiorcę i funkcje w epoce zaborów była dla ówczesnych krytyków zagadnieniem pierwszej wagi: „U nas powieść historyczna stała się niemal od początku zjawiskiem tak samorodnym i koniecznym, że właściwie nie było polskiego pisarza, który by na jakiś sposób jej nie próbował" (A. Potocki, *Szkice i wrażenia literackie*, 1903).

Mimo to opis dotyczącej powieści historycznej świadomości krytycznoliterackiej stwarza wiele kłopotów. Zastanawia bowiem rozziew między bogactwem ilościowym powieści historycznej (i jej wariantów) a stosunkowo ubogą refleksją teoretyczną. Po dość znacznym (chociaż wąskim problemowo) ożywieniu w połowie XIX w. kolejne lata przynoszą zasadniczo powtarzanie wcześniejszych sformułowań o prawdzie i fałszu (zmyśleniu), o relacji histo-

rii „wielkiej" i „małej" (obyczajowej) oraz ograniczają się do komentowanych streszczeń poszczególnych dzieł. Nawet spór o kluczową powieść historyczną stulecia – *Ogniem i mieczem*, przyniósł (poza znaną krytyczną recenzją Bolesława Prusa) raczej skromny efekt intelektualny. Utwór Henryka Sienkiewicza bardziej animował spory ideologiczne, dotyczące konserwatyzmu i → postępowości, znaczenia tradycji, walorów lub antywalorów wychowawczych powieściowego obrazu świata, toczące się kosztem refleksji artystycznej. Nawet Sienkiewicz w znanym odczycie o powieści historycznej ogłoszonym w „Słowie" (1889, nr 98–101) miał znaczny problem z określeniem poetyki uprawianego przez siebie → gatunku, powtarzając z większą precyzją sformułowania swoich poprzedników.

Kolejny kłopot stwarzała terminologia stosowana wobec powieści historycznej. Najpierw, zgodnie z ogólną tendencją dotyczącą „dużego" gatunku prozatorskiego, posługiwano się określeniem → „romans historyczny" (chociaż mniejsze utwory nazywano już wcześniej „powieścią historyczną"); potem – w okolicach połowy wieku – ustala się termin „powieść historyczna". Ponieważ jednak proza historyczna występowała wówczas w różnych wariantach, przyporządkowywano jej także inne określenia: → „gawęda", „pamiątka", „obraz historyczny".
Poetyka powieści historycznej, jej funkcje podstawowe. Twórcy nie zawsze sobie radzili z ustaleniem reguł „gry w powieść historyczną". Wczesne poglądy autorów powieści historycznych odpowiadały w znacznym stopniu sformułowaniom wyrażonym w *Prospekcie „Historii narodu polskiego", zamierzonej przez Towarzystwo Przyjaciół Nauk* („Pamiętnik Warszawski" 1809, t. 3): „Historia […] ma wystawić doskonały obraz charakteru narodowego, w nim szukać przyczyny wzrostu, potęgi i upadku narodu". Używając ironicznego określenia Józefa Ignacego Kraszewskiego, „przepis na historyczny romans" (*Przepis na historyczny romans w trzech tomach*, w: *Akta babińskie*, cz. 1, 1843) szybko ulegał konwencjonalizacji, zwłaszcza pod wpływem walterskotowskiego modelu, kopiowanego według przygodowego schematu. W krytyce stawiano pytania o prawo do → mistyfikacji historycznej, o uprawnienia → narratora jako kreatora powieściowego świata i reproduktora „prawdy historycznej", wreszcie pytano o zakres możliwości „rekonstrukcyjnych" wobec „rzeczywistych" dziejów. I dlatego odmiany powieści historycznej można traktować jako odrębne sposoby beletryzacji historii oraz jako zróżnicowane formy wyrażania „idei" historycznych oraz koncepcji współistnienia powieści z historiografią i historiozofią.

Pytano wreszcie o to, co uprawnia autora do podejmowania tematu z przeszłości i czy „zmyślenie" w powieści historycznej nie jest moralnie naganne i nie wyrządza szkody czytelnikowi. Tym bardziej że w systemie aksjologicznym dziewiętnastowiecznej powieści historycznej główne miejsce zajmowały cele pozaliterackie, przypisujące jej rolę podstawowego narzędzia kształtowania świadomości i tożsamości narodowej. Według Kraszewskiego godzien potępienia jest twórca, który w imię → fantazji porywa się na „świętą i niepokalaną" historię (*O Dodosińskim i powieściach Jadama*, „Tygodnik Petersburski" 1839, nr 35). W takim ujęciu „prawda artystyczna" w tej odmianie powieści staje się „kwadraturą koła" – rzeczą niemożliwą. Do zasadniczej kwestii w interpretacji powieści historycznej w XIX w. urastał zatem problem poznawczej funkcji gatunku. Miało to bowiem istotne znaczenie dla jego zadań „nauczycielskich" w okresie zaborów.

Już w najwcześniejszym okresie rodzącej się powieści historycznej, jeszcze przed „walterskotowskim" przełomem, można odnaleźć pierwsze próby jej wyodrębnienia spośród innych form powieściowych. Tak jest np. w słowie kierowanym *Do czytelnika* jednej z pierwszych powieści historycznych – *Astoldzie, księżniczce z krwi Palemona, pierwszego księcia*

litewskiego, czyli nieszczęśliwych skutkach namiętności (1807) Anny Mostowskiej. Autorka, łącząc inspiracje powieścią grozy i powieścią sentymentalną z udokumentowaną wiedzą o przeszłości, pisała – dość naiwnie – że chociaż podstawowym celem jej utworu było ukazanie „okropnych skutków gwałtownych namiętności", to jednak: „[…] cokolwiek tyczy zdarzeń historycznych, trzymam się najściślej naszych pisarzów". Tym sposobem Mostowska inicjowała jedno z podstawowych ogniw sporu o miejsce dokumentu źródłowego w powieści historycznej. Autorka w cytowanym wstępie podkreślała, że zdarzenia miłosnego wątku „nie przeszkadzają bynajmniej prawdom historycznym […], bo miłostki moich bohaterów nie mają żadnych związków z ich czynami historycznymi". W → przedmowie do powieści *Jan z Tęczyna* (1825) Julian Ursyn Niemcewicz tak określał reguły gatunku: „Jest on [romans historyczny] […] uzupełnieniem objaśniającym surowe i poważne dzieje […]. Bierze za cel obraz towarzystwa narodu jakiego w wybranej przez autora epoce. Pisarz, wchodząc w nim w szczegóły, zbyt drobne dla dziejopisa, wystawia nam ludzi wszelkiego rzędu i stanu […], powinny [one] nas przenieść w owe czasy […], słowem dać nam żyć i obcować ze sobą". Niemcewicz otwiera pewien powtarzalny obyczaj opatrywania powieści historycznych objaśniającymi wstępami, które stawały się swoistym „przedprożem" coraz liczniejszych wypowiedzi krytycznoliterackich oraz określały charakter samoświadomości „gatunkowej" i historycznej twórców.

Model walterskotowski. Ugruntowanie polskiej powieści historycznej dokonywało się na podstawie popularnego w całej Europie modelu walterskotowskiego (→ literatura angielska w polskiej krytyce literackiej). Ta odmiana wykrystalizowała się u schyłku lat 20. XIX w. Ale już wówczas zarysował się wzorzec wobec niej opozycyjny – historyczna powieść dokumentarna. Jej prekursorem (przed Kraszewskim) był Aleksander Bronikowski, który we wstępie do powieści *Elekcja* (1829) pisał: „Nie tylko treść tej powieści, lecz i szczegóły są autentyczne, uboczne nawet okoliczności, te właśnie, które by czytelnikowi dowolnym rzeczy przyozdobieniem wydawać się mogły są owocem prawdy". „Przeszły wiek miał wprawdzie dosyć historycznych romansów, ale właściwy romans tego nazwiska, jest dopiero syn naszego wieku" – dodawał anonimowy, podpisujący się ***, autor artykułu *Charakter historycznego romansu w XIX wieku* („Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1), a także konstatował: „Zupełnie odmienną postać przybrał romans historyczny w naszym wieku. Tu człowiek jest tylko produktem historii…". W artykułach, nieustalonego dotąd autorstwa (hipotezę Józefa Tretiaka, że autorem pierwszego z nich jest Michał Grabowski, obalił Leon Sienkiewicz, „Ruch Literacki" 1930, nr 6), *Walter Scott i jego wiek spółczesny* („Gazeta Polska" 1828, nr 182–184) oraz *Walter Scott* („Wizerunki i Roztrząsania Naukowe" 1835, t. 13), nowatorstwo powieści walterskotowskiej zostało jeszcze mocniej uwydatnione; jej celem – „wydać epokę w grze umiejętnie skombinowanych obyczajów rzetelnych i wymyślonych charakterów" przy równoczesnym „wprowadzaniu na scenę całych narodów", oraz „chwytanie fizjonomii, ducha, tonu, obyczajów i właściwości całych krajów i czasów". Na koniec autor artykułu konkludował: „Patrzymy w cudzą teraźniejszość, w inny świat, gdzie jednak wszystko tak jest naturalne, jakby żył jeszcze" (*Walter Scott i jego wiek spółczesny*).

W drugim z wymienionych artykułów jego autor jako cechy angielskiego pisarza wymieniał: „[…] opisanie epok historycznych, znamionując każdy wiek wypadkami zmyślonymi, do których on prawdziwe obyczaje stosował". W powieściach Waltera Scotta pojawia się przede wszystkim obraz człowieka politycznego obok – „człowieka towarzyskiego",

ze zwróceniem uwagi na jego obyczaje domowe i prywatne. „Historia zatem i romans historyczny – pisał krytyk – będą rodzajami pisania przeciwnymi sobie, albowiem oba społeczność ludzką i serce człowieka, z odmiennego punktu widzenia uważają" (tamże). Zdaniem autora artykułu zasadniczymi składnikami obrazu świata był w dziełach Scotta wybór epoki wybitnej, postaci historycznej umieszczanych ostrożnie w tle, postaci wymyślonych oraz „gra umiejętnie skombinowanych obyczajów". Ów rejestr składników został dopełniony przez wcześniejszy artykuł o utworach Jamesa Fenimore'a Coopera (*O dziełach Coopera Amerykanina*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 11, nr 32). Autor stwierdzał, że tworząc postaci zmyślone, które są świadkami albo aktorami „scen historycznych", przedstawia się je „w prawdziwych kolorach, jakie im historia nadaje, i użyczają im czynów, myśli, albo wyrażeń zgodnych z prawdą historyczną […], przedstawiając rzeczy, które być mogły".

Inne typy powieści historycznej. Rodzime wzory i polemiki. Na kierunek refleksji krytycznej wokół powieści historycznej wpływało niewątpliwie „odkrycie" w pierwszej połowie XIX w. staropolskiego → pamiętnikarstwa, zapoczątkowane czterotomową antologią Juliana Ursyna Niemcewicza *Zbiór pamiętników historycznych o dawnej Polszcze* (1822). Szczególne miejsce wyznaczano zaś opublikowanym w 1839 r. *Pamiętnikom* Jana Chryzostoma Paska. Potencjalna „literackość", a zarazem charakter „dokumentu z epoki", pozwalały sądzić, że pamiętniki stanowią wzorzec nie tylko dla nurtu gawędowego, lecz również dla „klasycznego" gatunku powieści historycznej. Dostrzegł to Adam Mickiewicz, który w drugiej lekcji kursu drugiego *Literatury słowiańskiej* pisał, że *Pamiętniki Paska*, będąc „zabytkiem historycznym" i zarazem „dziełem sztuki", pozwalają sądzić, że Pasek „odgadnął […] rodzaj literacki romansu historycznego".

Podstawowe ramy sporu o powieść historyczną wyznaczyła – w połowie XIX stulecia – polemika między Michałem Grabowskim a Józefem Ignacym Kraszewskim. Według Grabowskiego „dobry" romans historyczny musi oprzeć się na wzorcu powieści historycznej Scotta. To przekonanie krytyk wspierał motywacjami ideologicznymi, zasadami: „rozświetlania prawdy historycznej" według przyjętej (konserwatywnej) aksjologii oraz zasady apoteozy przeszłości i „krzepienia serc". „Walter Scott – pisał Grabowski w *Myślach o literaturze polskiej* („Dziennik Warszawski" 1828, nr 36) – […], o którym sprawiedliwie powiedziano, iż miał objawienie przeszłości, rozszerzył pole imaginacji całą nieobejrzaną sferą obyczajów, historii i charakteru narodów i wieków". Te poglądy krytyka miały charakter pozytywnego kontrastu wobec negatywnie ocenianej francuskiej → „literatury szalonej". Zdaniem Grabowskiego powieść historyczna nie może być opowiadaniem „innymi słowami" minionych dziejów. Grabowski podkreślał, że zasadniczo „idzie o wierność w obyczajach wziętej za ramy epoki", oraz zarzucał twórcom, że w romansie historycznym przejęli się „raczej dziejopisarskim obowiązkiem, nie poetycznym natchnieniem; pogardzono osnową bajki, interesem, wdziękiem artystycznego utworu, troszczono się tylko o erudycję". Dodawał, polemizując z Kraszewskim: „Wy się boicie złych skutków dla historii, ja nie dla historii, ale dla sztuki" (*Korespondencja literacka*, t. 1, 1842). Na takich założeniach krytyk budował wysoką ocenę gawędowego nurtu w polskiej literaturze, określając go nazwą „romansu podaniowo-historycznego" (tamże).

Kraszewski już w latach 40. w zasadniczym sporze z Grabowskim sformułował własną, oryginalną koncepcję powieści historycznej. Wcześniej w utworach *Kościół Świętomichalski w Wilnie* (1833) i *Rok ostatni panowania Zygmunta III* (1833) tworzył podstawy dla koncepcji „autentyzmu" w „obrazie historycznym", która potem rozwinęła się w formę dokumentar-

nej powieści historycznej. Przedstawione przez pisarza założenia powieści dokumentarnej, łączyły się z podstawowym przekonaniem o istotności tzw. prawdy historycznej w dziele literackim. Kraszewski obawiał się konsekwencji fałszu historycznego, który wytwarza konserwatywna i apologetyczna wizja przeszłości. W cytowanej już recenzji z *Powieści Jadama* dawał wyraz temu przeświadczeniu: „[…] historia może być pokrzywdzona przez historyczne powieści i romanse. Świętą rzeczą jest prawda, a prawda o przeszłości – najświętszą, najnietykalniejszą […]. Przeto ilekroć widzim nowe powieści historyczne targające się na świętą, niepokalaną historią, drżymy z obawy, aby one nie sfałszowały jakiego faktu lub ducha jego nie przedstawiły w urojonym świetle".

Najistotniejsze sformułowania Kraszewskiego znalazły się w *Słówku o prawdzie w romansie historycznym* (*Nowe studia literackie*, 1843). Broniąc specyfiki gatunku, pisarz uznawał znaczenie „zmyślenia", ale poddawał je „kontroli" materiałów wziętych z historii. Akcentował przy tym dwojakość prawdy w romansie: artystycznej i historycznej. Zadaniem pisarza jest „pole w większej części białe zapełnić, umarłych wskrzesić do życia, czynności ich wytłumaczyć, oblicze nam pokazać". Dlatego przeszłość ma przedstawiać tak, jakby „w nich [epokach] żył, jakby je znał nie oczyma duszy i intuicji, ale ciała". W rezultacie twierdził, że „sztuka przychodzi z pomocą wątkowi historycznemu i wyobraźnia dotwarza, czego braknie, jednoczy odłamki, buduje z gruzów" (tamże).

Ciąg dalszy sporu między krytykami toczył się po ogłoszonym przez Grabowskiego cyklu artykułów o Zygmuncie Kaczkowskim w „Gazecie Codziennej" z 1854 r., na który odpowiedział Kraszewski w „Kronice Wiadomości Krajowych i Zagranicznych" z 1856 r. Już w latach 40. Kraszewskiego wspierali m.in.: Kazimierz Bujnicki, Aleksander Tyszyński i Hipolit Skimborowicz. Także Henryk Rzewuski, choć Grabowskiemu bliski ideowo, twierdził: „Ja prawdę historyczną uważam za główną treść w romansie. Tło epoki powinno być użyczone domyślnym postaciom i niejako przelewać się w ich barwie" (*Czy jest konieczną historyczna prawda w romansie?*, „Tygodnik Petersburski" 1842, nr 98).

Lata 40.–50. XIX w. stanowiły apogeum sporów o powieść historyczną i jej znaczenie. Wypowiadał się m.in. Edward Starzyński, który twierdził, że jakkolwiek „romans historyczny może mieć znaczenie pod względem artystycznym […], byłoby bluźnierstwem przeciwko historii chcieć uważać go jako jej dopełnienie […]. Biada historii, jeżeli wyobraźnia podejmie się ją dopełniać" (*O romansie, jego przekształceniu i wpływie na społeczeństwo*, „Biblioteka Warszawska" 1842, t. 3). Antoni Marcinkowski uważał z kolei, że „w romansie historycznym […] potrzeba odtworzyć najprzód człowieka w ogóle […], a potem dopiero człowieka pewnego czasu i narodowości" (*Znaczenie romansu historycznego w dziejach sztuki*, „Gazeta Warszawska" 1854, nr 281), zasadniczo niechętny powieści historycznej Aleksander Tyszyński w recenzji *Koliszczyzny i stepów* Michała Grabowskiego pisał zaś: „[…] wolimy powieść, której treścią przynajmniej jest prawda, wolimy obraz współczesny, jak historyczny, bajeczny" („Tygodnik Petersburski" 1838, nr 14). W obronie walterskotowskiego modelu wystąpił wówczas Antoni Marcinkowski, który podkreślał, że „Walter Scott miał to, co było potrzebą dla utworzenia znakomitego malarza przeszłości, bo miał wyobraźnię żywą, miłość nauki, cierpliwość antykwariusza" (*Znaczenie romansu historycznego w dziejach sztuki*, „Gazeta Warszawska" 1854, nr 279).

Spór ten przeniósł się na łamy dwóch ze sobą konkurujących dzienników warszawskich: „Dziennika Warszawskiego" i „Gazety Warszawskiej", jego adwersarzami byli m.in. Julian Bartoszewicz, Marcinkowski, Grabowski, Zenon Fisz. Kontrowersję wzbudzał wybór niezbędne-

go dla powieści historycznej obiektu opisu: „wielkiej" czy „małej" historii. Dla Bartoszewicza zdecydowanie ważniejsza była ta druga historia. Cel powieści krytyk widział w ukazaniu czytelnikowi, „jak pobożni byli naddziadowie, jak żyli ze sobą i kumali się, jak byli serdeczni i poczciwi, jak myśleli o Rzeczypospolitej i swych sprawach", zatem powieść historyczna ma czytelnika wtajemniczyć „w przodków wiarę i obyczaje, w ich wyobrażenia i cnoty, słowem w ich filozofię i życie domowe" („Dziennik Warszawski" 1853, nr 283). Nieco wcześniej z podobnym poglądem wystąpił Kazimierz Bujnicki, pisząc w *Przedsłówku* do *Pamiętników księdza Jordana* (1852): „Podług mojego wyobrażenia romans historyczny, może i nawet powinien być nie tylko obrazem jakiegoś ustępu dziejów, ale oraz przeszłości pojedynczych rodzin. Tym sposobem wyłaniają się z niepamięci imiona, o których nie wspomina historia, lecz których skromne obywatelskie cnoty zasługują na wzmiankę w krajowej literaturze".

Do najciekawszych wypowiedzi na temat gatunku należał artykuł cytowanego już Marcinkowskiego, przedstawiony w formie *Listu do T. Padalicy o „Braciach ślubnych" Z. Kaczkowskiego* („Gazeta Warszawska" 1854, nr 104). Krytyk, zwolennik metody Scotta, twierdził, że powieść historyczna winna mieć kształt panoramiczny, „zbudzić z grobu epokę całą" i „do historii indywiduów wcielić obszerne dzieje epoki". Wyprzedzając sformułowania Sienkiewicza z jego szkicu o powieści historycznej, Marcinkowski podkreślał znaczenie rekonstrukcyjne dzieła, akcentując, że nie jest ważne „wydobywanie z dokumentów", lecz „odgadywanie" przeszłości.

Po dość znacznym ożywieniu w okolicach połowy stulecia kolejne lata przynoszą albo powtarzanie wcześniejszych sformułowań (zwłaszcza skoncentrowanych na sporze o „prawdę" i „zmyślenie"), albo deskryptywny opis zawartości treściowej powieści. Dość znaczny wpływ na interpretacje miało również kryterium ideologiczne, wywodzone z przyjmowanych przez krytyka założeń. To one często decydowały o akceptacji lub odrzuceniu analizowanego dzieła. Status powieści historycznej był ciągle niepewny, a na uboczu pozostawały oryginalne próby przekształcenia wzorca jak *Agaj-Han* (1833) Zygmunta Krasińskiego czy *Zemsta panny Urszuli* (1839) Dominika Magnuszewskiego.

Magnuszewski jest także autorem kilku oryginalnych spostrzeżeń na temat gatunku. Na marginesie krytycznej opinii o powieści Kraszewskiego *Ostatnia z książąt słuckich* („Biblioteka Warszawska" 1841, t. 4) oraz w przedmowie do książki *Niewiasta polska w trzech wiekach* (1843) pisarz wyłożył swoją koncepcję powieści historycznej. Uważał, że jej znaczenie polega na „barwie poetycznej", ekspresji obrazów, wyrazistym tle społecznym i dramatycznej koncepcji dziejów. Jednak stylizacyjny charakter jego własnej próby prozy historycznej napotykał opór ówczesnej krytyki. Michał Grabowski wyrokował o „dziwactwie" i fałszowaniu przezeń historii (*Korespondencja literacka*).

Polemiki drugiej połowy wieku (spór o Henryka Sienkiewicza). Kiedy znacznie później, w latach 70. XIX w., Stanisław Tarnowski podjął syntetyczną próbę opisu początków polskiej powieści (*Romans polski w początku XIX wieku*, „Przegląd Polski" 1871, t. 3), wówczas w znacznym stopniu starał się także określić cechy „romansu [powieści] historycznego". Ocena wypadła raczej negatywnie, a kryterium zasadniczym był – dla autora – fałsz, immanentnie tkwiący w owym hybrydycznym gatunku. Fałsz ten ujawniały konwencje powieści sentymentalnej. Dla Tarnowskiego co prawda nie było to zjawisko całkowicie deprecjonujące, ponieważ obecność w dziele elementów „artystycznego piękna" usprawiedliwiała częściowo zafałszowanie „prawdy historycznej". Owe dostrzeżone pozytywy gatunku umożliwiły krytykowi, kilkanaście lat później, dokonanie entuzjastycznej oceny *Ogniem i mieczem*.

Z odmiennej perspektywy, w zbliżonych latach, oceniał powieść historyczną Władysław Łoziński, autor utworów o tematyce historycznej i historyk obyczajów staropolskich. W artykule *O kolorycie historycznym* („Dziennik Literacki" 1867, nr 51) przeciwstawiał powszechne zainteresowanie przeszłością stosunkowemu ubóstwu dorobku powieści historycznej, przesyconej powierzchownymi szczegółami, pozorną „archeologiczną" erudycją, ograniczającą inwencję autorską. Zdaniem Łozińskiego o wartości utworu historycznego rozstrzyga „pewien zmysł sztuki i pewna intuicyjna zdolność w wynajdywaniu istotnych barw, której nie naddadzą studia, a odpowiednio zorganizowany talent jedynie". Taki stan wiedzy i zróżnicowanych ocen powieści historycznej spowodował, że u progu epoki pozytywistycznej z dużą mocą ponownie ujawniło się pytanie o miejsce gatunku wśród innych odmian. Opinia krytyków o powieści historycznej była raczej negatywna, jej historyczność podejrzana, a ewokowane przez nią idee uważano za konserwatywne z natury rzeczy. Jednak ahistorycznym (a nawet antyhistorycznym) nastawieniom (powstającym głównie pod wpływem → naturalizmu) od początku przeciwstawiała się zastanawiająca trwałość powieści historycznej i jej czytelniczy odbiór. Ten fakt musieli uznać nawet najbardziej konsekwentni pozytywiści. Tym bardziej że koryfeuszami powieści historycznej byli bliscy przecież pisarzom pozytywistycznym i traktowani jako autorytety – Józef Ignacy Kraszewski i Teodor Tomasz Jeż. Obaj już wcześniej – w różnych wypowiedziach krytycznoliterackich – przedstawili swoją koncepcję gatunku, którą – jako twórcy – „praktykowali". Poglądy Kraszewskiego zostały już przedstawione i nie ulegały poważniejszym zmianom. Z kolei zdaniem Jeża powieść historyczna formowała się w dwóch antynomicznych postaciach. Pierwszą nazywał on → „kroniką", drugą traktował zaś jako „właściwą" powieść historyczną. Różnica między nimi polegała na odmiennym wykreowaniu narratorów: „Pierwszy [narrator] przybiera na się rolę wskrzeszonego z grobu prapradziadka, rozpowiadającego […] o tym, co widział i słyszał, drugi jest człowiekiem dzisiejszym, rozważającym i sądzącym" (*Z burzliwej chwili. Powieść historyczna*, 1880, t. 1). Dla Jeża (podobnie jak dla krytyków pozytywistycznych) bardziej wartościowa była druga postawa. Postawa w tym sensie „unaukowiona", że narrator powinien „wcielić się" w rolę profesjonalnego historyka, z wszystkimi tego konsekwencjami dla struktury powieści historycznej.

Część krytyków pozytywistycznych całkowicie nie zakwestionowała gatunku, lecz wyznaczała mu określone ramy. „Są bowiem pewne strony życia, są pewne charaktery, których nie podobna przedstawić wśród warunków dzisiejszych – pisał Piotr Chmielowski w *Historii literatury polskiej* (t. 6, 1900) – a jednak ze względu na wszechstronność w odmalowaniu objawów ducha przedstawić je potrzeba. W takich wypadkach uciekają się autorowie do dziejów; wprowadzają na widownię postaci i sytuacje bohaterskie dla pokrzepienia serc współczesnych".

Stanowczo z powieścią historyczną polemizowali natomiast naturaliści, rozwijając wywodzące się z estetyki Hippolyte'a Taine'a (→ taine'izm) twierdzenie o niemożliwości przedstawienia w literaturze ludzi dawnych wieków, gdyż ich psychika i mentalność są zdecydowanie odmienne od charakterów ludzi współczesnych. Odwołując się do Taine'a, Aleksander Świętochowski wygłosił kategoryczny sąd: „Taine wobec znakomitych utworów Flauberta miał odwagę wypowiedzieć słuszne zdanie, że tak zwana historyczność powieściowa jest prostym kłamstwem. Rzeczywiście, z odległości kilku lub kilkunastu wieków żaden pisarz życia wiernie nie odtworzy" (*Henryk Sienkiewicz (Litwos)*, „Prawda" 1884, nr 31).

Na podobnej podstawie Georg Brandes stworzył słynny paradoks o powieści historycznej jako o „prawdziwej kawie figowej" (*Odczyty Jerzego Brandesa*, 1885). Ponieważ jednak

w literaturze polskiej gatunek rozwijał się niezwykle ekspansywnie, to zdanie pozostało paradoksem niemającym większego wpływu na zadania wychowawcze, jak i poznawcze powieści historycznej, tym bardziej że ciągle pełniła ona zastępcze funkcje instytucjonalne. Przekonanie o znaczeniu powieści historycznej, wbrew „doktrynerstwu literackiemu" i rzekomej trosce o dobro czytelnika, pozwoliło Sienkiewiczowi (wcześniejszemu polemiście z naturalizmem) stwierdzić stanowczo: „Do takich fałszywych i śmiesznych trosk należy i troska o czytelnika, aby przeczytawszy powieść historyczną, nie oderwał się od nowoczesnych ideałów. Wolno mu oddychać atmosferą *La Terre* [Émile'a Zoli], owszem, idzie taka gimnastyka na pożytek jego umysłu i nosa, ale powieść historyczna – to haszysz" (*O powieści historycznej*). Do takiej reakcji upoważniło Sienkiewicza jego własne doświadczenie i miejsce powieści historycznej w polskiej literaturze XIX w., tym bardziej że o dalszym powodzeniu gatunku zadecydował sukces *Ogniem i mieczem*. Druk powieści stanowił w jego dziejach punkt zwrotny. Nie ze względu na szczególne artystyczne nowatorstwo – powieść Sienkiewicza była raczej „sumą gatunków" i syntezą dotychczasowych sposobów jej tworzenia. Sienkiewicz napisał swoją powieść nie tylko na „zamówienie" czytelników, lecz także przeciw części – zwłaszcza pozytywistycznej – krytyki. Od tego momentu rozpoczyna się bowiem trwający do dziś „spór o Sienkiewicza", a zwłaszcza o przesłania ideowe jego powieści historycznych i o walor formuły „krzepienia serc".

Gra „składników historii" i „zmyślenia" odbywała się zatem na różnych piętrach struktury powieściowej; pisarze tworzą „iluzję historyczności". Zarówno twórcy, jak i krytycy coraz częściej posługują się pojęciami: „dopełnienia", „rekonstrukcji", „uplastycznienia" oraz zasadą „prawdopodobieństwa" w kreowaniu powieściowego świata. Tak postępuje np. Sienkiewicz, który recenzując powieści historyczne, budował zarys teorii gatunku w przedstawionym później szkicu *O powieści historycznej*. Sienkiewicz-krytyk z uznaniem odczytywał historyczne powieści Kraszewskiego. W obszernej recenzji *Zarysu literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu* (1881) Piotra Chmielowskiego pisał, że Kraszewski z niezwykłą lekkością buduje galerie postaci („Gazeta Polska" 1881, nr 211–213). Na szczególną uwagę zasługuje recenzja Sienkiewicza z powieści Kraszewskiego *Krzyżacy 1410* („Gazeta Polska" 1881, nr 246), w której przedstawił po raz pierwszy własną koncepcję powieści historycznej, wyróżniając dwie jej odmiany: panoramiczną i „malowniczą", wspartą o szczegół materialny i obyczajowy: „Niektórzy twórcy powieści historycznej uważają historię samą, to jest wypadki historyczne, tylko za ramy, w które wstawiają obrazy życia współczesnego. Starają się je wskrzesić – tak pod względem archeologicznym jak i obyczajowym". Na tej podstawie dokonuje się tworzenie „światów nowych, o których historia polityczna nie poucza"; „fantazja autorska dopełniona badaniem i intuicją dopełnia historie ze strony prywatnej, dając tej ostatniej przewagę nad polityczną". Za odmienną krytyk uznawał strategię „starego mistrza". Dominacja historii politycznej powoduje, że historia nie jest tłem, a postaci są do niej „dorzucone, w duchu konieczności dziejowej". I Sienkiewicz dodawał: „Gdyby strona archeologiczna i bytowa dorównała w tym utworze kronikarskiej, a zarazem gdyby fantazja dopełniła, czego fantazja dać nie mogła – należałoby policzyć *Krzyżaków* do najcelniejszych dzieł Kraszewskiego" (tamże).

Spór o powieść historyczną rozgorzał najsilniej po ukazaniu się *Ogniem i mieczem* i angażował najbardziej znaczących krytyków i pisarzy okresu: Świętochowskiego, Prusa, Kaczkowskiego, Jeża, Tarnowskiego i innych autorów. Powieść – a właściwie cała *Trylogia* – stała się *pars pro toto* ówczesnej powieści historycznej – jej modelową formą. Przy tej oka-

zji powróciły kwestie „prawdy" i „zmyślenia", ideologii powieściowej i wartościowania, wyprowadzanych z obrazu świata zjawisk i postaci historycznych. Dla Tarnowskiego dzieło Sienkiewicza ukazywało sposób, jak pisać powieści, nie fałszując historii. O ile jednak dla krytyka-konserwatysty obraz dziejów w *Ogniem i mieczem* był ścisłym odtworzeniem „charakteru czasu" i „człowieka historycznego" (*Z najnowszych powieści polskich. Henryka Sienkiewicza „Ogniem i mieczem"*, „Przegląd Polski" 1884, t. 72), o tyle sumienny Prus dostrzegał w powieści ułomność historiozoficzną: „[Sienkiewicz] wymalował […] tylko cyferblat zegara, ale kółek i sprężyn nie pokazał; z tego zaś, co mówi Skrzetuski z Chmielnickim, można by wnosić, że tych sprężyn albo nie dojrzał, albo nie uznawał" (*„Ogniem i mieczem". Powieść z dawnych lat Henryka Sienkiewicza*, „Kraj" 1884, nr 29).

W szczegółowej Prusowskiej analizie historia była traktowana jako element nie zawsze poddający się fabularyzacji i wymagający pogłębionego ujęcia. Historia według Prusa wnosi swój sens, nie daje się opisywać jako prosty zbiór faktów, który można dowolnie konfigurować; jest naznaczona wartościami – jak podkreślał recenzent – określającymi sens wojen kozackich i ich społeczne podłoże. Z tego punktu widzenia krytykował on Sienkiewiczowski obraz dziejów.

Powodzenie *Trylogii* niejako upoważniło Sienkiewicza do teoretycznego spojrzenia na uprawiany przez siebie gatunek. Publikacja szkicu *O powieści historycznej* stała się jednym z ciekawszych dokumentów świadomości pisarskiej autora i zarazem pogłębioną próbą interpretacji gatunku. Zamierzona jako jego obrona, była najpełniejszym i nowoczesnym wykładem założeń światopoglądowych i artystycznych tej odmiany powieści. „Modelowa" powieść historyczna, zdaniem Sienkiewicza, mieściła się w podobnych ramach jak inne odmiany realistycznej beletrystyki. Musi więc spełniać warunki: prawdopodobieństwa, logiczności i plastyczności (czyli mocnej sugestii wizualnej literackich przedstawień). Pisarz wiązał ją również z systemem powinności społecznych i szeroko rozumianym utylitaryzmem. Twierdził: „Powieść historyczna może być złą lub dobrą, fałszywą lub prawdziwą, zależnie od talentu albo moralnych podstaw autora […]. Ze stanowiska utylitarnego łatwiej by było dowieść licznych pożytków wypływających z powieści historycznej". Według autora szkicu zadaniem powieści historycznej jest „wskrzeszanie", unaocznianie dziejów i postaci, które zastygły w hieratycznych pozach w wielkich kronikarskich i naukowo-historycznych uogólnieniach. Ma, na podstawie dostępnych danych źródłowych, rekonstruować przeszłość, ożywiać ją i dopełniać. „Na fantazję jest tyleż miejsca – pisał – i pełni ona takąż samą służbę w powieści historycznej jak w psychologicznej. Przede wszystkim ożywia, przedstawia plastycznie, z przeszłości przenosi w obecność, ukazuje ludzi nie w trumnach, ale w czynach, nie z skrzyżowanymi na piersiach rękoma i z zamkniętymi oczyma, ale ze światłem w źrenicach. Historia, odtwarzając historycznych ludzi, daje tylko pewne wytyczne z ich życia, między którymi są ustawiczne przerwy. Wypełnić te przerwy jest zadaniem fantazji. Jest to czynność równająca się logicznemu odgadywaniu" (tamże).

Pewną odmianę w refleksji zarówno teoretycznej, jak i krytycznoliterackiej przyniosły lata 90. XIX w. Pojawiły się wówczas powieści odchodzące od „czystej" problematyki polskiej (*Quo vadis?*, *Faraon*, powieści Teodora Jeske-Choińskiego: *Ostatni Rzymianie*, *Gasnące słońce*, *Tiara i korona*) oraz powieści przenoszące akcenty z obrazu historycznego świata szlacheckiego na świat mieszczański. Stosunkowo bogata publicystyka krytycznoliteracka i recenzyjna, poświęcona powieści historycznej, w omawianym okresie nie przyniosła jednak wielu nowych pomysłów i ocen. Pojawiły się one dopiero pod koniec stulecia, z jed-

nej strony jako specyficzne podsumowanie literatury XIX w., z drugiej – jako konsekwencja bezprzykładnego sukcesu powieści historycznych Sienkiewicza.

Ujęcie historycznoliterackie. Pierwsze próby syntezy. Na specyficznie polskie sprzężenie historii i literatury zwracał uwagę Antoni Potocki w swojej *Polskiej literaturze współczesnej* (cz. 1: *Kult zbiorowości 1860–1890*, 1911): „[…] w momencie tym między twórczością (literacką) polską a historyczną była taka wzajemność, wewnętrzne sprzężenie i zżycie, które nie daje możności wprost pomyślenia Matejki bez Szujskiego, Szajnochy bez wpływu mickiewiczowskiego, twórczości powieściopisarzy bez Szajnochy i Kubali". Tak właśnie – „bez Szajnochy i Kubali". Ich historyczne narracje decydująco wpłynęły nie tylko na Sienkiewiczowskie powieści. Idąc za współczesnymi narratologami, łatwo wskazać na bliską łączność powieściowej narracji historycznej z ówczesnym dyskursem dziejopisarskim. Z tej perspektywy można np. interpretować słowa Sienkiewicza zapisane w jego eseju: „Przypuściwszy nawet, że każda powieść zabarwia wypadki dziejowe pewną tendencją, można by zaraz zapytać, czy istnieje jeden historyk, a raczej jedna księga historyczna tak przedmiotowa i bezstronna, aby ludzi lub zdarzeń nie przedstawiała w pewnym oświetleniu?" (*O powieści historycznej*).

Pierwszą próbą szerszego opisu polskiej powieści historycznej była książka Teodora Jeske-Choińskiego *Historyczna powieść polska. Studium krytyczno-literackie (od Niemcewicza do Kaczkowskiego)* („Niwa" 1888, t. 34, wyd. osob. 1899). Trudno jednak nazwać ją całościową syntezą gatunku. Napisana z perspektywy antypozytywistycznej, lekceważy nurt „realistyczny" i sienkiewiczowski, skupiając się zasadniczo na tej tradycjonalistycznej odmianie, która „żywiła się" gawędową formą (Henryk Rzewuski, Michał Grabowski, Zygmunt Kaczkowski). Ten → sarmacki i „prowincjonalny" nurt konserwatywny krytyk wyeksponował zapewne celowo wówczas, gdy wydawało się, że zwycięstwo historycznej powieści „panoramicznej" jest przesądzone, a modyfikacja modelu będzie zmierzała ku rozszerzającym, socjologiczno-politycznym koncepcjom powieści. Jest to tym bardziej uderzające, że wystąpienie Choińskiego zbiegło się w czasie z nowatorską próbą Prusa – *Faraonem*.

Inaczej niż Choiński, zwięzłego podsumowania rozwoju powieści historycznej dokonał Piotr Chmielowski w *Stylistyce polskiej wraz z nauką kompozycji pisarskiej* (1903). Przedstawił w skrócie genezę i ewolucję powieści historycznej („szła powoli po stopniach udoskonalenia"), zrekonstruował dotychczasowe ustalenia, kładąc nacisk na przemiany: od powieści, która początkowo – przenosiła współczesne wyobrażenia i idee „w wieki odległe", a później pod wpływem Scotta – wprowadzając „barwę miejscową" i wybierając „chwilę dziejową", troszczyła się głównie o „stronę zewnętrzną, dekoracyjną". „Do odtworzenia duszy dawnej w grubych przynajmniej zarysach – pisał Chmielowski – zbliżyła się powieść tzw. tradycyjna", oparta na podaniach ustnych, listach i innych podobnych dokumentach. W *Stylistyce* zadziwia wysoka ocena *Olbrachtowych rycerzy* („jedyny obraz całej cywilizacji XV w."), powieści która powstała „w tej dobie, kiedy od powieściopisarza historycznego zaczęto wymagać równie sumiennych studiów, jak od historyka i kiedy przeinaczanie charakterów dziejowych i znaczenia wypadków według woli uznano za błąd stanowczy".

Nowe wzorce powieści historycznej. Stanowisko krytyki. Historycy i krytycy literatury od początku mieli kłopot z określeniem gatunkowej formy *Faraona*. Utwór nie mieścił się bowiem w tradycyjnych wzorcach powieści historycznej, ani w modelu gawędy, ani w modelu sienkiewiczowskim. Ignacy Matuszewski, określając nowatorstwo powieści, pisał: „Autor poznawszy doskonale i przetrawiwszy w swoim umyśle zdobycze egiptologii współczesnej, dał żywotny i prawdziwy obraz cywilizacji nadnilowej, ale nie napisał bynajmniej powieści

historycznej w ścisłym tego wyrazu znaczeniu […]. Jeżeli więc nie możemy nazwać *Faraona* powieścią historyczną, to nie możemy mu odmówić miana powieści historiozoficznej". Analizując powieść, krytyk skupił przede wszystkim uwagę na „ideach psychologiczno-socjologicznych", jej „panoramiczności", budowie „architektonicznej", logice zdarzeniowej, rozbudowanym tle historyczno-kulturowym. Z wprowadzonego do omówienia porównania z Sienkiewiczem wynika jej odrębność i oryginalność pomysłu – przełamanie dominującej wówczas konwencji powieści historycznej (*Nowy zwrot w twórczości Prusa („Faraon")*, „Przegląd Tygodniowy" 1897, nr 6–14).

Jednak ówczesną powieść historyczną odnowił dopiero Stefan Żeromski jako autor *Popiołów* (1904). Jego obraz dziejów, w przeciwieństwie do wzorca Sienkiewiczowskiego, daleki jest od optymizmu. Z tych powodów powieść Żeromskiego budziła różne reakcje – od zachwytu i pogłębionej analizy (Stanisława Brzozowskiego, Ignacego Matuszewskiego i Wilhelma Feldmana) do zastrzeżeń wobec koncepcji historycznej oraz luźności kompozycyjnej. Niechęć wywoływało okrucieństwo scen wojennych (pisał o tym Jan Baudouin de Courtenay – *Krzewiciele zdziczenia*, 1905) i brak pisarskiej dyscypliny. „[*Popioły*] to kalekie dzieło niezwykłego geniuszu, którego talent cały jest źle nastawiony i chroma na swych przeciągniętych lub niedociągniętych strunach" – pisał w młodopolskim stylu recenzent „Chimery" (Włast [M. Komornicka], *„Popioły" przez Stefana Żeromskiego*, „Chimera" 1902, t. 9). Wątpliwości budziło także erudycyjne przeciążenie powieści. Jednak ranga *Popiołów* była na tyle wysoka, a ujęcie na tyle oryginalne, że ostatecznie uznano ją za punkt zwrotny w dziejach polskiej powieści historycznej. Pisana później przez Żeromskiego proza poetycka o legendowo-historycznych odwołaniach (*Powieść o udałym Walgierzu* czy bardziej historyczna *Duma o hetmanie*) wnosiła w dzieje historycznej prozy nowe psychologiczno-poetyckie i legendowe pierwiastki. Stąd Żeromski odchodził od jednoznacznej nazwy „powieść historyczna". W tytułach i podtytułach pojawiają się określenia odwołujące się do nazw innorodzajowych: „duma", „rapsod", „klechda". „Poetyckość" utworów historycznych łączy się wyraźnie z historiozoficznymi założeniami i aktualizacjami. W *Dumie o hetmanie* odnajdywano związki z → tragizmem bohaterów rewolucji 1905 r. Mimo wysokiej oceny artystycznych walorów utworu krytycy niechętnie odnosili się do pesymistycznej historiozofii i „kultu cierpienia". W *Legendzie Młodej Polski* (1910) Brzozowski napisał, że w *Dumie o hetmanie* dochodzi do głosu „dogmat dzisiejszej bezdziejowej, niewolniczej psychiki – że życie dziejowe da się oprzeć na każdej podstawie". Maksymalizm krytyka – jak widać – punkt ciężkości przesuwał na zasadniczą koncepcję historiozoficzną, której założenia chciał widzieć w dziełach historycznej prozy.

Marginalizacja gatunku. Powieść historyczna w Młodej Polsce pozostawała jednak na dalszym planie. Powstające wówczas powieści w znacznym stopniu odtwarzały dawniejsze konwencje (Kazimierz Gliński, Wacław Gąsiorowski, Adam Krechowiecki i inni autorzy). Wprowadzane innowacje miały raczej charakter stylizacyjny, bardziej emotywny i osłabiający → realistyczną podstawę powieści. Tematycznie pisarze dokonywali wyborów, idąc bądź tropem niepodległościowo-romantycznym (Władysław Stanisław Reymont – *Rok 1794*, Kazimierz Przerwa-Tetmejer – *Koniec epopei*), bądź poszukując składników religijnych i mistycznych w epokach dawnych (schyłek antyku i średniowiecze w powieściach Teodora Jeske-Choińskiego).

Także w krytyce początku XX w. powieść historyczna nie cieszyła się już takim uznaniem jak wcześniej. Wiązało się to z ogólniejszą degradacją powieści. Podważano jej auto-

rytet jako gatunku „trywialnego" (*biblia pauperum* – według Stanisława Przybyszewskiego), a powieści historycznej (zwłaszcza w odmianie Sienkiewiczowskiej) odmawiano funkcji „nauczycielskich" jako tej, która umacnia konserwatywne, zachowawcze postawy. Piszący o powieściach historycznych m.in. Brzozowski, Matuszewski, Potocki zakwestionowali jej dziewiętnastowieczne założenia: tworzenie iluzji „dawności" przez rekonstrukcję faktów z przeszłości, dokumentaryzm i erudycję jako znaczących i wartościujących składników. Punkty ciężkości przeniosły się teraz na aspekty historiozoficzne.

W *Polskiej literaturze współczesnej* (cz. 1) Antoni Potocki oceniał poszczególnych autorów powieści historycznych z szacunkiem, ale i z szeregiem istotnych zastrzeżeń. Pisał o przesycie „rekonstrukcjami dziejowymi", uznając równocześnie Kraszewskiego za „najżywotniejszego pisarza", którego dzieła nie są czytane jako „dokument literacki", ani jako „kaprys archaicznego nastroju". Najwięcej miejsca Potocki poświęcił sukcesowi *Trylogii* i przesłankom tego sukcesu, który dostrzegał nie w „historycznej prawdzie szczegółowej", lecz „w obrazie […] zbiorowym czasów i ludzi szlacheckich", jako „prawdy epoki". Ten rodzaj interpretacji, wydobywający z powieści jej siłę witalną, „genialną przeciętność", „instynkt plemiennej żywotności" (tamże), zapowiadał niektóre dalsze kierunki jej ocen oraz korespondował z ujęciem Stanisława Witkiewicza (*Juliusz Kossak*, 1900). Podobnie o „instynkcie" i „temperamencie narodowym", „miłości bezgranicznej swojskości" pisał Wilhelm Feldman (*Współczesna literatura polska*, t. 1, 1901). Zasadniczo Potockiego, podobnie jak Feldmana, nie interesuje poetyka powieści historycznej i jej „gatunkowość"; pod tym względem krytyk ogranicza się do ogólników. Dla krytyków → Młodej Polski twórcy jawią się jako indywidualności, a nie „producenci" gatunków literackich, stąd po Jeske-Choińskim nie pojawi się żadna nowa próba syntezy. Najbliższy uogólnieniom określającym zasadnicze funkcje powieści historycznej był w tej epoce Stanisław Brzozowski, który pisał we wstępie do *Współczesnej powieści polskiej* (1906): „Powieść historyczna jest w nie mniejszej mierze niż tak zwana współczesna albo obyczajowa dokumentem epoki, w której powstawała. Może być w niej mowa tylko o takiej przeszłości, jaka żyje w umyśle czytelnika czy autora. Sam obraz tej przeszłości, jego rysy charakterystyczne, jest wytworem tej epoki, w której się narodził, ściśle związanym z nią i uwarunkowanym przez nią. Dla każdej epoki niemniej charakterystycznym jest to, co myśli ona o przeszłości swojej, niż to co sądzi ona o stanie swym obecnym […]. Każda powieść historyczna ma w sobie zawiązki pewnej filozofii historii. Filozofia historii zaś, czy to wyrażona w formie abstrakcyjnej, czy też unosząca się w powietrzu niejako i odbijająca się raczej w instynktownym szacowaniu zjawisk i faktów historycznych, niż w wyrozumowanym i systematycznym poglądzie na nie, jest zawsze wyrazem samowiedzy czy samopoczucia danego społeczeństwa, przeświadczenia jego o swoich zadaniach i przeznaczeniach".

Refleksja krytyczna Brzozowskiego zasadniczo przemieściła akcenty wobec dawniejszych sposobów interpretacji powieści historycznej. Stanowczo uchyliła pytanie o „wierność" czy „prawdę" historyczną, kierując uwagę na powieść jako element szerzej pojmowanej świadomości społecznej i ku wpisanej w powieść „filozofii historii". Brzozowski, aby określić „trzy różne koncepcje historii" jako trzy „całkiem współczesne, a różniące się pomiędzy sobą stanowiska wobec świata", posługuje się znamiennymi przykładami: *Trylogią* Sienkiewicza, *Faraonem* Prusa i *Popiołami* Żeromskiego. Zrozumieć historyczne przesłanie twórców można tylko wówczas, kiedy się rozpozna jego współczesne i aktualne „korzenie" (tamże). W *Legendzie Młodej Polski* Brzozowski podkreślał, że „rzeczywistość nasza określona jest całkowicie przez historię, jest tą historią", a zatem nie ma ucieczki przed historią, co najwyżej pragnąc

„wyzwolić się od historii, padamy ofiarą historii niezrozumianej". Historyzm Brzozowskiego wsparty na idei pracy przeczy „życiu bez historycznego planu" (tamże). Ten sposób myślenia musiał reinterpretować dotychczasowe wyobrażenia historyczne, zwłaszcza obecne w popularnej powieści historycznej. Stąd ostry, pamfletowy atak na *Trylogię* (i inne powieści Sienkiewicza) w *Legendzie Młodej Polski*.

Interpretacyjne propozycje Brzozowskiego uchylają szereg pytań i kryteriów stawianych przez wcześniejszą krytykę, zarazem wpisując powieść historyczną w system ocen, traktujących o jej ideowym wpływie na społeczeństwo. Stąd teza o uwstecznniającym charakterze powieści Krechowieckiego, Jeske-Choińskiego, Gąsiorowskiego i Sienkiewicza, które „przyczyniły się do utrwalenia wpływów klerykalizmu, do wyrobienia wstecznych i naiwnych […] pojęć o życiu współczesnym, do rozmoczenia się i rozwoju oportunizmu społecznego i ciemnoty" (*Współczesna powieść polska*). Stąd krok tylko do takiej oceny: „W umyśle Sienkiewicza cała sfera bytu, cała forma życia, cała szlachetczyzna polska wyżłobiła swoje formy tak, że może on widzieć świat tylko przez ich pryzmat […]. On żyje, oddycha stylem szlacheckiego życia" (tamże). W takim ujęciu wypowiedź Brzozowskiego była ukrytą polemiką z wcześniej sformułowaną koncepcją Stanisława Witkiewicza, o wskrzeszonych przez Sienkiewicza w *Trylogii* „elementarnej sile narodowego życia" i „treści plemiennej", które odrodziły „energię życia" społecznego. Przeciwstawi jej sąd bezwzględny o zachowawczej wizji pisarza: „Jest on klasykiem polskiej ciemnoty, szlacheckiego nieuctwa. Przez niego żyje w formie artystycznie skończonej aż do czasów naszych saska epoka naszej historii" (tamże).

Radykalizm Brzozowskiego w ocenie powieści historycznej (i Sienkiewicza) był jednak na ogólniejszym tle wyjątkowy. Ówczesna krytyka literacka najczęściej opisywała powieści historyczne albo w bieżących recenzjach, albo na marginesie studiów o twórczości wybranych pisarzy. Odrębnym torem podążał Ignacy Matuszewski, dla którego istotą artyzmu Sienkiewicza była „zmysłowość" i wizualność (malarskość) literackiego obrazu oraz realizm „najczystszej wody", a nie jego historyczna erudycja (*Prus i Sienkiewicz. Paralela*, „Kurier Codzienny" 1897, nr 1).

Kolejną zmianą w koncepcji powieści historycznej okazały się *Żywe kamienie* Wacława Berenta (powst. 1913–1914, wyd. 1917–1918), przeniesiona w europejskie średniowiecze powieść o → polifonicznej konstrukcji i synkretycznym ujęciu czasu i przestrzeni tworzy zupełnie odmienny obraz epoki „wagantów" i „kacerzy" niż liczne w XIX w. powieści o średniowiecznym temacie. Jednak opinie krytyczne o *Żywych kamieniach*, należące już do krytyków międzywojnia, były formułowane według odmiennych kryteriów i metod.

Tadeusz Bujnicki

Źródła: [b.a.], *O dziełach Coopera Amerykanina*, „Dziennik Warszawski" 1828, nr 32; [b.a.], *Walter Scott i jego wiek spółczesny*, „Gazeta Polska" 1828, nr 182–184; ***, *Charakter historycznego romansu w XIX wieku*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1; [b.a.], *Walter Scott*, „Wizerunki i Roztrząsania Naukowe" 1835, t. 13; M. Grabowski, *Literatura i krytyka*, 1840; D. Magnuszewski, [rec.] *J.I. Kraszewski „Ostatnia z książąt słuckich"*, „Biblioteka Warszawska" 1841, t. 4; A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs II* [1841–1842], przeł. L. Płoszewski, w: tegoż, *Dzieła*, t. 10, 1955; J.A. Czajkowski, *Powieść historyczna jako sztuka obrazowa*, „Przegląd Warszawski" 1842, t. 3; H. Rzewuski, *Czy jest konieczną prawda w historycznym romansie?*, „Tygodnik Petersburski" 1842, nr 98; J.I. Kraszewski, *Przepis na historyczny romans w trzech tomach*, w: *Akta babińskie*, cz. 1, 1843; J.I. Kraszewski, *Słówko o prawdzie w romansie historycznym*, w: tegoż, *Nowe studia literackie*, 1843; H. Cegielski, *Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcelniej-*

szych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany, 1845; A. Nowosielski [A. Marcinkowski], *Znaczenie romansu historycznego w dziejach sztuki*, „Gazeta Warszawska" 1854, nr 279–281; J.I. Kraszewski, *Obrazy przeszłości*, „Dziennik Literacki" 1856, nr 13–16; Apg. [Wł. Łoziński], *O kolorycie historycznym*, „Dziennik Literacki" 1867, nr 51; S. Tarnowski, *Romans polski w początku XIX wieku*, „Przegląd Polski" 1871, t. 3; B. Prus, *„Ogniem i mieczem". Powieść z dawnych lat Henryka Sienkiewicza*, „Kraj" 1884, nr 28–30; H. Sienkiewicz, *O powieści historycznej*, „Słowo" 1889, nr 98–101; S. Kozłowski, *„Olbrachtowi rycerze" Zygmunta Kaczkowskiego i jego teoria historycznego romansu*, „Biblioteka Warszawska" 1890, t. 2; I. Matuszewski, *Prus i Sienkiewicz. Paralela*, „Kurier Codzienny" 1897, nr 1, przedruk w: tegoż, *Swoi i obcy. Pokrewieństwa i różnice. Zarysy literacko-estetyczne*, 1898; T. Jeske-Choiński, *Historyczna powieść polska. Studium krytycznoliterackie (od Niemcewicza do Kaczkowskiego)*, 1899; P. Chmielowski, *Historia literatury polskiej*, t. 6, 1900; S. Witkiewicz, *Juliusz Kossak*, 1900; Własт [M. Komornicka], *„Popioły" przez Stefana Żeromskiego*, „Chimera" 1902, t. 9; P. Chmielowski, *Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej*, 1903; A. Potocki, *Szkice i wrażenia literackie*, 1903; J. Baudouin de Courtenay, *Krzewiciele zdziczenia*, 1905; S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910; A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, cz. 1–2, 1911–1912; W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1864–1917*, 1918.

Opracowania: Z. Szweykowski, *Powieści historyczne Henryka Rzewuskiego*, 1922; K. Wojciechowski, *Historia powieści w Polsce*, 1925; A. Bartoszewicz, *Spór o powieść historyczną w połowie XIX wieku na tle antagonizmu między „Dziennikiem Warszawskim" a „Gazetą Warszawską"*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika" 1959, z. 2; *„Trylogia" Henryka Sienkiewicza. Studia, szkice, polemiki*, oprac. T. Jodełka-Burzecki, 1962; W. Ostrowski, *Walter Scott w Polsce 1816–1830*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego" 1963, seria 1; S. Sandler, [rec.] *Z. Szweykowski, „Trylogia Henryka Sienkiewicza"*, „Pamiętnik Literacki" 1963, z. 1; M.H. Serajski, *Historycy o historii*, 1963; Z. Skwarczyński, *Problemy początków powieści historycznej w Polsce*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego" 1965, seria 1, z. 41; H. Stankowska, *Początki powieści historycznej w Polsce*, 1965; W. Danek, *Powieści historyczne J.I. Kraszewskiego*, 1966; S. Burkot, *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku*, 1968; W. Danek, *O małżeństwie powieści z historią*, w: tegoż, *Pisarz wciąż żywy*, 1969; K. Wyka, *Romantyczna nobilitacja powieści*, w: tegoż, *O potrzebie historii literatury*, 1969; T. Parnicki, *Historia w literaturę przekuwana* [1972–1973], 1980; A. Bartoszewicz, *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku*, 1973; Z. Szweykowski, *„Ogniem i mieczem" a krytyka pozytywistyczna*, w: tegoż, *„Trylogia" Sienkiewicza i inne szkice o twórczości pisarza*, 1973; A. Kersten, *Sienkiewicz – „Potop" – historia*, 1974; Z. Mocarska-Tycowa, *Działalność krytycznoliteracka Teodora Jeske-Choińskiego*, 1975; E. Warzenica-Zalewska, *Przełom scjentyczny w publicystyce warszawskiego „obozu młodych" (lata 1866–1876)*, 1978; T. Bujnicki, *Źródło w narracji powieści historycznej*, w: tegoż, *Sienkiewicz i historia*, 1981; K. Bartoszyński, *„Popioły" i kryzys powieści historycznej*, w: tegoż, *Teoria i interpretacja: szkice literackie*, 1985; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1988; I. Maciejewska, *Wstęp*, w: S. Żeromski, *Popioły*, 1996; *Powieść historyczna dawniej i dziś*, red. R. Stachura, T. Budrewicz i B. Faron, przy współpracy K. Gajdy, 2006.

Zob. też: Historyzm w dyskursie krytycznoliterackim, Pamiętnikarstwo, Powieść, Romans, Romantyczna gawęda szlachecka, Sarmatyzm

POWIEŚĆ JAKO KOMENTARZ AUTOTEMATYCZNY I METAKRYTYCZNY

Generalia. Wśród różnych przejawów krytyki, poszerzających jej zinstytucjonalizowaną działalność jako odrębnego działu piśmiennictwa i przesuwających swoistą dla niej wypowiedź dyskursywno-publicystyczną ku wysłowieniom artystyczno-literackim, miejsce szczególnie ważne, niedające się przeoczyć ze względu na rozmiary zjawiska, i zasługujące na dokładne rozpoznanie, zajmują jej uzewnętrznienia wewnątrzpowieściowe. To sprzężenie krytyki i → powieści – zjawisko pojawiające się już w XVIII w., a nasilające się w pierwszej połowie XIX w. – ma wiele przyczyn, wśród których trzy zdają się najistotniejsze. Pierwszy to powód natury genologicznej: makrogatunek powieściowy, nieobecny w poetykach

klasycystycznych, a więc u swych początków niedysponujący żadnym ujęciem modelowym, często hybrydyczny, otwarty na wpływy innogatunkowe, nie stawiał ani ograniczeń formalnych, ani tematycznych; przenikały doń swobodnie również treści warsztatowe, historyczno-, teoretyczno- i krytycznoliterackie. Z ambicji poznawczo-dydaktycznych, charakterystycznych dla początków tego gatunku, wynikała z kolei chęć oddziaływania na → odbiorcę w sferze jego wyborów czytelniczych i gustów literackich, obligując niejako powieściopisarzy do wchodzenia w rolę krytyków, ale także teoretyków formułujących jednostkowe programy literackie na marginesach utworów, w konsekwencji jednak przyczyniających się do krystalizacji polskiej doktryny → realizmu. Nie może to dziwić szczególnie w Polsce, gdzie literatura piękna po upadku niepodległości przejęła funkcje publicystyczne. To prowadzi nas do drugiego powodu, dającego się określić jako historyczno-społeczny i genealogiczny: krytyka i powieść kształtują się w tym samym czasie na gruncie podobnych procesów społecznych, np. zróżnicowanie kręgu czytelników, polaryzacja gustów, powstanie dziennikarstwa i prasy. Trzeci powód – wypływający z ukazanych uwarunkowań – wiąże się z tym, że działalność krytyczną uprawiali bardzo często powieściopisarze (np. Ludwik Sztyrmer, Józef Ignacy Kraszewski, Henryk Sienkiewicz) i na odwrót: krytycy stawali się powieściopisarzami (Aleksander Tyszyński, Michał Grabowski, Karol Irzykowski). Nie może dziwić, że powieść, zyskując coraz większą popularność, stawała się dla nich, jak określił to Kraszewski w *Sfinksie* (1847), tragarzem „najrozmaitszych teorii" wypowiadanych na miarę wyobrażonego czytelnika, wtopionych w układy fabularno-romansowe lub wyeksponowanych w cząstkach okołopowieściowych, które swym ukształtowaniem zbliżonym do narracji powieściowej nie wyróżniały się tak zdecydowanie z całości dzieła, jak np. wstępy (→ przedmowy) do poematów czy dramatów, stwarzając tym samym szansę najpierw niepominięcia, a potem w miarę bezbolesnego przyswojenia wraz z treściami *stricte* powieściowymi.

Powieść a krytyka. Od samego początku krytyka i → romans (to częstsza nazwa gatunkowa w pierwszej połowie XIX w.) stymulują wzajemnie swój rozwój. Powieść, zawsze oryginalna, wyjątkowa i niekonwencjonalna, bo nastawiona na opis indywidualnego doświadczenia człowieka, stawiała krytykę wobec konieczności rozpoznania tego, co wymyka się raz na zawsze ustalonym kryteriom. Jak pisał Tytus Szczeniowski, każdy nowy romans domagał się wyjścia poza „misterny układ pewnej ilości przyjętych frazesów" (*Bigos hultajski. Bzdurstwa obyczajowe*, t. 1, 1844), poszerzenia warsztatu krytycznoliterackiego. Z powodu powieści przetoczyło się w kraju kilka ważnych dyskusji literackich: od *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadków* (1776) Ignacego Krasickiego, *Podolanki* (1784) Michała Dymitra Krajewskiego, *Jana z Tęczyna* (1825) Juliana Ursyna Niemcewicza aż po np. *Rodzinę Połanieckich* (1894) Henryka Sienkiewicza. Powieść dała asumpt do powstania takich „wielkich tekstów kultury", jak Juliana Klaczki recenzja *Krewnych* Józefa Korzeniowskiego („Wiadomości Polskie" 1857, nr 3–4) czy świetna publicystyka Stanisława Brzozowskiego, Wacława Nałkowskiego i Witolda Gombrowicza, której powodem stała się twórczość Sienkiewicza. Inny impuls dla rozwoju krytyki wypływał z niezwykłej kariery czytelniczej powieści (romansu), a co za tym idzie – z jej nierozpoznanego, a przeczuwanego wpływu na odbiorców. Przesuwało to refleksję krytyczną ku sprawom związanym z recepcją, nowymi grupami odbiorców (lud, kobiety, dzieci), ich oczekiwaniami oraz zagrożeniami stwarzanymi przez ten gatunek. Ale i krytyka nieomijająca w swych rozważaniach powieści (choć w Polsce w połowie XIX w. jeszcze słabo rozwinięta) miała swój udział w nobilitacji początkowo pogardzanego gatunku, co owocowało z kolei wzrastającym dla niego zaintere-

sowaniem. Szczeniowski dostrzegł trafnie, jak recenzenci wpłynęli na pisanie romansów: „Popęd ten zdwojonym został zachęceniami pisarzów odrębnego rodzaju, to jest żurnalistów, krytyków, recenzentów, bo nowo wychodzące romanse były materiałem, były natchnieniem, były treścią tego, co ich pióro pisało" (*Bigos hultajski*, t. 1, 1844). Stymulującą rolę krytyki potwierdzi, paradoksalnie, Antoni Sygietyński, gdy w 1884 r. krytykę właśnie oskarży o brak w Polsce wielkiej powieści realistycznej (*Nasz ruch powieściowy*, „Wędrowiec" 1884, nr 37–39).

Stosunki między tak ściśle powiązanymi stronami nie układały się jednak harmonijnie. Wzajemne oskarżenia były formułowane czasem *ad personam*, często w tonie zacietrzewienia i nieumiarkowania, a zawsze w intencjach obrony dobra wspólnego (literatury i odbiorcy), skrywających jednak za oficjalnymi deklaracjami cele mniej szlachetne i nie całkiem bezinteresowne. Wyrok został zapisany na kartach powieści. Jak kpił Ignacy Krasicki w *Przedmowie* do *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadków*: „Jeszcze ich dzieła nikt nie czytał, już oni zoilów łają". Przegrał krytyk, w ujęciach powieściowych najczęściej niekompetentny, leniwy, stronniczy, co – sądząc np. po angielskich przygodach krytyki z powieścią (np. „drobne płazy, zwące się krytykami", „ludzie o płytkich mózgownicach" u Henry'ego Fieldinga w *Historii życia Toma Jonesa, czyli Dziejach podrzutka*) – trzeba uznać za typowy epizod ich wspólnej historii.

Swoją batalię z krytyką i krytykami powieść toczyła na różnych płaszczyznach, różne też elementy dzieła literackiego, z nierównomiernym w kolejnych dziesięcioleciach nasyceniem, batalię tę obsługiwały. W procesie tym odgrywały rolę różne cząstki konstrukcyjne, wśród nich: autorskie partie wstępne i końcowe powieści, zarówno wmontowane w układ syntagmatyczny tekstu (rozdział pierwszy i końcowy), a więc niezbywalne kompozycyjnie, jak i te łatwiejsze w manipulacji (opuszczane przy wznowieniach), tworzące ostro wyodrębniającą się ramę. Przedmiotem staną się również tytuły, motta, dedykacje, przypisy, które tworzą otulinę powieści, powoli zanikającą w drugiej połowie XIX w., ale swoistą dla formy literackiej gatunku od początku jego kształtowania się w Polsce. Wobec niedorozwoju instytucjonalnej krytyki pisarz zastępuje w nich zawodowego tłumacza sensów i zawiązuje z czytelnikiem rodzaj paktu krytycznoliterackiego skierowanego przeciw niepożądanej recepcji literackiej i społecznej, którą niekompetentny krytyk mógłby zainicjować.

Dość obszerna *Przedmowa* do *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadków* (1776) zawiera sens ukryty za kpiną z osiemnastowiecznego rytualnego wyposażania powieści w niechciane przez czytelników wstępy; jest unaocznioną grą między → fikcją a autentyzmem, grą struktury literackiej i nieliterackich struktur językowych (relacja → pamiętnikarska, diariusz → podróży, → list, przemówienie). Czytelnik miał zrozumieć, że mimo świadomości konwencji pisarz musiał jej ulec, aby to, co oferował, mogło wejść na rynek czytelniczy jako twór spodziewany, w jakiejś części oswojony czytelniczo jako romans właśnie. Milcząco dokonywało się zaś przeformułowanie funkcji wstępu; stawał się on szkołą teoretycznego (krytycznego) myślenia o przekształcającym się gatunku. Ta funkcja partii wstępnych będzie się uwyraźniała w okresie międzypowstaniowym: wraz z upowszechnieniem się idei literatury mimetycznej staną się one ramą bezpiecznie odgraniczającą sztukę od życia, bo tam, gdzie „natura wskazywała wzór", wyraźny sygnał delimitacyjny bywał konieczny, aby czytelnik nie mylił uogólnionego obrazu powieściowego „naśladującego" życie z życiem właśnie. Znamienne jest to, że *Przedmowa* Krasickiego zastąpiła planowaną wcześniej dedykację (prawa kształtującego się rynku wydawniczego usunęły w cień instytucję mecenasa). Porównanie pisarza

do rzemieślnika, pisania książek do robienia zegarków, a więc pracy, nie zabawy („kunszt autorski został rzemiosłem"), jest – nie całkiem jeszcze poważnym – zwróceniem uwagi na powagę i rzetelność nowego gatunku. Stanie się też wkrótce stałym elementem uzmysłowień krytycznych pochodzących od autorów romansów. Maria Wirtemberska w *Malwinie, czyli Domyślności serca* (1816), obsadzając w roli życzliwego, ale wymagającego krytyka własnego brata (przedmowa *Do mojego brata*), uzasadnia np. zajęcie się „tego rodzaju pismem" tym m.in., „że i romans czasem korzystnym być może", stając się – „pod pokrywką zabawy" – przekaźnikiem prawdy, morału i nauki. Julian Ursyn Niemcewicz w *Janie z Tęczyna* (1825) uzasadniał, że romans historyczny „z pożytkiem przyjemność i zabawę połącza" (*Przemowa do czytelnika*), definiując przy okazji jego istotę tak różną od romansu pseudohistorycznego i historii zapisanej w podręcznikach. To nieśmiałe i jeszcze w guście krytyki „klasycystycznej" tłumaczenie się z uprawiania krytykowanego gatunku, zarazem nadawanie mu nowej rangi. Kraszewski w *Epilogu* drugiej serii *Latarni czarnoksięskiej* (1844) powie już wprost, że powieść to „jedyna może epopeja XIX wieku, jedyny utwór, który będzie nas cechować w dziejach literatury". Doda również zdecydowanie: „Powieść ani jest bawidełkiem, ani utworem na chwilę teraźniejszą pisanym". Wyraża ducha wieku, „w niej częstokroć najżywotniejsze zagadnienia sposobem dla wszystkich przystępnym się rozwijają […], przyswoiła sobie wszystkie formy i rozszerzyła swe ramy na objęcie całego świata" (tamże). Ślad drażliwości pisarzy wobec uroszczeń krytyki ukształtowanej przez „poetykę szkolną" znajdujemy w jednym z szeroko rozbudowanych przypisów do *Listopada* (1845–1846) Henryka Rzewuskiego: „Błąd klasyków nie w tym, że domagają się piękności w formie, ale w tym, że nie umieją poznać, że dla wyobrażeń zupełnie innej natury i dla wyrobu myśli w sposobie dawniej nieznanym, dawniejsze formy nie będąc właściwymi, nowe formy są niezbędne". W obszernym „międzysłowiu" *Emeryta* (1850) Józef Korzeniowski uzna powieść za gatunek zastępujący repertuar klasycystyczny, w konsekwencji, „pogromcę klasycyzmu". W *Domku przy ulicy Głębokiej* (1859) Włodzimierz Wolski w *Kilku słowach wstępnych*, jakby dla zneutralizowania tematyki utworu skupionego „na niższych sferach miejskiego mrowiska", przywoła „przepis Horacego w odwiecznym *Liście do Pizonów*"; potwierdzi więc, że o zasadach poetyki klasycznej pamięta, nawet gdy je łamie.

Takich śladów pamięci twórców o regułach krytyki klasycystycznej, czasem nawet chorobliwie nieprzyjaznej powieściom i powieściopisarzom, możemy odnaleźć w okresie międzypowstaniowym wiele. Opóźniała ona rozwój powieści polskiej, dążąc do zamknięcia jej w regułach „szlachetnej zabawy". Normatywizm i apodyktyczność krytyki oświeceniowo-klasycystycznej wymuszały jednak sprecyzowanie nowych reguł, charakterystycznych dla krytyki immanentnej, oceniającej według kryteriów wyprowadzonych z dzieła, skłaniały do przemyślenia jej skuteczności. I ten proces dochodzenia do samoświadomości gatunkowej, niejako ponad głowami instytucjonalnej krytyki, można w powieści XIX w. obserwować i to na różnych poziomach znaczeniowych utworów. Przy czym krytyk-powieściopisarz skłonny był do wizji i działań inkluzywnych, włączających w obręb gatunku powieściowego treści tak różnorodne, że znacznie utrudniało to wynegocjowanie jego kanonicznego kształtu.

W partiach wstępnych i końcowych pojawia się często dialog autora z hipotetycznym krytykiem, jeszcze częściej → czytelnikiem-krytykiem, zwykle bowiem, kiedy pisarz tłumaczył się przed „szanownymi czytelnikami", miał na myśli „elitę ekspertów", nawet wtedy (może zresztą szczególnie wtedy), gdy się tego oficjalnie wypierał. W *Chacie za wsią* (1854–1855) Kraszewskiego czytamy: „Cały ten ustęp ma jedynie na celu tłumaczyć mnie przed

czytelnikami (nie myślę się bowiem uniewinniać przed krytyką, której u nas rzemiosłem hałasować i czernić)". Można nawet założyć, że im utwór „dziwniejszy" (*Amerykanka w Polsce* Aleksandra Tyszyńskiego, w której krytyk zostanie przywołany w *Dodatku* do powieści), niespójny i sylwiczny (krytyk w *Przemowie* do *Bigosu hultajskiego*, krytyk-korektor w *Niektórych pismach bezimiennej autorki przez zupełnie nieznanego wydawcę ogłoszonych* Narcyzy Żmichowskiej), odkrywczy problemowo (cykl powieści ludowych Kraszewskiego, bogato wyposażony w przedmowy i partie wstępne), tym jawniejsze jest w nim „uzbrojenie się" autora przeciw krytyce, wyprzedzenie jej ciosów przez ujawnianie reguł własnej konstrukcji, jak też asekurowanie się od działań księgarzy-wydawców oskarżanych o komercjalizację i brak zrozumienia dla twórczych poszukiwań. „Zarżnięci tępym nożem krytyki" (określenie Kraszewskiego z artykułu o Émile'u Zoli i naturalistach – „Tygodnik Ilustrowany" 1879, nr 173) pisarze nie przyznają się nigdy (co najwyżej żartobliwie) do brania pod uwagę głosów recenzentów, wprost przeciwnie, w podejrzanie demonstracyjny sposób odcinają się od ich pouczeń: „Niechże więc szanowni krytycy, recenzenci, rajcy literaccy, *et eiusdem generis* wyrocznie wybaczą, że pragnąc uniknąć tego losu [osła], rady ich z pokorą przyjmę, a postępować będę tak, jak gdyby tych rad nie było" (*Bigos hultajski*, t. 2, 1845).

Liczne utarczki z krytykami mogą świadczyć o niedostateczności i nieprofesjonalności ówczesnej krytyki, a zarazem mówią o przywiązywaniu – i to mimo zarzucanego krytykom nieuctwa i braku kryteriów – dużej wagi do roli tego pośrednika między pisarzem a czytelnikiem. Twórcy bywali tak zaniepokojeni co do losów przekazu literackiego, że swoje racje przeciw ich zdaniem stronniczej krytyce wypowiadali już w dedykacji, która w nowej sytuacji rynkowej zmienia swoje funkcje, przestaje głosić chwałę mecenasa, przydaje za to splendoru dziełu, prezentując w osobie nim obdarowanej „pokrewną duszę" (filozofa, malarza, innego pisarza), kogoś, z kim można poufale porozmawiać na tematy artystyczne bez wikłania się w zależności materialne. I tak np. Kraszewski, dedykując pierwszy tom *Sfinksa* Kazimierzowi Komornickiemu, zwierzy się: „Ty wiesz, jaką jest dzisiaj u nas krytyka, i nie zdziwi cię mój ojcowski niepokój o jedno z ulubieńszych dzieci. – Krytyka! Mamyż ją?". A w dedykacji poprzedzającej tom trzeci, skierowanej do Wincentego Smokowskiego, będzie rozważał teorię sztuki zasadzającej się na naśladowaniu natury i tej objawiającej „przedwieczną ideę", romantycznej, i w danym momencie dla Kraszewskiego ważniejszej. Dedykacja *Anastazji* (1902) Antoniemu Kamieńskiemu (list do malarza zamieszczono w nieco zmienionej formie jako wstęp do powieści) pozwala Elizie Orzeszkowej nie tylko wytłumaczyć genezę utworu, ale i podsunąć czytelnikom (i krytyce) trop interpretacyjny z zakresu powinowactwa sztuk (→ malarstwo i powieść).

Tak więc w szeroko rozumianych partiach wstępnych i końcowych, dodatkowych cząstkach konstrukcyjnych i całej otulinie metatekstowej autorzy, zastępując nieistniejącą w ich przekonaniu lub źle funkcjonującą (to powszechne odczucie twórców) krytykę, wykładali istotę gatunku (np. Anna Mostowska – powieści grozy, Julian Ursyn Niemcewicz – romansu historycznego, Józef Ignacy Kraszewski – powieści-eposu współczesności, Józef Dzierzkowski – powieści narodowej), próbowali ustalić konstytutywne elementy kodu powieściowego, oddziaływać na wybory czytelnicze, a więc wchodzić w kompetencje krytyki, co więcej: przez refleksję metakrytyczną ustalać jej funkcje i rolę społeczną.

Krytyka w obrębie fabuły i narracji. Przechodząc od cząstek metatekstowych do powieściowych fabuł, przez owe cząstki ujmowanych w ramy modalne, można zauważyć bez trudu w planie tematycznym, że wszelkie próby „ułożenia się" z krytyką, wypracowania jakie-

goś, choćby chwiejnego, *status quo*, zastępuje obrazowanie ostrego konfliktu. Wymowne, pozawerbalne sugestie na temat krytyki płyną np. z takich ukształtowań literackich, gdy najtrafniejsze sądy o dziełach sztuki wypowiadają: kucharka (J. Korzeniowski, *Garbaty*, 1853), poczciwy ksiądz staruszek czy kamerdyner (J.I. Kraszewski, *Kawał literata*, 1875), inżynier i lekarz (J.I. Kraszewski, *Dzieci wieku*, 1869–1870). Utarczki z krytykami i krytyką można obserwować też na płaszczyźnie narracji, przede wszystkim w dygresjach, które wraz z dążeniem do → przedmiotowości, obiektywizmu i flaubertowskiego wyciszenia głosu narratora będą stopniowo zanikać i w okresie dojrzałego realizmu wystąpią tylko w nurcie prozy polskiej kontynuującym tradycje Tobiasa Smolletta, Laurence'a Sterne'a i Henry'ego Fieldinga oraz na płaszczyźnie fabularnej, przede wszystkim w powieściach o artyście, w sposób naturalny obrazujących, na styku: artysta i świat, również spięcia z krytyką; ale i w utworach prezentujących bardziej szczegółową problematykę społeczno-obyczajową, ukazujących dyskusje w redakcjach, wydawnictwach oraz salonach, i to nie tylko literackich, gdzie – jak złośliwie komentował Sztyrmer – najrzadsze bywają spory w gałęziach wiedzy wymagających pracy, „najzaciętsze kłótnie zdarzają się w przedmiotach literatury i krytyki, co pokazuje, że dziś każdy dybie na Parnas w nadziei laurów i pieczonych gołąbków od szanownej publiczności" (*Powieści nieboszczyka Pantofla*, 1844). Dygresje na temat krytyki w dziewiętnastowiecznych powieściach bywają tyleż złośliwe, co, nierzadko, demagogiczne, jak ta w *Laokoonie* (1854) Aleksandra Niewiarowskiego: „Od czasu, gdy krytyka lub może potrzeby społeczne poleciły autorom przystrajać ostrzyżone karki ich utworów w piękne obróżki, i przyczepiać do nich na sznurku którą z gotowych już i sprzedawanych na łokcie idei lub dążności, od tego smutnego czasu powieści nasze w ogóle, jak pieski paryskie, chodziły na jedwabnych lub parcianych lejcach, które poważne idee i pstrokate tendencje gwałtem ciągnęły za sobą po świecie…". Dziwne to oskarżenie wobec głoszonej powszechnie niezawisłości pisarzy od krytyki i wobec własnych, widocznych również w *Laokoonie*, skłonności do ulegania „dążnościom". Ta próba zrzucenia odpowiedzialności za własne wybory artystyczne, podyktowane być może prawami rynku lub paraliżującym przeświadczeniem o służebności sztuki w obliczu nieszczęść narodu, pokazuje, że powieść, na równi z krytyką literacką, dążyła już w pierwszej połowie XIX w. do przemyślenia i zdefiniowania → tendencyjności, ukazania jej pozaartystycznych funkcji. W związku z tym np. Teodor Jeske-Choiński we wstępie do powieści *Przednia straż. Zarys do obrazu społecznego* (1883, od 1885 r. pod zmienionym tytułem *Trzeźwi*) przyznaje się ostentacyjnie do zamiaru napisania powieści tendencyjnej, w pełni świadom strat i zysków: „A w epokach przejściowych […] poczucie obywatelskie znaczy daleko więcej aniżeli smak artystyczny" („Kłosy" 1883, nr 914).

Obszerna dygresja z powieści Korzeniowskiego pozwala z kolei zrozumieć, skąd bierze się ton rozżalenia, a czasem nawet agresji wobec krytyki: „[…] bo wszędzie sztuka jest trudna, a sąd o niej łatwy i każdy mniema się do niego upoważnionym. Ale nigdzie pewnie to straszliwe znawstwo nie grasuje tak i nie depce do tego stopnia artystów, jak u nas, bo też nigdzie nie ma tej wkorzenionej opinii, że ziomek nasz nie jest w stanie w żadnej sztuce celować…" (*Garbaty*). Odnotowany tu protekcjonalizm, wypunktowana dezynwoltura i wyniosłość krytyki, zasadzające się na lekceważeniu rodzimych tradycji i twórców, bywały problemem – rozważanym czasem *en passant*, a czasem z całą powagą literackich unaocznień – dla wielu powieściopisarzy. Również powieści dygresyjne, wyrosłe z tradycji sternowskiej, od Fryderyka Skarbka, Edmunda Chojeckiego po Jana Lama brały za przedmiot swych wynurzeń i roztrząsań krytyków i krytykę. Narrator *Alkhadara. Ustępu z dziejów ojców naszych*

(1854) Chojeckiego, rozciągnięty na „Madejowym łożu krytyki" i pytany przez „katolicko-literacko poznańskiego podsędka" o przyczyny braku ładu w jego utworze, o obecność osobistych ustępów itp., wyznawał: „Krytyka sądem, niechże więc szamoce się z martwą literą prawa, ale powieść życiem, niechże więc będzie wolną i prawdziwą jak życie, nielogiczną jak przypadek […], doraźną jak natchnienie, […] ba, nawet ślepą jak sąd ludzki, jak opinia" (*Alkhadar*). To znane nam już z dodatkowych cząstek konstrukcyjnych odniesienie do krytyki „klasycystycznej", tu – eleganckie, bo nie negujące jej uprawnień, ale też w swej wyrozumiałości zabójcze, podważające przydatność wypracowanych reguł wobec gatunku reguł tych z natury rzeczy pozbawionego. Batalie z tego rodzaju uzurpacjami krytyki staczał jeszcze Jan Lam w *Głowach do pozłoty* (1873), zwierzając się na stronie czytelnikowi: „Krytycy bowiem, a osobliwie krytycy dzieł dramatycznych, posiadają zazwyczaj na swoich biurkach, zamiast ciężarków na listy, kilka serc modelowanych z gipsu i biada autorowi, który by się poważył nakreślić serce nie przypadające do jednego z tych modelów, jak trójkąt do trójkąta". To znamienne – przechodzimy teraz od dygresji do płaszczyzny fabularnej – że w powieściowych scenach bardzo często bywa ośmieszany każdy, kto inspiracji szuka w poetykach klasycystycznych, zarówno poeta – np. „pełen szczęśliwej nieświadomości obecnego stanu literatury" poeta wiejski z *Poety i świata* (1839) Kraszewskiego czy zawzięty klasyk o znamiennym nazwisku Pleśniak z *Powieści bez tytułu* (1855) – jak i krytyk oraz recenzent, np. Iglicki, który „klasykiem był zakamieniałym i pod starość ani mógł, ani myślał się zmienić" (*Powieść bez tytułu*), czy Żarnowski czekający aż klasycyzm „odzyska dawne względy, jak opuszczona kochanka, co się różuje i bieli, aby młodej dziewicy pokochanej wyrównać i odwieść serce ku sobie" (*Latarnia czarnoksięska*).

Między kapłaństwem a służalczością krytyki. Jest to drugi ważny problem, rozpatrywany w różnych powieściowych układach, w odniesieniu do krytyki, ale również księgarzy i wydawców, zawsze z pełnym napięcia zaangażowaniem. Motyw krytyki jako płatnej pracy pojawia się w *Przemowie* Szczeniowskiego (*Bigos hultajski*) i w *Przedsłowiu* Lama (*Głowy do pozłoty*, 1873). W *Powieści bez tytułu*, odwołującej się do osobistych doświadczeń Kraszewskiego, nieuczciwość i przekupność krytyki najlepiej obrazuje przywołana już postać Iglickiego. Poeta Szarski sądzi zaś, że „w interesie powszechnym powinien się był ująć za godność i kapłaństwo powołania krytyków, że obowiązany był wskazać jaką krytyka być powinna, aby dosięgła swojego celu" (*Powieść bez tytułu*). Pisze więc artykuł określony przez narratora jako „teoria krytyki", który, choć stworzony w obronie własnej, jest dążącym do bezstronności wykładem na temat obecnego stanu krytyki oraz zbiorem wskazań dotyczących krytyki postulowanej (niezależnej, odważnej, bezstronnej, biorącej za przedmiot dzieło, a nie twórcę i „okoliczności"). Krytyka dzisiejsza bowiem, według określenia Sztyrmera, „jest sobie dobra, ślepowata staruszka" (*Powieści nieboszczyka Pantofla*), której stronniczość i niesumienność wynika czasem z bezmyślności, ale częściej z cynizmu: „[…] krytyka […] zawsze być może zabójczą: dosyć jest, by się przysiadła z jednej strony i przymrużyła jedno oko" (*Kawał literata*). Kraszewski w powieści *W mętnej wodzie* (1870) i Lam w *Dziwnych karierach* (1880) pokazali dziennikarzy-kapłanów przeobrażających się w najemników, sprzedających się za wino i ostrygi. Credo, jakie wygłasza Izydor z powieści *W mętnej wodzie*, przeczy pojmowaniu dziennikarstwa jako służby społecznej o atrybutach kapłańskich: „Pan, kochany młodzieńcze, przystępujesz do przybytku dziennikarstwa jak do sakramentu, ano spójrz tylko na nas… Stare wygi, augurowie rzymscy spoglądają na siebie i uśmiechają się. Kapłaństwo!! Tak! Kapłaństwo… ale ornaty w łachmanach…" (*W mętnej wodzie*). To potwierdzenie tej intuicji,

którą w drugiej serii *Latarni czarnoksięskiej* wypowiadał Robert, skromny literat-poeta, odnosząc ją do społeczeństwa polskiego z lat 40. XIX w.: nikt już nie pojmuje ani kapłaństwa pisarza, ani kapłaństwa krytyki, ani misji księgarzy, „wszystko ostatecznie reasumuje się w pieniądzu" (*Latarnia czarnoksięska*). Nie przemilcza się i tego, że zrozumiała skądinąd potrzeba krytyki aprobatywnej przerodziła się w moralnie wątpliwe działania pisarzy, które ukazał Kraszewski w *Powieści bez tytułu* (autor piszący dla wydawcy pochwalną recenzję własnego dzieła), a Lam wykpił w *Wielkim świecie Capowic* (1869), z ironią przekonując, że byłby niewątpliwie uznany za znakomitego pisarza, gdyby tylko redakcja pozwoliła umieścić na swoich szpaltach napisaną przez niego krytykę własnych dzieł „i zwrócić uwagę czytającej publiczności na to, że dzieła te należą do najcelniejszych płodów literatury ojczystej i że powinny być czym prędzej przełożone na język na przykład serbski".

Krytyka literatury kobiecej. Osobny problem, który jako pierwszy w powieści odnotował chyba Kraszewski w *Latarni czarnoksięskiej*, wiąże się ze stanowiskiem krytyki literackiej wobec kobiet-autorek. W ich przypadku – tak to obrazuje druga seria *Latarni* – krytyk dotyka swym ostrzem nie tylko utworu; jadem zaprawia to, co wiąże się z okolicznościami jego powstania i co, jako mimochodem rzucone podejrzenie, rzuca brudny cień na prywatne życie autorek. Najbardziej „krwawe" okazują się zwykle, zdaniem autorów-mężczyzn, recenzje napisane przez bezimienne kobiety. Równie pozamerytoryczne argumenty będą wytaczać na temat „autorki spod Suwałk" rozmówcy redaktora w *Niektórych pismach bezimiennej autorki przez zupełnie nieznanego wydawcę ogłoszonych* (1861) Narcyzy Żmichowskiej. Ich rady dla młodej adeptki podobne są do tych, które w odniesieniu do bohaterki Kraszewskiego formułowała nieprzyjazna recenzja – niech lepiej dla dobra własnej duszy przestanie pisać, niech skupi się na przeznaczeniu kobiety: byciu żoną i matką. W stosunku do piszących kobiet narrator-powieściopisarz uzurpujący sobie prawa krytyka czy w tejże roli osadzony bohater bywali zazwyczaj tak samo bezwzględni jak krytycy zawodowi i podobnie jak ci ostatni kierowali się względami pozamerytorycznymi. Oto np. fragment obszernej dygresji z *Idealistów* (1876) Jana Lama: „Józef Ignacy Kraszewski, Dumas i Scribe zapisali niemało papieru w swoim życiu, ale z pewnością żaden z nich nie produkował tyle manuskryptu, ile go w przecięciu produkuje piśmienna kobieta. Pierwsza lepsza panna w rok po opuszczeniu pensjonatu jest autorką rękopisów, które wydrukowane utworzyłyby bibliotekę".

Ten cytat uzmysławia również, jak wiele pojawiało się w powieściach dygresji krytycznych sformułowanych *ad personam*. Najczęściej, jak u Lama, bywał przywoływany Kraszewski i jego „płodowitość", nierzadkie bywają wzmianki o dorównującym mu popularnością Józefie Korzeniowskim (np. A. Niewiarowski, *Rotmistrz bez roty*, 1855), z pism opiniotwórczych wspomina się zaś „Tygodnik Petersburski"; wykształcił się nawet specyficzny rytuał dystansowania się od opinii koterii i jej organu, tego „dziekana wszystkich gazet polskich" (określenie Kraszewskiego z drugiej serii *Latarni czarnoksięskiej*). Łatwo przy tym zauważyć, że o ile pierwszy problem, walki z krytyką „klasycystyczną", wymuszał uwagi natury estetycznej, o tyle drugi, związany z sumieniem krytyków i recenzentów, ograniczał się z reguły do rozważań natury li tylko etycznej.

Powieści-hybrydy. Przy całym charakterystycznym, szczególnie dla pierwszej połowy XIX w., zrośnięciu się powieści (romansu) z krytyką, dwa utwory zwracają uwagę osobliwą nadwyżką treści literacko-publicystycznych, dla których powieściowość jest tylko wehikułem. Oba swą hybrydycznością skonfundowały interpretatorów. Oba łączy to, że dopiero rozprawy krytyczne czynią z nich pozycje nie do pominięcia w dorobku literatury polskiej.

Amerykankę w Polsce. Romans (1837) Aleksandra Tyszyńskiego „dziwną książką" określił już Piotr Chmielowski, a kolejni (nie nazbyt liczni) jej interpretatorzy czuli się zobligowani do powtórzenia tej kwalifikacji. *Bigos hultajski. Bzdurstwa obyczajowe* (1844–1849), napisany przez Izasława Blepońskiego, czyli Tytusa Szczeniowskiego, nazwał on „dziwolągiem", odtwarzając reakcje fikcyjnych czytelników na tom pierwszy (przedmowa do tomu drugiego). Tyszyński odnowił oświeceniową powieść dydaktyczną. Zespolił tradycje romansu sentymentalnego (w listach) z powieścią-traktatem w listach, przy czym nowością było to, że tematem rozpraw części traktatowej swego utworu uczynił nie treści społeczno-polityczne, lecz literackie, historycznoliterackie, krytyczne i ogólnie: związane z kulturą narodową. W *Amerykance w Polsce* mamy w związku z tym trzy różne, trudne do uspójnienia, ale i niełatwe do całkowitego rozdzielenia, płaszczyzny tematyczno-znaczeniowe: trzecioosobową otwierającą utwór relację o doświadczeniach polskiego rozbitka legionisty w zetknięciu z plemionami indiańskimi Ameryki Północnej, dopowiadaną następnie w listach zarówno części sentymentalnej, jak i traktatowej, domkniętą jednak pośpiesznie i niedbale; romantyczno-sentymentalną powieść w listach prezentującą dramat egzystencjalny młodego, nieprzystosowanego do świata bohatera, osłabioną w swej emocjonalnej wyrazistości przez salonowe, upozowane na uczoność dysputy literackie, w tym tak istotne, jak o *Dziadach* Mickiewicza (cz. 1) wpływie klimatu na „rozwinięcie władz umysłowych" (cz. 2), poezji Południa i Północy, pieśni gminnej, natchnieniu itp.; część traktatową w postaci listów Karisty – Indianki, poznającej ojczyste strony męża i przesyłającej mu do Ameryki relacje z tego rozpoznania. Ich tematyka jest następująca: *O religii chrześcijańskiej* (cz. 1, list 9), *O języku polskim* (cz. 1, list 14), *Rys historyczny oświecenia w Polsce* (cz. 2, list 21), *O szkołach poezji polskiej* (cz. 2, list 22), *O dawnej poezji polskiej* (cz. 2, list 24), *O poezji polskiej komicznej* (cz. 2, list 25). Najsłynniejsza w dorobku krytycznym Tyszyńskiego rozprawa *O szkołach poezji polskiej*, najczęściej przedrukowywana jako osobna całostka krytyczna, nosi ślady swego powieściowego uwikłania zarówno w przypisie autorskim, którym jest opatrzony tytuł (ostrzeżenie o fragmentaryczności i zatarciu chronologii listów znalezionych w materiałach Amerykanki), jak i w otwierającym zdaniu ujawniającym listową strukturę wypowiedzi. Znaczące jest również umiejscowienie rozprawy w układzie fabularnym, pokazujące, że kolejność listów części traktatowej jest przez Tyszyńskiego przemyślana. Pojawia się ona po wielkiej salonowej dyskusji literackiej zreferowanej w liście Zbigniewa, głównego bohatera, do przyjaciela. Jednym z wątków jest bezradność polskich krytyków i recenzentów, ich nieumiejętność pochwycenia szczególnego charakteru poezji polskiej. Karista wygłasza wtedy zdanie, które niemal w tej samej postaci pojawi się w liście-rozprawie: „Dawne Królestwo Halickie, Litwa, Ukraina, Poznań, Mazowsze i Kraków, w jednym języku polskim natchnienia swoje piszące, są to oddzielne w pierwiastkach swych ludy" (cz. 1). Dla dziejów krytyki wydaje się więc ważne całościowe odczytanie *Amerykanki w Polsce*, a nie tylko osobnych, uznanych za ważne, listów-traktatów.

Czterotomowa powieść Szczeniowskiego jest oparta na strukturalnej polemice z poglądami Henryka Rzewuskiego i całej koterii petersburskiej. Na nitkę podróży są nanizane nie tylko obrazki obyczajowe, choć sugeruje to przewrotny i ironiczny podtytuł, ale przede wszystkim traktaciki krytyczne, rozprawy literackie i eseje na tematy estetyczne i społeczne. Tytuł można traktować jako przeformułowanie tytułu *Mieszaniny obyczajowe* Jarosza Bejły (Henryka Rzewuskiego). Prawie każdy temat Bejły znajduje odbicie w utworze Szczeniowskiego: „bałagulstwo", poezja narodowa i literatura w ogóle, problem kształtowania się opinii społecznej, szlachectwo, filozofia itp. Niektóre z tych problemów zostały potraktowane

szeroko, autonomizując się w powieści do tego stopnia, że rozdział dziewiąty tomu drugiego był opublikowany wcześniej w „Athenaeum" jako polemika z poglądami Rzewuskiego, a potem włączony do powieści nie na zasadzie konieczności morfologicznej, ale jako „pamiątka" tego spięcia polemicznego między ideowymi przeciwnikami, o czym informuje przypis do tego rozdziału. Bohaterowie utworu Szczeniowskiego nie uprawiają powierzchownej, salonowej krytyki literackiej. Dwie powieściowe dyskusje literackie: o *Mieszaninach obyczajowych* i o *Listopadzie* drążą np. ważki problem „złego" korzystania z talentu literackiego, moralnej odpowiedzialności ludzi, którzy z równym talentem dowodzą prawdy i fałszu (*Bigos hultajski*). Utwór Szczeniowskiego jest także jakąś odmianą międzypowstaniowej „powieści o powieści". I to nie tylko za sprawą wzmianek rozsianych gęsto w całym utworze oraz długich dygresji autorskich na temat sposobów i celów powieściowych ukształtowań. Również dlatego, że w skrupulatnie dodawanych przedmowach, tworzących swoisty cykl, jest zapisana historia powstawania powieści. Można zbadać, jaki był wpływ krytyki na ostateczny kształt utworu.

Powieść staje się więc wypowiedzią krytyczną o powieści na długo przed *Pałubą* (1903) Karola Irzykowskiego. W *Wielkim świecie małego miasteczka* (1832) Kraszewski powołał do życia Kleofasa Fakunda Pasternaka, pisarza, który na naszych oczach układa powieściową fabułę; umieścił również w tym utworze, jako osobny rozdział, rozprawę o staropolskim pisarzu, która ma charakter źródłowy, nie powinna więc być odebrana w porządku fikcji literackiej, co zmusza czytelnika do teoretycznej refleksji nad całością dzieła. Ludwik Sztyrmer we *Frenofagiuszu i Frenolestach* (1842) posługuje się romantyczną formą powieści po to, aby jej mechanizm poddać dogłębnemu oglądowi. Zabawa w powieść, a właściwie w pisanie powieści, zawiera wszechstronną krytykę zbanalizowanych konwencji romantycznych, społecznych przeświadczeń na temat znaczenia i roli tego gatunku, ale także głęboką krytykę cywilizacji. Nurt rozważań autotematycznych w powieści międzypowstaniowej wyrasta nie tylko z tradycji powieści osiemnastowiecznej, z Henry'ego Fieldinga, Denisa Diderota, Laurence'a Sterne'a, ale i z ducha → ironii romantycznej. W *Historii kołka w płocie* (1860) Kraszewskiego pokazanie, jak wysmaża się coś w literackiej kuchni (pisarz zdradza np., że historie kochanków „my dla was układamy w ciepłym pokoju, po dobrym obiedzie"), jest równoznaczne z odebraniem tym wydarzeniom mocy wywoływania iluzji i stwarzania złudzeń. Wchodzenie pisarza w rolę krytyka oznacza próbę porozumienia z czytelnikiem pożądanym po to, aby wykształcić w nim krytyczny dystans do jego własnej potrzeby iluzji.

Traktatem o powstawaniu powieści są też *Niektóre pisma bezimiennej autorki przez zupełnie nieznanego wydawcę ogłoszone* Narcyzy Żmichowskiej. Przekonaniu o niepełności wiedzy i niepoznawalności świata towarzyszy tu przeświadczenie o niegotowości form literackich do oddania istoty tego świata. Utwór Żmichowskiej to „dzieło w toku", dzieło niegotowe, przez różnorodność dążące do pełni, z wmontowaną równocześnie w strukturę tekstu „instrukcją" lektury. *Pałuba* Irzykowskiego zwraca na tym tle uwagę dlatego, że jest zakwestionowaniem wzorca powieści realistycznej, który ukształtował się w drugiej połowie XIX w., usuwając na jakiś czas w cień tradycje powieści warsztatowej. Pisanie powieści jest w niej – jak pisanie traktatu naukowego – pełne odsyłaczy, nawiasowych uwag i dopowiedzeń, ujawniających tajniki literackiej kuchni. Jest więc, jak ujmował to Irzykowski, „odsłanianiem rusztowania", mającym na celu uwyraźnienie zamierzeń autora, zwrócenie uwagi czytelników (czasem przez wskazanie konkretnej strony *Pałuby*) na sprawy, których nie powinni pominąć. W ten sposób pisarz spełnia wobec swojego utworu funkcję najwnikliwszego krytyka, odkrywającego, co kryje się za zagadnieniami czysto formalnymi. W konsekwencji

ważniejszy od dzieła staje się opis procesu jego tworzenia, który – jak dla Żmichowskiej – jest procesem poznawczym i moralnym równocześnie.

Dyskurs, który w powieści skonstruowanej według klasycznego wzorca wyrażał świadomość literacką w taki sam sposób, jak ujawnia się ona w refleksji krytycznej czy teoretycznej, w powieści młodopolskiej, z przewagą narracji pierwszoosobowej lub personalnej, obligującej do postrzegania świata z perspektywy bohatera prowadzącego i wypowiadanej w jego języku, wyraża tylko refleksje podmiotu poznającego, jednostkowe, stronnicze, niemające waloru prawdy obiektywnej. Tak liczne w Młodej Polsce powieści o artyście obligują co prawda czytelnika – np. *Próchno* (1903) Wacława Berenta, utwory Stanisława Przybyszewskiego – do dyskusji na temat roli artysty we współczesnym świecie, ale pozostawiają go bez wiarygodnych, autorytatywnych rozstrzygnięć. Wobec rozwijającej się krytyki instytucjonalnej nie jest to już ani potrzebne, ani celowe.

Ewa Owczarz

Opracowania: P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, 1902; M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, 1969; S. Sawicki, *Początki syntezy historycznoliterackiej w Polsce. O sposobach syntetycznego ujmowania literatury w 1. połowie w. XIX*, 1969; Z. Jagoda, *Krytyka literacka w kraju*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, t. 1: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, 1975; J. Bachórz, *Jak czytano powieści Józefa Korzeniowskiego w XIX wieku*, w: *Problemy odbioru i odbiorcy*, red. T. Bujnicki i J. Sławiński, 1977; K. Wyka, *Młoda Polska*, t. 2: *Szkice z problematyki epoki*, 1977; J. Bachórz, *Realizm bez „chmurnej jazdy". Studia o powieściach Józefa Korzeniowskiego*, 1979; B. Szotek, *Aleksander Tyszyński a polska filozofia narodowa*, 1985; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1989; M. Gumkowski, *Krytyka literacka*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; K. Maciąg, *Portret krytyka literackiego w wybranych powieściach Józefa Ignacego Kraszewskiego*, w: *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, 2005.

Zob. też: Powieść, Przedmowa

POWIEŚĆ POETYCKA

Znaczenie terminu i jego warianty. W latach 1820–1855 termin „powieść poetyczna" (rzadziej: „poezyjna") odnosił się do rozmaitych → gatunków literackich o charakterze narracyjnym, a jego zakres, znaczenie i poetyka nie były wyraziście wykrystalizowane. Zastosował go Juliusz Słowacki w podtytule *Lambra* (1833). Aleksander Tyszyński nazwał „poetyczną powieścią" *Bejrama* (1830) Juliana Korsaka (*Amerykanka w Polsce*, 1837). Dookreślenia „poetyczny" Słowacki użył w podtytule *Żmii – Romans poetyczny z podań ukraińskich w sześciu pieśniach* (1832). Autor anonimowej informacji o *Poezjach* Słowackiego („Rozmaitości", Lwów 1835, nr 16), streszczającej omówienie z „Blätter für literarische Unterhaltung", analogiczny termin niemiecki przekłada z kolei na zwrot „powieść poezyjna". W tym samym czasie krytyka odnosiła ten termin do utworów o odmiennym charakterze gatunkowym, np. dla Michała Grabowskiego „powieściami poetyckimi" były wierszowane gawędy Seweryny Pruszakowej (*Wyjątek z listu M. Grabowskiego*, „Gazeta Codzienna" 1855, nr 242). Innym przykładem jest użycie epitetu „poetyczna" jako synonimu literackości (Philopolski [T. Dzieduszycki], *Uwagi nad „Janem z Tęczyna", powieścią historyczną wydaną przez J.U. Niemcewicza*, „Rozmaitości" 1825, nr 27–28). Wydaje się, że termin ten funkcjono-

wał we wczesnej fazie rozwoju romantyzmu polskiego jako odmiana tych form narracyjnych (prozatorskich i wierszowanych), w których dominuje idiom poetycki (szczególna aura utworu, metafizyczna motywacja świata przedstawionego, nieokreślony charakter bohatera, egzotyczne miejsce akcji). W okresie późniejszym termin ten wchodzi w bliski związek z „poematem epickim" i „romansem poetyckim". Rozchwianie znaczeniowe i niedookreślona poetyka sprzyjają raczej dowolnemu stosowaniu terminu w krytyce literackiej.

Pewna stabilizacja znaczeniowa terminu wiąże się z recepcją epiki poetyckiej Waltera Scotta i George'a Gordona Byrona oraz jej pierwszych realizacji w kraju (→ literatura angielska w polskiej krytyce literackiej: bajronizm, walterskotyzm). Krytycy szukają podówczas różnych określeń dla nowego gatunku: najczęściej jest to termin → „powieść", który stanowi odpowiednik Byronowskich *tales* (opowieści, opowiadania). Na tożsamość między polskimi „powieściami" a angielskimi *tales* wskazuje Jules Lemaître, francuski recenzent powieści poetyckich Słowackiego, notując: „Pierwszy tom składa się z poematów, które Anglicy nazywają *a tale*" (*Notice sur les poésies de Jules Słowacki*, „Revue européenne" 1833, styczeń). Określenie „powieść" często występowało wraz z epitetem wskazującym miejsce akcji (niekiedy zaznaczającym koneksje z kulturą ludową danego regionu), określeniem historycznym (tudzież jako jego ekwiwalent: narodowym) lub orientalizującym (sugerującym tematykę wschodnią), tak jak w podtytułach, jakie do swoich powieści poetyckich dołączali autorzy (np. A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod. Powieść historyczna z dziejów litewskich i pruskich*, T.A. Olizarowski, *Softy. Powieść hebrajska*, R. Berwiński, *Bogunka na Gople. Powieść wielkopolska*).

Stosując termin „powieść", pierwsi recenzenci angielskich powieści poetyckich w Polsce rozumieli przezeń pisemne utrwalenie ustnej opowieści, co było zgodne z jego ówczesnym znaczeniem (por. *Słownik języka polskiego* Samuela Bogumiła Lindego, 1807–1814). Takie znaczenie wyzyskuje z pozycji oponenta angielskich *tales* Kazimierz Brodziński jako tłumacz artykułu o Byronie: „Przestaje on [Byron] na opowiedzeniu nam jakowej powieści lub podróży", która „nie ma właściwego początku, ciągu i zakończenia" (*Zdanie Francuzów o Lordzie Byronie i jego poezjach*, „Pamiętnik Warszawski" 1821, t. 19; przekł. z niemieckiej publikacji w „Literarisches Wochenblatt" 1820, t. 6, będącej z kolei streszczeniem francuskiego artykułu z „Revue encyclopédique" 1820, t. 5). Przykładem funkcjonowania terminu „powieść" w pierwotnym znaczeniu jako gatunku literatury mówionej, również o proweniencji ludowej, jest np. wypowiedź Adama Mickiewicza na temat powieści poetyckich Scotta i Byrona. Głosząc nowatorstwo angielskich poetów w dziedzinie epiki (*O poezji romantycznej*, 1822), Mickiewicz uznał utwory Scotta za autentyczne, poddane drobnym retuszom „powieści gminne świata romantycznego, klasycznie wyrobione".

Terminu „powieść" używają też krytycy deprecjonujący powieści poetyckie Słowackiego – Leonard Niedźwiedzki i Stanisław Ropelewski. Stosowali go zarówno przedstawiciele obozu klasyków, jak i zdeklarowani romantycy. „Powieścią", „dziwotwornym płodem zarozumialstwa", a także „poematem" – określił *Konrada Wallenroda* Kajetan Koźmian (listy do Franciszka Morawskiego z 30 marca i 5 kwietnia 1828 r.). Mickiewicz w szkicu *Goethe i Bajron* (powst. ok. 1827, wyd. 1860) za „epiczne poematy" uznał utwory angielskiego poety, Grabowski epikę wierszowaną Scotta nazwał zaś „poematami miejscowymi" (*O poezji XIX wieku*, 1837). Dla Maurycego Mochnackiego „powieściami" będą z kolei utwory reprezentujące – jego zdaniem – „poezję realną, obiektową", do których zalicza *Marię* Antoniego Malczewskiego i *Zamek kaniowski* Seweryna Goszczyńskiego, „poematem" określa zaś *Kon-*

rada Wallenroda, zaliczając utwór Mickiewicza do przeciwstawnego rodzaju „poezji subiektowej" (*O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830). W obu więc grupach powieści poetyckie reprezentują u Mochnackiego nowoczesną i oryginalną twórczość romantyczną.

Po 1830 r. powieść poetycką często identyfikowano również przez wskazanie proweniencji byronowskich. Tyszyński mówi o „byronowskich powieściach" (*Amerykanka w Polsce*), Mickiewicz w prelekcjach paryskich napisze o *Marii*: „Formą przypomina […] utwory Byrona" (kurs drugi, wykład trzydziesty), Cyprian Norwid powie o „powieściach […] bajrońskiej formy" (*O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru „Balladyny")*, 1861), Lucjan Siemieński – o „poematach w rodzaju Byrońskim" (*Kilka myśli o Antonim Malczewskim i jego „Marii"*, „Przegląd Lwowski" 1872, t. 4). Zdecydowanie tedy dostrzec można w krytyce literackiej tendencję utożsamiającą w wypadku powieści poetyckiej jej źródła anglosaskie oraz narodowe realizacje w postaci regionalnych (geopolitycznych) lokalizacji akcji owych narracji osadzonych zarówno w czasach historycznych, jak i współcześnie.

Najważniejsze realizacje gatunku – echa krytyczne. Mickiewiczowska *Grażyna. Powieść litewska* (1823) została przychylnie przyjęta przez reprezentantów „umiarkowanych klasyków". Pozytywną ocenę wystawił jej w roku wydania Franciszek Grzymała w artykule *Poezje A. Mickiewicza* („Astrea" 1823, nr 5). Szczegółowej oceny utworu podjął się Franciszek Salezy Dmochowski w *Uwagach nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej* („Biblioteka Polska" 1825, t. 1). Grabowski w *Myślach o literaturze polskiej* („Dziennik Warszawski" 1828, nr 36) potraktuje *Grażynę* – obok *Marii*, *Dziadów* i *Sonetów krymskich* – jako świadectwo „coraz piękniejszego rozwijania się talentu naszych pisarzy, bogactwa naszego języka i literatury". Mochnacki w książce *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* (1830) dostrzega koloryt historyczny utworu, upatrując nowatorstwo w świadomym stosowaniu wulgaryzmów, artyzm w „twardym" i „chropowatym" „jak żelazna zbroja" stylu, w „dźwiękonaśladowczej" „harmonii, strojnej własnym dźwiękiem". Goszczyński, operując kryterium → narodowości, zarzuci mu z kolei niedostatek historycznego kolorytu i „przesadzoną romansowość" niezgodną z wyobrażeniem o współczesnej Litwie (*Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1).

Krytyka nie dostrzeże zrazu nowatorstwa i przełomowego znaczenia *Marii* (1825) Antoniego Malczewskiego. W roku jej wydania poemat doczeka się jedynie anonimowo opublikowanej recenzji Dmochowskiego (*„Maria", powieść ukraińska przez Antoniego Malczewskiego*, „Biblioteka Polska" 1825, t. 4). Krytyk określi poemat jako nieudaną próbę naśladowania Byrona, dając tym samym impuls do – pokutującej także w krytyce romantycznej – praktyki tropienia „wpływów i zależności", traktowania polskich powieści poetyckich jako mniej lub bardziej udanych „naśladownictw z Byrona". Polemikę z negatywną opinią Dmochowskiego Mochnacki podejmie w *Artykule, do którego powodem był „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego* („Gazeta Polska" 1829, nr 15, 17–20, 22, 26–29), w którym określa *Marię* „najjaśniejszym literatury naszej zaszczytem". Obszerna analiza Mochnackiego z pracy *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* jest pierwszą próbą włączenia poematu w przestrzeń narodowej wyobraźni, refleksji o historii i narodowej pamięci. W ujęciu krytyka *Maria* jest „najśliczniejszym" i „największym" przykładem – wysoko cenionej przez niego twórczości, która wyraża ducha „dziejów krajowych", „ducha starej Polski". Interpretując utwór w zgodzie z rozumieniem literatury jako środka do wyrażenia tożsamości narodowej, wydobywa te jego elementy, które świadczą o polskości. Milczy przy tym na temat byrońskich inspiracji Malczewskiego. Dyskredytacji

„niewłaściwej machiny bajrońskiej" w poemacie dokonał zaś Grabowski (list do Henryka Rzewuskiego z 4 maja 1841 r.; wyd. *Listy literackie*, 1934). W obszernym artykule *O elemencie poezji ukraińskiej w poezji polskiej* (*Literatura i krytyka*, t. 1, 1837) pochlebnie wyrażał się o utworze, który – jego zdaniem – przedstawiając Ukrainę polską i szlachecką, realizuje ważną dla jego programu literatury narodowej ideę kolorytu lokalnego i historycznego. Ostatecznie krytyk – stawiając za wzór poezji narodowej Scotta, nie Byrona – uznał, że z powodu poddania się wpływom bajronizmu Malczewski zaprzepaścił szansę na stworzenie narodowej epopei. Odmiennie ocenił *Marię* Tyszyński. W przeciwieństwie do większości krytyków podejmujących się waloryzacji pierwszych realizacji epiki wierszowanej nie uważał poezji swojego wieku za kopię obcych wzorów – podkreślał jej oryginalność. Zgodnie z przyjętą przez romantyków optyką, wedle której wzajemna korespondencja literatur różnych narodów była zjawiskiem naturalnym i inspirującym, wszelkie zapożyczenia, podobieństwa i zbieżności traktował jako wynik podobnego odczuwania i interpretowania świata przez ludzi żyjących w jednym czasie, których łączy wspólnota ducha (zob. też → komparatystyka).

W odróżnieniu od ambiwalentnych opinii na temat *Marii* krytycy wykazali dużą zgodność względem *Zamku kaniowskiego* (1828) Goszczyńskiego. Jednomyślnie akcentowali ludowe proweniencje, związki utworu z historią (→ historyzm) i folklorem Ukrainy, nie odnaleźli też przejawów „obczyzny", tj. inspiracji wzorami z obcej literatury. Mochnacki w *Artykule, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego* analizę utworu poprzedził próbą uporządkowania – celowo przecież zaburzonej – chronologii i dopełnieniem tekstu wydarzeniami historycznymi. Uznał co prawda układ powieści za „śmiały", choć „dziwny", ale brak jasności i zawikłanie fabuły zaliczył do usterek wynikających z pośpiechu. Wierność prawdzie historycznej obok inspiracji ludowymi wyobrażeniami uzna za największe walory *Zamku kaniowskiego* także Grabowski. W artykule *O elemencie poezji ukraińskiej w poezji polskiej* konstatował: „[…] jakkolwiek to malowidło jest szorstkie, ale wierne". Głębszą interpretację poematu, zamieszczoną w rozprawie *O szkole ukraińskiej poezji* (*Literatura i krytyka*, t. 1, 1840), rozpoczął od analizy sceny rozmowy puszczyków. Uznając ją za „najzupełniejszą kreację romantyczną, jaka była kiedykolwiek w naszej literaturze", postawił ją obok *Fausta* Johanna Wolfganga Goethego i prologu z Szekspirowskiego *Makbeta*. Na jej podstawie wyciąga wnioski dotyczące całego utworu, utożsamionego z poezją pierwotną, nieuczoną, przemawiającą językiem natury, znanym jedynie ludowi.

W *Konradzie Wallenrodzie* (1828) krytyka nie mogła z powodów cenzuralnych dostrzec podwójnego, bo ideowego i artystycznego, nowatorstwa utworu, choć świadectwa prywatne (korespondencja, wspomnienia) ujawniają, że przesłanie narodowe Mickiewicza zostało jednoznacznie odczytane. Teodozy Sierociński stojący w opozycji do programu romantyków chwalił autora za pomysł, uznając jego poemat za „najlepiej wykończony" (*O nowym wydaniu poezji Adama Mickiewicza z przedmową napisaną przez samegoż poetę w Petersburgu 1828 roku*, „Dziennik Warszawski" 1829, t. 15, nr 46). Ale kolejne nieliczne wypowiedzi klasyków (np. S. Szczeropolskiego, „Gazeta Polska" 1830, nr 116) atakowały utwór za wpisane weń sugestie ideowe (zwłaszcza w aspekcie etycznym), skupiając uwagę na niedoskonałości formalnej konstrukcji bohatera. Nie zostanie zaaprobowany również przez Maurycego Mochnackiego, a więc krytyka romantycznego, Mickiewiczowski sposób przedstawienia tematu i postaci, a nadmierna aktualizacja „modernizacja pojęć i kolorytu", przesądzi o zakwestionowaniu artystycznej całości. Krytyk wykazywał usterki kompozycyjne (niedostatki elementów epickich, brak ładu narracyjnego), nie dostrzegając

celowych zabiegów kompozycyjnych, które poeta podporządkował prezentacji konfliktu wewnętrznego bohatera (*O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*). Aleksander Tyszyński jako jedyny autor w kręgu romantycznej krytyki przyjął *Konrada Wallenroda* bez zastrzeżeń, uznając go w dotychczasowym dorobku Mickiewicza za najbardziej udane dzieło „co do wielkości treści i zewnętrznego wypracowania". W *Amerykance w Polsce* zaprezentował go zatem jako utwór podejmujący „prawdziwie wielki" temat, o „wielkich czynach" dokonanych pod wpływem największego z uczuć, jakim jest „przywiązanie do ojczyzny". Warto też odnotować korespondujące w dużym stopniu z wypowiedzią Tyszyńskiego wcześniejsze recenzyjne uwagi młodego Zygmunta Krasińskiego, który bezimiennie opublikował uwagi o przekładach Feliksa Miaskowskiego i Gustave'a Fulgence'a na język francuski *Sonetów*, *Farysa* i *Konrada Wallenroda*, w której to „powieści historycznej" „w zachwycający sposób został oddany koloryt epoki, a wzniosłość myśli i wizji stawia autora w rzędzie jednostek, które nie stanowią już własności wyłącznie swojej ojczyzny" (« *Konrad Wallenrod* », *récit historique, tiré des annales de Lithuanie et de Prusse ; Le* « *Faris* » *;* « *Sonnets de Crimée* », „Bibliothèque universelle" 1830, vol. 45).

Krytyka pierwszych i jednocześnie najistotniejszych dla rozwoju gatunku realizacji literackich jako nadrzędne kryterium oceny przyjęła zatem różnie definiowaną narodowość oraz strukturę formalną. Powieść poetycka nie spełniła tu programowych oczekiwań krytyków, pragnienia Mochnackiego o syntezie epickiej, Grabowskiego o narodowej epopei narodowej, Goszczyńskiego o autentycznej, ludowej epice bohaterskiej nie zostały zrealizowane. Krytycy nie dostrzegli bowiem (a raczej nie potrafili zdefiniować) fragmentaryczności przedstawionego świata jako nadrzędnej zasady kompozycyjnej, co wszak uniemożliwia oczekiwaną pełnię epickiej narracji. Poza obręb poezji narodowej odsunie powieści poetyckie np. Sierociński: *Marię* z powodu niejasności kompozycyjnych i lirycznej tonacji, czyli tego, co nowatorskie w strukturze gatunku, podobnie *Zamek kaniowski* ze względu na jego regionalizm (*O nowym wydaniu poezji Adama Mickiewicza*). W pierwszych krytycznych odczytaniach powieści poetyckich nie dostrzegano ich nowatorstwa bądź je przemilczano, oceniając realizacje nowej formy epiki wierszowanej w kontekście tradycyjnych rozwiązań. Wielokrotnie krytycy będą także zarzucać autorom powieści poetyckich brak oryginalności ze względu na zbyt duże uleganie wpływom angielskich wzorów.

Wiele zarzutów stawianych pierwszym realizacjom gatunku dotyczy powieści poetyckich Słowackiego. Goszczyński, omawiając je w *Nowej epoce poezji polskiej* (rozdz. *Poezja polska oryginalna i poezja słowiańska*), uzna utwory Słowackiego w większości (poza *Żmiją* i *Janem Bieleckim*) za powierzchowne „błyskotki" dla zmysłów, ale nie dla duszy. W kilka lat po wydaniu ostatniej powieści poetyckiej tego autora największy jego adwersarz, Stanisław Ropelewski, ocenił krytycznie *Trzy poematy* i *Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle* („Młoda Polska" 1839, dod. do nr. 8). Jego rozprawa nie zawiera szczegółowych uwag odnoszących się do powieści poetyckich, jest jednak ważnym głosem dotyczącym całego dotychczasowego dorobku autora *Żmii*. Odpowiedzią na ten artykuł i zarzuty krytyki była wnikliwa analiza wybranych utworów Słowackiego, uczyniona przez Zygmunta Krasińskiego w artykule *Kilka słów o Juliuszu Słowackim* („Tygodnik Literacki" 1841, nr 21–23). Jako pierwszy sformułował on tutaj istotne kategorie estetyczne określające twórczość Słowackiego, takie jak ironia, groteska, melancholia, „panteizm" poetycki, malarskość i muzyczność wiersza.

Poza utworami Aleksandra Chodźki i Juliana Korsaka powieści poetyckie innych krajowych autorów – wyłączając pojedyncze, zdawkowe recenzje – nie odbiły się szerszym echem

w krytyce. Przykładem jest artykuł *Co klasyczna, a co romantyczna poezja?* („Tygodnik Krakowski" 1834, nr 18–19), w którym anonimowy krytyk wymienia Chodźkę obok Mickiewicza, Brodzińskiego, Antoniego Edwarda Odyńca, Malczewskiego, Słowackiego, a więc obok tych autorów, którzy stworzyli nową polską literaturę. W innej anonimowej recenzji *Poezji* (1838) Aleksandra Grozy czytamy: „[…] z wszystkich, którzy Mickiewicza naśladowali, najbardziej się do wielkiego mistrza swego zbliżył […], jest to tylko dźwięk, ale dźwięk tego rodzaju, że nie nagradza braku myśli i fantazji" („Tygodnik Literacki" 1838, nr 3).

Historia literatury a powieść poetycka. Stabilizacja znaczenia terminu dokonała się nie w krytyce, ale w pracach historycznoliterackich, ukazujących się po 1860 r. Powieść poetycka oznaczała utwór fabularny wierszem, pozostający w opozycji zarówno do klasycystycznej tradycji epickiej, jak i do liryki. Krytykiem konsekwentnie posługującym się tym terminem był m.in. Antoni Małecki, który o pierwszych powieściach poetyckich Słowackiego napisze: „*Jan Bielecki*, *Mnich*, *Arab*, *Żmija* – wszystko to ujęte w formę tak zwanej powieści poetyckiej" (*Juliusz Słowacki, jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, 1866). Powieściami poetyckimi były dla niego utwory przypominające *poetic tales* Byrona, a nie np. *Zamek kaniowski* Goszczyńskiego. Do historycznoliterackiej formuły powieści poetyckiej nawiązywał później m.in. Marian Zdziechowski, pisząc o znaczeniu *Marii*, która „zajęła […] tak ważne stanowisko w dziejach literatury naszej jako poemat bajronistyczny" (*Antoni Malczewski. Ustęp z dziejów bajronizmu polskiego*, „Biblioteka Warszawska" 1895, t. 2). Przedmowa Piotra Chmielowskiego do edycji *Powieści poetyckich* Słowackiego z 1897 r. podkreśla związek polskiej powieści z bajronizmem („Ta moda przeglądania się w zwierciadle powiększającym, wprowadzona przez Byrona […]") oraz nierozerwalnie złączony z nią wybujały indywidualizm. To wszystko doceni jednocześnie na przełomie XIX i XX w. Ignacy Matuszewski, nobilitując Słowackiego (również jako autora powieści poetyckich) w perspektywie krytyki modernistycznej (*Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902).

Kontynuacje? Znaczenie powieści poetyckiej jako gatunku literackiego implikującego refleksję krytycznoliteracką przemija wraz z epoką romantyczną, choć parę dekad od rozkwitu gatunku pojawi się np. *Garbus z Bononii. Poemat z wieków średnich* (1872) Władysława Ordona (właśc. Szansera) jako świadome nawiązanie do romantycznej powieści poetyckiej (o poezji Ordona jako przetworzeniu wątków romantycznych – „sensualizmie rozpaczy" – pisał Piotr Chmielowski, *Współcześni poeci polscy*, 1895). W Młodej Polsce całościowo ujmowany model prozy poetyckiej w pewnych swoich wariantach zainspirowany został powieścią poetycką. Utwory Stefana Żeromskiego (jak np. *Powieść o udałym Walgierzu* i *Aryman mści się*) niektórzy krytycy nazywali również „powieściami poetyckimi", nie bez związku z ich stylizacyjnym żywiołem, np. Ignacy Matuszewski określił *Powieść o udałym Walgierzu* arcydziełem prozy poetyckiej, w którym język polski „śpiewa" (*Poemat prozą Żeromskiego*, „Tygodnik Ilustrowany" 1906, nr 36). Ogłoszony w 1909 r. przez redakcję „Sfinksa" konkurs imienia Juliusza Słowackiego na powieść poetycką w swoim założeniu miał być próbą wskrzeszenia na fali modernistycznego neoromantyzmu „zaniedbanego dziś kształtu poetyckiego, od którego On [Słowacki] twórczość zaczynał, i w którym On i Jemu współcześni pozostawili szereg arcydzieł […]"; tworzący kapitułę konkursową krytycy i pisarze (m.in. Ignacy Matuszewski, Władysław Stanisław Reymont, Aureli Drogoszewski, Ignacy Chrzanowski, Władysław Bukowiński) pisali: „Nie może naród w roku jubileuszowym wznieść Słowackiemu w Warszawie posągu z granitu i spiżu, ale poeci polscy mogą i powinni w imię Jego, pod Jego patrona-

tem i wezwaniem stworzyć szereg utworów godnych Jego nieśmiertelnej pamięci" („Sfinks" 1909, t. 5). Jednak konkurs nie przyniósł dzieł wybitnych, co przekonuje, że atrakcyjność poetyki tego gatunku jako utworu wierszowanego wyczerpała się przede wszystkim ze względu na formę, wiele z jego funkcji i możliwości obrazowania przejęła natomiast – już bez jawnego nawiązywania do byronowskiego wzorca powieści poetyckiej – rozwijająca się w okresie modernizmu proza poetycka, w tym mający o wiele bardziej otwartą formułę – poemat prozą. Sam zaś termin, kojarzony już z określoną poetyką wypowiedzi literackiej, zaczął swój nowy żywot w podręcznikach historii literatury.

Małgorzata Burzka-Janik

Źródła: K. Brodziński, *Zdanie Francuzów o Lordzie Byronie i jego poezjach*, „Pamiętnik Warszawski" 1821, t. 19; A. Mickiewicz, *Przemowa*, w: tegoż, *Poezje*, t. 1, 1822; F. Grzymała, *Poezje A. Mickiewicza*, „Astrea" 1823, nr 5, t. 3; [F.S. Dmochowski], *Uwagi nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej*, „Biblioteka Polska" 1825, t. 1; [F.S. Dmochowski], *„Maria". Powieść ukraińska przez Antoniego Malczewskiego*, „Biblioteka Polska" 1825, t. 4; [M. Mochnacki], *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2; A. Mickiewicz, *Goethe i Bajron* (powst. ok. 1827), „Gazeta Codzienna" 1860, nr 110; M. Grabowski, *Myśli o literaturze polskiej*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 12, nr 36; [M. Mochnacki], *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska" 1829, nr 15, 17–20, 22 i 26–29; T. Sierociński, *O nowym wydaniu poezji Adama Mickiewicza z przedmową napisaną przez samegoż poetę w Petersburgu 1828 roku*, „Dziennik Warszawski" 1829, t. 15, nr 46; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1; M. Grabowski, *O elemencie poezji ukraińskiej w poezji polskiej*, w: tegoż, *Literatura i krytyka*, t. 1, 1837; A. Tyszyński, *O szkołach poezji polskiej*, w: tegoż, *Amerykanka w Polsce. Romans*, t. 1, 1837; Z.K. [S. Ropelewski], *„Trzy poemata" Juliusza Słowackiego, „Bajki i poezje" Antoniego Goreckiego, „Poemat o piekle" Dantyszka*, „Młoda Polska. Wiadomości Historyczne i Literackie" 1839, dod. do nr. 8; M. Grabowski, *O szkole ukraińskiej poezji*, w: tegoż, *Literatura i krytyka*, t. 1, 1840; Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, „Tygodnik Literacki" 1841, nr 21–23; A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs drugi* [1842], w: tegoż, *Dzieła*, t. 8–9: *Literatura słowiańska*, przeł. L. Płoszewski, oprac. J. Maślanka, 1997–1998; C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru „Balladyny")*, 1861; A. Małecki, *Juliusz Słowacki, jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, t. 1, 1866; M. Zdziechowski, *Antoni Malczewski. Ustęp z dziejów bajronizmu polskiego*, „Biblioteka Warszawska" 1895, t. 2; S. Windakiewicz, *Walter Scott i lord Byron w odniesieniu do polskiej poezji romantycznej*, 1914.

Opracowania: T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce romantyzmu (1831–1863)*, t. 1–2, 1931; B. Zakrzewski, *Krytyka romantyczna o twórczości Juliusza Słowackiego*, 1959; M. Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, 1970; A. Bartoszewicz, *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku*, 1973; *„Maria" i Antoni Malczewski. Kompendium źródłowe*, oprac. H. Gacowa, przedmowa J. Maciejewski, 1974; M. Maciejewski, *Poetyka – gatunek – obraz. W kręgu poezji romantycznej*, 1977; M. Janion, *Czas formy otwartej*, 1984; M. Zielińska, *Mickiewicz i naśladowcy. Studium o zjawisku epigonizmu w systemie literatury romantycznej*, 1984; H. Krukowska, *Noc romantyczna (Mickiewicz – Malczewski – Goszczyński). Interpretacje*, 1985; J. Lasecka-Zielakowa, *Powieść poetycka w Polsce w okresie romantyzmu*, 1990; M. Piechota, *Żywioł epopeiczny w twórczości Juliusza Słowackiego*, 1993; Z. Stefanowska, *Mickiewicz jako czytelnik „Marii" Malczewskiego*, w: *Księga w 170. rocznicę wydania „Ballad i romansów" Adma Mickiewicza*, red. J. Kolbuszewski, 1993; M. Strzyżewski, *Działalność krytyczna Maurycego Mochnackiego*, 1994; K. Zabawa, *„Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów". Młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą*, 1999; D. Zawadzka, *Pokolenie klęski 1812 roku. O Antonim Malczewskim i odludkach*, 2000; M. Strzyżewski, *Mickiewicz wśród krytyków. Studia o przemianach i formach romantycznej krytyki w Polsce*, 2001; M. Maciejewski, *Powieść poetycka*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 2002; J. Ławski, *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, 2003; E. Szczeglacka, *Romantyczny „homo legens". Zygmunt Krasiński jako czytelnik polskich poetów*, 2003;

M. Chrabąszcz, *Błędne krainy romantyków. Kreacje przestrzeni we „wschodnich" powieściach poetyckich*, 2010; A. Kluba, *Poemat prozą. Rozważania genologiczne*, „Pamiętnik Literacki" 2010, z. 2; M. Burzka-Janik, *Mistyczna frenezja. Czarny romantyzm Tomasza Augusta Olizarowskiego*, w: T.A. Olizarowski, *Poematy*, wstęp i oprac. M. Burzka-Janik, red. M. Burzka-Janik i J. Ławski, 2014; A. Wnuk, *Polska romantyczna powieść poetycka. Wyznaczniki i konteksty gatunkowe*, 2014.

Zob. też: Historia literatury (wobec krytyki literackiej), Historyzm w dyskursie krytycznoliterackim, Koloryt lokalny, Literatura angielska w polskiej krytyce literackiej, Narodowość/ Swojskość, Romantyzm, Szkoła literacka

POZYTYWIZM

Filozofia pozytywna. Pozytywizm to zespół poglądów z różnych dziedzin (przede wszystkim socjologii, historii, → psychologii, etyki, estetyki, ekonomii, polityki, a także praktyki życia jednostek i zbiorowości) opartych na myśli filozoficznej i naukowej Auguste'a Comte'a (*Cours de philosophie positive*, 1830–1842), Émile'a Littrégo, Johna Stuarta Milla, Herberta Spencera, Henry'ego Thomasa Buckle'a, Hippolyte'a Taine'a (→ taine'izm), Ernesta Renana, Charlesa Darwina (→ darwinizm). Filozoficzne dominanty pozytywizmu to racjonalizm, scjentyzm, empiryzm, ewolucjonizm, genetyzm, organicyzm, utylitaryzm, pragmatyzm (→ nauka a krytyka literacka).

W Polsce termin „pozytywizm"/ „pozytywny" odnoszono do różnych wątków tej filozofii lub/ i do poglądów na niej opartych, które były podstawą również koncepcji literatury (sztuki) i jej krytyki. Pracę prezentującą zrąb filozofii pozytywnej Franciszek Krupiński zatytułował *Szkoła pozytywna* („Biblioteka Warszawska" 1868, t. 3). Po latach Henryk Struve pisał, że: „Było to w samej rzeczy pierwsze obszerniejsze przedstawienie zasad i metody filozofii pozytywnej w naszej literaturze" (*Ks. Franciszek Krupiński jako filozof*, „Biblioteka Warszawska" 1898, t. 4). Piotr Chmielowski także podkreślał znaczenie rozprawy Krupińskiego, zauważając, że wcześniejsze „wzmianki o pozytywizmie, jakie w »Dzienniku Literackim« z r. 1866 napotykamy, albo nie dochodziły do Warszawy, albo też nie budziły pilniejszej uwagi" (*Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu*, 1881). Julian Ochorowicz w pracy *Wstęp i ogólny pogląd na filozofię pozytywną* (1872) rozumiał pozytywizm jako pogląd na świat, jego istotę widział zaś w ogólnej metodzie badania i opisu świata, a nie w szczegółowych indywidualnych dokonaniach filozofów-pozytywistów. Tym ostatnim (m.in. Comte'owi, Millowi, Spencerowi) zarzucał, że niekiedy przekraczali metodę pozytywną, co prowadziło ich do błędów, ale paradoksalnie potwierdzało nośność metody, którą przecież sami sformułowali. Wnioskował więc: „Pozytywistą nazwiemy każdego, kto w twierdzeniach stanowczych opiera się na dowodach, dających się sprawdzić – kto nie wyraża się bezwzględnie o rzeczach wątpliwych – a nie mówi wcale o niedostępnych. Filozofią zaś pozytywną nazywamy system praw zjawiskowych, które rządzą światem i praw zasadowych, które winny kierować czynami. Pierwszy dział stanowi filozofię pozytywną teoretyczną – drugi praktyczną" (tamże). Podobnie ujmował zasadę pozytywizmu Antoni Pilecki po drodze do ustalenia „społecznego znaczenia poezji": „Czego chce pozytywizm? Myśli jasnej i trzeźwej, myśli, co by objęła świat cały: naturę, ludzi, ducha i ciało, i zbadawszy trzeźwym okiem wszystkie objawy wszechświata, odkryła prawa, rządzące ich bytem, prawa, za pomocą których wola człowieka kieruje naturą i ku celom, wypływającym z potrzeb i dążeń ludzkości, obraca" (*Społeczne znaczenie poezji i współczesne*

jej stanowisko, 1874). Z powszechnością pozytywizmu rozumianego jako naukowe ujęcie świata wnikliwsi krytycy wiązali rozwój → realizmu/ → naturalizmu w sztuce. Józef Ignacy Kraszewski pisał: „Realizm ten, będący logicznym następstwem kierunku naukowego naszych czasów, tak zwanego pozytywizmu, odbija się wszędzie, narzuca jako wielki problemat" (*Kronika zagraniczna*, „Tygodnik Ilustrowany" 1877, nr 78).

Jednak z perspektywy czasu Ignacy Matuszewski z przekąsem podkreślał w naukowej metodzie pozytywnej „wyłączność panowania rozumu" i programowe omijanie → metafizyki jako sfery niepodlegającej poznaniu naukowemu: „Pozytywizm, kierując się szlachetną myślą oszczędzenia człowiekowi przykrych rozczarowań i zawodów, pragnął go zamknąć w ciasnej, ale dostępnej dla dokładnego doświadczalnego badania, sferze fenomenów zmysłowych i radził mu wyrzec się raz na zawsze dochodzenia niepoznawalnej, transcendentnej przyczyny przyczyn" (I. Matuszewski, *Wstecznictwo czy reakcja*, „Kurier Codzienny" 1894, nr 277). Piotr Chmielowski wiązał ogólność praktycznego rozumienia metody pozytywizmu z różnicami między poglądami poszczególnych mistrzów, skutkującymi niemożnością szczegółowego uspójnienia pozytywizmu w system: „[…] zwolennicy pozytywizmu niejednokrotnie mówili sobie, że wyraz ten nie przedstawia właściwych cech kierunku myśli, w jakim postępowali. Dlaczegoż wyraz ten jednak przyjęli? Po prostu dlatego, że nie znaleźli lepszego, odpowiedniejszego; a że pozytywizmem na nowo zaczęto się zajmować we Francji i Anglii, sądzili, że należy przyjąć na siebie nazwę pozytywistów, jako *nom de guerre*" (*Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu*). Oceniał, że „ścisłych zwolenników pozytywizmu Comte'a było u nas bardzo a bardzo niewielu", bo jego ustalenia wydawały się częściowo przestarzałe w porównaniu z nowszymi pozytywistycznymi badaniami naukowymi (np. Taine'a w sprawie psychologii), więc można było przejąć raczej tylko ogólną zasadę Comte'a, „że filozofia musi się opierać na wynikach nauk specjalnych, musi być ich zsumowaniem i uogólnieniem" (tamże). W innej pracy Chmielowski podkreślał spójność i siłę inspiracji właśnie ogólnej scjentystycznej i empirycznej zasady oglądu świata, wspólnej wszystkim mistrzom pozytywizmu (więc utożsamianej z pozytywizmem), a fundującej również metodę krytycznoliteracką: „Teoria Darwina, filozofia pozytywna Comte'a, historiozofia Buckle'a, krytyka biblijna Renana, krytyka artystyczna Taine'a, pomimo wszystkich różnic, jakie między nimi istniały, wytworzyły w umysłach młodzieży pewien amalgamat, którego pierwiastkiem spójnym była myśl szukania wszędzie podstawy ŚCIŚLE NAUKOWEJ, OPARTEJ NA OBSERWACJI I DOŚWIADCZENIU […]" (*Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, 1902). Stanisław Brzozowski nazwał Chmielowskiego „jednym z najwybitniejszych przedstawicieli »pozytywizmu« w krytyce" i przy tej okazji podobnie jak on określał potoczne rozumienie pozytywizmu: „Wyrazem pozytywizm posługuję się w tym nieco nieokreślonym znaczeniu, które pozyskało u nas prawo obywatelstwa. Na pojęcie to pozytywizmu składają się dwa zasadnicze pierwiastki: rozpatrywanie wszystkiego *sub specie* dobra społecznego pojętego przeważnie w sposób eudajmonistyczny i empiryczny [...], po drugie uznanie rozwoju umysłowego, a bardziej specjalnie nawet naukowego, za najbardziej zasadniczy czynnik w ten sposób pojętego postępu" (*Piotr Chmielowski*, „Głos" 1904, nr 18).

„Pozytywizm" i „materializm". Ponieważ „teoria Darwina, ekonomika społeczna, dążności praktyczne do podniesienia dobrobytu kraju, uprawa nauk przyrodniczych i technicznych weszły do hasła jako składowe części pozytywizmu […]" (P. Chmielowski, *Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu*), pozytywizm jako filozoficzny pogląd na świat i jako

program społeczny bywał identyfikowany właśnie ze „składową częścią" i do niej sprowadzany, często więc utożsamiany z materializmem w sensie filozoficznym i wiązany z darwinizmem. Za podstawę takiego utożsamienia uważano pozytywistyczne oparcie poznania na empiryzmie właściwym naukom przyrodniczym. Aleksander Tyszyński tłumaczył: „Pozytywizm uprzedzał wprawdzie zrazu, iż nie jest materializmem (Aug. Comte), ale uznane przezeń za wyłączne kryterium pozytywnej prawdy, DOŚWIADCZENIE zmysłowe, szkołę tę na czysto materialną wnet przemieniło", i dodawał, że teoria Darwina z powodu swojej radykalności „przyszła nie na triumf materializmu, tj. dzisiejszego pozytywizmu, ale na zdradę, tj. iż przyczyni się owszem do tym prędszego powrotu doby duchowej" (*Darwinizm i pozytywizm w treści pism naszych*, „Biblioteka Warszawska" 1873, t. 1). Niektórzy krytycy synonimizację pozytywizmu i materializmu wiązali ze spłyceniem treści filozoficznych przez ich potoczny, masowy odbiór, interpretowali więc to rozumienie idei jako jej zniekształcenie pochodzące z zewnątrz. Matuszewski notował np. zmierzch „kierunku pozytywistycznego, który wśród szerokich mas, lubiących jaskrawą dogmatyczność, przerodził się w gruby materializm […]" (*Wstecznictwo czy reakcja*). Przyczynę odbioru pozytywizmu jako materializmu dążeń widziano natomiast po stronie idei. Właśnie jako efekt wpływu pozytywizmu na współczesność interpretowano dominowanie interesownego materializmu, zbiorowe dążenie do bogacenia się i kariery, podporządkowanie wartości → duchowych (w tym – religijnych, → narodowych i patriotycznych) wartościom materialnym. Określenia „pozytywista"/ / „pozytywny" używano więc również pejoratywnie, ambiwalentnie lub ironicznie. Te sensy są obecne np. w ambiwalentnie i dwuznacznie użytym terminie „pozytywni" w → komedii Józefa Narzymskiego *Pozytywni* (1872), co autor wyjaśnia w → przedmowie stanowiącej ideowy i krytycznoliteracki autokomentarz: „Nie wierz także, gdyby wołano, że autor *Pozytywnych* wszystkich niemarzycieli, nieromantyków, wszystkich ludzi praktycznych i o chleb codzienny dbających, a choćby nawet wszystkich wyznawców tak zwanego pozytywizmu, chce odsądzić od czci i wiary hurtem i bez wyjątku. Tak nie jest. […] Ale […] odrzucanie wszystkiego, co się zmierzyć, zważyć, rozebrać chemicznie lub obliczyć cyframi nie da, słowem czego empirycznie zbadać nie można, a stąd idąca negacja wszelkiej Istoty będącej początkiem i twórcą wszech rzeczy; zaprzeczanie wszelkiego duchowego pierwiastku w człowieku i wszelkiej egzystencji poza grobem, słowem ten materializm, jaki się w konkluzjach pozytywizmu kryje, dość żwawo obejmując mózgi i serca młodego pokolenia, stworzył typy, które odrysować i zestawić z przedstawicielami starszych nieco generacji, zdawało mi się godnym pracy". Pozytywiści od początku odcinali się od przypisywanego im materializmu życiowych dążeń. Eliza Orzeszkowa z naciskiem podkreślała niesprzeczność pozytywizmu z wysokimi ideałami i uczuciami: „Zrzeczenia się tego i zaprzeczenia dokonywa jeden li tylko egoistyczny materializm życiowy" (*Listy o literaturze*, „Niwa" 1873, t. 4). Z wieloletniego dystansu Aleksander Świętochowski w efektownie zatytułowanym artykule *Perkaliki pozytywizmu* („Gazeta Warszawska" 1928, nr 160) wspominał krytykę programu wzmocnienia materialnej kondycji polskiej zbiorowości, w której to krytyce sprowadzano pozytywizm do płytkiego i nagannego materializmu: „Niezliczone artykuły w prasie dowodziły, że pozytywiści zabijają ducha dla utuczenia ciała […], do każdej sposobności przyczepiano drwiny i złorzeczenia na materialistów usiłujących ludzi zamienić na wypasione zwierzęta, a wreszcie w monografiach poświęconych temu okresowi [latom 70. i 80.] ustalił się pogląd, że pozytywizm może się poszczycić tylko jedną zasługą, wyświadczoną »perkalikom łódzkim«". Wskazywał jednocześnie na aktualność po-

zytywistycznego programu społeczno-patriotycznego w wolnej Polsce, w której związek między siłą ekonomiczną a siłą polityczną i niepodległością państwa jest dla wszystkich oczywisty: „Już nie tylko kupcy i przemysłowcy, ale urzędnicy, literaci, artyści, panie i panienki badają codziennie sprawozdania giełd pieniężnych i towarowych, śledzą zmiany cen głównych produktów, dowiadują się o nowych fabrykach i przedsięwzięciach wytwórczych. Co to jest? To są właśnie owe »perkaliki« pozytywizmu […], to jest owo jego hasło: »zbogacajcie się«. […] Z podartych i zbrukanych »perkalików pozytywizmu«, starannie oczyszczonych, zrobiono sztandar czasu" (tamże).

Pokolenie pozytywistów. W Polsce filozofia pozytywna oddziałała szczególnie na → pokolenie debiutujące w literaturze (i nie tylko) krótko przed powstaniem styczniowym lub częściej krótko po nim. Literaci z tego pokolenia (Piotr Chmielowski, Eliza Orzeszkowa, Bolesław Prus, Aleksander Świętochowski i inni) byli współtwórcami pozytywistycznego → programu przetrwania i rozwoju, adresowanego do polskiej zbiorowości po klęsce powstania. Fundamentem filozoficznym tego programu było zaufanie do nauki jako źródła systemowej wiedzy o świecie, pozwalającej na czynny udział w nieustannym → postępie oraz ujęcie → narodu/ społeczeństwa jako organizmu. Literatura i jej → krytyka były objęte tym programem jako cząstka polskiego organizmu, forum polskiego języka, myśli, twórczości, komunikacji. Termin „pozytywizm" oznaczał także ten program oraz ruch umysłowy i społeczny, który doprowadził do jego sformułowania. Literaci byli związani z dziennikami i czasopismami, przeważnie literacko-społecznymi, które pełniły funkcję najważniejszego medium informacji i → dyskusji o sprawach publicznych, do których liczyła się też literatura. Dlatego nie zawsze łatwo można oddzielić krytykę literacką tego czasu od publicystyki. Spośród tych czasopism „Przegląd Tygodniowy", „Niwa", „Opiekun Domowy" w pierwszej połowie lat 70. XIX w. wzięły udział po stronie „młodych" pozytywistów w tzw. dyskusji starej i młodej prasy. O poszczególnych wątkach programu pozytywistycznego literaci pisali więc i w publicystyce, i w tekstach teoretyczno-krytycznoliterackich. Ponieważ najbardziej widocznym ośrodkiem ruchu i programu pozytywistów była Warszawa, w użyciu był termin „pozytywizm warszawski". Teodor Jeske-Choiński użył go np. w tytule pracy *Pozytywizm warszawski i jego główni przedstawiciele* (1885). Po latach Antoni Potocki podkreślał, że w Warszawie możliwości funkcjonowania polskiej kultury były inne niż w Krakowie i tym tłumaczył odmienność efektów absorbowania zachodniej myśli w Królestwie i w Galicji. Terminu „pozytywizm warszawski" używał właśnie w tym kontekście: „[…] w Warszawie zgoła inne warunki sprzyjały ukształtowaniu się innego ogniska i innego wpływu. Najczęściej ryczałtowo określamy go mianem warszawskiego pozytywizmu" (*Polska literatura współczesna*, 1911).

„Pozytywna beletrystyka". Określenie „pozytywna", odnoszone do literatury pięknej przez krytykę literacką, oznaczało zgodność światopoglądu utworu literackiego oraz poglądów i warsztatu pisarza z pozytywistyczną metodą odbioru i opisu świata, także z programem pozytywistycznym. W tym znaczeniu termin występuje np. w tytule tekstu Jeske-Choińskiego *Typy i ideały pozytywnej beletrystyki polskiej* (1888). Autor nie był zwolennikiem ani pozytywistycznego racjonalizmu i scjentyzmu, ani społeczno-gospodarczego programu pozytywistów, toteż diagnozował nie tylko niespełnienie nadziei wiązanych z tym programem („I u nas nie wydały nowinki pozytywne tych rezultatów, jakich się po nich spodziewano"), ale również rozczarowanie jego wyznawców. Adolfa Dygasińskiego uważał za pisarza obdarzonego wyjątkową świadomością tego rozczarowania, która prowadziła go

ku pesymizmowi. W tym kontekście Jeske-Choiński, ciekawie wyzyskując dwuznaczność terminu „pozytywna", napisał, że Dygasińskiemu „przypadła we współczesnej beletrystyce polskiej niewesoła rola Kasandry pozytywnej". Sens tego sformułowania można odczytać jako „Kasandra pozytywizmu", przewidująca jego klęskę, gdy nikt jeszcze nie widzi jej oznak; albo też jako „pesymizm pozytywistyczny", którego przesłanki tkwią w filozofii pozytywnej, ale umykają uwadze przy nie dość głębokim jej odbiorze. Przewód myślowy Jeske-Choińskiego uzasadnia oba te sensy. Pesymizm Dygasińskiego krytyk uznał bowiem za reakcję na filozoficzny optymizm z czasów formowania się programu pozytywistycznego: „Oto jest odpowiedź pozytywisty na wrzawę pierwszych »reformatorów« ostatniej epoki. Optymizm młodej Orzeszkowej i Bałuckiego wydał, dojrzawszy, absolutny pesymizm Dygasińskiego" (tamże).

W ramach swojego programu „młodzi" zgłaszali postulat utylitarystycznej literatury z tezą (np. P. Chmielowski, *Utylitaryzm w literaturze*, „Niwa" 1872, t. 2). W utworach literackich odpowiadających temu postulatowi, w → powieści tzw. → tendencyjnej, zawierano tezy zgodne z tym programem lub szerzej: z pozytywistyczną wizją świata. Właśnie wtedy ustalały się w literaturze „typy i ideały pozytywnej beletrystyki", o których pisał potem Jeske-Choiński. W końcu lat 70., gdy formuła powieści tendencyjnej już się wypaliła, obecność poglądów pozytywistycznych w utworach literackich przybrała inną postać, przesuwając się w obręb warunku szeroko pojętej poznawczości, stawianego dziełu i spełnianego przez dzieło – powieść realistyczna mogła więc być nadal nazywana „pozytywną".

(Nie)dopuszczalność poezji pozytywnej. O ile krytyka pozytywistyczna uznawała za możliwą wiarygodność powieści realistycznej, zdolnej pomieścić opis rzeczywistości, zgodny z metodą pozytywną, o tyle różnie sądziła na temat wiarygodności → poezji, którą uważała za twórczość podległą emocjonalnemu i intuicyjnemu odbiorowi rzeczywistości. Pilecki akcentował np. łączliwość i komplementarność naukowości z emocjonalnością i → wyobrażeniowością: „Widzimy zatem, że pozytywizm nie jest bynajmniej wrogim dla poezji kierunkiem, nie rujnuje bowiem dwóch zasadniczych jej warunków: uczucia i fantazji; inny tylko i więcej odpowiedni szlachetnym dążnościom wieku nadaje im charakter, innej zatem żąda poezji. Wobec pozytywnego kierunku naszej umysłowości poezja ma prawo bytu. […] Dusza ludzka – to myśl i uczucie. Pierwsza objawia się w wiedzy, drugie w poezji" (*Społeczne znaczenie poezji i współczesne jej stanowisko*). Co więcej, widział w pozytywizmie potencjał twórczości na miarę wielkiej poezji romantycznej i przypuszczał, że „pozytywny kierunek wyda może swojego poetę, Mickiewicza swojego czasu, którego pieśń […] dokończy odrodzenie, rozpoczęte przez wiedzę" (*Stanowisko poezji wobec pozytywnego kierunku naszej umysłowości*, „Przegląd Tygodniowy" 1873, nr 35). Również Orzeszkowa uważała, że: „Ani pozytywizm, ani racjonalizm nie stają w sprzeczności z poezją w istotnym, wzniosłym i zarazem rozumnym jej znaczeniu" (*Listy o literaturze*). Ochorowicz stwierdzał natomiast wzajemną nieprzystawalność pozytywistycznego racjonalizmu i romantycznego emocjonalizmu, a przeto niewiarygodność podporządkowanej uczuciowości poezji jako medium opisującego świat: „Pozytywizm w poezji byłby równą niedorzecznością jak romantyzm w polityce. Zostawmy więc co poetyckiego poezji, a co filozoficznego filozofii. Poezja musi być idealną, polityka praktyczną, a filozofia pozytywną" (*O twórczości poetyckiej*, 1877). Zgodnie z takim poglądem stosowanie terminu „pozytywna" do poezji byłoby wykluczone. Stosowalność tego terminu do literatury pięknej ograniczały więc poglądy literackie części pozytywistów. Ale zdanie pozytywisty Juliana Ocho-

rowicza spotyka się np. ze zdaniem niechętnego pozytywizmowi Antoniego Potockiego, który z perspektywy czasu uważał, że pozytywiści nie rozumieli i nie czuli poezji oraz nie byli zdolni do twórczości poetyckiej. Sprzeciwił się więc łączeniu poezji w ogóle, a w tym cenionej przez siebie poezji Adama Asnyka, z pozytywizmem: „Nazywano go poetą okresu pozytywizmu. Nic fałszywszego od tego tytułu, jeśli w ogóle mieszczące się w nim przeciwieństwo nie jest po prostu absurdem" (*Polska literatura współczesna*).

„Pozytywizm" i „negatywizm". Terminu „pozytywizm" używano także w parze z antonimem „negatywizm" (np. [J. Ochorowicz], *Pozytywizm i negatywizm*, „Niwa" 1875, t. 7). Rozumiano wtedy pozytywizm jako konstruktywność i uchwytną efektywność aktywnej myśli i działania (gdy negatywizm to zaczepna i jałowa opozycyjność) lub też jako oparcie poglądów i wiedzy na realnych, potwierdzalnych i pewnych podstawach (gdy negatywizm tych podstaw nie ma lub/ i neguje ich wartość). Już w pierwszej połowie lat 70. ujawniły się różnice w ujmowaniu niektórych spraw między środowiskami pozytywistów, a każde z nich sobie przyznawało pozytywizm właściwy, prawdziwy. Wspomniany artykuł Ochorowicza ukazał się w „Niwie", którą już w trakcie dyskusji starej i młodej prasy różniła od „Przeglądu Tygodniowego" pewna pojednawczość wobec różnie rozumianych „starych" i intencja ich integrowania z „młodymi", na ile to możliwe. W znaczeniu konstruktywności i efektywności używali przymiotnika „pozytywny" również krytycy właśnie odmawiający ruchowi „młodych" konstruktywności, np.: „[…] pozytywizm ich bowiem nie był robotą pozytywną, ale tylko teorią, krytyką, opozycją, negacją" (E. Piltz, *Nasze stronnictwa skrajne*, 1903).

Opozycja pojęć i terminów „pozytywizm" i „negatywizm" określa jednocześnie postawę w polemice światopoglądowej i postawę krytycznoliteracką (zob. też → krytyka pozytywistów). Dla Aleksandra Świętochowskiego liczyła się rozpoznawalność, wyrazistość, dobitność. Rysując sylwetkę Prusa, z tej perspektywy oceniał jego udział w obozie „młodych zapaśników literackich" lat 70. jako nikły: „[…] był tylko albo kontrolerem, albo kaznodzieją zdrowego rozsądku, albo tłomaczem »pozytywizmu«" (*Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, „Prawda" 1890, nr 32–39). Dla Prusa ważne było wnikliwe dostrzeganie, rzetelne objaśnianie, a krytykę Świętochowskiego odpierał on jako napastliwą i fałszywą: „[…] zamiast pozytywnego badania faktów – dał namiętne pamflety, zamiast pozytywnej krytyki – przywidzenia, kaprysy i fałsze; zamiast nauki – nieznajomość nawet tych gałęzi, nad którymi, jako literat, powinien był rozmyślać" (*Słówko o krytyce pozytywnej. (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)*, „Kurier Codzienny" 1890, nr 308 i 310–316).

Epoka pozytywizmu. Terminem „pozytywizm" posługiwano się także dla wyróżnienia i nazwania okresu, w którym dominowała twórczość pozytywistyczna, a więc po 1864 r. Początek tak pojętego pozytywizmu niektórzy krytycy wiązali z reakcją antyromantyczną. Jeske-Choiński uważał, że „nie kaprys chwilowy był rodzicem ruchu, który się sam pozytywnym uznał, nie przypadek odwrócił serca synów od wierzeń ojców. Zbytni, na fantazji tylko i uczuciu oparty idealizm starszych, musiał wytworzyć przesadną trzeźwość młodszych. Inaczej być nie mogło" (*Typy i ideały pozytywnej beletrystyki polskiej*). Koniec okresu pozytywizmu rozważano często w związku z wystąpieniami literackimi lat 90., opozycyjnymi wobec poprzedników i zapowiadającymi nowe dominanty bądź w związku z → biograficznym wyczerpywaniem się twórczości pokolenia pozytywistów na przełomie XIX i XX w., albo też z wyczerpaniem ofensywności dominanty lat 70. Charakterystyczne sformułowania powstawały jeszcze przed pierwszą wojną na styku krytyki literackiej i → historii literatury. Matuszewski zauważał: „Dzisiaj, po długoletnim i bogatym w rezultaty panowaniu

kierunku pozytywistycznego […], dzisiaj wyraz »reakcja« służy do oznaczenia dążeń, zwalczających lub obrażających zasadnicze artykuły owej uznawanej przez większość doktryny" (*Wstecznictwo czy reakcja*). Chmielowski, pozytywista, krytyk a zarazem historyk literatury, zastanawiał się pod koniec lat 90., czy nowe tendencje są już na tyle rozpowszechnione, że przeważają nad pozytywizmem i czy dają spójną podstawę charakterystyki wyróżniającej nowy okres: „Czy okres pozytywistyczny już u nas minął? czy można już zatem napisać jego historię? Nie śmiem przesądzać. Wiem i stwierdzałem to już niejednokrotnie, że w ostatnich latach ukazały się w poezji i publicystyce objawy, które powrotną falą romantyzmu przezwano, jednocząc pod tym mianem różnorodne i bardzo nieraz odskakujące kierunki myśli i twórczości […]. Wszystkie te objawy są jeszcze u nas bardzo nikłe i indywidualistycznie zabarwione, tak że nie mogły wytworzyć jakiegoś spólnego dążenia, które by im nadało znaczenie zbiorowe, gromadne" (*Zarys najnowszej literatury polskiej*, 1898). Wilhelm Feldman, młodszy o pokolenie krytyk literacki i historyk literatury, patrzący z perspektywy młodopolskiej, dopatrywał się wyczerpania pozytywistycznej dominanty i początku reakcji uczuciowości przeciwko racjonalizmowi około 1880 r.; widział tę zmianę w twórczości pozytywistów, wkraczającej w „realizmu okres drugi" (*Współczesna literatura polska 1864–1917*, 1918). Sądził bowiem, że: „Około r. 1880 pozytywizm polski już był wypowiedział treść swoją; przybywały mu nowe wyrazy, nie idee nowe". Tak szybkie wyczerpanie nośności poglądów pozytywistycznych tłumaczył tym, że racjonalny pozytywizm nie odpowiadał mentalnemu charakterowi polskiej zbiorowości, a zdołał się jej narzucić tylko w chwili popowstaniowej apatii: „Nie zmógł pozytywizm duszy polskiej, nie zdołał opasać jej zimną obręczą trzeźwości, zamknąć w warsztacie pracy organicznej". Potocki, również młodopolski krytyk i historyk literatury, podobnie stwierdzał wygasanie ruchu i zdominowanego przezeń okresu pozytywizmu („epoki pozytywnej") około 1880 r., wraz z przeformułowaniami myśli dokonywanymi przez większość niedawnych jego uczestników. Dekadę 1870–1880 określał więc terminem „właściwy pozytywizm", w odróżnieniu od okresu późniejszej twórczości niedawnych pozytywistów (*Polska literatura współczesna*). Ale przyczynę odwrotu widział gdzie indziej niż Feldman: umysłowy i społeczny ruch pozytywistyczny wraz z jego programem oceniał jako myślowo wtórny, schematyczny, → dyletancki i jałowy, zamknięty w swoim utylitarnym → dydaktyzmie, nieskuteczny i niewystarczający na dłuższą metę ani myślicielom, ani talentom literackim, dlatego z konieczności epizodyczny, ograniczony w czasie. Za konsekwentnego pozytywistę przekraczającego próg lat 80. uważał tylko Świętochowskiego, z jego talentem polemicznym i zasługami publicysty: „Wszyscy inni szermierze pozytywizmu, jak wspominaliśmy, przejdą potem przez potężne przemiany, skąpią się w odradzającym nurcie […]" (tamże). Krystalizację literackiego pozytywizmu dostrzegał u Michała Bałuckiego: „Jednak był Bałucki niewątpliwie jedną z najczystszych – i to do końca – konsekwencji właściwego pozytywizmu w literaturze" (tamże). „Do końca" oznacza tu: „między 1870–90 rokiem", bo terminem „okres pozytywizmu" Potocki obejmował także dekadę lat 80. z inercyjnym przedłużeniem mieszczańskiej recepcji pozytywizmu: „Nigdzie też karykaturalność pozytywizmu nie występuje jaskrawiej jak w tych sztukach wskroś jego [mieszczaństwa] zasadami przejętych". Tu już Potocki zbliża się do spotykanego w → Młodej Polsce spojrzenia na pozytywizm jako okres panowania mentalności filisterskiej oraz podporządkowanej jej sztuki.

Nazwę „pozytywizm" dla niejednolitego okresu literackiego z dominantą pozytywistyczną przyjęła w XX w. duża część historyków literatury. Z próbami wyznaczania koń-

ca pozytywizmu/ początku Młodej Polski wiąże się różnie rozumiany termin „przełom antypozytywistyczny". Funkcjonowanie wątków myśli pozytywistycznej przed powstaniem styczniowym historycy literatury określają terminem „prepozytywizm".

Ewa Ihnatowicz

Źródła: F. Krupiński, *Szkoła pozytywna,* „Biblioteka Warszawska" 1868, t. 3; P. Chmielowski, *Utylitaryzm w literaturze*, „Niwa" 1872, t. 2; J. Ochorowicz, *Wstęp i ogólny pogląd na filozofię pozytywną*, 1872; E. Orzeszkowa, *Listy o literaturze*, „Niwa" 1873, t. 4; A. Pilecki, *Stanowisko poezji wobec pozytywnego kierunku naszej umysłowości*, „Przegląd Tygodniowy" 1873, nr 35; A. Tyszyński, *Darwinizm i pozytywizm w treści pism naszych*, „Biblioteka Warszawska" 1873, t. 1; A. Pilecki, *Społeczne znaczenie poezji i współczesne jej stanowisko*, 1874; J. Narzymski, *Do czytelnika*, w: tegoż, *Pozytywni, komedia w czterech aktach*, 1875; [J. Ochorowicz], *Pozytywizm i negatywizm*, „Niwa" 1875, t. 7; J.I. Kraszewski, *Kronika zagraniczna*, „Tygodnik Ilustrowany" 1877, nr 78; J. Ochorowicz, *O twórczości poetyckiej ze stanowiska psychologii*, „Tydzień Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny" 1877, nr 35–45 i odb.; P. Chmielowski, *Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu*, 1881, wyd. 4 pt. *Zarys najnowszej literatury polskiej (1864–1897)*, 1898; T. Jeske-Choiński, *Pozytywizm warszawski i jego główni przedstawiciele*, „Niwa" 1885, t. 27 i odb.; T. Jeske-Choiński, *Typy i ideały pozytywnej beletrystyki polskiej*, 1888; B. Prus, *Słówko o krytyce pozytywnej. (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)*, „Kurier Codzienny" 1890, nr 308 i 310–316; A.S. [A. Świętochowski], *Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, „Prawda" 1890, nr 32––39; I. Matuszewski, *Wstecznictwo czy reakcja*, „Kurier Codzienny" 1894, nr 274, 277 i 321, przedruk w: tegoż, *Czarnoksięstwo i mediumizm. Studium historyczno-porównawcze*, 1896; H. Struve, *Ks. Franciszek Krupiński jako filozof*, 1898; P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, 1902; W. Feldman, *Piśmiennictwo polskie ostatnich lat dwudziestu*, 1902; E. Piltz, *Nasze stronnictwa skrajne*, 1903; S. Brzozowski, *Piotr Chmielowski*, „Głos" 1904, nr 18; T. Jeske-Choiński, *Pozytywizm w nauce i literaturze*, 1905, wyd. 2 – 1908; A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, cz. 1, 1911; W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1864–1917*, cz. 1–3, 1918–1919; A. Świętochowski, *Perkaliki pozytywizmu*, „Gazeta Warszawska" 1928, nr 160.

Opracowania: J. Kulczycka-Saloni, *Pozytywizm*, 1971; M. Brykalska, *Pozytywistyczna „Niwa" (1872–1875)*, w: *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, seria 1, red. E. Jankowski i J. Kulczycka-Saloni, przy współudziale M. Kabaty i E. Pieńkowskiej-Rohozińskiej, 1980; *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, oprac. J. Kulczycka-Saloni, 1985; E. Ihnatowicz, *Teoria i praktyka krytyki literackiej w „Tygodniku Ilustrowanym" za redakcji Jenikego*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej" 1987, nr 3; E. Paczoska, *W poszukiwaniu zasady (pozytywistów krytyka krytyki)*, w: tejże, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1988; H. Markiewicz, *Pozytywizm*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; M. Głowiński, *Pozytywizm*, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, 1998; T. Budrewicz, *Dyskurs okołopozytywistyczny. Operowanie pojęciem „pozytywizm" przez jego oponentów*, w: *Pozytywizm. Języki epoki*, red. G. Borkowska i J. Maciejewski, 2001; B. Mazan, *Pozytywizm warszawski z perspektywy mikroświatów tekstowych*, 2002; T. Budrewicz, *Język programów pozytywistycznych*, w: *Pozytywizm i negatywizm. „My i wy" po stu latach*, red. nauk. B. Mazan, przy współpracy S. Tyneckiej-Makowskiej, 2005; B. Mazan, *Dlaczego „pozytywizm i negatywizm"*, w: jw.; T. Sobieraj, *Prus „versus" Świętochowski. W sporze o naukowość, krytykę pozytywną i „Lalkę"*, 2008; T. Sobieraj, *Czy krytyka literacka może być naukowa? Kilka uwag o scjentystycznym projekcie pozytywistów*, w: tegoż, *Przekroje pozytywizmu polskiego. W kręgu idei, metody i estetyki*, 2012.

Zob. też: Darwinizm, Krytyka literacka a nauka, Krytyka literacka w pozytywizmie, Taine'izm

PRAWIDŁA

Termin. Prawidła (reguły, normy, przepisy) literackie, określające jakość elementów składowych dzieła literackiego oraz sposoby jego budowy jako całości, stanowiły od czasów anty-

ku jeden z zasadniczych przejawów sformułowanej świadomości literackiej i były wyrazem rozumienia kreacji artystycznej jako nabywanej umiejętności, polegającej na poznaniu techniki i zasad sztuki (*ars*). Skodyfikowany na gruncie → klasycyzmu system norm obejmował sferę inwencji, → kompozycji i → stylu oraz repertuar właściwości poszczególnych → gatunków literackich, a w szczególności → dramatu i → epopei. Wśród reguł ogólnych najważniejsze było naśladowanie natury (→ mimesis) oraz zasady prawdopodobieństwa i stosowności (*decorum*, *bienséances*). W traktatach i sztukach poetyckich polskiego klasycyzmu (F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, 1788) kładziono przede wszystkim nacisk na reguły ogólne, bardziej liberalnie traktując wymogi gatunkowe oraz przyznając wzorom literackim głównie funkcję wyznaczania jakości dzieł (np. [F. Wężyk], *O poezji w ogólności*, „Pamiętnik Warszawski" 1815, t. 3; S.K. Potocki, *O wymowie i stylu*, 1816). Bardziej ortodoksyjne stanowisko zajmował np. Ludwik Osiński, który twierdził, że nawet twórczość najwybitniejszych pisarzy jest „dowodem potrzeby prawideł, które nie są więzami, ale przewodnią, pomocą i strażą geniuszu" (*Wykład literatury porównawczej*, powst. 1818–1830, wyd. 1861). Niemal równolegle wobec myśli normatywistycznej rozwijały się poglądy podające w wątpliwość potrzebę reguł: najpierw w dramacie („Monitor" z 1766 r., gdzie zakwestionowano klasyczne rozumienie prawdopodobieństwa oraz jedności dramatycznych), następnie w ujęciu całościowym w *Listach o guście* (1779) Józefa Szymanowskiego oraz w dziele *O wymowie w prozie albo wierszu* (1782) Franciszka Karpińskiego, który twierdził, że „zdają się wszystkie przepisane reguły (oprócz porządku i przystojności mówienia) wcale nam do wymowy niepotrzebne". Grzegorz Piramowicz ponad reguły przedkładał „sposobność przyrodzoną, żywość imaginacji, dowcip twórczy, zapał i chęć" (*Wymowa i poezja dla szkół narodowych*, 1792), a ograniczeniu roli reguł sprzyjało zainteresowanie takimi dyspozycjami twórczymi, jak dowcip, → wyobraźnia, → geniusz, gust. Mimo to na początku XIX w. ciągle dominowało pojmowanie literatury jako domeny niewzruszonych praw znanych z poetyk Arystotelesa, Horacego, Nicolasa Boileau, a także Franciszka Ksawerego Dmochowskiego. Piszący w 1816 r. o warszawskim wystawieniu *Hamleta* anonimowy autor z Towarzystwa Iksów stwierdzał bezapelacyjnie: „[…] nawykli do symetrii Kornelów, Rasynów, Wolterów z oburzeniem spoglądamy na dzieła tymże wzorom w swych układach przeciwne. Daleki jestem od obalania tych prawideł, chociaż po części przesadzonych. Konieczne są prawidła. Najdzielniejszy nawet jeniusz potrzebuje ostrożności, potrzebuje oznaczyć sobie pewien układ i zakres, aby go nie wstrzymywała w pracy bojaźń obłąkania się, aby pewniej i z większą wolnością mógł działać w tym wielkim obrębie, który sobie zakreślił, inaczej bowiem wrodzona mu dzielność w cząstkowych tylko wysili się obrazach, lecz zginie w całości nie dość związanej" („Gazeta Warszawska" 1816, nr 63). Krytyk ten jednak mimo wszystko wskazywał na istnienie odmiennych konwencji związanych z odrębnością kulturową rozmaitych narodów i żądał ich równouprawnienia, a także – za Friedrichem Schleglem – uznania dwóch rodzajów dramatu: klasycznego i romantycznego. Przepisy tego drugiego rodzaju powinny „uniewinnić" „błędy" Williama Shakespeare'a.

Reguły w sporze klasyków z romantykami. Zajmujący kompromisowe stanowisko w sporze klasyków z romantykami Kazimierz Brodziński uważał, że: „Wysoki stopień literatury francuskiej […] pociąga nas wytworem gustu, łatwością, przyzwoitością i powierzchownymi powabami; ale wolność i serdeczność języka naszego, charakter narodu, skromniejsze obyczaje ich lekkości i dowcipowi nie podołają, a właściwą swoją chlubną cechę stracić by mogły. Ich surowe przepisy sztuki i gustu kładą, prawda, tamę zdrożnościom, jakich się inne naro-

dy w zupełnym rozpasaniu z przepisów nabawiły; jednakowoż […] nie powinny ścieśniać dążeń geniuszu, ale wskazywać mu zbawienną drogę […]" (*O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10). Spór klasyków z romantykami dotyczył również stosowania się do przyjętych przez klasycyzm przepisów dotyczących twórczości: „[…] aby pisać czule, wybujale, ślicznie, / Jednym słowem, ażeby pisać romantycznie, / Trzeba w żadne a żadne prawidła nie wierzyć […]" – mówił reprezentant klasyków w wierszowanym *Dialogu* (1824) między klasykiem a romantykiem, napisanym przez Stefana Witwickiego; na to pada zaś riposta: „[…] romantycy / Znają także prawidła dla swego zawodu. / Nie krępować się gustem jednego narodu / Albo, co jeszcze więcej, jednego pisarza, / Lecz ze świętego dziejów i prawdy ołtarza / Ogarniać całą ludzkość, poezyją wrócić / Na tron, z którego śmiał ją pedantyzm był zrzucić, / Uczynić ją mistrzynią i rozkoszą ludów […]". Opozycja w stosunku do reguł rządzących twórczością literacką miała źródła przede wszystkim w koncepcji świata – klasycy pojmowali go jako byt rządzony odwiecznymi prawami, wobec których paralelne rygory muszą być narzucone gatunkom i związanym z nimi wymaganiom, romantycy – widzieli w nim efekt nieskrępowanej siły twórczej. Powstająca dzięki natchnieniu twórczość artystyczna powinna być również według nich swobodną kreacją, nie można opisać reguł jej powstawania ani zrygoryzować jej odmian.

Przedstawiciele klasycyzmu nie byli przy tym bynajmniej łagodni wobec przejawów nowych prądów. Idący, swoim zdaniem, „za prawidłami rozsądku" Jan Śniadecki dostrzegał w przepisach Horacego jedyny „wzór prawdy i piękności", a o literaturze romantycznej, zwłaszcza niemieckiej, pisał: „Uważam ja ją z jej niezaprzeczonym znamieniem i pod względem jedynie dla literatury i oświecenia prawdziwie szkodliwym, to jest jako nie słuchającą prawideł sztuki i w swobodnym bujaniu imaginacji szukającą zalet i jakby nowych dróg bawienia i nauczania" (*O pismach klasycznych i romantycznych*, „Dziennik Wileński" 1819, t. 1). Zarówno on, jak i inni zwolennicy klasycyzmu atakują też wszelkie pojawiające się w romantycznych pierwocinach „uchybienia" stylu i kompozycji, tj. wykraczanie poza porządek narzucany przez reguły tradycyjnej poetyki, wreszcie potępiają każdą niezgodną z nimi oryginalność. Nie odpowiadają im wprowadzone przez romantyzm nowe gatunki literackie, zwłaszcza → powieść poetycka i ballada, którą gromią przede wszystkim za pojawiającą się w niej → fantastykę, sądząc, że wyobraźnia nie ma prawa „zbaczać od podobieństwa do prawdy", uważając – jak Śniadecki – że: „Ze wszystkich władz duszy ludzkiej imaginacja jest najdzielniejszą, ale też bez wędzidła najniebezpieczniejszą i najszkodliwszą", gdyż „[…] tym jest w życiu umysłowym, czym są namiętności w życiu zwierzęcym człowieka, to jest źródłem wielkich cnót i zbrodni, wielkich prawd i fałszów okropnych. […] Imaginacja i namiętności bez wodzy rozumu są zawsze występne i szkodliwe, tak jak pod jego rządem są zbawienne i dobroczynne. Prawidło więc romantyczności dla prawdziwego geniuszu niepotrzebne, a podane powszechnie jakby na nowy rodzaj pisania jest otworzoną drogą do robienia szaleńców" (tamże). Nic więc dziwnego, że w końcowej partii artykułu Śniadecki poleca: „My, Polacy, zostawmy obcym to pole chwały. Bądźmy skromniejsi w naszych zamiarach, a trzymajmy się rozsądku. Słuchajmy nauki Locka w filozofii, przepisów Arystotelesa i Horacego w literaturze, a prawideł Bakona w naukach obserwacji i doświadczenia. Uciekajmy od romantyczności, jako od szkoły zdrady i zarazy! Romantyczność radzi porzucić wszystkie prawidła sztuki, żeby nabyć znaczenia w niepodległości; my postanówmy sobie unikać bezprawia i rozwiązłości, bo te prowadzą nie do znaczenia, ale do nierządu i barbarzyństwa" (tamże).

Poglądy romantyków. Programowe stanowisko romantyków – nie tylko w sprawach dotyczących bezpośrednio literatury – było skrajnie odmienne. Bardzo im niechętny Andrzej Edward Koźmian stwierdzał w pierwszym tomie swoich *Wspomnień* (wydanym w 1867 r., obejmujących epokę od lat 20. do 50.), że charakteryzuje ich: „[…] wielka zarozumiałość, pogarda dla wszelkiej powagi, znaczenia, zasługi, zwłaszcza wieku i tradycji, niecierpliwość w uległości przepisom i jakimkolwiek bądź prawidłom, zapał, gorliwość do poświęcenia się posunięte aż do wzgardy rozsądku". Nie można jednak powiedzieć, by zwolennicy romantyzmu nie znali klasycznych reguł smaku i przepisów dotyczących gatunków, gdyż wpajano je im w szkołach, a i później każdy parający się literaturą musiał z nimi się zetknąć. Zwłaszcza Adam Mickiewicz znał je dobrze i wiele razy ujawniał umiejętność ich stosowania, choćby w *Uwagach nad „Jagiellonidą" Dyzmasa Bończy Tomaszewskiego* (1818) kilka razy przywoływał prawidła epopei, nawet nie po to, by z nimi walczyć, lecz by odwołując się właśnie do tej metody, ukazać braki *Jagiellonidy*. Sądził m.in., że poeta jako „prawdy pilnujący" powinien „równie zaniechać ozdób nie tylko prawdzie, ale i przepisom sztuki przeciwnych, […] powinien by był nie tak często do Homera, Eurypidesa i Sofoklesa apostrofy czynić". W utrzymanej w tonie manifestu autorskiej → przedmowie *O poezji romantycznej* (1822) do pierwszego tomu swych utworów poetyckich Mickiewicz jednak już nie powoływał się na skodyfikowane i spisane reguły poetyki, lecz aprobował znajdujące się „w świecie imaginacji" „istotne i przyrodzone sztuki prawidła, które instynkt poetycki we wzorcowych dziełach jakiegokolwiek bądź rodzaju zachować umie i powinien, kiedy dalsze przepisy krytyczne […] za zmianą usposobień umysłowych, a stąd i za zmianą charakteru dzieł sztuki, zmieniać się i miarkować muszą". W omówieniu dokonań sztandarowych poetów romantyzmu, Johanna Wolfganga Goethego i George'a Gordona Byrona, stwierdzał wprost: „Teoretycy dogmatyczni, wywodzący prawidła z dzieł już utworzonych i nietroszczący się bynajmniej o przyszłość, chcieli wzory dawne uważać za jedyne kanony doskonałości, a swoje oparte na nich prawidła za wieczne i niewzruszone; łatwo więc mogli wpaść w błąd, zwyczajny starożytnym prawodawcom, którzy również przypuszczać nie mogli, aby ich ustawy kiedyś zmieniać się musiały" (*Goethe i Bajron*, powst. ok. 1827, wyd. 1860). W atakującej klasyków polemicznej rozprawie *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich* (1829) Mickiewicz polecał zaś czytelnikom: „Prosiłbym zwrócić uwagę na różne rodzaje poezji w dziełach moich zawarte i każdego z nich styl podług innych sądzić prawideł", stwierdzając zarazem: „Dzieje literatury powszechnej przekonywają, że upadek smaku i niedostatek talentów pochodził wszędzie z jednej przyczyny: z zamknięcia się w pewnej liczbie prawideł, myśli i zdań, po których wytrawieniu, w niedostatku nowych pokarmów, głód i śmierć następuje. […] U nas za czasów jezuickich zły smak rozszerzali właśnie ludzie najlepiej znający prawidła retoryki, właśnie profesorowie retoryki i kaznodzieje. Powszechna ciemnota pochodziła nie z wprowadzenia obcych nauk, ale z ich pilnego strzeżenia się". Końcowa partia artykułu przynosi utrzymane w tonie emotywnym całkowite potępienie tych „naszych uczonych", którzy: „Rozumują z kalifem Omarem, że albo wszystkie obce literatury zgodne są z poetyką Boala, i wtenczas mniej potrzebne, albo niezgodne, a zatem szkodliwe".

Maurycy Mochnacki o regułach. Występując przed tą polemiczną wypowiedzią Mickiewicza, ale także bardzo ostro spierając się ze Śniadeckim, Maurycy Mochnacki zadawał znamienne pytanie: „[…] przez martwe teorie, śmieszne o prawidłach smaku i pożyczone o pięknie wyobrażenia upośledzona, mogłaż [literatura ojczysta] stać się trwałą własnością narodu?" (*Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego*

„*O pismach klasycznych i romantycznych*", „Dziennik Warszawski" 1825, t. 2, nr 5 i 7). Mochnacki uznawał przy tym dominację przepisów klasycznych za główną przyczynę słabości ówczesnej literatury. Przyjęcie ogólnych zasad i prawideł jest według niego co prawda użyteczne i potrzebne w naukach ścisłych, ale w poezji i sztuce „ani systematycznego porządku, ani utworzonych prawideł, ani stałego punktu w sądzeniu o rzeczach trzymać się nie możemy. […] Prawidła, te szczudła umysłowej niemocy partaczów, o których twórcza natura nie pamiętała, prawidła w poezji, w tej metafizyce czucia i imaginacji, w tej swobodnej dziedzinie natchnień, prawidła Boala i duch starożytnych wieków! Jakaż rozległa, niezmierzona przestrzeń dzieli te dwa wyobrażenia!". Mochnacki ocenia Śniadeckiego zdecydowanie negatywnie: „[…] fałszywe miał o klasyczności wyobrażenie, nazywając to wszystko klasycznym, co zgadza się ze sztuką rymotwórczą ks. Dmochowskiego i Boala; […] uwięzić chciał czucie i imaginacją w szczupłym obrębie szkolnych prawideł, a przez to powodzenie literatury ojczystej zdał na wierszopisarzów pod imieniem stronników klasyczności, stróżów dobrego smaku i gorliwych obrońców Arystotelesa wiary, powszechnie znanych" (tamże). Omawiając zaś w innym swym artykule różnicę między przepisami dawniejszej a współczesnej mu sztuki, Mochnacki stwierdzał: „Dalekie to rzeczy i bardzo nierówne. Pierwej rozumiano, że jest w mocy ludzkiej rządzić natchnieniem, empirycznymi prawidłami smaku i dykcji, i jakoby na bacznym przestrzeganiu tych prawideł cała tajemnica poezji zasadzała się. Przeciwnie, dzisiejsi estetycy, obserwując poruszenia, sposoby i dzielności umysłu w poezji i sztuce, nie roszczą sobie pretensji do tego, żeby ich pisma myśl i imaginacją artystów krępowały i wiązały, nie chcą być ustawodawcami gustu. Sposobią krytyków, nie poetów, kształcą miłośników sztuki, nie sztukmistrzów, kształcą czytelników, nie pisarzy" (*Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska" 1829, nr 18). Prowadziło to do bezpośrednich uogólnień: „Nie, zaiste, poezja żadnych nie słucha przepisów i nic konwencjonalnego w sobie nie ma. Gdybyśmy choć na chwilę przypuścili, że tak jest w istocie, wówczas poezja byłaby tylko wierszopiskim mechanizmem, byłaby twardą sztuką Boalów i Dmochowskich, ale nie owym duchem pokoleń i czasów, na którego zaklęcie i zniewolenie rozum ludzki żadnej jeszcze nie znalazł formuły". Polemizując w 1830 r. z Kazimierzem Brodzińskim, krytyk stwierdzał: „Owszem, cieszyć się powinniśmy, że tak rozum teoretyczny, jak i historia okazują nam nieużyteczność wszelkich przepisów sztuki, że przynajmniej w tej mierze wolni jesteśmy od wszelkich więzów! […] Są zaiste pewne prawidła, jest pewien typ postępowania kunsztownego. Ale takowych poeta, sztukmistrz z doświadczenia nie wyciąga. Znajduje w samym sobie, we własnym sercu, w umyśle swoim. Podług nich działa. Stwarza je razem z samą rzeczą kunsztownego postępowania" (*„Pisma rozmaite" Kazimierza Brodzińskiego*, „Kurier Polski" 1830, nr 145). Nieco inna, jego zdaniem, zdaje się sytuacja krytyki literackiej, której powołanie jest odmienne; próbuje ona skodyfikować różne przepisy, choć robi to nietrafnie: „Siła twórcza nigdy nie da się podciągnąć pod zasady ogólne. […] Lecz chcieć z postrzeżeń ulotnych w tym względzie (to jest z doświadczenia) wyciągnąć pewne prawidła, pewne przepisy dla innych artystów, na jedno wychodzi, co chcieć ułożyć systema uniesień genialnych i zbudować teorię natchnień. Co być nie może" (tamże).

Nowe przekonania torowały sobie drogę mozolnie, bynajmniej nie tylko w ogniu bezpośrednich polemik krytyków, lecz raczej przede wszystkim w związku z powstającymi coraz liczniej utworami polskich romantyków. Zajmujący stanowisko kompromisowe Franciszek Salezy Dmochowski, syn twórcy najbardziej wówczas znanej polskiej poetyki normatywnej, doceniający przy tym, jak widać, w pewnym stopniu poezję Mickiewicza, pisał: „To jest cechą

prawdziwego talentu i geniuszu, że nie chce iść drogą naśladowania, że sam dla siebie tworzy nowy rodzaj, a z dzieł jego krytycy i naśladowcy wyprowadzają nowe prawidła" (*Uwagi nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej*, „Biblioteka Polska" 1825, t. 1). Podobnie Walenty Chłędowski, zabierając głos w dyskusji nad *Janem z Tęczyna* (1825) Juliana Ursyna Niemcewicza, przywoływał zdanie Friedricha Schillera, że dzieło sztuki powinno być oceniane na podstawie siebie samego, a nie na podstawie ogólnych formuł, i stwierdzał jednoznacznie: „[…] pierwszy był jeniusz niżeli prawidła" (*Rozbiór uwag Philopolskiego nad „Janem z Tęczyna" – powieścią historyczną J.U. Niemcewicza*, 1825). Ten sam Chłędowski w kontekście ówczesnej sztuki dramatycznej uważał jednak za niebezpieczne, że przepisy estetyki ulegają zmianom pod wpływem zewnętrznych okoliczności: „Prawidła estetyki, z zasad filozoficznych i przeznaczenia sztuk pięknych wypływające, są tego rodzaju, iż w zastosowaniu do sztuki, dla której są przepisane, zewnętrznymi względami zwalniać się dają". Fakt ten bowiem nie może „upoważnić jednak sądu krytycznego […], aby zwalniał prawidła, zniżał je do utworów sztuki i według tego zniżonego widoku o niej wyrokował", gdyż „zwalniając tym sposobem ciągle prawidła według okoliczności, można by wreszcie przyjść do tego, iż najlichsze nawet przedstawienia sceniczne za dobre i sztuce odpowiednie uważać by się dały" (*Uwagi nad zdaniem P.W. z Oleska o sposobie sądzenia teatru lwowskiego tudzież nad rozbiorem komedii „Odludki i poeta"*, „Rozmaitości" 1827, nr 9). Kilka lat później Chłędowski nazwał przecież krytyków nowej poezji „literackimi ślimakami", sądząc, że „ślepi wielbiciele starożytnych wzorów chcieliby ducha nowożytnej poezji ująć w karby greckich form i wyciągniętych prawideł". I chociaż twierdził, że „nie wiemy, czyli to nazwać obłędem, czyli brakiem fantazji i czucia", oraz że „ci […], którzy Arystotelesa stawiają jako prawodawcę dla wszystkich czasów bezwarunkowego, zapominają, że prawidła w następstwie czasu, w miarę rozwijania się umysłowości człowieka, w miarę doskonalenia się jego pojęć o moralnym i zmysłowym świecie […], muszą się i powinny stosunkowo zmieniać i przekształcać […]", to przecież analizując *Poetykę* Stagiryty, dochodził do wniosku, że „tak Homer, jak Dante, Sofokles jak Szekspir znaleźliby w niej miejsce". Skierowane do młodych poetów przesłanie tego artykułu, będące zarazem jego konkluzją, jest znamienne: „Puszczajcie się śmiało i z wytrwaniem w tę wyższą poezji dziedzinę, na której błoniach tak zaszczytnie pierwszymi stanęliśmy krokami; przejmijcie się duchem prawdziwego poezji pojęcia, nie dzielcie jej na stronnictwa i próżne nazwy klasyczności i romantyczności […]" (*Arystoteles, sędzia romantyczności*, „Haliczanin" 1830, t. 1).

Pod koniec lat 20. XIX w. spór o prawidła był już wygrany przez romantyków. W 1828 r. Michał Grabowski pisał: „Dzisiaj, kiedy już nikogo nie obchodzą przepisy Arystotelesa i prawidłowe kursa Eschenburgów i Laharpów, przeciwnie, estetyki, a więcej jeszcze historie literatur, dzień ode dnia stają się więcej zajmujące […]" (*Myśli o literaturze polskiej*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 12, nr 36). Dominik Magnuszewski, prezentując rozwój dramaturgii w 1839 r., stwierdzał zaś: „Święte $a + b$, jedność czasu i miejsca, pokazały się niepotrzebnymi straszydłami na tej drodze […]" (*Uwagi nad dramatem polskim*, „Ziewonia" 1839, t. 2).

Do polemicznych wobec myśli romantyków publikacji Brodzińskiego nawiązywał w tym czasie krytycznie artykuł Józefata Bolesława Ostrowskiego *Co to są prawidła?* Autor twierdził w nim, że prawidła są zjawiskiem historycznym, związanym z określonym momentem rozwoju myśli i twórczości ludzkiej, nie obowiązują więc powszechnie i trwale, zapytywał więc retorycznie: „Mogęż mniemać, że Arystoteles, który zebrał fenomena tej tylko myśli, która swoje przemijające trwanie objawiła u Greków, ma być prawodawcą nowej euro-

pejskiej cywilizacji, której nie przeczuwał nawet, a cóż pojmował?" („Dziennik Powszechny Krajowy" 1830, nr 130). Stwierdzał dalej, że twórcy antyczni są tylko „pomnikami, obrazami, odbiciem, a nie prawodawcami, ujarzmicielami, karmicielami myśli", że dawne przepisy nie mogą być kanonem dla wieku, który „sam przez siebie i z siebie swoje przeznaczenie spełnić, życie swojej myśli objawić powinien", bowiem „pod karą śmieszności i wyjawienia głębokiej niewiadomości nie wolno żyjącym narzucać ani praw, ani dążeń przeszłości. […] My koniecznie sami przez siebie, z nas samych nasz byt jak z otchłani wynurzyć i na jaw wyprowadzić musimy". Progresywistycznemu sposobowi myślenia Ostrowskiego towarzyszył dobitnie wyrażany postulat samookreślenia nowej epoki w sferze twórczości i myśli.

Poglądy Józefa Kremera. Patrzący na problematykę prawideł już nie z punktu widzenia uczestnika bojów literackich, lecz ze stanowiska estetyki, Józef Kremer w trzecim ze swoich *Listów z Krakowa* (1843) podchodził do nich z dystansem. Zauważając, że stosunek do reguł artystycznych dzieli estetyków, wyróżniał dwa stanowiska: z jednej strony krytyków twierdzących, że „prawidła pewne i niezachwiane są głównym warunkiem rozkwitania sztuki i nieomylnym jej zbawieniem […]", z drugiej – tych, którzy sądzą, „iż piękności cyrklem mierzyć nie można, iż rozum nie ma prawa wdzierania się w dziedzinę smaku, iż pod zimnym tchem rozsądku najpiękniejsze kwiaty uczuć naszych omdlewają i marzną". Starając się zająć postawę obiektywną, stwierdzał m.in.: „[…] duch, tworząc dzieła piękności, ma przecież prawo stanowić ustawy tym dziełom swoim". Zarazem jednak w sposób charakterystyczny wiązał czas tworzenia „prawideł" z okresem następującym po ukazaniu się najdoskonalszych dzieł literatury: „[…] nauka rzuca się na dzieła lepszej przeszłości i pragnie w nich dociec tajemnic rodzenia się tych wszystkich uroków, które podziwiać jeszcze może, ale których już stworzyć nie zdoła. […] Sekcja ciała następuje po śmierci. […] Tak najczęściej po praktyce następuje teoria". Nie aprobując postępowania ani tych, którzy kodyfikowali prawidła niejako w zastępstwie własnej oryginalnej twórczości, ani też tych, którzy z ich istnieniem i z tradycją przeszłości zupełnie się nie liczą, gdyż opierają się tylko na natchnieniu, Kremer w końcowej partii tego listu dochodził do uogólnienia: „Jednym z głównych warunków każdego artysty jest ukształcenie naukowe. […] A im wyraźniej duch w sztuce jakiej z siebie się rozwija, im jaśniej wyświeca ideę swoją wewnętrzną, tym bogaciej naukami uposażony być winien. […] Zaiste gołe prawidła, czyli one będą czerpane z wielkich wzorów przeszłości, czyli będą wprost wyrozumowane z zasad filozoficznych, będą tak niedostateczne jak usposobienie przyrodzone, jeżeli nie będzie wykształcone zapatrywaniem się na dzieła sztuki, które nam po zmarłych wiekach zostawili arcymistrze piękności" (rozdz. *O prawidłach i ustawach w sztuce*, 1843). Kremer, będący pod wyraźnym wpływem filozofii Georga Wilhelma Friedricha Hegla, stanowisko to zapewne zawdzięczał właśnie niemieckiemu filozofowi, uznając istnienie praw rządzących historią (a więc pośrednio także historią literatury).

Reguły a powieść. W okresie międzypowstaniowym sprawa prawideł literackich nie była już zarzewiem zaciętych literackich sporów, choć bywała niekiedy wspominana, zwłaszcza w kontekście → powieści. Józef Ignacy Kraszewski w swojej diagnozie i prognozie stanu tego gatunku stwierdzał, że romans poetyczny (bliski w jego opisie powieści poetyckiej i poematowi) „nie może mieć prawideł, które by go ściskały. Można tylko położyć mu za warunek doskonałości ten stopień prawdopodobieństwa, do jakiego dziś przyzwyczaiły nas utwory, ozdobne barwami miejscowości i historycznością" (*Przeszłość i przyszłość romansu*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 30). Zdanie to można zastosować do całości jego wypowiedzi o powieści (zwanej tutaj jeszcze → romansem).

Brak przepisów normatywnych dotyczących powieści był niemal zawsze oceniany dodatnio, zarówno w momencie intensywnego rozwoju tego gatunku w latach 50.–70. XIX w., jak i w późniejszych wypowiedziach, w tym właśnie dopatrujących się szans rozwoju i powstawania różnorakich odmian powieściowych: „Forma powieściowa, nieobowiązująca do żadnej ścisłości, przypadła najbardziej do smaku piszących – przyjęto bowiem pewnik bardzo dogodny, że powieść zdolną jest przyjąć w sobie żywioł epiczny, dramatyczny, historyczny, a nawet polityczno-socjalny, nie licząc już filozofii, ekonomii i estetyki, a wszystko to powinno być zabarwione wesołością – komiką – »humorem«" – pisze Maria Sadowska pod pseudonimem Zbigniew (*Słów kilka o humorystyce i humorystach polskich*, „Przegląd Tygodniowy" 1876, nr 49). Również zwolennicy tendencyjności w sztuce akcentowali owe – otwarte także przez brak rygorów – możliwości gatunku, jego swoistą hybrydyczność pozwalającą wtłoczyć publicystykę w ramy powieści. Do rzadkości więc należało już sformułowane w okresie międzypowstaniowym zdanie Lucjana Siemieńskiego: „Wiadomo, że romans jako dzieło sztuki może obejmować w sobie wszystkie rodzaje literatury; ramy jego bowiem są tak obszerne, że w nich śmiało rozpościera się najbujniejsza fantazja artysty. Słowem ta nieograniczoność i nieokreśloność powieściowego rodzaju, jakkolwiek sprzyja swobodzie tworzenia, tak z drugiej strony napotyka niebezpieczne szkopuły. Gdzież się bowiem romans poczyna, a gdzie kończy? […] Nikt też, ile wiem, nie kusił się spisywać kodeksu poetycznego dla romansu, w którym mieści się każdy rodzaj literatury, od epopei do epigramu, od dramatu do mglistych rojeń metafizyki. Korzystając z tego przywileju, romans opanował wszystkie rodzaje i służy za środek do przeprowadzenia w tej formie każdej idei, każdej opinii, jaka zaświeci w głowie autora. Ten zwrot, tak namacalny w naszych czasach, stał się przyczyną poniżenia tego rodzaju literatury" (*Walka realizmu z idealizmem. Pamiętniki i romanse*, powst. 1858). W artykule przedrukowanym w *Roztrząsaniach i rozbiorach literackich* (1869) Siemieński jeszcze bardziej bezpośrednio potępia „pomieszanie" rodzajów literackich i poleca pisarzom trzymanie się „starych, trudnych, ale rozumnych prawideł" (*Historio-romans*, „Czas" 1859, t. 14).

Krytyka literacka pozytywizmu wobec reguł. Głównym gatunkiem w literaturze postyczniowej była właśnie powieść. Tym samym wiązała się z nią większość zagadnień ówczesnej estetyki, problematyka prawideł została zaś zepchnięta na margines, przejawiając się tylko niekiedy w pytaniach – z jednej strony – o granice powieści i dopuszczalność w niej elementów dramatu czy → liryki bądź publicystyki, z drugiej – o rolę → natchnienia bądź „kształcenia" w procesie twórczości. Czasem także przejawiała się w zakładanych funkcjach krytyki literackiej. Mający swoje żale do tej ostatniej (zapewne dotyczą one przede wszystkim obszernej Prusowskiej recenzji *Ogniem i mieczem*) Henryk Sienkiewicz stwierdzał: „W ogóle krytyka, która zamiast mówić o dziełach dokonanych, wydaje recepty: o czym należy albo nie należy pisać, która stawia rogatki na drogach ducha ludzkiego – wstępuje sama na błędną drogę uroszczeń i powinna być przywołaną do porządku. […] Jest po prostu śmiesznym uroszczeniem żądać od samorodnej łąki, w którą nasiona rzuca wiatr boży, by takimi a nie innymi kwiatami zarastała. W literaturze kierunków i rodzajów nie wprowadzali krytycy – jeno twórcy. »Jam jest pszczołą z Hymettu – mówi starożytny poeta – unoszę się nad wonnymi cząbrami gór, siadam, na którym chcę kwiecie – i zbieram miód mój, skąd chcę«. Taką pszczołą jest twórczy duch ludzki! Nie da on sobie odjąć swej wolności, zamykać dróg, otoczyć zastrzeżeniami, wtłoczyć się w formułki i przepisy" (*O powieści historycznej*, odczyt wygł. 1889).

Aleksander Świętochowski, atakując twórczość Bolesława Prusa, zajmował inne stanowisko. Domagał się od krytyki naukowości typu przyrodniczego i → przedmiotowości (a tym samym zakładał, że jego ocena twórczości autora *Lalki* ma właśnie taki charakter – naukowy i przedmiotowy). Już na początku swego artykułu stwierdzał: „W tylowiekowym a daremnym usiłowaniu określenia prawideł dla twórczości artystycznej krytyka powinna by już znaleźć dla siebie przestrogę, że jeżeli nie chce być jedną z Danaid, napełniających bezdenne beczki wodą, z poważnym celem i skutkiem może tylko badać i szacować zjawiska w ten sposób, w jaki to czynią nauki przyrodnicze" (*Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, „Prawda" 1890, nr 32). Wspominał więc o prawidłach rządzących twórczością, lecz ten punkt wyjścia prowadzi go jednak tylko do uznania geniuszu za „prawodawcę estetycznego", a jego tworów – za miernik dzieła sztuki, co skłaniało go do stwierdzeń w rodzaju: „Wszelka teoria oderwana i udogmatyzowana jest systemem bredni, godnym tego, co ją zwykle spotyka, kiedy ją potężny umysł jak wicher tchnieniem swoim wywraca" (tamże). Było to stanowisko dalekie od aprobaty przekonań o istnieniu prawidłowości rządzących literaturą, a wiążące się ze szczególnie wysoką oceną oryginalności. Chociaż więc Poseł Prawdy oceniał Prusa jako „oryginalnego w dość znacznej mierze", a czasem nawet przyznawał mu talent, przecież jednak dostrzegał w nim co najwyżej „świetnego humorystę z częstymi przebłyskami geniuszu". Nic więc dziwnego, że poruszony do głębi tą oceną autor właśnie wydrukowanej w całości *Lalki* dał obszerną ripostę (*Słówko o krytyce pozytywnej. (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)*, „Kurier Codzienny" 1890, nr 308 i 310–316). A ponieważ był atakowany także za różne „grzechy" kompozycyjne i za brak wiedzy na temat metod tworzenia – bezpośrednio przyznawał się do szukania podstaw owej wiedzy, pojmując ją analogicznie do wiedzy „technika budującego na przykład machinę parową". Nie mógł bowiem zgodzić się na taką sytuację, że „powieściopisarz buduje swoje machiny tak bezświadomie, jak pszczoły lepią plaster z miodem albo kury znoszą jaja", oraz ze zdaniem, iż „na twórczość powieściopisarską nie ma i nie może być prawideł" – dlatego też, nie znalazłszy ani odpowiednich podręczników, ani przepisów kodyfikujących tę twórczość, zamierzał je powołać do życia. „Wówczas, zdesperowany, wziąłem się sam do rozstrzygnięcia kwestii: »Czy twórczość literacką można ująć w jakieś ogólne prawidła?«. Po kilku latach spostrzeżeń i rozmyślań kwestia zaczęła mi się rozjaśniać, a już w sierpniu r. 1886 porobiłem pierwsze notatki […] i jeżeli mi Bóg pozwoli, mam nadzieję wydać naukowo opracowaną teorię twórczości literackiej" (tamże). Nie chodzi więc Prusowi o stworzenie jakichś reguł dotyczących gatunku powieściowego, czyli bynajmniej nie o uzupełnienie przepisów klasyków i rozciągnięcie ich na powieść, lecz o ogólne zasady rządzące twórczością literacką, która nie tyle rodzi się z natchnienia, ile jest wynikiem mozolnej pracy. Powstającym w związku z tym założeniem kolejnym notatkom i zeszytom (nieopublikowanym za życia pisarza i do tej pory nieogłoszonym w całości), poświęconym kompozycji *sensu largo*, czyli *de facto* – twórczości literackiej, przyświecał bowiem taki właśnie cel związany z pozytywistycznym przekonaniem autora *Lalki*, że światem rządzą prawa, których naturę można poznać za pomocą metod nauk przyrodniczych. Do tego przekonania z pewnością przyczynił się zarówno Hippolyte Taine, jak i wielu znanych Prusowi, a powiązanych z pozytywizmem psychologów i socjologów, dostrzegających nie tyle nawet analogię, ile homologię między zjawiskami literackimi a tworami przyrody i szukających wspólnych dla nich prawidłowości, które można zbadać za pomocą metod przyrodoznawstwa, począwszy od obserwacji. „Prawidła" analizowane przez Prusa dotyczą najczęściej elementów budowy dzieła literackiego, tj. roli w nim opisów i ich różnych typów, cech charakteru bohaterów,

różnych sytuacji fabularnych, sposobów oddziaływania na odbiorcę itd. Nie tyle też w jego założeniu – jeżeli możemy być tego pewni, analizując je w nieprzygotowanej przez pisarza do druku formie – miały być przepisami normującymi sposób pisania, ile wskazówkami dla początkujących pisarzy.

W krytyce młodopolskiej. Młodopolskim krytykom obce jednak były tego rodzaju ujęcia. Wracając do powiązanej z romantyzmem teorii natchnienia, nie szukali prawideł tworzenia dzieła literackiego i odmian twórczości. Pod koniec XIX w. reprezentatywny dla tego okresu krytyk, badacz i prawodawca, Ignacy Matuszewski, stwierdzał autorytatywnie, że istnienie reguł wyklucza „wszelkie podmiotowe pierwiastki", zwłaszcza w krytyce, która jest sztuką, a nie nauką, tak więc – mimo że uzasadnione jest istnienie jej w dwóch odmianach, obiektywnej i subiektywnej – tym samym raczej powinna być subiektywna (*Subiektywizm w krytyce*, „Biblioteka Warszawska" 1897, t. 2). Wszystkie programowe wypowiedzi teoretyków modernizmu z tego okresu apoteozowały sztukę: „Sztuka – jak poetycko ujmuje to Stanisław Przybyszewski – nie ma żadnego celu, jest celem samym w sobie, bo jest odbiciem absolutu – duszy. A ponieważ jest absolutem, więc nie może być ujętą w żadne karby […]. Sztuka stoi nad życiem, wnika w istotę wszechrzeczy, czyta zwykłemu człowiekowi ukryte runy, obejmuje wszechrzecz od jednej wieczności do drugiej, nie zna ni granic, ni praw, zna tylko jedną odwieczną ciągłość i potęgę bytu duszy […]" (*Confiteor*, „Życie" 1899, nr 1).

Anna Martuszewska

Źródła: [J. Szymanowski], *Listy o guście, czyli smaku*, 1779; F. Karpiński, *O wymowie w prozie albo wierszu*, w: tegoż, *Zabawki wierszem i prozą*, t. 2, 1782; F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, 1788; G. Piramowicz, *Wymowa i poezja dla szkół narodowych*, 1792; [F. Wężyk], *O poezji w ogólności*, „Pamiętnik Warszawski" 1815, t. 3; [b.a.], *Hamlet*, „Gazeta Warszawska" 1816, nr 63; S.K. Potocki, *O wymowie i stylu*, 1816; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818–1830, t. 10–11; L. Osiński, *Wykład literatury porównawczej*, powst. 1818–1830, w: tegoż, *Dzieła*, t. 2, 1861; A. Mickiewicz, *Uwagi nad „Jagiellonidą" Dyzmasa Bończy Tomaszewskiego*, „Pamiętnik Warszawski" 1819, t. 14; J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, „Dziennik Wileński" 1819, t. 1; A. Mickiewicz, *O poezji romantycznej*, w: tegoż, *Poezje*, t. 1, 1822; S. Witwicki, *Dialog*, w: tegoż, *Ballady i romanse*, t. 1, 1824; W. Chłędowski, *Rozbiór uwag Philopolskiego nad „Janem z Tęczyna" – powieścią historyczną J.U. Niemcewicza*, 1825; [F.S. Dmochowski], *Uwagi nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej*, „Biblioteka Polska" 1825, t. 1; A. Mickiewicz, *Goethe i Bajron* [powst. ok. 1827], „Gazeta Codzienna" 1860, nr 110; [M. Mochnacki], *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 2, nr 5 i 7; W. Chłędowski, *Uwagi nad zdaniem P.W. z Oleska o sposobie sądzenia teatru lwowskiego tudzież nad rozbiorem komedii „Odludki i poeta"*, „Rozmaitości" 1827, nr 9; M. Grabowski, *Myśli o literaturze polskiej*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 12, nr 36; A. Mickiewicz, *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*, w: tegoż, *Poezje*, 1829; [M. Mochnacki], *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska" 1829, nr 15, 17–20, 22 i 26–29; W. Chłędowski, *Arystoteles, sędzia romantyczności*, „Haliczanin" 1830, t. 1; [M. Mochnacki], *„Pisma rozmaite" K. Brodzińskiego*, „Kurier Polski" 1830, nr 145; J.B.O. [J.B. Ostrowski], *Co to są prawidła?*, „Dziennik Powszechny Krajowy" 1830, nr 130; J.I. Kraszewski, *Przeszłość i przyszłość romansu*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 29–30; D.M. [D. Magnuszewski], *Uwagi nad dramatem polskim*, „Ziewonia" 1839, t. 2; J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 1: *Wstępne zasady estetyki*, wyd. 2 poszerz. 1855; L. Siemieński, *Historio-romans*, „Czas" 1859, t. 14, przedruk w: tegoż, *Roztrząsania i poglądy literackie*, 1869; L. Siemieński, *Walka realizmu z idealizmem. Pamiętniki i romanse*, w: tegoż, *Kilka rysów z literatury i społeczeństwa od roku 1848–1858*, t. 2, 1859; A.E. Koźmian, *Wspomnienia*, t. 1, 1867; M. Sadowska, *Słów kilka o humorystyce i humorystach polskich przez Zbigniewa*, „Przegląd Tygodniowy" 1876, nr 49–53; H. Sienkiewicz, *O powieści historycznej*, „Słowo" 1889, nr 98–101; B. Prus, *Słówko o krytyce pozytywnej. (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)*, „Kurier Codzienny"

1890, nr 308 i 310–316; A.S. [A. Świętochowski], *Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, „Prawda" 1890, nr 32–39; I. Matuszewski, *Subiektywizm w krytyce*, „Biblioteka Warszawska" 1897, t. 2; S. Przybyszewski, *Confiteor*, „Życie" 1899, nr 1; B. Prus, *Literackie notatki o kompozycji*, wstęp, wyb. i oprac. A. Martuszewska, 2010.

Opracowania: P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, 1902; S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, 1966; P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski. Doktryna estetycznoliteracka*, 1984; A. Martuszewska, *Bolesława Prusa „prawidła" sztuki literackiej*, 2003.

Zob. też: Dramat, Epika, Klasycyzm/ Klasyczność, Kompozycja, Mimesis, Styl

PROGRAM LITERACKI/ MANIFEST

Generalia. Programy literackie (wypowiedzi programowe, manifesty) sformułowane w tekstach pisarzy, teoretyków i krytyków literackich lat 1764–1918 zawierały zbiory postulatów o charakterze literackim, estetycznym i światopoglądowym, których zasadniczym celem było zaprojektowanie zasad i norm wyznaczających pożądany kształt dzieł literackich, a także propagowanie reguł określających właściwy (zdaniem ich autorów) model życia artystycznego. Owe programy odnosiły się do różnorodnych aspektów dzieł literackich (wartości ideowych, tematyki, charakteru świata przedstawionego, kształtu artystycznego, języka i → stylu itp.), teorii twórczości i reguł tworzenia, statusu twórców i → odbiorców (możliwości i zadań twórcy, kompetencji czytelników), zasad literackiego komunikowania się oraz reguł rządzących życiem artystycznym (postulowanych relacji między twórcą, społecznością odbiorców i dziełem), również eksponowanej w literaturze postawy wobec rzeczywistości (przeświadczeń filozoficznych, wartości ideowych, religijnych, moralnych itp.). Istotą programu literackiego była nasycona wartościowaniem prezentacja preferowanego przez autora światopoglądu i/ lub poetyki sformułowanej, w swych funkcjach modelujących i projektodawczych zorientowana na współczesność i wychylona w przyszłość, zmierzająca do oddziaływania na system literatury oraz instytucje kulturalne, traktująca dotychczasowy dorobek literacki oraz stan instytucji związanych z piśmiennictwem artystycznym jako zastany system uwarunkowań, norm, konwencji i możliwości wyrazu artystycznego. Z tej przyczyny każda wypowiedź programowa była nie tylko formą oddziaływania na literaturę, ale też instrumentem aktywności społecznej.

Typy wypowiedzi programowych. Wypowiedzi programowe lat 1764–1918 towarzyszyły bieżącej produkcji literackiej, powstawały i były formułowane ze względu na literaturę i sposób jej funkcjonowania. Miały jednak nierozerwalny związek z wyznawanym przez poszczególnych pisarzy lub krytyków ogólnym poglądem na rzeczywistość, a także z bliskim im zespołem przeświadczeń światopoglądowych, filozoficznych i aksjologicznych. Ówczesne wypowiedzi programowe były ekspresją samoświadomości konkretnych autorów, grup literackich, → pokoleń lub nawet całych prądów. Programy literackie były niekiedy obliczone na doraźny efekt uzasadnienia nowej postawy pisarskiej, zwykle jednak miały ambicje znacznie trwalszego oddziaływania na cały system obiegu literackiego.

Programotwórstwo, realizujące funkcję postulatywną → krytyki literackiej, stanowiło w omawianym okresie jedno z naczelnych ogniw tego działu piśmiennictwa. Element programowy występował (w nierównomiernym stopniu) we wszystkich typach ówczesnych wypowiedzi krytycznych. Najistotniejszą rolę odgrywał w oświeceniowych podręcznikach

„poezji i wymowy" i w poematach dydaktycznych o „sztuce poetyckiej", w romantycznych rozprawach teoretycznych i obszernych artykułach krytycznych, również w pozytywistycznych i młodopolskich rozprawach, artykułach oraz manifestach literackich. Elementy programu literackiego zawierały też inne wypowiedzi meta- i krytycznoliterackie: → przedmowy do książek literackich, eseje o literaturze, przygodne → recenzje i → felietony, → portrety i „rozbiory" literackie itp. Wypowiedzi programowe pojawiały się także w korespondencji ówczesnych pisarzy i krytyków (→ list jako dyskurs krytycznoliteracki), jak również w wielu utworach literackich tego czasu (takich jak: *Romantyczność* i *Dziady cz. IV* Adama Mickiewicza, *Tak mi, Boże, dopomóż* Juliusza Słowackiego, *Promethidion* i *Ogólniki* Cypriana Norwida, *Bohaterstwo pracy* Stanisława Grudzińskiego, *Julian Apostata* Adama Asnyka, *Do Grecji* Zenona Przesmyckiego (Miriama), *Dekadenci* Bogusława Butrymowicza itd.). Swoją linię programową miało też wiele ówczesnych czasopism, nie tylko literackich (w oświeceniu i romantyzmie były to m.in.: „Monitor", „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne", „Pamiętnik Warszawski", „Dziennik Wileński", warszawska „Gazeta Polska", „Biblioteka Warszawska", „Tygodnik Petersburski", poznański „Tygodnik Literacki", warszawski „Przegląd Naukowy", lwowski „Dziennik Mód Paryskich", kijowska „Gwiazda", wileńskie „Athenaeum" Józefa Ignacego Kraszewskiego, krakowski „Czas" z okresu współpracy z Lucjanem Siemieńskim; do najważniejszych periodyków okresu pozytywizmu i Młodej Polski należały m.in.: warszawskie czasopisma „Ateneum", „Przegląd Tygodniowy", „Wędrowiec", „Głos", „Życie", „Chimera", a także krakowskie „Życie").

Stylistyka ówczesnych wypowiedzi programowych była bardzo różna. W zależności od preferencji autora mogła być zdominowana albo przez zintelektualizowany dyskurs pojęciowy (do tej grupy należą liczne poetyki oświeceniowe oraz wiele późniejszych rozpraw teoretycznych, np. E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, „Gazeta Polska" 1866, nr 285, 286 i 288), albo przez zmetaforyzowany język obrazów i symboli (np. A. Górski, *Błędne dusze*, „Ateneum" 1901, t. 1), albo przez poetykę rad, zaleceń i nakazów (np. A. Świętochowski, *Pleśń społeczna i literacka*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 31; P. Chmielowski, *Utylitaryzm w literaturze*, „Niwa" 1872, t. 2), haseł, sentencji i gnomicznych sformułowań (np. S. Przybyszewski, *Confiteor*, „Życie" 1899, nr 1), albo przez stylistykę oskarżeń i wezwań (np. A. Świętochowski, *My i wy*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 44).

Szczególną formą wypowiedzi programowej był MANIFEST. Istotę tego gatunku krytycznego stanowiła prezentacja założeń ideowych grupy literackiej, nurtu lub prądu, w imieniu których wypowiadał się autor manifestu. Treść manifestu była na ogół formułowana w silnej opozycji do aktualnej → tradycji literackiej, rozumianej jako zbiór norm i dyrektyw twórczych albo utożsamionej z twórczością konkretnych pisarzy. Opozycyjność ta była zwykle ujmowana w kategoriach silnie dychotomicznych i polegała na wykreowaniu sytuacji ostrego sporu ideowo-literackiego, toczonego między przedstawicielami różnych wizji świata i sztuki. Funkcje manifestów nie wyczerpywały się jednak w prezentacji nowego programu literackiego lub w tworzeniu i ustanawianiu nowych faktów literackich. Ich celem stało się także budowanie wewnętrznej spoistości grupy pisarzy bądź prądu (jako podmiotów już istniejących bądź dopiero powoływanych do życia) oraz oddziaływanie na odbiorców przez tworzenie przekonania o toczącej się walce między zwolennikami różnych wizji literatury, wywoływanie atmosfery skandalu i sensacji. O charakterze manifestu jako specyficznej wypowiedzi krytycznoliterackiej decydowały na ogół cztery czynniki: 1) osadzenie w konkretnej sytuacji historycznej i komunikacyjnej; 2) uprzywilejowany status podmiotu, wypowiadającego

się w imieniu określonej zbiorowości twórców, jako ich przywódca i rzecznik, adresującego swą wypowiedź do sprecyzowanej grupy czytelników (stąd istotną rolę odgrywały interpersonalne relacje wewnątrztekstowe: opozycje między „ja" i „wy" lub „my" i „wy"); 3) zorientowanie na przyszłość (w tym znaczeniu manifest stanowił projekt literatury postulowanej); 4) poetyka manifestu uzyskiwała szczególną wyrazistość w warstwie pragmatyki – jego → retoryka eksponowała bowiem oralny charakter wypowiedzi (ukształtowanej na wzór przemówienia), akcentowała normatywizm, spekulatywność i polemiczność refleksji literackiej, formułowała dobitne deklaracje i jednoznaczne oceny, zawierała wyraziste podziały, operowała hasłową skrótowością sformułowań. Istotnym wyznacznikiem manifestu była składnia parataktyczna, nastawiona bardziej na agitację i oskarżenie niż przekonywanie, raczej na skrótową ekspozycję nowych zasad i norm niż obszerne ich uzasadnianie, na ferowanie wyroków i ostatecznych werdyktów aniżeli dialogiczność. Od właściwego uwzględnienia wymienionych czynników (sytuacyjnych i wewnątrztekstowych) zależała fortunność manifestu – czyli skuteczność jego oddziaływania, wynikająca z prawa autora do wypowiadania się w imieniu określonej zbiorowości.

O ile wypowiedzi programowe były charakterystyczne dla wszystkich nurtów literackich w latach 1764–1918, o tyle manifest zyskał na znaczeniu raczej w drugiej połowie XIX w. – źródła jego popularności tkwiły bowiem w rozpowszechnionym przekonaniu o historycznej zmienności bieżącego życia literackiego oraz ściśle z tym powiązanym nakazie oryginalności. Z przedstawionych wyżej względów wypowiedzi tego typu pełniły często funkcję cezur historycznoliterackich (wewnątrzprądowych, względnie międzyprądowych), występowały zaś z największą częstotliwością w fazie początkowej każdego prądu literackiego (np. pozytywistyczny manifest *My i wy* Świętochowskiego, jak również takie manifesty młodopolskie, jak: S. Przybyszewski, *Confiteor*; Quasimodo [A. Górski], *Młoda Polska. Felieton nieposłany na konkurs „Słowa Polskiego"*, „Życie" 1898, nr 15–16, 18–19 i 24–25; S. Brzozowski, *My, młodzi*, „Głos" 1902, nr 50).

Warto jednak pamiętać, że we współczesnym literaturoznawstwie obok manifestów *sensu stricto* wyróżnia się tzw. manifesty funkcjonalne (zwane też manifestami „wtórnymi"). Tego typu wypowiedzi programowe nie spełniają wprawdzie kryteriów formalnych manifestu, ale ich ranga jako wypowiedzi ustanawiających nowy model rozumienia i funkcjonowania literatury została uznana i potwierdzona przez → publiczność literacką – argumentem rozstrzygającym jest tu zatem typ lektury i styl odbioru. W tym znaczeniu, poniekąd metaforycznym, niemal każda wypowiedź programowa może być potraktowana jako „manifest", gdyż zawiera projekt literatury postulowanej. Zgodnie z podobną praktyką językową „manifestami" nazywa się często najsłynniejsze wypowiedzi programowe romantyzmu, pozytywizmu, Młodej Polski oraz późniejszych prądów literackich.

Programy i manifesty literackie oświecenia. W oświeceniu wypowiedzi programowe przybierały zwykle charakter systematycznych i szczegółowych (pisanych prozą lub wierszem) traktatów lub podręczników o sztuce wymowy i regułach sztuki poetyckiej, zasadach tworzenia oraz warunkach właściwego odbioru literatury. Zawierały one na ogół całościowe projekty literatury postulowanej oraz okalających ją uwarunkowań życia literackiego. Treścią oświeceniowych programów było upowszechnianie określonej wizji literatury. W nurcie → klasycystycznym wypowiedzi o charakterze programowym propagowały racjonalistyczne i utylitarystyczne przeświadczenia filozoficzne, ufundowane na wyrazistym systemie reguł i dyrektyw twórczych, głoszące wartości dydaktyczno-moralne, posługujące się jasnym

i logicznym stylem, kreujące taki model komunikacji literackiej, który abstrahowałby od indywidualnych (np. biograficznych) uwarunkowań procesu twórczego, apelowałby natomiast do intelektualnych możliwości → czytelników i opierałby się na koncepcji języka rozumianego jako sprawne narzędzie przekazywania informacji oraz edukacji społecznej. Taki charakter miały m.in. rozprawy: Stanisława Konarskiego *De emendandis eloquentiae vitiis* (*O poprawie wad wymowy*, 1741), wstępne partie dzieła Ignacego Krasickiego *O rymotwórstwie i rymotwórcach* (powst. 1793–1799, wyd. 1803), Onufrego Kopczyńskiego *Gramatyka dla szkół narodowych* (1778–1783), Tadeusza Nowaczyńskiego *O prozodii i harmonii języka polskiego* (1781), Filipa Nereusza Golańskiego *O wymowie i poezji* (1786), Franciszka Ksawerego Dmochowskiego wierszowana *Sztuka rymotwórcza* (1788). Rozważania o charakterze programowym wystąpiły też w rozprawie Franciszka Karpińskiego *O wymowie w prozie albo wierszu* (1782), która zarysowała wzorzec → poety jako człowieka → czułego, postulowała uczynienie przedmiotem poezji całego „widowiska natury" oraz zawierała koncepcję szerokiego (nieelitarnego) adresu czytelniczego. Elementy programu eksponującego podmiotowe i psychologiczne podstawy tworzenia i odbioru literatury zawierały z kolei Józefa Szymanowskiego *Listy o guście, czyli smaku* (1779). Idee zawarte w przytoczonych wypowiedziach były rozwijane w licznych publikacjach późniejszych: *O geniuszu, guście, wymowie i tłumaczeniu* (1790) Marcina Fijałkowskiego, *Wymowa i poezja dla szkół narodowych* (1792) Grzegorza Piramowicza, *O wymowie i stylu* (1815–1816) Stanisława Kostki Potockiego, *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych* (1824) Euzebiusza Słowackiego, *Wzory estetyczne poezji polskiej w pięknościach pierwszych mistrzów naszych z przytoczeniem teorii wystawione* (1826) oraz *Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej* (1828) Józefa Franciszka Królikowskiego. Różnorodne wypowiedzi programowe pojawiały się również na łamach ówczesnych czasopism, m.in. w „Monitorze" (1765–1785), „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych" (1770–1777), „Nowym Pamiętniku Warszawskim" (1801–1805), „Pamiętniku Warszawskim" (1815–1823), „Dzienniku Wileńskim" (1815–1830). Najbardziej znane spośród nich to: Michała Jerzego Mniszcha *Myśli o geniuszu* („Zabawy Przyjemne i Pożyteczne" 1775, t. 11, cz. 2), Franciszka Wężyka *O poezji w ogólności* („Pamiętnik Warszawski" 1815, t. 3), Józefa Lipińskiego *O poemacie sielskim* („Pamiętnik Warszawski" 1815, t. 1), Juliana Ursyna Niemcewicza *Rozprawa o bajce* („Roczniki Królewskiego Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk" 1817, t. 10), Kazimierza Brodzińskiego *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* („Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11), Jana Śniadeckiego *O pismach klasycznych i romantycznych* („Dziennik Wileński" 1819, t. 1). Powstałą w pierwszych latach po utracie niepodległości wypowiedzią programową, odnoszącą się do szerokich działań na rzecz zbierania, utrwalania i kontynuowania dziedzictwa poetyckiego pierwszej Rzeczypospolitej, była rozprawa *O pieśniach narodowych* (1803) Jana Pawła Woronicza. Istotną rolę odgrywały również przedmowy do dzieł literackich: *Przedmowa* Adama Kazimierza Czartoryskiego do jego komedii *Panna na wydaniu* (1771) oraz *Kawa* (1779), a ponadto krótsze wypowiedzi programowe: w formie haseł encyklopedycznych (J.L. Chreptowicz, *Poezja*, 1781) albo listów (A.K. Czartoryski, *O dramatyce*, 1779). Wymienione publikacje (i wiele innych) prezentowały albo całościowe koncepcje literatury, albo odnosiły się jedynie do wybranych jej aspektów (np. do teorii określonego nurtu lub → gatunku literackiego bądź też do wybranych kategorii estetycznych).

W czasach przełomu romantycznego i romantyzmu. Okres przełomu romantycznego (lata 20. XIX w.) zainicjował proces szybkiego przeobrażania się charakteru wypowiedzi progra-

mowych. Ich rosnąca popularność i znaczenie wiązały się z postępującą erozją modelu kultury elitarnej, opartej na jednolitych wzorcach estetycznych, a także z wzrostem nakładów publikacji książkowych i prasowych oraz upowszechnieniem się czytelnictwa. Rezultatem zachodzących procesów była zasadnicza zmiana przekonań na temat funkcji i zadań pisarza w XIX w. Odtąd nie był on już traktowany jako wykonawca ponadindywidualnych, uświęconych autorytetem tradycji procedur tworzenia, lecz jako artysta oryginalny, uwolniony od apriorycznych (rzekomo uniwersalnych) zobowiązań i norm, który na mocy suwerennych decyzji wyznacza obowiązujące go reguły pisarstwa oraz adekwatne do nich style odbioru. Wypowiedzi programowe romantycznej i poromantycznej „epoki oryginalności" nie tyle uzasadniały i popularyzowały ogólnie przyjętą (choć w szczegółach różnorodną) wizję literatury, ile raczej uprawomocniały wizję nową, dopiero się kształtującą i podlegającą ciągłej ewolucji, wymagającą zatem tyleż wysiłku upowszechnienia, co stałego uwierzytelniania. Rozpad oświeceniowego modelu twórczości wymagał ponadto ustawicznego, ciągle ponawianego i aktualizowanego, przyuczania odbiorców do nowych reguł komunikacji literackiej.

Od tej pory programy literackie – jako metoda kodyfikowania, odnawiania i systematycznej prezentacji przeświadczeń o rzeczywistości i literaturze – odgrywały kluczową rolę w fazie wstępującej każdego prądu, w okresach formowania się grup literackich lub w momentach krystalizowania się indywidualnego programu twórczego konkretnych autorów. Zadaniem pooświeceniowych wypowiedzi programowych stało się bowiem ustanawianie między autorem (autorami) a publicznością czytelniczą wspólnoty interpretacyjnej, która stałaby się gwarantem pożądanego odczytania konkretnych tekstów literackich. Coraz większą rolę w przeobrażeniach bieżącego życia literackiego odgrywały zatem okresy nasilonych dyskusji i polemik programowych, toczonych przez reprezentantów odmiennych wizji rzeczywistości oraz różnych koncepcji literatury (takie jak: spory przełomu romantycznego, toczone od lat 30. aż do końca XIX w. dyskusje wokół różnych odmian → powieści, pozytywistyczne spory „starej" i „młodej" prasy, → dyskusje i polemiki przełomu antypozytywistycznego). To właśnie dzięki ostrym konfrontacjom konkurencyjnych programów literackich upowszechniała się również poetyka manifestu.

Wypowiedzi programowe doby romantyzmu koncentrowały się wokół zagadnień wolności twórczej, kreacyjnych (zwykle irracjonalnych) dyspozycji artysty (takich jak: → wyobraźnia, intuicja, emocje) i kulminowały w romantycznej koncepcji → geniuszu poetyckiego (te kwestie znalazły swoje odzwierciedlenie m.in. w sygnowanym inicjałami A.W.Z. artykule Aleksandra Władysława Zabiełły *O wierszopisach i poetach uwag kilka*, „Gazeta Polska" 1827, nr 58–59), a także w rozprawie programowej Maurycego Mochnackiego *Myśli o literaturze polskiej* („Gazeta Polska" 1828, nr 89–94). Za fundamentalne źródło i temat poezji romantycznej uznawano ideę → nieskończoności świata (Kł... [S. Kłokocki], *O idei i uczuciu nieskończoności*, „Pamiętnik Naukowy" 1819, t. 2; [M. Mochnacki], *Myśli o literaturze polskiej*), z której wynikała potrzeba nasycania utworów literackich atmosferą tajemniczości, wprowadzenia do nich zjawisk → fantastycznych, również wzbudzania uczuć → wzniosłości i → tragizmu (A.E. Odyniec, *Przemowa*, w: tegoż, *Poezje*, 1825; [M. Mochnacki], *O krytyce i sielstwie*, „Kurier Polski" 1830, nr 159). W romantycznych wypowiedziach programowych polemizowano też z systemem oświeceniowych → prawideł literackich oraz przedromantycznym modelem kultury elitarnej, wyznaczającym niewłaściwy (zdaniem przedstawicieli nowego prądu) model odbioru dzieł literackich (wspomniane wątki podejmowali: Adam Mickiewicz w przedmowie *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*, 1829; Józefat

Bolesław Ostrowski w artykule *Co to są prawidła?*, „Dziennik Powszechny Krajowy" 1830, nr 130). Istotną rolę w ówczesnych wypowiedziach programowych odgrywała normotwórcza refleksja nad poetyką popularnych gatunków literackich: → balladą (M. Grabowski, *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polszcze*, „Astrea" 1825, t. 1), → sonetem (M.M. [M. Mochnacki], *O „Sonetach" Adama Mickiewicza*, „Gazeta Polska" 1827, nr 80 i 82), → powieścią poetycką ([M. Mochnacki], *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska" 1829, nr 15, 17–20, 22 i 26–29), → dramatem romantycznym (D*** [E. Dembowski], *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*, „Rok" 1843, t. 6) czy → powieścią historyczną (J.I. Kraszewski, *Słówko o prawdzie w romansie historycznym*, 1843).

Celem romantycznych wypowiedzi programowych było ponadto sformułowanie nowego kanonu akceptowanej tradycji literackiej. Tworzyły go: Biblia, poematy Homera i liryka Pindara, mitologie narodów północnej Europy, literatura średniowieczna oraz dramaty Williama Shakespeare'a, a także wybrane literatury narodowe epoki nowożytnej (zwłaszcza literatura → angielska i → niemiecka). Kanon akceptowanej tradycji literackiej nazywano często (za Anne-Louise Germaine de Staël) „literaturą Północy" – przy czym pod tym pojęciem kryło się przekonanie o egzotyce i oryginalności dzieł wchodzących w jej skład, ich wyzwoleniu od sztywnych reguł literackich oraz ścisłych związkach z europejską kulturą ludową; dla odmiany „literaturą Południa" nazywano wszelkie postaci → klasycyzmu w piśmiennictwie europejskim (o wspomnianych kwestiach pisali m.in.: Mickiewicz w *Przemowie* do *Poezji*, 1822, bardziej znanej jako artykuł *O poezji romantycznej*; Mochnacki w rozprawie *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2). Romantyczny system przekonań literackich budowano konsekwentnie na kategoriach oryginalności i narodowości, uznając powszechnie, że literatura jest sposobem „uznania się narodu w swoim jestestwie" (M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830). Z tymi postulatami wiązano dyrektywy rodzimości oraz podkreślania estetycznych i światopoglądowych walorów kultury i literatury ludowej ([Z. Dołęga Chodakowski], *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*, „Ćwiczenia Naukowe" 1818, t. 2; A. Tyszyński, *O szkołach poezji polskiej*, 1837). Z podobnych założeń wyrastała również kategoria → historyzmu, tj. przekonania, że narodowy charakter zapewni eksploatowanie w literaturze tematów z przeszłości Polski (idea ta była obecna w wielu pracach krytycznych Michała Grabowskiego, Józefa Ignacego Kraszewskiego i Henryka Rzewuskiego).

Programy pozytywistów. Program pozytywistycznej krytyki literackiej był z kolei ufundowany głównie na krytyce kultury wyrosłej z ideałów romantycznych: potępiano wówczas absolutyzowanie ideałów walki narodowowyzwoleńczej, czynu powstańczego i emocjonalnego patriotyzmu, sprzeciwiano się wizji literatury rozumianej jako efekt natchnienia płynącego „z góry", odrzucano też postromantyczny epigonizm. Towarzyszyło temu przekonanie o wielkiej wadze ewolucyjnych zmian społecznych oraz wiara w skuteczność postaw legalistycznych wobec zaborców (wskazane wątki były podejmowane m.in. w następujących rozprawach krytycznych i manifestach pozytywistycznych: [A. Wiślicki], *Groch na ścianę. Parę słów do całej plejady zapoznanych wieszczów naszych*, „Przegląd Tygodniowy" 1867, nr 49, 1868, nr 1; A. Świętochowski, *My i wy*; F. Krupiński, *Romantyzm i jego skutki*, „Ateneum" 1876, t. 2). Z krytyki romantyzmu wyrastał ideał literatury służącej rozwojowi społeczeństwa, głoszącej potrzebę „pracy organicznej" i „pracy u podstaw" (w ramach tych postulatów podkreślano potrzebę demokratyzacji społeczeństwa i pracy nad jego rozwojem ekonomicz-

nym, nakazy walki z biedą i przesądami, upowszechniania edukacji, emancypacji → kobiet, asymilacji mniejszości → narodowych itp.). Program pozytywizmu opierał się ponadto na koncepcji literatury wielorako zaangażowanej (światopoglądowo, politycznie, społecznie), z jednej strony oddziałującej na odbiorców zgodnie z zasadami utylitaryzmu i → postępu (stąd zasada → tendencyjności), z drugiej zaś – mającej ambicje naukowe, tj. w sposób obiektywny i dogłębny analizującej polityczną, ekonomiczną i moralną kondycję współczesnego społeczeństwa; stąd postulat → realizmu (wspomniane treści znalazły swoje odzwierciedlenie m.in. w następujących artykułach programowych: A. Świętochowski, *Pleśń społeczna i literacka*; F. Bogacki, *Tło powieści wobec tła życia*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 49–53; J.M. Kamiński, *O stosunku poezji do życia społecznego*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 5–10).

Taką wizję literatury wspierał również postulat ukształtowania nowego modelu pisarza, którego kompetencje brałyby się nie z inspiracjonistycznej, typowo romantycznej, wizji twórczości (rozumianej jako efekt pozarozumowego → „natchnienia"), lecz byłyby efektem wszechstronnego wykształcenia oraz gruntownej wiedzy (obejmującej orientację zarówno w rodzimych, jak i ogólnoświatowych tendencjach cywilizacyjnych, filozoficznych oraz literackich), a także odpowiednich predyspozycji intelektualnych, umożliwiających każdemu twórcy skuteczne i odpowiedzialne wpływanie na odbiorców oraz propagowanie wśród nich ideałów pozytywistycznych (*Utylitaryzm w literaturze* Chmielowskiego). Temu celowi miała służyć promocja nowych gatunków literackich, zwłaszcza epickich: → obrazka, szkicu fizjologicznego, → noweli, → opowiadania oraz powieści tendencyjnej (*Kilka uwag nad powieścią* Elizy Orzeszkowej), również nowego, → „przedmiotowego" stylu pisarskiego, który przekazywałby (najlepiej prozą) najważniejsze treści ideowe w sposób dostosowany do potrzeb przeciętnego odbiorcy. Mimo zasadniczej rezerwy pozytywistów wobec twórczości poetyckiej uznawano też zasadność sięgania po utwory liryczne, ale tylko pod warunkiem wypełniania przez nie ideałów utylitaryzmu i społecznej służby (E. Orzeszkowa, *Listy o literaturze*, „Niwa" 1873, t. 4; A. Pilecki, *Społeczne znaczenie poezji i współczesne jej stanowisko*, 1874; J. Ochorowicz, *O twórczości poetyckiej ze stanowiska psychologii*, „Tydzień Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny" 1877, nr 35–45 i odb.). Wymienione postulaty podkreślano zwłaszcza w czasie formowania się ideologii pozytywistycznej w Polsce, tj. w okresie sporów „starej" i „młodej" prasy (głównie w latach 70. XIX w.).

W fazie pełnej dojrzałości prądu, tj. w latach 80. XIX w., refleksja programowa krytyki pozytywistycznej skupiała się głównie wokół problemów realizmu i powieści realistycznej. Podkreślano zatem, że podstawową funkcją literatury jest jej misja poznawcza, polegająca na obiektywnym odtwarzaniu rzeczywistości, zgodnie z zasadami typowości i reprezentatywności, a także według reguł obowiązujących w → naukach ścisłych i empirycznych. Za gatunek najwłaściwszy do wypełniania tych postulatów uznano powieść realistyczną – jej zadaniem miała być nie tylko popularyzacja idei naukowych i społecznych (jak w przypadku powieści tendencyjnej), ale przede wszystkim systematyczne odzwierciedlenie struktury społeczeństwa, jego przemian oraz mechanizmów nim rządzących. Nowoczesnego powieściopisarza traktowano przeto jako artystę, filozofa i uczonego w jednej osobie (E. Orzeszkowa, *O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15; B. Prus, *Słówko o krytyce pozytywnej. (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)*, „Kurier Codzienny" 1890, nr 308–316; E. Orzeszkowa, *Powieść a nowela*, powst. 1892).

Programy naturalistów. Równolegle do refleksji programowej nad realizmem w latach 80. XIX w. toczyła się ożywiona dyskusja wokół → naturalistycznej wizji literatury. Jej zwolen-

nicy utrzymywali w mocy pozytywistyczną zasadę, według której literatura ma pełnić funkcje poznawcze, przekonywali jednak, że jej najważniejszym celem winno stać się ukazywanie nędzy i brzydoty przenikającej rzeczywistość, również ilustrowanie tezy, że prawa biologii w równym stopniu rządzą światem przyrody, co światem człowieka oraz całymi społeczeństwami (A. Sygietyński, *Współczesna powieść we Francji*, „Ateneum" 1881–1883). Przeciwnicy naturalizmu uznawali natomiast zasady nowego nurtu za „niemoralne" i podkreślali, że reprezentujący go pisarze ograniczają się do ukazywania negatywnych stron życia, przez co sprzeniewierzają się realistycznej dyrektywie odzwierciedlania świata w całym jego bogactwie i rozmaitości (H. Sienkiewicz, *O naturalizmie w powieści*, „Niwa" 1881, t. 20).

Programy młodopolskie. W okresie przełomu antypozytywistycznego wypowiedzi programowe opowiadały się przeciw wartościom poprzedniej epoki (takim jak: utylitaryzm i przekonanie o etycznych powinnościach sztuki, program literackiej edukacji społeczeństwa w myśl ideologii pozytywizmu), zwracały natomiast uwagę na konflikt między artystą a zbiorowością. Jego efektem było głoszenie indywidualistycznych przekonań o wyższości ludzi obdarzonych szczególną wrażliwością (nazywanych „nerwowcami", „mózgowcami" lub „forpocztami ewolucji psychicznej") nad „filistrami", tj. ludźmi przeciętnymi. Szczególnego znaczenia nabierały w tym kontekście postulaty pełnej swobody każdego artysty, którego twórczość – jak utrzymywano – nie może być uwarunkowana żadnymi zobowiązaniami zewnętrznymi wobec literatury (etycznymi, politycznymi, religijnymi itp.). W zamian za to formułowano nakaz → szczerości w prezentowaniu wewnętrznego życia duchowego artystów i → bohaterów literackich (w odniesieniu do tej kwestii posługiwano się terminem „nagiej duszy") (C. Jellenta, M. Komornicka, W. Nałkowski, *Forpoczty*, 1895; A. Złotnicki, *Arystokracja „mózgowców"*, „Przegląd Tygodniowy" 1895, nr 43; S. Przybyszewski, *O „nową" sztukę*, „Życie" 1899, nr 6). Jedną z najistotniejszych zasad nowej poetyki stała się również dyrektywa obrazowej ekwiwalentyzacji sensów, tj. zastępowania języka pojęciowego poetyckimi symbolami (Miriam [Z. Przesmycki], *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*, „Świat" 1891, nr 3–24, z przerw.; I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902).

Na przełomie XIX i XX w. do głosu doszły jednak odmienne hasła programowe, wyrastające z popularnej wówczas „filozofii życia", inspirowanej m.in. koncepcjami Friedricha Nietzschego (→ nietzscheanizm) i Henriego Bergsona (→ bergsonizm). Odrzucano wówczas obowiązującą jeszcze do niedawna ideologię → dekadentyzmu, pesymizmu, → symbolizmu oraz → „sztuki dla sztuki", podnoszono natomiast postulaty aktywizmu, optymizmu oraz „czynu" – indywidualnego lub zbiorowego. Zadania twórczości literackiej formułowano zaś w kategoriach misji narodowej i społecznej, oczekując od jej odbiorców aktywnej postawy intelektualnej (A. Górski, *Monsalwat. Rzecz o Adamie Mickiewiczu*, 1908; S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910).

W polskiej krytyce literackiej lat 1764–1918 mamy do czynienia z ogromną liczbą wypowiedzi programowych oraz manifestów. Oprócz wspomnianych wyżej tekstów pojawiały się również takie wypowiedzi, których krąg oddziaływania był skromniejszy (taki charakter miały m.in. programy klasycyzmu i groteski w dobie pozytywizmu oraz Młodej Polski, przejawy krytyki tradycjonalistycznej w drugiej połowie XIX w. czy też pierwsze próby tworzenia postulatów awangardowych i klerkowskich na początku XX w.). Formułowanie programów literackich było w latach 1764–1918 praktyką zasadniczej wagi dla rozwoju różnorodnych

koncepcji literackich. Pozostało do dziś stałą metodą wpływania na kształt bieżącego życia kulturalnego oraz koniecznym warunkiem uprawiania twórczości literackiej.

Marek Stanisz

Źródła: S. Konarski, *De emendandis eloquentiae vitiis* (*O poprawie wad wymowy*), 1741; A.K. Czartoryski, *Przedmowa*, w: tegoż, *Panna na wydaniu*, 1771; M.M. [M.J.W. Mniszech], *Myśli o geniuszu*, „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne" 1775, t. 11, cz. 2; A.K. Czartoryski, *Przedmowa*, w: tegoż, *Kawa*, 1779; [J. Szymanowski], *List II. O guście, czyli smaku*, *List III. Kontynuacja listu poprzedniego*, w: jw. (dodatek krytyczny); [A.K. Czartoryski], *List IV. O dramatyce*, w: jw.; [J.L. Chreptowicz], *Poezja*, w: [I. Krasicki], *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych*, t. 2, 1781; T. Nowaczyński, *O prozodii i harmonii języka polskiego*, 1781; F. Karpiński, *O wymowie w prozie albo wierszu*, w: tegoż, *Zabawki wierszem i prozą*, t. 2, 1782; O. Kopczyński, *Gramatyka dla szkół narodowych*, 1778–1783; F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, 1788; M. Fijałkowski, *O geniuszu, guście, wymowie i tłumaczeniu*, 1790; G. Piramowicz, *Wymowa i poezja dla szkół narodowych*, 1792; I. Krasicki, *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 3, wyd. F.K. Dmochowski, 1803; [J.P. Woronicz], *Rozprawa o pieśniach narodowych*, 1803; J. Lipiński, *O poemacie sielskim*, „Pamiętnik Warszawski" 1815, t. 1; [F. Wężyk], *O poezji w ogólności*, „Pamiętnik Warszawski" 1815, t. 3; S.K. Potocki, *O wymowie i stylu*, 1815–1816; J.U. Niemcewicz, *Rozprawa o bajce*, „Roczniki Królewskiego Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk" 1817, t. 10; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; Z.D.C. [Z. Dołęga Chodakowski], *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*, „Ćwiczenia Naukowe" 1818, t. 2; Kł… [S. Kłokocki], *O idei i uczuciu nieskończoności*, „Pamiętnik Naukowy. Oddział Literatury" 1819, t. 2; J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, „Dziennik Wileński" 1819, t. 1; A. Mickiewicz, *Przemowa*, w: tegoż, *Poezje*, 1822; E. Słowacki, *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, 1824; M. Grabowski, *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polszcze*, „Astrea" 1825, t. 1; [M. Mochnacki], *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2; A.E. Odyniec, *Przemowa*, w: tegoż, *Poezje*, 1825; J.F. Królikowski, *Wzory estetyczne poezji polskiej w pięknościach pierwszych mistrzów naszych z przytoczeniem teorii wystawione*, 1826; A.W.Z. [A.W. Zabiełło], *O wierszopisach i poetach uwag kilka*, „Gazeta Polska" 1827, nr 58–59; M.M. [M. Mochnacki], *O „Sonetach" Adama Mickiewicza*, „Gazeta Polska" 1827, nr 80 i 82; J.F. Królikowski, *Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, 1828; [M. Mochnacki], *Myśli o literaturze polskiej*, „Gazeta Polska" 1828, nr 89–94; A. Mickiewicz, *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*, w: tegoż, *Poezje*, 1829, t. 1; [M. Mochnacki], *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska" 1829, nr 15, 17–20, 22 i 26–29; [M. Mochnacki], *O krytyce i sielstwie*, „Kurier Polski" 1830, nr 159; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; J.B.O. [J.B. Ostrowski], *Co to są prawidła?*, „Dziennik Powszechny Krajowy" 1830, nr 130; A. Tyszyński, *O szkołach poezji polskiej*, w: tegoż, *Amerykanka w Polsce. Romans*, 1837; D*** [E. Dembowski], *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*, „Rok" 1843, t. 6; J.I. Kraszewski, *Słówko o prawdzie w romansie historycznym*, w: tegoż, *Nowe studia literackie*, 1843; E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, „Gazeta Polska" 1866, nr 285–286 i 288; [A. Wiślicki], *Groch na ścianę. Parę słów do całej plejady zapoznanych wieszczów naszych*, „Przegląd Tygodniowy" 1867, nr 49, 1868, nr 1; A. Świętochowski, *Pleśń społeczna i literacka*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 31; A. Świętochowski, *My i wy*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 44; F. Bogacki, *Tło powieści wobec tła życia*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 49–53; P. Chmielowski, *Utylitaryzm w literaturze*, „Niwa" 1872, t. 2; J.M. Kamiński, *O stosunku poezji do życia społecznego*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 5–10; E. Orzeszkowa, *Listy o literaturze*, „Niwa" 1873, t. 4; A. Pilecki, *Społeczne znaczenie poezji i współczesne jej stanowisko*, 1874; F. Krupiński, *Romantyzm i jego skutki*, „Ateneum" 1876, t. 2; J. Ochorowicz, *O twórczości poetyckiej ze stanowiska psychologii*, „Tydzień Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny" 1877, nr 35–45 i odb.; E. Orzeszkowa, *O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15; H. Sienkiewicz, *O naturalizmie w powieści*, „Niwa" 1881, t. 20; A. Sygietyński, *Współczesna powieść we Francji*, „Ateneum" 1881–1883; B. Prus, *Słówko o krytyce pozytywnej. (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)*, „Kurier Codzienny" 1890, nr 308–316; Miriam [Z. Przesmycki], *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*, „Świat" 1891, nr 3–24, z przerw.; E. Orzeszkowa, *Powieść a nowela* [1892], fragm. w: K. Wojciechowski, *Powieść a nowela. (Listy E. Orzeszkowej i P. Chmielowskiego)*, „Pamiętnik Literacki" 1913, z. 2; C. Jellenta,

M. Komornicka, W. Nałkowski, *Forpoczty*, 1895; A. Złotnicki, *Arystokracja mózgowców*, „Przegląd Tygodniowy" 1895, nr 43; Quasimodo [A. Górski], *Młoda Polska. Felieton nieposłany na konkurs „Słowa Polskiego"*, „Życie" 1898, nr 15–16, 18–19 i 24–25; S. Przybyszewski, *Confiteor*, „Życie" 1899, nr 1; S. Przybyszewski, *O „nową" sztukę*, „Życie" 1899, nr 6; A. Górski, *Błędne dusze*, „Ateneum" 1901, t. 1; S. Brzozowski, *My, młodzi*, „Głos" 1902, nr 50; I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902; A. Górski, *Monsalwat. Rzecz o Adamie Mickiewiczu*, 1908; S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910.

Opracowania: Z. Szmydtowa, *Manifest platoński Bohdana Zaleskiego*, „Ruch Literacki" 1933, nr 8; A. Bar, *Kumoszki na Parnasie*, 1947; S. Kawyn, *Wstęp*, w: *Walka romantyków z klasykami*, wstęp i oprac. S. Kawyn, 1960; J. Baculewski, *Poezja programowa wczesnego pozytywizmu*, w: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. 1, red. J. Kulczycka-Saloni, H. Markiewicz i Z. Żabicki, 1965; J. Kulczycka-Saloni, *Programy i dyskusje literackie*, w: jw.; S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, 1966; T. Weiss, *Przełom antypozytywistyczny w Polsce w latach 1880–1890. (Przemiany postaw światopoglądowych i teorii artystycznych)*, 1966; K. Krzemień-Ojak, *Maurycy Mochnacki. Program kulturalny i myśl krytycznoliteracka*, 1975; M. Żurowski, *„Romantyczność" wśród manifestów romantyzmu*, „Poezja" 1975, z. 11–12; S. Pieróg, *Maurycy Mochnacki. Studium romantycznej świadomości*, 1982; G. Gazda, *Manifest literacki*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 1985, z. 1; J. Kulczycka-Saloni, *Wstęp*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, oprac. J. Kulczycka-Saloni, 1985; H. Markiewicz, *Pozytywiści wobec romantyzmu polskiego*, w: tegoż, *Świadomość literatury. Rozprawy i szkice*, 1985; K. Wyka, *Młoda Polska*, t. 1–2, 1987; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1988; E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, 1990 (zwłaszcza rozdz. *Przejawy krytyki programowej*); A. Kowalczykowa, *Wstęp*, w: *Idee programowe romantyków polskich. Antologia*, oprac. A. Kowalczykowa, 1991; Z. Przychodniak, *U progu romantyzmu. Przemiany warszawskiej krytyki teatralnej w latach 1815–1825*, 1991; P. Czapliński, *Manifest literacki jako tekst literaturoznawczy*, „Pamiętnik Literacki" 1992, z. 1; B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, 1992 (zwłaszcza rozdz. *Koncepcje poezji w okresie sporów przełomu romantycznego w Polsce 1818–1830*); G. Gazda, *Manifest literacki*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska i E. Szary-Matywiecka, 1992; P. Czapliński, *Poetyka manifestu literackiego 1918–1939*, 1997; M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, 1997; M. Stanisz, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, 1998; P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski. Zarys problematyki*, 1999; M. Podraza-Kwiatkowska, *Wstęp*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, 2000; M. Strzyżewski, *Mickiewicz wśród krytyków. Studia o przemianach i formach romantycznej krytyki w Polsce*, 2001; M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M.B. Fedewicz, 2003; A. Kaliszewski, *Nostalgia stylu. Neoklasycyzm liryki polskiej XX wieku w krytyce, badaniach i poetykach immanentnych (w kontekście tradycji poetologicznej klasycyzmu)*, 2007.

Zob. też: List jako dyskurs krytycznoliteracki, Portret literacki, Prawidła, Przedmowa, Recenzja, Retoryka

PRZEDMIOTOWOŚĆ

W myśli oświeceniowej. Teorie estetyczno-literackie drugiej połowy XVIII w. i początku XIX stulecia nie posługiwały się wprost pojęciami PRZEDMIOTOWOŚCI i → PODMIOTOWOŚCI, ale problematyka ta znajdowała pośredni wyraz w zasadniczych rozważaniach o istocie i przedmiocie poezji oraz postawie → poety. Poglądy na ten temat można sprowadzić do dwóch opozycyjnych ujęć. W pierwszym ujęciu poezję traktowano jako „najdoskonalszym naśladowaniem wyrażenie natury" – tak pisze Filip Nereusz Golański (*O wymowie i poezji*, 1786), wskazywano też naturę jako przedmiot poetyckiego przedstawienia, ukazaną w porządkującym i uogólniającym akcie rozumu: „Natura jest jedynym ozdób wizerunkiem, / Byleś ją brał rozumnie, nie ślepym trafunkiem" – radzi Franciszek Ksawery Dmochowski (*Sztuka rymotwórcza*, 1788, *Pieśń pierwsza*). W drugim – przedmiot poezji rozumiano szeroko, jako całą rzeczywistość dostępną obserwacji poety, który przedstawia ją z perspektywy → czułego serca, będącego podstawowym atrybutem twórcy, a więc w ujęciu o charakterze subiektyw-

nym, podmiotowym. „Złość na przykład zobaczona niechaj go [poetę] pobudza do gniewu, zemsty, albo pogardy, co niechaj wyraża z ostrością jakąś i gwałtownością, które gniewowi i zemście są właściwe" – pisze Franciszek Karpiński (*O wymowie w prozie albo wierszu*, 1782). Joachim Litawor Chreptowicz, autor hasła *Poezja* w *Zbiorze potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych* (t. 2, 1781) Ignacego Krasickiego, także przedstawiał pogląd o podmiotowych, → ekspresywnych źródłach poezji: twórca „śpiewa przed ludem to, co czuje, […] dlatego, żeby dał poznać wszystkim stan serca swego". Również w estetyce leżącej u podstaw rokoka zwracano uwagę na rolę w powstawaniu i ocenie poezji gustu (smaku) jako organu o charakterze indywidualnym i podmiotowym. W wyznaczonym przez te ujęcia polu mieściła się estetyka pierwszego dwudziestolecia XIX w.

Poglądy Maurycego Mochnackiego. Pojęcia „przedmiotowość" i „podmiotowość" zostały przyswojone polskiej krytyce literackiej przez Maurycego Mochnackiego, który przeniósł je tu z idealistycznej klasycznej filozofii → niemieckiej, posługując się terminami „obiektowość" i „subiektowość". Kategorie te pojawiają się w jego pracy *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* (1830) przede wszystkim w celu zaznaczenia opozycji między znamiennym dla → epiki widzeniem świata, nakierowanym na przedmiot, a nacechowanym subiektywizmem spojrzeniem → liryka. Poezję pierwszego typu krytyk wiąże z → realizmem, drugiego – z idealizmem: „Z jednej strony malownictwo historyczne, kształty, figury, grupy, obyczaje, zdarzenia. […] Z drugiej zaś strony: wnętrzny duch i uniesienie myśli. Tamtę nazywam poezją realną, OBIEKTOWĄ; tę zaś poezją duszy […]. Albo poeta o własnej zapomina INDYWIDUALNOŚCI, o swej jednostce, o swoim »ja«, i odjąwszy się samemu sobie, wszystkę chęć swoję i starania kładzie w to jedynie, ażeby twory jego miały tę rzeczywistość, tę prawdziwość, tę realność niezgruntowaną, to istnienie odrębne i niezależne, jakie mają twory w przyrodzeniu: albo samego siebie z uczuć swoich i istoty jestestwa swego snuje, wynurza i jest zawsze samym sobą. W pierwszym przypadku poeta jest REALNY, w drugim IDEALNY. Częstokroć być może i REALNY, i IDEALNY zarazem" (*O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, wyróżnienie – A.M.). Ten podział nie ma jednak charakteru wartościującego, lecz tylko opisowy, przy czym „poezji obiektowej" Mochnacki przypisuje cechy znamienne dla sztuk plastycznych („Wyrazy POSTACIOWY, REALNY, SNYCERSKI, PLASTYCZNY, RZECZYWISTY w jednym znaczeniu używam"), „subiektowej" zaś – dla muzyki („Wszystko u nich [poetów „subiektowych"] zmierza do TONU, muzykalności").

Krytyka międzypowstaniowa. Opisowa funkcja tej pary terminów i jej rola w charakterystyce z jednej strony → liryki, a z drugiej – prozy → narracyjnej dominuje też w całym okresie międzypowstaniowym, ale w wypadku → dramatu ich użycie wiąże się niekiedy z wnoszeniem doń żywiołu epickiego bądź lirycznego, jak również z → wartościowaniem, wszak nie do końca jednoznacznym. Tak więc np. w 1840 r. Stanisław Ropelewski zarzuca Mickiewiczowskim *Dziadom* brak „poważnych pierwiastków przedmiotowości", stwierdzając przy tym: „[…] poza przedmiotowością nie upatrujemy poezji" (*Wspomnienie o piśmiennictwie polskim w emigracji*, fragm. „Młoda Polska" 1838, t. 2, całość „Kalendarz Pielgrzymstwa Polskiego" 1840, t. 2). Edward Dembowski stwierdza natomiast w 1843 r., że w poemacie dramatycznym Dominika Magnuszewskiego „przedmiotowość odejmuje życie jego tworom, wysysa z nich krew i posągi zamiast żyjących ludzi przedstawia" (*O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*, „Rok" 1843, t. 6), choć u genezy tego sądu rysowała się nie tylko ogólna dążność romantyków do wysokiej oceny podmiotowości, lecz także postawa Dembowskiego wobec dramatu, od którego żąda on, aby był „czynem, nie obrazem". Dużo później, bo

w 1867 r., Stanisław Tarnowski – w kontekście omawianej monografii Antoniego Małeckiego o Juliuszu Słowackim – krytykuje brak przedmiotowości w *Kordianie*, przez co zresztą rozumie brak „zewnętrznej" oceny i krytyki tego romantycznego bohatera (*Profesora Małeckiego „Juliusz Słowacki"*, „Przegląd Polski" 1867, t. 4).

W okresie międzypowstaniowym postulat obiektywnego przedstawiania rzeczywistości, pojawiający się wówczas przeważnie bez używania terminu „przedmiotowość", odnosił się przede wszystkim do → powieści. W szeroko przedstawionej diagnozie i prognozie rozwoju tego gatunku Józef Ignacy Kraszewski szczególnie ceni przedmiotowość, co widać w podkreślaniu przezeń ówczesnej i przyszłej roli → romansu „malowniczego" (zalicza do niego także romans historyczny), czyli takiego, w którym dominuje → opisowość i przedmiotowość właśnie, a z drugiej strony – w opozycyjnym z nim zestawianiu romansu „filozoficznego, moralnego, utylitarnego", którego istnienie dopuszcza tylko w celach dydaktycznych, tj. dla dzieci i sług (*Przeszłość i przyszłość romansu*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 29–30). Podmiotowość była natomiast uważana za konstytutywną cechę liryki.

Przedmiotowość i podmiotowość w drugiej połowie XIX w. W okresie pozytywistycznej „burzy i naporu" szczególnie mocno bywa podważana w poezji (zwłaszcza w poezji epigonów romantyzmu) rola poety, na ogół zresztą bez posługiwania się słowem „podmiotowość". „Jestem »WIESZCZ«, a więc wolno mi głową trącać o gwiazdy, chwytać komety za ogon, stanąć na piedestale istnienia i stamtąd dopiero druzgotać wierszowanymi piorunami każdego, co zasłużył na mój gniew jowiszowy" – pisze ironicznie krytyk o poezji Adama Asnyka ([J. Kotarbiński], *Profile. Adam Asnyk*, „Przegląd Tygodniowy" 1875, nr 3; zob. też → wieszcz).

Kategoria przedmiotowości pojawia się w okresie postyczniowym przede wszystkim w kontekście powieści, choć i ta ostatnia bywa analizowana z punktu widzenia zarówno przedmiotowości, jak i podmiotowości. Interesujące jest ujęcie Feliksa Bogackiego, który dostrzega w powieści istnienie ich obu, a charakteryzując ten gatunek, wyodrębnia m.in. „powieść podmiotową, czasem tendencyjną", żądając jednak „umiejętnego połączenia artyzmu z tendencją. Obiektywności ze subiektywnością. Podmiotowej i przedmiotowej strony" (*Powieściopisarstwo wobec społeczeństwa*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 28–32). Krytyka literacka w latach 70. i 80. coraz częściej wiąże bowiem podmiotowość z → tendencyjnością, i zarówno podmiotowość, jak i „przedmiotowość" stopniowo nabierają wyraźnego charakteru wartościującego. Postulat przedmiotowości – nie bez wpływu coraz większej znajomości poetyki realistycznej powieści, a zwłaszcza twórczości Honoré de Balzaca i Gustave'a Flauberta – zaczyna być jednoznacznie łączony z realizmem i traktowany jako warunek artystycznej prozy narracyjnej, podczas gdy „podmiotowość" coraz bardziej kojarzy się ze znamiennymi dla utworów tendencyjnych bezpośrednimi komentarzami → narratora, które w pierwszym okresie rozwoju prozy pozytywistycznej jeszcze nie raziły zwolenników tendencyjności i nie zawsze nawet były uważane za „podmiotowe". O ile więc w 1873 r. Antoni Gustaw Bem chwali Elizę Orzeszkową, że „nie schodzi prawie nigdy w swych powieściach z raz obranego, ściśle przedmiotowego stanowiska, i rzadko w roli starożytnego chóru wychyla się z objaśnieniami spoza narysowanej przez siebie postaci" (*Eliza Orzeszko*, „Opiekun Domowy" 1873, nr 32), o tyle w artykule z 1880 r., podsumowującym ówczesną sytuację prozy narracyjnej, Piotr Chmielowski ocenia krytycznie komentarze narracyjne tej pisarki: „W pierwocinach mianowicie literackich, silnie przejętych podmiotowymi pierwiastkami, rysunek charakterów przechodzi niekiedy w karykaturę (*Cnotliwi*), naturalność uległa naciskowi autorki, pragnącej

przeprowadzić w pewnej postaci swoje idee i pragnienia" (*Młode siły. „Z różnych sfer": nowele i obrazki Elizy Orzeszkowej*, „Ateneum" 1880, t. 1).

Teorie pozytywistów i naturalistów. Jednym z teoretycznych uzasadnień upowszechniania przedmiotowości stała się znana na ziemiach polskich ze streszczeń w ówczesnej prasie (m.in.: H. B[iegeleisen], *Teoria i technika powieści*, „Prawda" 1883, nr 48 i 53; I. Matuszewski, *Bieżące piśmiennictwo niemieckie*, „Przegląd Tygodniowy" 1884, nr 9) koncepcja Friedricha Spielhagena wyłożona w pracy *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans* (1863). Innym założeniem, z pewnością bardziej istotnym w praktyce twórczej, było postulowanie – szczególnie mocno od połowy lat 70. i przez całe lata 80. – funkcji pisarza w społeczeństwie już nie jako nauczyciela prawd społecznych, jak było w pierwszym okresie rozwoju pozytywizmu (→ dydaktyzm), lecz jako opisującego je obiektywnie badacza. Zostaje tu przywołany wzór → nauk przyrodniczych (powstająca w tym czasie socjologia ma także oblicze przyrodnicze) i ich obiektywizmu. W artykule *O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium* („Niwa" 1879, t. 15) Orzeszkowa uzasadnia potrzebę posiadania przez pisarza głębokiej wiedzy, która by „pozwalała mu obejmować okiem szerokie przestrzenie zjawisk, przenikać, spostrzegać i pojmować różne a liczne warstwy społeczne, sytuacje psychiczne i filozoficzne idee", czyli żąda od niego wiedzy iście encyklopedycznej. „Sztuka nie jest więc cackiem, które bawi, ani niańką, która opowiada wzruszające historie, ale – razem z nauką – tworzy dwa skrzydła, za pomocą których ludzkość wznosi się coraz wyżej nad świat zwierzęcy" – pisze w jednej ze swych → kronik Bolesław Prus (*Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski" 1885, nr 18), a jego aprobatywny stosunek do nauk przyrodniczych z pewnością wpłynął na sposób prezentowania przezeń rzeczywistości we własnych utworach.

Jednoznacznie pozytywnie wartościujący charakter kategorii przedmiotowości jest widoczny zwłaszcza w postulatach lat 80. dotyczących kształtu rozwijającej się wówczas intensywnie powieści realistycznej, tj. przede wszystkim jej narracji. Chmielowski pisze: „Balzak […] zajął […] to stanowisko względem świata, które się przedmiotowym nazywa. Dla niego każdy przedmiot, każde zjawisko, każdy człowiek jednakowy przedstawiał interes […]. Rozumiał on, że chcąc świat opisywać, potrzeba go znać; a znać go nie będziemy, jeżeli, o ile możność dozwoli, nie oddzielimy naszych sympatii i antypatii od tego wszystkiego, co się na nim dzieje. A więc mniejsza o to, czy sam przedmiot DLA NAS jest wstrętny lub miły, czy jest mały czy wielki […], bądź co bądź stanowi on cząstkę tej potężnej całości, jaką się wszechświat ludziom przedstawia […]. Jak we wszechświecie nie ma etykiet, oznaczających z góry każdemu, nad czym boleć i z czego się cieszyć; tak też i w dziele sztuki etykiety takie są zupełnie zbyteczne; dziś już nie potrzebujemy tych wstęg z wypisanymi zdaniami, którymi średniowieczni malarze uważali za potrzebne objaśniać widzów o znaczeniu namalowanych postaci" (*Młode siły*).

Będący pod wyraźnym wpływem Spielhagena Teodor Jeske-Choiński, zdecydowany przeciwnik wczesnopozytywistycznej tendencyjności, stwierdza nawet: „[…] takie osobiste uwagi autora psują wrażenie całości, odrywają uwagę czytelnika od treści i biorą mu iluzję prawdopodobieństwa […]" (*Teoria powieści*, „Niwa" 1883, t. 24). Podsumowując zawartą w swym artykule koncepcję, bardzo wyraźnie przy tym podkreśla: „[…] główną istotą formy artystycznej jest PRZEDMIOTOWOŚĆ W WSZYSTKICH KIERUNKACH, jak PRAWDOPODOBIEŃSTWO było podwaliną treści" (tamże) i wiąże przedmiotowość właśnie z dążnością do uzyskania przez → odbiorcę iluzji, że obcuje bezpośrednio z rzeczywistością pozaliteracką. Jeske-Choiński idzie też w tym okresie stosunkowo najdalej, żądając w tym samym artykule „usunięcia" twórcy z powieści lub przynajmniej zlikwidowania indywidualnych cech

jego wypowiedzi: „Przedmiotowość w opowiadaniu polega na umiejętnym usunięciu autora poza ramy powieści […]. Osobista indywidualność autora nie istnieje dla niego podczas wykonania" (tamże). Zdawano sobie jednak sprawę z nierealności tego postulatu i m.in. Chmielowski, stosujący dość często w swych krytykach i pracach naukowych kategorię przedmiotowości (jako jej mistrzów w literaturze przywołuje zarówno Adama Mickiewicza z *Panem Tadeuszem*, jak i twórczość Józefa Ignacego Kraszewskiego), doskonale rozumie niemożność jej absolutyzacji: „Gdyby przedmiotowość ABSOLUTNA była możliwa, mielibyśmy w sztuce tylko obrazy rozmaitych przedmiotów, osób i zjawisk, ale sposób ich przedstawienia byłby jednakowy. […] samo poznanie nasze jest wynikiem współdziałania dwóch czynników, to jest przedmiotu poznawanego […], a po wtóre zmysłów i umysłu, które wrażenia od owego krajobrazu, człowieka, zjawiska przyrody przyjmują" (*Młode siły*). Piszący kilka lat później o „impersonalizmie" Franciszek Rawita-Gawroński jasno stwierdza zaś: „[…] zupełnego »impersonalizmu« nie ma i być nie może, autor posiada tylko większą lub mniejszą zdolność ukrycia samego siebie w swym dziele. […] Do pewnego stopnia jest to bardzo pożądanym, ażebyśmy w sztuce jak najmniej widzieli artystę; złudzenie prawdziwości, jakie czytelnik odbierać powinien, wymaga tego. […] Odnośnie [do] autora […] w utworze swoim musi on być obecnym. Wypływa to z samego charakteru tworzenia […]" (*Wybitniejsze prądy w nowoczesnej literaturze francuskiej*, „Prawda" 1886, nr 40).

Postulat przedmiotowości, szczególnie bliski → francuskiemu → naturalizmowi, był również akcentowany przez polskich naturalistów i realizowany w ich twórczości, co dotyczy zwłaszcza koncepcji teoretycznych i utworów Antoniego Sygietyńskiego. Stwierdza on już w 1878 r. (co prawda przede wszystkim w kontekście francuskiego malarstwa; zob. też → sztuki wizualne a literatura): „Artyści dzisiejsi są tym, czym być powinni, to jest tylko artystami, a nie, jak chcieli pseudoklasycy, moralizatorami i kierownikami społeczeństwa" (*Sztuka na Wystawie Powszechnej w Paryżu*, „Ateneum" 1878, t. 3). Analizując twórczość Flauberta, podkreśla zaś, że właśnie on oczyścił powieść z resztek subiektywnego, podmiotowego widzenia świata, widocznego jeszcze u Balzaca (*Współczesna powieść we Francji. I. Gustaw Flaubert*, „Ateneum" 1881, t. 2).

Z czasem kategorie przedmiotowości i podmiotowości weszły do zestawu obiegowych pojęć krytycznych; o ich popularności świadczy to, że zostały przyjęte przez krytyków i estetyków wyznających różne światopoglądy, nie tylko Piotr Chmielowski, ale i Henryk Struve pisał, że zbadanie wzajemnych relacji łączących przedmiotowość i podmiotowość (indywidualizm) należy do „najważniejszych zadań estetyki" (H. Struve, *Sztuka i piękno*, 1892).

Pod wpływem Hippolyte'a Taine'a. W latach 80. i 90. postulat przedmiotowości i związanego z nią obiektywizmu bywa także stawiany przed wiedzą o literaturze (→ teoria literatury). Powoływano się w tym wypadku przede wszystkim na Hippolyte'a Taine'a (→ taine'izm) zarysującego wymagania „nowej" estetyki: „Dawna estetyka dawała naprzód określenie piękna, i mówiła na przykład, że piękno jest wyrazem ideału moralnego, albo że piękno jest wyrazem tego, co niewidzialne, albo jeszcze że piękno jest wyrazem namiętności ludzkich; następnie, wychodząc z tego, jak z artykułu kodeksu, rozgrzeszała, potępiała, napominała i wskazywała drogę. […] Metoda nowoczesna, której się staram trzymać, a która zaczyna przenikać do wszystkich nauk moralnych, polega na tym, aby dzieła ludzkie, a w szczególności dzieła sztuki, rozpatrywać jako fakty i płody, których cechy trzeba oznaczyć, a przyczyn się doszukiwać, nic więcej. Nauka, tak pojęta, ani prześladuje, ani przebacza; stwierdza i wyjaśnia. […] przedstawia się jak botanika, która bada z równą ciekawością już to drzewo pomarańczowe i waw-

rzyn, już też sosnę i brzozę; jest sama rodzajem botaniki stosowanej, nie do roślin, lecz do dzieł ludzkich" (*Filozofia sztuki*, t. 1, przeł. A. Sygietyński, wyd. 2, 1911). Ta koncepcja, bezpośrednio przywoływana, inspirowała Bolesława Prusa w jego poczynaniach krytycznoliterackich. Sytuacja w polskiej estetyce nie bardzo jednak zmieniała się, nic dziwnego, że atakujący Prusa Aleksander Świętochowski ironicznie stwierdza w 1890 r.: „Pomimo wszelkich trzeźwień, nawoływań i rozumowań, zwłaszcza Taine'a, zwracających krytykę artystyczną w kierunku zasad prawdziwie naukowych, pozostaje ona ciągle systemem wyłącznej hodowli, a nie przedmiotowego badania" (*Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, „Prawda" 1890, nr 32). Tym mniej może dziwić, że właśnie Prus, dużo wcześniej postulujący istnienie „realnej" estetyki – czyli takiej, która poleca szukać w dziele przede wszystkim obiektywnych czynników i związków z realną rzeczywistością, a także stroni od subiektywnych ocen – odpiera napaść Świętochowskiego, żądając od krytyki literackiej m.in. obiektywizmu i zarzucając swemu adwersarzowi, że „zamiast pozytywnego badania faktów – dał namiętne → pamflety, zamiast pozytywnej krytyki – przywidzenia, kaprysy i fałsze […]" (*Słówko o krytyce pozytywnej. (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)*, „Kurier Codzienny" 1890, nr 308 i 310–316). Reprezentujący naturalistów skupionych wokół „Wędrowca" Stanisław Witkiewicz we wstępie do *Sztuki i krytyki u nas* – jak Prus – odwołuje się też do Taine'a, postulując obiektywizm i → naukowość krytyki, ale drogą ich uzyskania ma być wedle niego rozwijająca się wówczas bardzo intensywnie, oparta na osiągnięciach przyrodoznawstwa, → psychologia, na której podstawie „może być zbudowana naukowa teoria sztuki" (*Wstęp do „Sztuki i krytyki u nas"*, wyd. 2, 1899).

Przedmiotowość a naturalizm. Ponieważ postulat maksymalnego obiektywizmu był znamienny dla prozy naturalistycznej, z jednej strony rozpowszechniają go także przedstawiciele tego kierunku w polskiej literaturze (zwłaszcza Sygietyński), z drugiej zaś krytyka naturalizmu nie obyła się bez podania w wątpliwość form realizowania się kategorii przedmiotowości. Już w 1880 r. Chmielowski zauważa, że choć „przedmiotowość w twórczości artystycznej zaczęto uznawać za przymiot nader cenny", „powstała pod tym względem przesada w tak zwanym kierunku NATURALISTYCZNYM, który, jak dotychczas, wykrzywił ideę Balzaka" (*Młode siły*). Bezpośrednio atakujący naturalizm Henryk Sienkiewicz stwierdza z kolei rok później m.in.: „Twarz Zoli, jak twarz bóstwa olimpijskiego, pozostaje zawsze niewzruszona w swej przedmiotowości i w swej pogodzie dostrzegacza. Ale to właśnie pozwala mu być bezwzględnym i nieubłaganym jak fatalizm". Zbrodnie bohaterów Zoli „właśnie dlatego, że opisane tak przedmiotowo, występują nago, obrzydliwie, odpychająco" (*O naturalizmie w powieści*, „Niwa" 1881, t. 20).

W krytyce młodopolskiej. W latach powstawania i rozwoju literatury młodopolskiej postulat przedmiotowości stopniowo traci jednak na znaczeniu, tym bardziej że przede wszystkim liryka odgrywa w niej rolę wiodącą i narzuca swe normy także prozie, zwłaszcza *stricte* poetyckiej. Ignacy Matuszewski stwierdza: „[…] podmiotowość stanowi najgłówniejszy żywioł twórczości artystycznej" (*Subiektywizm w krytyce*, „Biblioteka Warszawska" 1897, t. 2). Mocno akcentuje również niesłuszne – jego zdaniem – stłumienie jej w latach pozytywizmu i gloryfikację przedmiotowości przez pisarzy-realistów i naturalistów (z tego powodu są krytykowani posługujący się „nieosobistą formą" Flaubert i Stendhal): „Indywidualność artysty – której praw, zdobytych przez romantyzm, nie śmiano absolutnie negować – mogła się ujawnić tylko w języku, stylu, kompozycji, ujęciu przedmiotu, ale nie wolno jej było wysuwać się naprzód, przemawiać we własnym imieniu, wyrażać swoich własnych uczuć, sympatii i antypatii, ani też oddalać się od logiki i wzorów istniejących w »rzeczywistości«"

(*Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902). W związku z tym krytyk zauważa podstawową różnicę między estetyką naturalizmu a → modernizmu: „Estetyka modernistyczna stanowi biegunowe przeciwieństwo estetyki twórców i epigonów naturalizmu. Dla nich kwestią zasadniczą było obiektywne i plastyczne odtworzenie FAKTU, dla modernistów sam fakt ma znaczenie podrzędne, a celem sztuki jest odtworzenie subiektywnej gry uczuć i wrażeń, jakie ów fakt budzi w duszy artysty" (tamże). Matuszewski postuluje również, by nie tyle rozróżniać przedmiotowość i podmiotowość wedle formalnych cech utworów, ile według typów psychiki artystów: „Przedmiotowym nazywamy poetę, który opisuje rzeczy albo, ściślej mówiąc, wrażenia, jakie od rzeczy odbiera, ukrywając swoją osobistość za nimi, podmiotowym zaś będzie poeta, który przemawia w swoim własnym imieniu, nie nakładając na swoją duszę obiektywnej maski ani kostiumu, zapożyczonego ze skarbca wrażeń wspólnych całej ludzkości, skarbca zwanego »światem zewnętrznym, realnym«" (tamże). Współtworząc młodopolską estetykę, omawia też rolę nastroju i → symboliczności w podmiotowej liryce i jej synestezyjność, a szczególnie związki z → muzyką. Późniejsi krytycy postulaty te coraz bardziej rozciągają na całą literaturę, akcentując także potrzebę ujawniania twórczego „ja" w prozie narracyjnej i w dramacie.

W związku z tym stanowiskiem, tak charakterystycznym dla modernizmu, pojawia się również żądanie uznania prawa podmiotowości w krytyce literackiej. Matuszewski, zaliczając krytykę już nie do nauki, lecz do sztuki (przywołuje w tym wypadku określenie, które ukuł przywoływany przez niego → włoski krytyk, Mario Pilo (*L'Estetica psicologica*, 1892), piszący o „sztuce krytycznej" i włączający ją do literatury), domaga się istnienia w niej podmiotowości: „[…] krytyk […] nie może być zimnym badaczem, lecz uzdolnionym artystycznie pośrednikiem pomiędzy poetą a ogółem […]. Krytyk zajmuje takie samo stanowisko względem dzieł sztuki, jakie artysta zajął względem natury" (*Subiektywizm w krytyce*). Stąd już tylko krok do postulowania w krytyce subiektywizmu jako drogi do prawdy, i Matuszewski go czyni, pisząc: „Im PODOBNIEJSZY jakościowo i ilościowo będzie umysł krytyka do umysłu artysty, tym zgodniejsze z prawdą rezultaty da owa analiza" (tamże).

Anna Martuszewska

Źródła: [J.L. Chreptowicz], *Poezja*, w: [I. Krasicki], *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych*, t. 2, 1781; F. Karpiński, *O wymowie w prozie albo wierszu*, w: tegoż, *Zabawki wierszem i prozą*, t. 2, 1782; F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, 1788; J.I. Kraszewski, *Przeszłość i przyszłość romansu*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 29–30; D*** [E. Dembowski], *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*, „Rok" 1843, t. 6; E. Orzeszkowa, *O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15; H. Sienkiewicz, *O naturalizmie w powieści*, „Niwa" 1881, t. 20; A. Sygietyński, *Współczesna powieść we Francji. I. Gustaw Flaubert*, „Ateneum" 1881, t. 2; T. Jeske-Choiński, *Teoria powieści*, „Niwa" 1883, t. 24; H. Struve, *Sztuka i piękno*, 1892; I. Matuszewski, *Subiektywizm w krytyce*, „Biblioteka Warszawska" 1897, t. 2; P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, 1902; I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902.

Opracowania: M. Żmigrodzka, *Walka o realizm w estetyce i krytyce literackiej kraju w latach 1831–1848*, „Pamiętnik Literacki" 1953, z. 1; A. Brodzka, *O kryteriach realizmu w badaniach literackich*, 1966; S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, 1966; S. Burkot, *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku*,

1968; J. Bachórz, *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831–1863*, 1972; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1988; Z. Mitosek, *Mimesis w literaturze, kulturze i sztuce*, 1992; T. Sobieraj, *Przekroje pozytywizmu polskiego. W kręgu idei, metody i estetyki*, 2012.

Zob. też: Naturalizm, Podmiotowość krytyczna, Powieść, Realizm, Taine'izm

PRZEDMOWA

Definicja. „Przedmowa" albo „przemowa", „przedsłowie", „prefacja", „wstęp", „uwagi wstępne", „objaśnienie", „do czytelnika", „czytelnikowi", „do zoila", „do krytyków", „od autora", „od wydawcy", „od tłumacza" itp. (niejednokrotnie opatrzona oryginalną tytulaturą lub pozbawiona tytułu) to wydzielona graficznie, niesamoistna część utworu literackiego lub książki (literackiej, krytycznej, historycznej, historycznoliterackiej), występująca po karcie tytułowej lub dedykacji, jeden z kluczowych elementów literackiej ramy wydawniczej, tzw. paratekstów. Jest to typ wypowiedzi wstępnej poprzedzającej tekst główny (utwór literacki albo zbiór utworów), napisany przez autora (tzw. przedmowy auktorialne), tłumacza, wydawcę, drukarza bądź inną osobę zaakceptowaną przez autora lub wydawcę (tzw. przedmowy allograficzne). Kluczową funkcją przedmowy jest rekomendacja następującego po niej dzieła oraz zdobycie dlań przychylności → czytelnika. Jako forma komentarza do utworu, integralnie z nim związana, przedmowa zawiera różnorodne informacje odnoszące się do jego tematu, problematyki, kształtu artystycznego, przyczyn lub okoliczności powstania, a także na temat autora, jego biografii, intencji, przebiegu procesu twórczego, → tradycji literackiej, z której dzieło wyrasta, kontekstu historyczno-społecznego, w którym ma funkcjonować, publiczności czytelniczej, do której jest kierowane, preferowanego stylu odbioru oraz zasad właściwej lektury. Pokrewnymi formami tej wypowiedzi metaliterackiej są: list dedykacyjny (rozbudowana dedykacja skierowana do określonego imiennie adresata, zawierająca m.in. komentarz na temat prezentowanego utworu, często wierszowana), poetycki wstęp (wydzielony utwór liryczny, pełniący funkcję wprowadzenia i zapowiedzi następującego po nim zbioru) oraz posłowie (komentarz metaliteracki po tekście głównym).

Dzieje gatunku. Przedmowy stanowiły znaną od starożytności formę wprowadzenia do lektury oraz komentarza metaliterackiego. Wpływ na ich kształt formalny miała, po pierwsze, tradycja wstępu retorycznego (gr. *prooímion*, łac. *prooemium*, *exordium*, *praefatio*), którego głównym celem było objaśnienie problematyki dzieła i pozyskanie przychylności słuchacza (*captatio benevolentiae*) – stąd też w przedmowach występowała charakterystyczna dla → retoryki „topika eksordialna", obejmująca figury skromności autorskiej i nieumiejętności sprostania podjętemu zadaniu, deklaracje pożytku, trudności lub nowości tematu, gesty zachęty do lektury, powierzenia dzieła odbiorcy, prośby o jego uwagę lub przychylność itp. Po drugie, zawartość treściową przedmów określała poetyka prologu dramatycznego oraz epickiej inwokacji – stąd obecność w nich takich elementów, jak: zapowiedź tematu, problematyki, prezentacja bohaterów, zastosowanych konwencji, typu kompozycji, koncepcja podmiotu-komentatora itp. Przedmowy stanowiły bardzo ważny składnik książek staropolskich (funkcjonowały wówczas takie ich formy, jak: średniowieczne wprowadzenia do twórczości „wykładanych" autorów, tzw. *accessus ad auctores*, a ponadto popularne od XV do XVIII w. wierszowane listy dedykacyjne, tzw. przypisania, oraz przedmowy *sensu stricto* – kierowane zwykle „do zoila" lub „do czytelnika"). W oświeceniu – zgodnie z panującą wówczas estety-

ką normatywną i nastawieniem dydaktycznym – autorzy przedmów często sięgali po formę usystematyzowanego, zobiektywizowanego wykładu metaliterackiego lub retorycznej „przemowy" do odbiorców. W XIX w. stopniowo odchodzono od ujęć typologicznych i skonwencjonalizowanej topiki retorycznej, częściej wykorzystywano formę szkiców historycznych, swobodnych impresji autobiograficznych, fikcyjnych dialogów, a nawet → manifestów literackich. Ogromna popularność przedmów utrzymywała się co najmniej do drugiej połowy XIX w., kiedy to sukces prozy tendencyjnej i realistycznej, a przede wszystkim rozwój prasy, znacznie zmniejszyły zapotrzebowanie na tę formę wypowiedzi. Pisarze Młodej Polski szczególnie dbali o wyrafinowany kształt swoich książek literackich, częściowo powrócili do dawnej tradycji opatrywania przedmowami swoich utworów, niejednokrotnie zastępując je wstępami o charakterze poetyckim. Od końca XIX w. znacznie wzrosło również znaczenie allograficznych wprowadzeń historyczno- lub krytycznoliterackich.

Przedmowa jako wypowiedź krytycznoliteracka. Prefacyjny dyskurs krytycznoliteracki miał cechy swoiste, wpisywał się bowiem w ramy typowe dla tej formy wypowiedzi – ta wykorzystywała zaś różnorodne zabiegi literackie i retoryczne (np. stylistykę dedykacji, poetykę przemówienia do czytelnika lub recenzenta, fikcję odnalezionego rękopisu, stylizację nadawcy na bohatera utworu, sygnowanie tekstu przedmowy przez bohatera literackiego lub inną postać fikcyjną, oparcie kompozycji na *stricte* literackich elementach genologicznych, jak → bajka, przypowieść czy obrazek dramatyczny). Realizując funkcje krytycznoliterackie, przedmowa mogła więc wykorzystywać elementy różnych gatunków pisarskich (takich jak: traktat, artykuł krytycznoliteracki, → portret literacki, biogram, → recenzja, rozbiór, → pamflet, szkic, → dialog, → list poetycki, list dedykacyjny). Elementy dyskursu krytycznoliterackiego nie miały tu statusu autonomicznego, lecz były podporządkowane naczelnej funkcji perswazyjnej (tj. rekomendacji utworu i zjednaniu przychylności odbiorcy). Zwykle funkcjonowały w postaci rozproszonych fragmentów tekstu, niejednokrotnie odgrywały jednak rolę dominanty kompozycyjnej, organizującej całą wypowiedź wstępną. Wątki krytycznoliterackie występowały we wszystkich rodzajach przedmów, lecz odgrywały szczególną rolę w tych tekstach, których autorzy umieli uwolnić się od interesownej retoryki tego gatunku i w ten sposób zdobyć się na większą swobodę wypowiedzi. Krytycznoliteracka funkcja przedmów była szczególnie widoczna w okresach stosunkowo słabego rozwoju czasopiśmiennictwa (tj. w dobie staropolskiej, w oświeceniu i w pierwszej połowie XIX w.), osłabła zaś wraz z rozwojem prasy wysokonakładowej (od drugiej połowy XIX w.).

Rekomendacja. Pochodzące z lat 1764–1918 teksty wstępne obfitowały w różnorodne składniki dyskursu krytycznoliterackiego. Najczęściej spotykanym w przedmowach elementem wypowiedzi krytycznoliterackiej (i metaliterackiej), obecnym niemal w każdym tekście tego typu, była prezentacja i ocena rekomendowanego utworu. Przedmowy zawierały swoistą wykładnię znaczeń prezentowanych dzieł, sporządzoną zwykle w celu podkreślenia ich wartości. Mogła ona polegać na zapowiedzi tematu (F.D. Kniaźnin, *Do czytelnika*, w: tegoż, *Erotyki*, 1779), komentarzu do tytułu i przedstawieniu problematyki dzieła (J.I. Kraszewski, *Rozdział I, w którym mowa o tytule książki: kto chce, niech go nazwie – przemową*, w: tegoż, *Latarnia czarnoksięska*, 1843), prezentacji fabuły lub bohaterów literackich (listy dedykacyjne Juliusza Słowackiego: *Kochany poeto ruin!*, w: tegoż, *Balladyna*, 1839, *Do Autora „Irydiona"*. *List II-gi*, w: tegoż, *Lilla Weneda*, 1840), wyjaśnieniu kompozycji rekomendowanego utworu (S. Goszczyński, *Dla czytających to dzieło. (Od autora)*, w: tegoż, *Dziennik podróży do Tatrów*, 1843), wskazaniu na zastosowany w nim gatunek literacki i zdefiniowaniu go (S. Wit-

wicki, *Przemowa*, w: tegoż, *Edmund*, 1829), określeniu intencji, jakie przyświecały autorowi w trakcie pisania dzieła (C. Norwid, *Do czytelnika*, w: tegoż, *Promethidion*, 1850) lub omówieniu jego wartości ideowo-artystycznych (J.U. Niemcewicz, *Przedmowa do „Śpiewów historycznych"*, w: tegoż, *Śpiewy historyczne*, 1816). Przedmowy allograficzne – częściej niż auktorialne – zawierały → biografię i obszerną charakterystykę dorobku prezentowanego pisarza (*Kilka słów o Mikołaju Sępie* Józefa Muczkowskiego jako wprowadzenie do reedycji *Rytmów* Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, 1827, *Przedmowa wydawcy* Aleksandra Chodźki do *Pism* Adama Mickiewicza, 1844; *Rzut oka na żywot Antoniego Malczewskiego* Seweryna Goszczyńskiego jako wstęp do *Marii* Antoniego Malczewskiego, 1844). Nierzadko były też miejscem pojawiania się reklamy wydawniczej (A. Naruszewicz, *Do czytelnika*, w: *Pieśni wszystkie Horacjusza przekładania różnych*, t. 1, 1773–1775).

Uwagi programowe. Ważnym składnikiem dyskursu krytycznoliterackiego w obrębie wypowiedzi wstępnych lat 1764–1918 były uwagi o charakterze programowym. Prezentowały one ogólne myśli o poezji i poetach (D. Bończa-Tomaszewski, *Przedmowa*, w: tegoż, *Jagiellonida*, 1818; K. Gaszyński, *Do Czytelnika*, w: tegoż, *Poezje*, 1844; T. Miciński, *Kilka słów wstępnych*, w: tegoż, *W mrokach złotego pałacu, czyli Bazylissa Teofanu*, 1909), wyznaczały poezji konkretne zadania, adekwatne do określonego momentu historycznego (H. Kajsiewicz, *Do czytelnika*, w: tegoż, *Sonety*, 1833; K. Ujejski, [*Przedmowa*], w: tegoż, *Zwiędłe liście*, 1849), rozwijały oryginalne koncepcje sztuki literackiej (H. Rzewuski, *Przedmowa*, w: tegoż, *Listopad*, 1845–1846), charakteryzowały cechy danej „szkoły" (wizja poezji romantycznej w *Liście do P**** Maurycego Gosławskiego, w: tegoż, *Poezje*, 1828, a także w *Dialogu* Stefana Witwickiego, w: tegoż, *Ballady i romanse*, 1824–1825, t. 1), ukazywały historię określonego nurtu literackiego (np. dzieje „romantyczności" w *Przemowie* Adama Mickiewicza do *Poezji*, 1822). Zawarte w przedmowach wypowiedzi o charakterze programowym określały tradycję literacką aktualną dla danego pisarza lub nurtu (np. dziedzictwo poezji sielskiej i religijnej w przedmowach Witwickiego do *Piosnek sielskich*, 1830, a także *Poezji biblijnych*, 1830; znaczenie tradycji Mickiewiczowskich w przedmowie Hieronima Kajsiewicza do *Sonetów*, 1833), wyjaśniały istotę i funkcje popularnych kategorii estetycznych (np. zagadnienie → fantastyki w przedmowie Antoniego Edwarda Odyńca do *Poezji*, 1825; stosunek → fikcji literackiej do rzeczywistości we wstępie Józefa Ignacego Kraszewskiego do *Powieści bez tytułu*, 1855), kodyfikowały teorię wybranych rodzajów lub → gatunków literackich (np. refleksje o cechach → dramatu w przedmowie Adama Kazimierza Czartoryskiego do *Panny na wydaniu*, 1771; uwagi na temat → komedii w przedmowie Czartoryskiego do *Kawy*, 1779), prezentowały dzieje wybranych form genologicznych (np. historia → powieści w przedmowie Anny Mostowskiej do *Strachu w zameczku*, 1806), rozwijały koncepcję nowych gatunków (np. „przypowieści" we wstępie Cypriana Norwida do *Quidama*, 1863, „białej tragedii" w przedmowie Norwida do *Pierścienia Wielkiej-Damy*, 1872) lub zawierały akcenty polemiczne wobec tradycyjnych form wypowiedzi literackiej (np. krytyka powieści psychologiczno-filozoficznej w przedmowie Marii Komornickiej do *Szkiców*, 1894). Bardziej metaforyczne ujęcia celów i zadań literatury (zwłaszcza poezji) zawierały wierszowane wstępy do zbiorów poetyckich z przełomu XIX i XX w. (np. *Przygrywki* Konopnickiej, otwierające jej kolejne tomy poetyckie: *Linie i dźwięki*, 1897, *Drobiazgi z podróżnej teki*, 1903, *Ludziom i chwilom*, 1904, *Śpiewnik historyczny*, 1905, czy też Leopolda Staffa *Inicjał* otwierający tom *Ptakom niebieskim*, 1905, *Przedśpiew* poprzedzający *Gałąź kwitnącą*, 1908, *Ogród przedziwny* rozpoczynający *Uśmiechy godzin*, 1910). Wszystkie tego typu wypowiedzi programowe, zawarte w różnorodnych tekstach wprowadzających,

były ważnym świadectwem indywidualnych poglądów na literaturę ich autorów, często odgrywały decydującą rolę w kształtowaniu się świadomości teoretycznej w danym czasie, jak również w formowaniu się nowych prądów lub tendencji literackich.

Oceny. Oceny innych autorów i ich dzieł stanowiły równie istotny element wypowiedzi o akceptowanych bądź odrzucanych tradycjach literackich. Zawierały one pochwałę innych autorów (A.E. Odyniec, *Do czytelnika*, w: tegoż, *Barbara Radziwiłłówna*, 1858), prezentowały „patronów" danego autora lub nurtu artystycznego (F.K. Dmochowski, [*Przedmowa*], w: tegoż, *Sztuka rymotwórcza*, 1788) lub wskazywały na przestrzenie dotychczas niezagospodarowane przez literaturę (C. Norwid, *Wstęp*, w: tegoż, *Pierścień Wielkiej-Damy*). Oceny innych autorów oraz ich dzieł przybierały często charakter polemiki z przeciwnikami, ujętej w formę monologu odautorskiego (A. Mickiewicz, *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*, w: tegoż, *Poezje*, t. 1, 1829) albo dialogu fikcyjnych adwersarzy (S. Witwicki, *Dialog*, w: tegoż, *Ballady i romanse*, t. 1, 1824–1825). Pokrewne wątki krytycznoliterackie w obrębie tekstów wstępnych zawierały również takie wypowiedzi, których treścią była – pochwalna lub krytyczna – ocena kompetencji publiczności czytelniczej (L. Sztyrmer, *Pantofel do publiczności*, w: tegoż, *Frenofagiusz i Frenolesty*, 1843; K. Przerwa-Tetmajer, *Przedmowa*, w: tegoż, *Na skalnym Podhalu*, 1914) lub kształtu współczesnego życia literackiego (C. Norwid, *Do czytelnika*, w: tegoż, *Vade-mecum*, 1865). Wartościujące uwagi na temat kontekstu społeczno-historycznego zawierały zaś na ogół przedmowy do utworów o tematyce obyczajowej (wprowadzenie Dominika Magnuszewskiego do powieści *Niewiasta polska*, 1843) oraz wstępy do reedycji poczytnych dzieł (przedmowa Seweryna Goszczyńskiego *Kilka słów o Ukrainie i rzezi humańskiej* do *Zamku kaniowskiego*, wyd. 2 – 1838).

Inne uwagi krytycznoliterackie. Istotną rolę w wypowiedziach wprowadzających, zwłaszcza oświeceniowych, odgrywały ponadto uwagi o języku i stylu (S.K. Potocki, *Przedmowa*, w: tegoż, *O wymowie i stylu*, 1815–1816). W przedmowach tłumaczy często pojawiały się z kolei rozważania o zasadach przekładu literackiego (F. Karpiński, *Do czytelnika*, w: tegoż, *Zabawki wierszem i prozą*, t. 3, 1783 – w tym tekście znalazł się komentarz do przekładu *Ogrodów* Jacques'a Delille'a). Dużą frekwencją cieszyły się wypowiedzi metakrytyczne: o zadaniach i powinnościach „sprawiedliwej" krytyki literackiej (J. Przerwa-Tetmajer, *Przemowa*, w: tegoż, *Poezje liryczne*, 1830; S. Goszczyński, *Przemowa*, w: tegoż, *Dzieła*, 1870), a także o błędnych lub właściwych postawach krytyków (C. Norwid, *Do krytyków*, w: tegoż, *Krakus, książę nieznany*, 1863; J.I. Kraszewski, *Przedmowa*, w: tegoż, *Dziadunio*, 1869). Wypowiedzi wstępne zawierały również autotematyczne refleksje na temat sposobu pisania przedmów oraz konwencjonalnego charakteru stosowanych w nich zabiegów retorycznych (F. Bohomolec, *Przedmowa*, w: *Zbiór dziejopisów polskich we czterech tomach zawarty*, t. 3, 1767; I. Krasicki, *Przedmowa*, w: tegoż, *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki*, 1776), formułowały pouczenia skierowane do innych autorów prefacji (M.D. Krajewski, *Przedmowa*, w: tegoż, *Podolanka*, 1784) lub prezentowały historię tej formy wypowiedzi (I. Chrzanowski, *Przedmowa*, w: I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka*, wyd. 3 – 1911).

Liczne teksty wprowadzające z XVIII, XIX i początku XX w. odegrały ważną rolę w dziejach krytyki literackiej, nie tylko w Polsce, ale i w całej Europie. Do najbardziej wpływowych europejskich wypowiedzi tego typu należały m.in.: wstępy Samuela Johnsona (do edycji dzieł Williama Shakespeare'a, 1765), Williama Wordswortha (do *Ballad lirycznych*, wyd. 2 – 1800), Wilhelma Grimma (do *Baśni*, 1819), Victora Hugo (do dramatu *Cromwell*, 1827), Alfreda de Vigny (do powieści *Cinq-Mars*, wyd. 4 – 1828), Théophile'a Gautiera (do

powieści *Panna de Maupin*, 1836), Émile'a Zoli (do *Teresy Raquin*, 1867), Guy de Maupassanta (do powieści *Piotr i Jan*, 1887), Josepha Conrada (do powieści *Murzyn z załogi Narcyza*, 1897), a ponadto Jean-Jacques'a Rousseau, Henry'ego Fieldinga, Ann Radcliffe, Waltera Scotta, George'a Gordona Byrona, Percy'ego Bysshe Shelleya, Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna, François-René de Chateaubrianda, Stendhala, Honoré de Balzaca, Michaiła Lermontowa, Charlesa Dickensa, Sørena Kierkegaarda, Marcela Prousta i innych autorów.

Marek Stanisz

Źródła: F. Bohomolec, *Przedmowa*, w: *Zbiór dziejopisów polskich we czterech tomach zawarty*, t. 3, 1767; A.K. Czartoryski, *Przedmowa*, w: tegoż, *Panna na wydaniu*, 1771; A. Naruszewicz, *Do czytelnika*, w: *Pieśni wszystkie Horacjusza przekładania różnych*, t. 1, 1773–1775; I. Krasicki, *Przedmowa*, w: tegoż, *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki*, 1776; F.D. Kniaźnin, *Do czytelnika*, w: tegoż, *Erotyki*, 1779; F. Karpiński, *Do czytelnika*, w: tegoż, *Zabawki wierszem i prozą*, t. 3, 1783; M.D. Krajewski, *Przedmowa*, w: tegoż, *Podolanka*, 1784; F.K. Dmochowski, [*Przedmowa*], w: tegoż, *Sztuka rymotwórcza*, 1788; A. Mostowska, *Objaśnienie*, *Do czytelnika*, w: tejże, *Strach w zameczku. Powieść prawdziwa*, 1806; S.K. Potocki, *Przedmowa*, w: tegoż, *O wymowie i stylu*, t. 1, cz. 1, 1815–1816; J.U. Niemcewicz, *Przemowa do „Śpiewów historycznych"*, w: tegoż, *Śpiewy historyczne*, 1816; D. Bończa-Tomaszewski, *Przedmowa*, w: tegoż, *Jagiellonida*, 1818; A. Mickiewicz, *Przemowa*, w: tegoż, *Poezje*, t. 1, 1822; S. Witwicki, *Dialog*, w: tegoż, *Ballady i romanse*, t. 1, 1824–1825; A.E. Odyniec, *Przemowa*, w: tegoż, *Poezje*, 1825; J. Muczkowski, *Kilka słów o Mikołaju Sępie*, w: *Zbiór najcelniejszych i najrzadszych rymotwórców polskich z wieku XVI i XVII*, t. 1, 1827; M. Gosławski, *List do P****, w: tegoż, *Poezje*, 1828; A. Mickiewicz, *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*, w: tegoż, *Poezje*, t. 1, 1829; J. Przerwa-Tetmajer, *Przemowa*, w: tegoż, *Poezje liryczne*, 1830; S. Witwicki, *Przemowa*, w: tegoż, *Edmund*, 1829; S. Witwicki, *Przemowa*, w: tegoż, *Piosnki sielskie*, 1830; S. Witwicki, *Przemowa*, w: tegoż, *Poezje biblijne*, 1830; J.H. Kajsiewicz, *Do czytelnika*, w: tegoż, *Sonety*, 1833; S. Goszczyński, *Kilka słów o Ukrainie i rzezi humańskiej*, w: tegoż, *Zamek kaniowski*, wyd. 2, 1838; J. Słowacki, *Kochany poeto ruin!*, w: tegoż, *Balladyna. Tragedia w pięciu aktach*, 1839; J. Słowacki, *Do Autora „Irydiona". List II-gi*, w: tegoż, *Lilla Weneda. Tragedia w pięciu aktach*, 1840; S. Goszczyński, *Dla czytających to dzieło. (Od autora)*, w: tegoż, *Dziennik podróży do Tatrów*, 1843; J.I. Kraszewski, *Rozdział I, w którym mowa o tytule książki: kto chce, niech go nazwie – przemową*, w: tegoż, *Latarnia czarnoksięska. Obrazy naszych czasów*, 1843; D.M. [D. Magnuszewski], [*Przedmowa*], w: tegoż, *Niewiasta polska w trzech wiekach*, 1843; L. Sztyrmer, *Pantofel do publiczności*, w: tegoż, *Frenofagiusz i Frenolesty*, 1843; A. Chodźko, *Przedmowa wydawcy*, w: A. Mickiewicz, *Pisma*, t. 1, 1844; K. Gaszyński, *Do Czytelnika*, w: tegoż, *Poezje*, 1844; S. Goszczyński, *Rzut oka na żywot Antoniego Malczewskiego*, w: A. Malczewski, *Maria*, 1844; H. Rzewuski, *Przedmowa*, w: tegoż, *Listopad*, 1845–1846; K. Ujejski, [*Przedmowa*], w: tegoż, *Zwiędłe liście*, 1849; C. Norwid, *Do czytelnika*, w: tegoż, *Promethidion*, 1850; J.I. Kraszewski, *Ostrzeżenie*, w: tegoż, *Powieść bez tytułu*, 1855; A.E. Odyniec, *Do czytelnika*, w: tegoż, *Barbara Radziwiłłówna, czyli początek panowania Zygmunta Augusta. Poema dramatyczne w sześciu aktach, z prologiem*, 1858; C. Norwid, *Do Z.K. Wyjątek z listu*, w: tegoż, *Quidam*, 1863; C. Norwid, *Do krytyków*, w: tegoż, *Krakus, książę nieznany. Tragedia*, 1863; C. Norwid, *Do czytelnika*, w: tegoż, *Vade-mecum*, 1865; B. Bolesławita [J.I. Kraszewski], *Przedmowa*, w: tegoż, *Dziadunio. Obrazki naszych czasów*, 1869; S. Goszczyński, *Przemowa*, w: tegoż, *Dzieła*, 1870; C. Norwid, *Wstęp*, w: tegoż, *Pierścień Wielkiej-Damy, czyli ex machina-Durejko*, 1872; M. Komornicka, *Zamiast wstępu*, w: tejże, *Szkice*, 1894; M. Konopnicka, *Przygrywka*, w: tejże, *Linie i dźwięki*, 1897; M. Konopnicka, *Którzy idziemy…*, w: tejże, *Italia*, 1901; M. Konopnicka, *Przygrywka*, w: tejże, *Drobiazgi z podróżnej teki*, 1903; J. Sawa [M. Konopnicka], *Przygrywka*, w: tejże, *Ludziom i chwilom*, 1904; J. Sawa [M. Konopnicka], *Przygrywka*, w: tejże, *Śpiewnik historyczny*, 1905; L. Staff, *Inicjał*, w: tegoż, *Ptakom niebieskim*, 1905; L. Staff, *Przedśpiew*, w: tegoż, *Gałąź kwitnącą*, 1908; T. Miciński, *Kilka słów wstępnych*, w: tegoż, *W mrokach złotego pałacu, czyli Bazylissa Teofanu*, 1909; L. Staff, *Ogród przedziwny*, w: tegoż, *Uśmiechy godzin*, 1910; I. Chrzanowski, *Przedmowa*, w: I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej*, wyd. 3, 1911.

Opracowania: K. Wojciechowski, *Przedmowy do pierwszych powieści polskich XIX w.*, „Pamiętnik Literacki" 1905; S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1, 1954 (zwłaszcza cz. 3: *Kompozycja dzieła literac-*

kiego); R. Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750–1950*, 1955–1992; S. Burkot, *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku*, 1968; E. Herkommer, *Die Topoi in den Proömien der römischen Geschichtswerke*, 1968; T. Ulewicz, *O reklamie wydawniczej w pierwszej połowie XVI wieku, krakowskich impresorach-nakładcach oraz o polskich listach dedykacyjnych oficyny Wietora*, w: tegoż, *Wśród impresorów krakowskich doby renesansu*, 1977; D. Danek, *Dzieło literackie jako książka. O tytułach i spisach rzeczy w powieści*, 1980; M. Piechota, *Dwa listy dedykacyjne Juliusza Słowackiego w funkcji epopeicznego argumentu*, w: *Podróż i historia. Z motywów literatury Oświecenia i Romantyzmu*, red. Z.J. Nowak i I. Opacki, 1980 (seria: „Prace Historycznoliterackie", t. 17); R. Ocieczek, *„Sławorodne wizerunki". O wierszowanych listach dedykacyjnych z XVII wieku*, 1982; G. Genette, *Seuils*, 1987; E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, 1990; B. Mazurkowa, *O reklamie wydawniczej w przedmowach edytorów i drukarzy polskich doby oświecenia*, w: *Informacja naukowa – bibliotekarstwo – zagadnienia wydawnicze*, red. A. Jarosz, 1992 (seria: „Studia Bibliologiczne", t. 5); B. Mazurkowa, *Literacka rama wydawnicza dzieł Franciszka Dionizego Kniaźnina (na tle porównawczym)*, 1993; E. Owczarz, *Między retoryką a dowolnością. Wśród romantycznych struktur powieściowych w okresie międzypowstaniowym*, 1993; H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku*, 1995; D. Szajnert, *Poetyka autokomentarza?*, w: *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki i W. Tomasik, 1995; D. Szajnert, *Intencja i interpretacja*, „Pamiętnik Literacki" 2000, z. 1; D. Szajnert, *Osoba w paratekstach*, w: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan i W. Bolecki, 2000; M. Strzyżewski, *Mickiewicz wśród krytyków. Studia o przemianach i formach romantycznej krytyki w Polsce*, 2001; *Przedmowa w książce dawnej i współczesnej*, red. R. Ocieczek, przy współudziale R. Ryby, 2002; M. Bogdanowska, *Komentarz i komentowanie. Zagadnienia konstrukcji tekstu*, 2003; M. Stanisz, *Dyskurs krytycznoliteracki w przedmowach romantycznych. Wybrane zagadnienia*, w: *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, 2005; M. Stanisz, *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*, 2007; *Romantyczne przemowy i przedmowy*, red. J. Lyszczyny i M. Bąk, 2010; B. Mazurkowa, *Weksle prawdy i nieprawdy. Studia literackie o książce oświeceniowej*, 2011; D. Szajnert, *Intencja autora i interpretacja – między inwencją a atencją. Teksty i parateksty*, 2011; *Wypowiedzi zalecające w książce dawnej i współczesnej*, red. M. Jarczykowa i B. Mazurkowa, z udziałem M. Marcinkowskiej, 2015.

Zob. też: Czytelnik/ Czytelniczka/ Publiczność, Gatunek literacki, Historyzm w dyskursie krytycznoliterackim, Program/ Manifest literacki, Szkoła literacka

PRZEKŁAD

Uwagi wstępne. Zjawisko przekładu, rozumiane tutaj w znaczeniu ograniczonym do pisemnego przekładu tekstu literackiego, zarówno jako czynność, jak i jako efekt tej czynności, w krytyce lat 1764–1918 było definiowane, interpretowane i charakteryzowane na różne, czasem sprzeczne sposoby. W rozważaniach teoretycznych oraz warsztatowych, a także w praktyce przekładowej rzadko można mówić o linearnych przemianach. Mamy raczej do czynienia ze współwystępowaniem refleksji teoretycznych (lub technik – w praktyce translatorskiej) przeciwstawnych czy konkurencyjnych, wywodzących się z różnych → tradycji. Sądy o tłumaczeniu wpisują się w szerszy kontekst definiowania zjawisk literackich, na których widzenie wpływa sposób pojmowania zadań literatury: przekonanie o szczególnej doniosłości sztuki słowa w życiu zbiorowym, o jej znaczeniu dla formacji człowieka w wymiarze indywidualnym (duchowym) i społecznym.

Początki nowoczesnego przekładu oraz nowoczesnej refleksji nad tą sferą pisarskiej aktywności przypadają w Polsce na XVIII stulecie. Tłumaczenia stanowią znaczną część produkcji wydawniczej; obok przekładów dzieł literatury starożytnej pojawiają się coraz liczniejsze tłumaczenia z literatur i języków nowożytnych. Jednocześnie rośnie również liczba wypowiedzi na temat przekładu. Mają one formę uwag tłumacza-praktyka, zawartych w paratekstowej oprawie jego przekładu (→ przedmowie, posłowiu, przypisach), rozprawki o charakterze teoretycz-

nym, a także artykułu prasowego, w tym → recenzji – początkowo rzadkich, a w miarę rozwoju czasopiśmiennictwa coraz regularniejszych – które rozwinęły się w osobny → gatunek.

Zróżnicowanie gatunkowe i mnogość wypowiedzi o przekładzie utrzymują się w pierwszych dziesięcioleciach XIX w., ale stopniowo dominującą formą staje się artykuł prasowy. Recenzja oraz omówienie prasowe są więc głównymi źródłami, na podstawie których staje się możliwe zrekonstruowanie poglądów dotyczących tej formy działalności literackiej, szczególnie zaś – norm rządzących praktyką przekładową (dobór tekstów do tłumaczenia, strategie i techniki przekładu, stosowane przez tłumacza wobec konkretnego tekstu, ocena wyborów tłumacza). Działaniom tłumaczy w okresie rozbiorów, kiedy szczególnie widoczna jest troska o rozwój kultury → narodowej, krytycy przyglądają się z dużą uwagą, a w recenzje często wpisują treści „instruktażowe", ze szczególnym naciskiem na poprawność języka polskiego i jego ochronę.

Zagadnienia przekładu (jego odmian, istoty, statusu, relacji z oryginałem, pojęć przekładalności i wierności, funkcji tłumaczeń w kulturze i literaturze przyjmującej) są często poruszane i bywają przedmiotem → polemik głównie w drugiej połowie XVIII i w pierwszych trzech dziesięcioleciach XIX w. W miarę upływu lat polemiki słabną, a w skonwencjonalizowanym gatunku, jakim staje się recenzja, także sposób traktowania przekładu nabiera konwencjonalnego charakteru (dokonuje się oceny tłumaczonego dzieła, jego przydatności dla kultury → odbiorcy oraz sposobu wykonania przekładu). Obserwacje – zasadniczo o charakterze preskryptywnym – najczęściej dotyczą utworów poetyckich, a zasady z tego pola są przenoszone na przekłady innego rodzaju tekstów literackich; rzadko jest uwzględniana specyfika par języków i kultur wchodzących w przekładowy kontakt, nie bierze się też pod uwagę odmiennego statusu języków starożytnych i nowożytnych.

Tłumacze. Wśród tłumaczy w całym okresie 1764–1918 znajdowały się osoby, często już dziś zapomniane, dla których przekładanie obcego piśmiennictwa było zajęciem amatorskim (raczej) albo zarobkowym; przede wszystkim jednak byli to pisarze, historycy literatury i krytycy literaccy oddający się oprócz własnej twórczości także przekładowi. To, że tłumaczeniem zajmowali się czołowi literaci, jest istotne z dwóch względów. Po pierwsze, to najczęściej oni właśnie są autorami wypowiedzi na temat przekładu, w których zawierają swe przemyślenia o charakterze czy to teoretycznym, czy to bardziej warsztatowym (nierzadko preskryptywnym). Po drugie, ich występowanie w roli tłumacza jest pewną nobilitacją tego zajęcia, co łączy się – zwłaszcza w okresie przedromantycznym – ze specyficznym zacieraniem granicy między autorstwem a odtwarzaniem czy – inaczej – wyposażeniem tłumacza w bardzo duże kompetencje autorskie. W ten sposób działa „reguła apokryfu", która przejawia się we współwystępowaniu wytworów wyobraźni własnej i cudzej w tym samym utworze literackim. Romantyczne polemiki dotyczące miejsca przekładu w literaturze polskiej, zawarta w nich dyskredytacja „szkoły naśladowców" i doktryny klasycznej (przepuszczonej przez francuski filtr), postulat oryginalności (autorskiej i narodowej), waloryzowanie indywidualności – przyczyniły się do zaostrzenia granicy między autorem (twórcą) i tłumaczem („odtwórcą") oraz do ograniczenia jego swobód. Jednocześnie stale podkreśla się znaczenie talentu tłumacza, który odtwarzając obce dzieło (zwłaszcza poetyckie), może i powinien pokazać możliwości artystyczne polszczyzny. Zmieniła się również ranga rezultatu jego pracy (przekładu) w systemie biorcy.

Formy wypowiedzi o przekładzie. Formy i zawartość wypowiedzi na temat przekładu w latach 1764–1918 są zróżnicowane, w zależności od sytuacji komunikacyjnej, w jakiej się poja-

wiają. Tłumacz-praktyk w paratekstowej oprawie własnego przekładu zawiera uwagi czy wyjaśnienia odnoszące się do swych decyzji; czynią tak np. ks. Dawid Pilchowski (*Przedmowa* do Lucjusza Anneusza Seneki *O krótkości życia*, 1771), Tomasz Kajetan Węgierski (przypisy do tłumaczenia *Powieści moralnych* Jean-François Marmontela, 1776), Stanisław Egbert Koźmian (komentarze do przekładu *Dzieł dramatycznych* Williama Shakespeare'a, 1866–1877), Adam M-ski, czyli Zofia Trzeszczkowska (*Kilka słów o życiu autora*, jako komentarz do przekładu *Luzjad* Luísa de Camõesa, 1890), Wacław Berent (wstęp do przekładu *Upaniszad*, „Chimera" 1907, t. 10), Mus, czyli Maria Sułkowska (*Wstęp* do *Sonetów* Shakespeare'a, 1913). Ogólne założenia „teoretyczne", dotyczące tej formy pisarstwa, adresowane przez „specjalistę" do „specjalisty", zawierają oświeceniowe TRAKTATY (np. F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; S.K. Potocki, *O wymowie i stylu*, 1815–1816) oraz ROZPRAWKI (np. w formie → listu dedykacyjnego do Józefa Szymanowskiego, którym Adam Kazimierz Czartoryski poprzedził swoją → komedię *Kawa*, 1779), → POLEMIKI publikowane jako broszury lub artykuły prasowe (M. Fijałkowski, *O geniuszu, guście, wymowie i tłumaczeniu*, 1790; M. Mochnacki, *Kilka myśli o wpływie tłumaczeń obcych języków na literaturę polską*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 3), toczona w drugiej połowie XIX w. → DYSKUSJA na temat nazw własnych w przekładzie → dramatów Shakespeare'a czy swobodniejsze WYPOWIEDZI ESEISTYCZNE (np. I. Krasicki, *O tłumaczeniu ksiąg* w *Uwagach*, 1803; J. Czubek, *O tłumaczeniu. Kilka uwag i myśli*, 1884). Sporo miejsca poświęcają tłumaczeniu – w ujęciu preskryptywnym – autorzy PODRĘCZNIKÓW i innych opracowań o charakterze dydaktycznym (głównie autorzy osiemnastowieczni: K. Leski [F. Bohomolec], *Rozmowa o języku polskim, naprzód po łacinie napisana*, 1758; O. Kopczyński, *Gramatyka dla szkół narodowych na klasę I*, 1778; G. Piramowicz, *Wymowa i poezja dla szkół narodowych*, 1792; w XIX w. J. Czubek, *O tłumaczeniu*). Wszyscy oni wypowiadali się na temat tłumaczenia z łaciny: było ono jednym ze sposobów jej nauki, służyło też jako „wprawka literacka", a niektóre przekłady uczniowskie nawet publikowano.

Miejsce dla uwag o charakterze normatywnym znajduje się także w artykułach z czasopism literackich. Już w XVIII w., kiedy dopiero rodzi się nowoczesna → krytyka literacka, na łamach periodyków uczonych, społecznych, literackich oraz gazet ogłoszeniowych pojawiają się artykuły – recenzje i omówienia (czasem o charakterze reklamowym) – dotyczące przekładanych dzieł. W Warszawie lat 70. i 80. XVIII w. obok prasy w języku polskim funkcjonowały też czasopisma obcojęzyczne („Journal Polonais", „Journal littéraire de Varsovie", „Polnische Bibliothek", przekłady „Monitora" na niemiecki), których rolą było informowanie o bieżącej, polskiej i zagranicznej, produkcji literackiej. Obok artykułów przedrukowywanych z prasy zagranicznej publikowano recenzje utworów polskich – w tym przekładów, także twórczości dramatycznej. Występowanie obok siebie, zarówno w prasie polsko-, jak i obcojęzycznej, recenzji i omówień utworów oryginalnych, polskich i obcych, oraz recenzji przekładów świadczy o tym, że te drugie nie są uważane za jakiś zdecydowanie odmienny „rodzaj" czy odrębną część piśmiennictwa.

WYPOWIEDZI PUBLICYSTYCZNE, w zależności od miejsca, w jakim się pojawiają, i → publiczności, do której są adresowane, reprezentują odmienny kształt dyskursu krytycznego i sposób traktowania omawianego utworu. Przykładem mogą być dwie wypowiedzi dotyczące polskiego przekładu → powieści Daniela Defoe *Przypadki Robinsona Kruzoe* (1769): w reklamowym *Uwiadomieniu* ogłoszonym przez Michała Grölla w „Wiadomościach Warszawskich" (1769, nr 73) jest polecana jako cieszący się powodzeniem za granicą utwór o interesującej fabule oraz istotnych wartościach poznawczych; recenzja powieści we

francuskojęzycznym „Journal Polonais" (1770, z. 3) przedstawia zaś ją w szerszym kontekście literatury europejskiej, ocenia wartości oryginału, dokonuje oceny przekładu, a także wersji francuskiej, przewyższającej oryginał, bo tłumacz „odrzucił wszelkie dłużyzny, nudzące refleksje i dygresje" (takie uzasadnienie wpisuje się w etnocentryczność francuskiego pojmowania „dobrego przekładu", polegającego na „udoskonalaniu" oryginału i nadawaniu mu charakteru narodowego).

W drugiej połowie XVIII w. ustalają się główne elementy struktury RECENZJI (zwanej początkowo „krytyką"): identyfikacja przedmiotu (autor, tytuł), zreferowanie zawartości, ocena (z odwołaniem się do „dowodów", czyli egzemplifikacji). Na takim fundamencie rozwinie się gatunek wypowiedzi złożony i polimorficzny (może występować jako list, → gawęda, esej, rozprawka), którego funkcje oraz stopień konwencjonalizacji będą zależne od kontekstu: roli wyznaczanej literaturze i sztuce, rodzaju czasopisma, specjalizacji, przedmiotu recenzji. W przypadku recenzji przekładanych dzieł występuje swoiste podwojenie niektórych składników: informacje o osobach obejmują autora oryginału i autora przekładu; informacje (historyczno)literackie odnoszą się do kontekstu oryginału oraz sytuacji, w jakiej pojawia się przekład. W przypadku kolejnego przekładu tego samego dzieła jest omawiana nierzadko cała seria. Analiza i interpretacja → treści oryginału pozwala go scharakteryzować, ale służy też jako punkt wyjścia do porównania z efektem pracy tłumacza (kwestia „wierności"), dotyczy zjawisk warsztatowych: poetyckich i stylistycznych (obrazowanie, „siła uczucia", wersyfikacja) oraz językowych (poprawność) i odwołuje się do obszernej nierzadko egzemplifikacji (wybranych większych fragmentów albo wyrażeń lub pojedynczych słów; bywa, że ogranicza się ona tylko do zestawienia bez komentarza). Recenzent podaje własne propozycje przekładu, porównuje też omawiany przekład z innymi tłumaczeniami. Często pojawia się także pochwała podjęcia trudu tłumaczenia i wzbogacenia w ten sposób polskiego zasobu literackiego. Mimo tego zróżnicowania recenzji dzieła przekładanego pod względem składników treści ich funkcjonowanie nie różni się od sytuacji krytyki dotyczącej twórczości oryginalnej.

Recenzje są zamieszczane zarówno w prasie codziennej lub tygodniowej (tu w formie krótszych przeglądowych omówień, pisanych → stylem prostszym, o łatwo uchwytnych funkcjach perswazyjnych, ukazujące → duchowe pożytki, ciekawe doznania czy przeżycia itd. – oraz w formie recenzji dłuższych), jak i w periodykach kulturalnych, w których przybierają postać szczegółowych roztrząsań i rozbiorów krytycznych – nierzadko rozciągających się na kilka numerów – adresowanych do wykształconych → czytelników. Nie występują jako osobna kategoria: znajdujemy je w działach o różnych, zmiennych nazwach („Rozbiory i sprawozdania", „Przegląd dzieł nowych", „Dzieła nowe", „Wiadomości literackie", „Piśmiennictwo krajowe i zagraniczne"), obok recenzji dzieł polskich, a także obcych, nieprzełożonych, utworów literackich, jak i prac naukowych, a nawet podręczników. Można to interpretować jako objaw tego, że w świadomości krytycznej literatura rodzima i → obca – niezależnie, czy w przekładzie, czy nie – tworzą pewną całość (szczególnie) ze względu na wartości dydaktyczne i poznawcze.

Kształtowanie się terminologii. We wczesnej literaturze na temat przekładu nie posługiwano się precyzyjnym aparatem pojęciowym odnoszącym się do czynności translatorskiej i jej rezultatu; używano takich określeń, jak „tłumaczenie", „przekładanie", „kopiowanie", „przerabianie", „przystosowanie", „naśladowanie", „spolszczenie", „przepolszczenie". Ich liczba i nieostrość może świadczyć o poszukiwaniu narzędzi, które pozwoliłyby uchwycić i opisać róż-

norodność praktyk przekładowych. Przykładem jest propozycja Onufrego Kopczyńskiego definiującego różne odmiany przekładu ze względu na jego metodę: tłumaczenia → „retoryczne" mają oddać walory artystyczne oryginału, tłumaczenia „historyczne" – jego myśli (*Gramatyka dla szkół narodowych na klasę I*). Próbuje się rozróżniać „tłumaczenie" i „przekładanie": „[…] rzeczą wcale jest różną tłumaczyć a przekładać. Tłumaczenie dobrym być może, byle dokładnie oddawało sens i myśl autora, byle w nim mowa czystą i narodową była. Więcej wymaga przekładanie i w nim prawdziwa sztuka i trudność tego rodzaju polega: jest ono, że tak powiem, walką między wzorowym pisarzem i przekładającym, który zdobyć na pierwszym wszystkie jego piękności usiłuje i przenieść w swój język, kiedy on zwykle tych piękności dzielnie broni, jak gdyby był ich zazdrosnym. Ta zaś obrona polega w różnym duchu i składzie języków; przemóc ją jest największą zaletą i zaszczytem tłumacza" – pisał Stanisław Kostka Potocki (*O wymowie i stylu*, 1815–1816).

Takie rozróżnienie, odziedziczone zapewne z tradycji staropolskiej, koresponduje też częściowo ze znaczeniami słów „tłumaczyć" i „przekładać", definiowanymi w słownikach dawnej polszczyzny, a także z późniejszymi rozróżnieniami. Mimo że są traktowane jak synonimy, różnią się zakresem i obrazowaniem: „tłumaczyć" zawiera element „wyjaśniać"; podobnie definiuje to słowo Jan Czubek: „Wyraz tłumaczyć w zwrotach jak: »bądź tłumaczem moich myśli lub uczuć« – »tłumaczy się jasno, zwięźle, dobitnie« oznacza w ogólności wydawać za pomocą mowy, myśli lub uczucia dla drugich; użyty o przekładach z obcych języków ma niemal to samo znaczenie: wystawić w języku własnym myśli i uczucia obce w nieznanej wyrażone mowie" (*O tłumaczeniu*). „Przekładać" to również m.in. „przenosić z pojemnika do pojemnika" („pojemnikiem" może być język albo tekst, „zawartością" – treść). „Wyrazy obcego języka stanowią dla nas same nazwy bez odpowiednich wyobrażeń; są wiec formą, naczyniem zupełnie pustym, pozbawionym właściwej treści" – pisał Czubek (tamże). Podobny stan rejestrują słowniki współczesnej polszczyzny. Można też zauważyć, że liczba określeń osoby z kilku stosowanych w stuleciach od XVI do XIX w. („tłumacz", „przekładacz", „przekładca", „przełożyciel") zmalała dziś do jednego.

W ocenach przekładu są używane określenia „gładkość" (to zwłaszcza na przełomie XVIII i XIX w.) i „wierność", oba służące do podkreślenia jego zalet. Pierwszy wyraz odnosi się do warstwy językowo-stylistycznej: poprawności gramatycznej i leksykalnej, zgodności z regułami estetyki (wtedy stosowane zamiennie ze słowami „poprawność", „czystość" i „jasność stylu polskiego"), w przypadku poezji – formy wersyfikacyjnej. Drugi wymyka się jasnej definicji: „Wątpić nie można, że wierność powinna być pierwszą każdego tłumaczenia zaletą: sam ten wyraz nawet mieści w sobie wyobrażenie dzieła podobnego do wzoru, na który się tłumacz zapatrywał. Lecz na czym ta wierność zależy? Czy się ona gruntuje na niewolniczym kopiowaniu i słownym przekładzie każdego wyrazu, czy na zgłębianiu myśli, przejęciu się duchem wzoru i oddaniu ich podług natury i toku mowy ojczystej?" – pytał Euzebiusz Słowacki (*O przekładaniu z obcych języków na ojczysty*, wygł. 1813, „Dziennik Wileński" 1820, t. 3). Pytania te są echem wcześniejszych wątpliwości i kontrowersji, ale do dziś nie straciły aktualności (patrz dalej).

Trudności terminologiczne autorzy osiemnastowiecznych wypowiedzi na temat przekładu rozwiązują, uciekając się także do określeń → metaforycznych, własnych lub przejętych z piśmiennictwa obcego (głównie francuskiego): stosowanie obrazowych sposobów przedstawiania różnych aspektów tłumaczenia i tłumacza jest zjawiskiem ogólniejszym. Cechą szczególną polskiego dyskursu metaprzekładowego tej epoki wydaje się częstotliwość stosowania

metaforyki „odzieżowej" (przejętej częściowo z piśmiennictwa staropolskiego): zgodnie z nią forma językowa przekładu to „polska sukienka", „polski krój" „polski strój", „krój ojczysty", przekład Homera to „przebrany po polsku Greczyn", przekłady kaleczące polszczyznę są zaś uważane za „na obcy krój wyrobione". Ilustrują to również dopiski w tytułach książek: „przystosowane do obyczajów krajowych", „ubrane w polski strój", „w krój ojczysty", „w polską szatę", „w polski strój przybrany". Akcentowane są w ten sposób praktyki adaptacyjne, prowadzące do znacznego przekształcenia tekstu (w drugiej połowie XVIII w. akceptowane, cenione, a nawet zalecane, szczególnie w odniesieniu do tłumaczeń teatralnych). Często także występują – podobnie jak w zachodnioeuropejskiej literaturze o przekładzie (Alexander Fraser Tytler, Charles Batteux, Jean-Baptiste Dubos, Voltaire i inni autorzy) – przenośnie i → analogie malarskie. Wpisują się one w szerszy kontekst poglądów literackich dotyczących stosunku poezji do sztuk plastycznych, zwłaszcza do malarstwa (→ sztuki wizualne a literatura). W odniesieniu do przekładu określają zaś – według ówczesnych pojęć – istotę czynności tłumaczenia i ustalają relację oryginału do przekładu, którą celnie ujmują stwierdzenia powtarzające opinie podzielane w *République des lettres*: „Kopia pospolicie oryginału nie dosięga" (I. Krasicki, *O tłumaczeniu ksiąg*). Niektóre z osiemnastowiecznych metafor utrwaliły się i częsty użytek czynili z nich autorzy dziewiętnastowieczni, a dziś wykorzystuje je współczesna *doxa*, a nawet naukowy dyskurs translatologiczny.

Liczne środki poetyckie są również stosowane w wypowiedziach krytycznoliterackich z drugiej połowy XIX w. „Język Paszkowskiego jest piękny, poetycki, fantazja godna wielkiego zadania; ktoś, czytając jego przekłady bez zaglądania w tekst oryginału, uczuje się istotnie porwanym, wzruszonym; ale te przekłady są jak gazon kwiatów w publicznym ogrodzie, który tu i ówdzie psotna uszkodziła ręka. Kwiatowy dywan piękności nie stracił, prawie nie znać na nim zrządzonej szkody, zawsze jednak uszczkniętych kwiatów brak, a rabunek spełniono na publicznej własności, i to jest żalu owego słusznym powodem" – pisał Edward Porębowicz (*Stanisław Koźmian i jego przekłady Szekspira*, „Kłosy" 1885, nr 1039). Podobnie formułował swoje opinie Adolf Nowaczyński: „Jan Kasprowicz czuje to samo, jak zresztą cała intelektualna elita Zachodu, zwracająca się w ostatnich trzydziestu latach z całą energią ku temu Sezamowi i czerpiąca z niego pełnymi dłońmi najdrogocenniejsze skarby, najbajeczniejsze klejnoty, kompasy na życie, lampy Aladynowe, czapki niewidomki […]. Nie są to tłumaczenia poetów angielskich, to są w całej tego słowa wadze przyswojenia poezji polskiej *poesy* angielskiej, to są natchnione a dosadne transpozycje twórcze na ton, tok i takt polskiej mowy, to są niekiedy wżycia się momentalne w obce typy twórcze i łudząco wierne oddawanie dźwięków przeróżnych lir, harf, fletni, trombit, co prawda zjednoliczone i ujednobarwione indywidualnym językiem Kasprowiczowym, tym korzennym, masywnym, czasami ciężkim od przylepionych gruzłów kujawskiej gleby […]" (*Angielskie przekłady Jana Kasprowicza*, „Świat" 1908, nr 9–10). Tu jednak – w innym układzie komunikacyjnym – tropy poetyckie pełnią odmienne funkcje: o ile stosowanie metafor i różnych figur w wypowiedziach osiemnastowiecznych „teoretyków" odpowiadało przyjętym szerzej zasadom → retoryki europejskiego dyskursu naukowego (poszukiwanie precyzji w ujęciu badanych zjawisk, wzmocnienie argumentacji w komunikacji między specjalistami), o tyle w późniejszym dyskursie krytycznoliterackim – także wpisując się w konwencje epoki – są nie tyle próbą tworzenia języka do opisywania zjawisk (problemów warsztatowych wykonania), ile raczej dekoracją, wzmacniającą siłę argumentacji recenzenta – specjalisty zwracającego się do niespecjalisty (bo nawet wyrobiony czytelnik specjalistą nie jest), a skupiającego się (zwłaszcza w → modernizmie) na

→ opisie doświadczanych wrażeń i doznań, które służą jako miernik „wierności" czy jakości przekładu.

Istota przekładu. Za obrazowymi określeniami pojawiającymi się we wczesnych wypowiedziach o tłumaczeniach kryją się istotne i do dzisiaj aktualne pytania o naturę operacji przekładu, relację między oryginałem a przekładem (tradycyjnie zwaną „wiernością"), uprawnienia i kompetencje tłumacza. Osiemnastowieczne pojmowanie istoty przekładu wiąże się z ówczesnym stanem wiedzy o języku oraz z poglądami na temat relacji: myślenie–język. Polscy teoretycy rozdzielnie traktowali → formę i → treść znaku językowego: „Tłumaczyć jest to jednęż myśl drugim powiedzieć językiem" – taką definicję zawarł Kopczyński w *Gramatyce dla szkół narodowych*. Idąc za myślą francuską, opiera się ona na uniwersalistycznym założeniu o jedności ludzkiego myślenia, którą jednak nie w pełni oddają „niedoskonałe" gramatyki różnych języków – stąd różnice między nimi, powodujące trudności w przekładzie. Tłumaczenie może zachować zawartość treściową oryginału, nie odda jednak jego wartości stylistycznych. Wskazuje na to zarówno obserwacja praktyki przekładowej, jak i refleksja metaprzekładowa (teoretyczna), uznająca za główną przeszkodę – uniemożliwiającą idealnie wierne odtworzenie oryginału – odmienność środków, którymi posługują się autor i tłumacz. Zmiana „pojemnika dla myśli" nie może więc dokonać się bez strat: „[…] w tłumaczeniu choćby najlepszym każdy autor (osobliwie poeta) tyle traci, ile obraz kolorami namalowany w kopersztychu abrys tylko i myśl malarza zachowuje, niknie zaś najpowabniejszy jego zaszczyt, to jest farba, która go jednak najbardziej zbliżała naturze" ([b.a.], [b.t.], „Monitor" 1765, nr 30). Ilustrację nieprzystawalności środków stylistycznych (na przykładzie łaciny i polszczyzny) można znaleźć w komentarzu Ludwika Osińskiego do przekładu *Eneidy*: „*Ceres corrupta undis*; przenośnia dobra w języku łacińskim, a w polskim zdaje się mniej właściwą i tłumacz mógł po prostu mówić o »zbożu«, a przynajmniej nie należało kłaść w druku początkowej litery imionom tylko własnym służącej: *Ceres* bogini, *ceres* przenośnie – zboże" („*Eneida*" *Wirgilisza. Dzieło pośmiertne przez Franciszka Dmochowskiego*, „Pamiętnik Warszawski" 1809, nr 7).

Świadomość niemożności wiernego oddania stylu pisarza w tłumaczeniu podzielali też autorzy późniejszych wypowiedzi. W recenzji przekładu z Ksenofonta Piotr Chmielowski pisał: „[…] trzeba sobie raz powiedzieć, że ODTWORZYĆ stylu obcego, w ścisłym i zupełnym znaczeniu tego słowa, niepodobna. Styl danego pisarza można tylko studiować w oryginale, bo tylko tym sposobem poznamy, jakich autor używa wyrazów ze szczególnym zamiłowaniem, czy się ubiega za archaizmami, czy za neologizmami, jakimi przeważnie posługuje się sposobami łączenia zdań i okresów itd., co wszystko przecież wchodzi w pojęcie stylu. Przekład, który by wszystkie te szczegóły usiłował oddać w innym języku, nie byłby czym innym jak tylko karykaturą" (*Ksenofonta wspomnienia o Sokratesie. Przekładał z greckiego Antoni Bronikowski*, „Biblioteka Warszawska" 1870, t. 3).

Relacja oryginał–przekład. „Wierność". Rozdzielanie treści i „pojemnika" otwiera pole do rozważań o przekładalności i „wierności". PRZEKŁADALNOŚĆ, ograniczona odrębnością kulturową i stylistyczno-językową, wydaje się „stopniowalna": w procesie przekładu największe straty poniesie → poezja, najmniejsze – utwory, w których środki artystycznego wyrazu odgrywają rolę podrzędną. Adam Kazimierz Czartoryski pisał: „Poezji tłumaczenie nierównie staje się […] pracowitsze niżeli prozy, bo daleko jest więcej trudności do przełamania: lecz za to na pokonaniu owych trudności zasadza się doskonałość roboty […]. Tłumacz dzieło prozą pisane przeprowadzający na swój język nie jest obarczony tylą przeszkodami, ile na nich na-

trafia co moment prawie ten, co bierze na siebie tłumaczenie poetyckiego dzieła: wolnym jest bowiem od pętów kadencyj, treść go rzeczy bardziej zajmuje niż trudność zdobienia, a nawet i w tym względzie swobodniej daleko stąpa […]. Niech się poezji tłumacz przejmie tą prawdą, że żadne poetyczne dzieło nie daje się żywcem przekładać, bo temu się sprzeciwia (oprócz różności znaczeń w słowach i w składzie języka) samo ustawienie liter w słowach, a przez częstsze albo rzadsze zbieżenia się jednogłosek i spółgłosek czyni język każdy mniej lub więcej melodyjnym i harmonicznym […]" (*Myśli o pismach polskich z uwagami nad sposobem pisania w rozmaitych materiach*, powst. 1801, wyd. [1810]).

Wierność – słowo dotyczące fundamentalnej kwestii relacji między oryginałem a przekładem – pojawia się często w dawnej refleksji o tłumaczeniu. Pojmuje się ją na różne sposoby. Jedni preferują wierność myśli: „Nie na słowa, ale na rzecz w tłumaczeniu oglądać się należy. To sztuka, to chwalebne tłumaczenie, kiedy ja myśl autora gładko i żywo wyrażę, choć innymi daleko słowy. Gdzie mi trzeba, tam się rozszerzę, a gdzie widzę, że się autor niepotrzebnie rozszerza, tam krócej tęż samą rzecz wyrażę, to zawsze mając na oku, żebym nie tylko zrównał, ale i przesadził żywością mego wyrażenia wyrażenie tego autora, którego tłumaczę" – pisał Franciszek Bohomolec (*Rozmowa o języku polskim*). Dość wcześnie pojawia się jednak pogląd, że dzieło literackie stanowi pewną jedność, a „wierność" to odtworzenie i myśli, i „kształtu pisania": „Tłumacz czworaką ma pracę zamiast dawnej dwoistej pierwszego pisarza. Ten przyzwoicie myśleć i kształtnie tylko napisać starał się. Tłumacz powinien i przejąć autora myśl, i kształt pisania jego wyrozumieć, i w języku swoim wyrazy równające się wyrazom autora wynaleźć, i starać się o gładkość stylu językowi swemu właściwą. Bez pierwszego nie byłby tłumaczem, bez drugiego nie byłby wiernym tłumaczem, bez trzeciego byłby wiernym, ale […] niewolnikiem, bez ostatniego schodziłoby mu na tych wdziękach, bez których najlepszy nawet autor jest niesmacznym" – pisał anonimowy krytyk („Monitor" 1767, nr 98). „Kształtu pisania" nie należy utożsamiać z tłumaczeniem dosłownym, potępianym w całym okresie 1764–1918 zarówno w ogólnych wypowiedziach metaprzekładowych, jak i w recenzjach wytykających konkretne przewinienia. Marcin Fijałkowski zalecał: „[…] nie mamy stanowić sobie za regułę, aby literalnie tłumaczyć tam nawet, gdzie nasz geniusz języków nie sprzeciwia się temu, ale przez co tłumaczenie nasze stałoby się oschłe, twarde i bez harmonii" (*O geniuszu, guście, wymowie i tłumaczeniu*). Grzegorz Piramowicz radził: „W czym najpierwsza […] baczność być powinna na zachowanie własności języka. Bo chociaż słowa pojedynczo wzięte polskie będą, ale jeśli połączenie ich, skład i tok mowy na krój się cudzoziemski zrobi, ciemna, niezrozumiana będzie rodakowi mowa twoja. Każdy język ma swoje własności, swój kształt, i że tak rzekę, swoje zbudowanie. […] A zatem grzeszą przeciw tej przestrodze pisarze i tłumacze, którzy się do obcych języków toku przywięzują. Jak to ćmi mowę, jak ją brzydką i nieznośną czyni, wymówić trudno" (*Wymowa i poezja dla szkół narodowych*). Sto lat później Edward Porębowicz pisał zaś: „Ideał przekładu nie polega więc na tym, aby wyraz zastępować wyrazem, ale wrażenie wrażeniem; jest to operowanie abstrakcjami. Tłumaczyć wyrazy – oczywiście próżna praca; jakże oddać dosłownie: *Europamuede* Heinego lub Szekspira *single blessedness*? *Jedyne błogosławieństwo*? – Gdzież tam! – *Błogosławieństwo samotności*" (*Stanisław Koźmian i jego przekłady Szekspira*).

Warunkiem udanego („wiernego") przekładu jest i wyrażenie myśli, i „wydanie mocy i wdzięków" oryginału, czy też – jak w cytowanej definicji tłumaczenia i przekładania, zaproponowanej przez Stanisława Kostkę Potockiego – przeniesienie „sensu i myśli autora" oraz „wszystkich piękności" oryginału. Według poglądów czasów przedromantycznych sto-

sowanie zasady wiernego przekładu nie ma jednak charakteru bezwzględnego: zależy ono od przyswajanego polszczyźnie autora i gatunku (nowożytnych można traktować swobodniej, podobnie literaturę dydaktyczną i użytkową); tłumacz utalentowany może sobie pozwolić na większą swobodę (może on konkurować z autorem). W miarę upływu czasu i kształtowania się filologicznego stosunku do tekstu, a także – pod wpływem myśli → niemieckiej – przekonania o ścisłej relacji między językiem a kulturą, → klasycznemu kryterium wierności myśli zostaje przeciwstawione zdanie, że obowiązek tłumacza to pokazanie oryginału takiego, jakim jest, nawet za cenę niejasności czy niepoprawności. Ustąpi ono jednak przed wymaganiem ochrony języka polskiego w czasach zaborów, a uwagi o poprawności języka będą regularnym elementem recenzji przekładów do końca omawianego okresu.

Kwestia „wierności" ma jeszcze inny wymiar, kiedy dotyczy wierności „obyczajowi" – obcemu albo „narodowemu" (w dzisiejszej terminologii: wybór strategii wyobcowania – *foreignization* lub udomowienia – *domestication*). Stosowane w praktyce techniki realizujące wybraną strategię podlegały zaś zmiennym ocenom. Dydaktyczny utylitaryzm podporządkowywał wybory tłumacza temu, czy odbiorca zlokalizuje przedstawione w utworze sytuacje w znanym mu kontekście, „rozpozna" je; takie założenie skutkowało preferowaniem adaptującej metody tłumaczenia, szczególnie utworów o funkcji dydaktycznej (→ satyr, komedii, utworów moralistycznych). Przystosowywanie (zwłaszcza tekstów teatralnych) „do obyczajów krajowych", stosowane szeroko w Europie w XVII i XVIII w., w Polsce miało charakter niemal programowy: „Nie radziłbym tym, którzy pisania dla teatrum będą w sobie czuli skłonność i talent, żeby cudzoziemskie dzieła dramatyczne całkowicie tłumaczyli, bo obce charaktery wielości nie będąc znajome, dla niej smaczne być nie mogą; wolałbym, żeby plantę zatrzymawszy, może i intrygę, wyprowadzali jak jednę, tak drugą przez osoby zachowujące krajowe obyczaje" – pisał Adam Kazimierz Czartoryski w *Przedmowie* do *Panny na wydaniu* (1771). Skutki takich praktyk negatywnie oceni później Piotr Chmielowski w omówieniu krytycznoliterackiej działalności pisarza: „Cudzych komedyj nie radził Czartoryski tłumaczyć całkowicie, ale je do naszych obyczajów przystosowywać. Tej rady chętnie usłuchano – i otrzymaliśmy w ostatniej ćwierci XVIII i znacznej części XIX wieku mnóstwo przeróbek, pokostem swojskim pociągniętych, ale nie wzbogacających ani literatury, ani też skarbca wiadomości naszych o obyczajach danej chwili u nas" (*Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, 1902).

Takie stanowisko wynika ze zmienionego podejścia zarówno do funkcji literatury (a szerzej – sztuki), jak i „wierności" przekładu. Od lat 40. XIX w. domagano się bowiem – wyrastającej z „dokumentarnego" podejścia do sztuki – wierności realiom utworu, chroniącej przekładane dzieło przed utratą znamion narodowych oraz cech właściwych miejscu i epoce oryginału: „Świat narodowości, jak świat materialny, ma swoją atmosferę, poza którą nie wolno wznieść się człowiekowi". Dzieła Shakespeare'a, Molière'a, Johanna Wolfganga Goethego, Homera są „prawie historycznymi dokumentami współczesnej im epoki; więcej nawet mogą one czasami nauczyć nas o niej niż najobszerniejsze kroniki" – pisał Antoni Jaksa-Marcinkowski (*Dzieła Jana Chrzciciela Pokelina Moliera, tłumaczone wierszem przez F. Kowalskiego*, 1853). Takie założenie zobowiązuje do pokazania nie tylko „prawdziwego" Molière'a czy Shakespeare'a, ale też do zachowania kulturowych składników dzieła. Negatywny aspekt stosowania technik naturalizujących, szczególnie w tłumaczeniu utworów przeznaczonych dla dzieci i młodzieży (→ literatura dla dzieci i młodzieży), podkreśla Hieronim Feldmanowski, omawiając miejsce przekładów wśród produkcji wydawniczej adresowanej do niedorosłego czytelnika: „Wszystko w nich [powiastkach] obce dla naszej młodzieży, prócz języka. Prze-

brane w polskie szaty, zachowały swego ducha zupełnie nam obcego, dlatego nie można dopatrzyć ich wielkiego pożytku dla naszej młodzieży […]. Zwracam i na to uwagę znawców, że przetwarzając Gottliebów w Bogumiłów, Tannenburgi w Jodłogrody, tworzymy karykatury, bo zmieniamy tylko imiona. Jeszcze zaś gorzej czynią ci, którzy chcąc nadać powieściom i obrazom barwę i pozór swojskich, dorabiają i dotwarzają obcym postaciom i krajom polskie lica i nieprzystające do cudzych krajów okolice, chatki, obyczaje itp. […]". Ilustrując swą argumentację przykładem zastosowania takich udomowiających zabiegów w tłumaczeniu niemieckiej powieści dla dzieci, krytyk stwierdza, że ich efektem jest świat hybrydalny, złożony z realiów niemieckich, osadzonych w polskich Tatrach, a w rzeczywistości ani realistyczny, ani zrozumiały. Zdecydowanie opowiada się więc za technikami zachowującymi odmienność i specyfikę świata przedstawionego: „Wolimy już nareszcie wierny przekład z obcego języka; wolimy cały świat wraz z imionami obcy […] niż potwory i karykatury polsko-niemieckie, polsko-francuskie i inne" (*O literaturze dla młodzieży*, „Tygodnik Poznański" 1862, nr 52).

W drugiej połowie XIX w. pojawią się również inne, nowe odpowiedzi (bliskie niektórym dwudziestowiecznym poglądom na relację oryginał–przekład) na przywołane pytanie Euzebiusza Słowackiego o „wierność". Ma ona polegać na wywoływaniu przez przekład reakcji analogicznej, jaka będzie udziałem czytelnika oryginału: „Przekład powinien być transkrypcją: niech w nim będą te same, na jotę niezmienione tony, a w uchu słuchacza wywoła się to samo następstwo i sumę wrażeń; jak w muzyce – zmienia się tylko klucz, utwór się nie zmienia" – pisał Edward Porębowicz (*Stanisław Koźmian i jego przekłady Szekspira*).

Uprawnienia i kompetencje tłumacza. Najbardziej „natychmiastowy" wymiar przekładu przystosowującego to „przetworzenie" tekstu w wyniku arbitralnych czasem decyzji tłumacza – i zacieranie granicy między autorem a tłumaczem. W dobie przedromantycznej sprzyja temu uznanie krytyki dla zabiegów udomowiających i traktowanie ich jako kryterium wartości pracy tłumacza-literata, prowadzące w wyniku działania wspomnianej wyżej „reguły apokryfu" do przypisywania niektórym utworom znamion oryginalności pisarskiej. „Zezwolenie" na ingerencje tłumacza, czasem daleko idące, wiąże się z przyznaniem mu znacznej swobody; takie podejście może jednak być krzywdzące dla autora, co zauważał Franciszek Karpiński: „[…] zwyczaj ten […] przystosowania rzeczy przetłumaczonej do kraju swego, nie wydaje mi się do naśladowania. Za co, proszę, mając rzecz cudzą w ręku, wszystkie jej znaki odbierać, przez które by że cudzą jest, poznaną być mogła? Za co krzywdzić autora książki, w cudzym narodzie odbierając mu chwałę, którą tłumaczenia z przystosowaniem do kraju, przynajmniej z czasem zupełnie zatrą?" (*Do czytelnika*, wstęp do przekładu *Ogrodów* Jacques'a Delille'a, 1783).

Mocne rozróżnienie charakteru pracy twórczej autora i „odtwórczej" tłumacza pojawia się w polemikach lat 1818–1830, w tle dyskusji o tym, czy warto tłumaczyć – a szerzej w związku ze zmianą estetycznego paradygmatu: tradycja antyczna, przepuszczona przez filtr francuskiego klasycyzmu o dydaktycznym nachyleniu uniwersalistycznym, znajduje silnego konkurenta w tradycji niemieckiej, akcentującej indywidualizm, wolność i twórczy aspekt literatury. Zostaje odrzucona „szkoła poetycka Dmochowskiego, to jest naśladowców i tłumaczów z francuskiego" (A. Mickiewicz, *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*, 1829). Dokonuje się rozdział kompetencji pisarskich, w których praca tłumacza zajmuje miejsce pośledniejsze (co podkreślają także stosowane nazwy „wierszopis" kontra „poeta"): „[…] Wierszopis naśladuje, tworzy poeta. Potrzeba mieć talent, aby dobrym zostać

wierszopisem, ale sam geniusz tylko na zaszczyt prawdziwego poety zasłużyć może. […] Poeta dla swoich uczuć i wyobrażeń nowy język tworzy […] z powyższej poetów [i] wierszopisów różnicy wynika wyraźnie, że poeta prawdziwy krzywdę czyni i sobie, i językowi swojemu, jeżeli zamiast zajmowania się oryginalnymi pracami drogi czas tłumaczeniom poświęca […]" – pisał Aleksander Władysław Zabiełło (A.W.Z. [A.W. Zabiełło], *O wierszopisach i poetach uwag kilka*, „Gazeta Polska" 1827, nr 58).

Rozróżnienie, wyraźne w wypowiedzi o charakterze teoretycznym, traci ostrość, kiedy mowa o praktyce. Rezultat pracy tłumacza może nie tylko dorównać twórczości oryginalnej. Seweryn Goszczyński pisał o *Wyprawie Igora na Połowców* w przekładzie Augusta Bielowskiego: „[…] dopiero trud Bielowskiego zbogacił, we właściwym znaczeniu tegoż słowa, polską literaturę tłumaczeniem, które na równi ze znakomitymi, oryginalnymi dziełami położyć śmiemy, choćby przez ten wzgląd jedyny, ale dostateczny, że jest przelaniem w ducha polskiej oświaty natchnienia czysto słowiańskiego […]" (*„Wyprawa Igora na Połowców" w przekładzie A. Bielowskiego*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1). „Rywalizacyjne" podejście do relacji tłumacz–autor (→ poeta) może objawiać się też jako pogląd, że wybitny talent poetycki tłumacza może stanowić zagrożenie dla oryginału: „Tłumaczenie takiego poety jak Byron przez poetę jak Mickiewicz jest pojawieniem w literaturze niezwykłym […]. Samo imię tłumacza, zdaje się, powinno być rękojmią dobroci dzieła i oszczędzić krytyce trudne roztrząsanie. […] jeżeli szczerze przyznajemy, żeśmy dotąd nie mieli lepszego tłumaczenia poezji Byrona – z drugiej twierdzimy z całą bezstronnością, że Mickiewiczowi w ogólności zbywa na usposobieniu tłumacza […]. Jak w duchu, tak w stylu jego jest indywidualność tak silna, że zaciera charakterystyczne rysy tłumaczonych przez niego poetów – najróżnorodniejsze względem siebie dzieła powleka jedną barwą Mickiewicza" – pisał Goszczyński w recenzji przekładu *Giaura* („Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1). Tłumacz może też wzbogacić polszczyznę w nowe środki artystyczne, co zauważa również Goszczyński w recenzji przekładu *Wyprawy Igora*. Kilkadziesiąt lat później Bolesław Leśmian, z uznaniem wypowiadający się na temat przekładów Bronisławy Ostrowskiej, szczególnie podkreśla innowacyjny charakter zastosowanych przez poetkę i tłumaczkę środków wersyfikacyjnych („Po raz pierwszy w literaturze naszej […] zjawia się wiersz o rymach nie końcowych, lecz niespodzianych, w miejscu, gdzie same słowa poza wymogami strofy rymują się nagle […]" – *„Liryka francuska", przekłady Bronisławy Ostrowskiej*, „Literatura i Sztuka" 1911, nr 4).

Ograniczaniu „autorskich" swobód tłumacza towarzyszy wzrost wymagań wobec niego; tłumacz musi znać doskonale język i kulturę oryginału, co pozwoli na dobre zrozumienie tłumaczonego utworu, ale też tak sprawnie posługiwać się polszczyzną, żeby jak najdoskonalej oddać wszystkie jego cechy artystyczne. Takie opinie stały się często powtarzanym elementem recenzji; podkreślane są zalety przekładów dokonanych przez poetów, jak np. tłumaczeń Heinricha Heinego przez Marię Konopnicką: „Takiego przekładu jak Konopnickiej *Atta Troll* nie ma Heine w żadnej literaturze; być może, że znalazłyby się niedokładności tu i ówdzie, ale ton, rzecz najważniejsza, zachowany tam świetnie. Mamy tedy pewnik, że istotę heinowszczyzny Konopnicka dobrze rozumie i odczuwa ją. I Konopnicka jest, do tego, świetnym sama talentem poetyckim […]" – pisał Czesław Jankowski (*Heine po polsku*, „Tygodnik Ilustrowany" 1896, nr 37). Brak talentów bywa zaś wytykany tłumaczowi czasem bardzo emocjonalnie: „Zły przekład jest morderstwem, zwłaszcza w poezji. Niestety, nie masz kodeksu, który by mógł zapobiec tego rodzaju zbrodniom. […] Zachwycać się poematem to

nie dość jeszcze, aby mieć prawo go przekładać. Gdy się tłumaczy arcydzieło, potrzeba nadto umieć znaleźć absolutnie odpowiadający mu ekwiwalent w swoim języku, a to nie jest bynajmniej łatwiejszym od napisania dobrej rzeczy oryginalnej. Niestety, powszechnym jest zapatrywanie, że przekład to tylko robota mechaniczna, a tymczasem winien on być całkowitym stopieniem oryginału i odlaniem go na nowo. W tłumaczeniach p. Wróblewskiego, darowalibyśmy zmiany rytmów, rymowania w rodzaju: – co tam *lśni* – świat *dał ci*, – diamentów takich *sił* – czarów nikt nie *pił*, – darowalibyśmy nawet błędy stylistyczne, np. ciągłe używanie zaimków osobistych, gdzie one są więcej niż zbyteczne. Przebaczyć wszakże niepodobna starcia całego pyłu poezji, całego koloru, całej mocy, naturalności i prostoty tego pięknego poematu" (Miriam [Z. Przesmycki], *Poezja*, „Chimera" 1901, t. 1).

Innym wreszcie poglądem może być opinia, że praca przekładowa może zastąpić twórczość oryginalną tłumacza-autora, zwłaszcza wtedy, kiedy krytyka nie jest w stanie docenić jego własnego dzieła, jak w przypadku Felicjana Faleńskiego: „[…] na uwagę zasługuje fakt, że Faleński, o którym powiedzieć można, że trafiał na niefortunnych i nierozumiejących go krytyków, odtąd już bardzo rzadko, jak poeta, głos zabierał i cały swój wytworny kunszt poetycki poświęcił umiłowanej sprawie przekładów" (W. Nawrocki, *Felicjan Faleński jako tłumacz*, „Tygodnik Ilustrowany" 1910, nr 44).

Funkcje przekładu. Ludwik Osiński w pracy *O tłumaczeniach z obcych języków* (powst. 1824, wyd. 1862) pisał: „Jakkolwiek literatura każdego kraju oryginalne tylko swoich pisarzów dzieła za własne poczytywać może i na nich chwałę swą uczoną zakładać ma prawo, z tym wszystkim niemałe są korzyści i zalety dobrych tłumaczów. Uważać je sprawiedliwie można za najlepszy środek do zbogacenia języka. Przyswajają one bowiem nieznacznie zwroty i wyrażenia, które z początku nowe, wkrótce w zwyczaj przechodzą, gdy je smak i rozsądek obiera, a potrzeba usprawiedliwia. Lecz oprócz tej nieocenionej przysługi sama narodowa oryginalność wiele na tym zyskuje; wprawdzie pióra upowszechniają w narodzie wybrane wzory, przenoszą na własną ziemie obce bogactwa i to, co nie wszystkim znane być mogło, całemu ludowi czynią przystępnym. Obok rozszerzonej tym sposobem oświaty kształci się niezawodnie mowa samą koniecznością walczenia z językiem, z którego dzieło jakie przenosić chcemy". Sądy zawarte w rozprawie Osińskiego wskazują najważniejsze pożytki, jakie przynosi działalność przekładowa, które – mimo teoretycznych sporów klasyków i romantyków także w tej kwestii – w gruncie rzeczy w praktyce nigdy nie zostały zanegowane. Utylitaryzm obecny w oświeceniowym dyskursie metaprzekładowym dochodzi do głosu m.in. w mocnym nastawieniu → dydaktycznym, czyniącym z przekładów istotne narzędzie wpływania na postawy moralne czy społeczne czytelników. Zwraca się też uwagę na „demokratyczny" aspekt działalności przekładowej, dzięki której dostęp do dorobku obcych literatur otwiera się przed mniej wykształconymi czytelnikami nieznającymi języków obcych. Ze względu na tę rolę uważano tłumaczenie za pracę „chwalebną" i „zbawienną", za „przysługę ojczyźnie", „przysługę dobra publicznego", „daninę narodowi", „pracy dla potomności". Łączy się z tym mocne waloryzowanie pracy tłumacza: „Chęć tłumaczenia dzieł sławnych w oświeconym świecie pisarzów przynosi zaszczyt nie tylko tłomaczącym, ale i narodowi, w którym żyją" – pisał w 1784 r. anonimowy autor przedmowy do polskiego przekładu dzieła Charles'a de Montesquieu (*Trzy pisma w różnych materiach*). Tłumaczenia są uważane za cenny i niezbędny wkład do polskiej literatury, umożliwiający wyrównywanie kulturalnych zaległości i opóźnień, powstałych szczególnie w pierwszej połowie XVIII w. Dostrzega się jednak ryzyko takiego „importu" obcych dzieł i myśli oraz zwraca uwagę na konieczność wysokiej jakości sprowadzanego towaru, a to ze względu na jego rolę:

„Tłumacze […] są to faktorowie i wekslarze tego handlu umysłowego, więc ich jest obowiązkiem dostarczyć najwyborniejsze towary: pilnować, aby kraj lichymi zarzuconym nie był" (A. Dantiscus [A.K. Czartoryski], *Myśli o pismach polskich z uwagami nad sposobem pisania w rozmaitych materiach*).

Zdecydowanie odmienny pogląd na temat miejsca i funkcji przekładu w literaturze narodowej pojawia się w okresie przełomu romantycznego 1815–1830. Ta właśnie kwestia przykuwa największą uwagę w ówczesnych wypowiedziach krytycznych. Ich autorzy, pod wpływem myśli → niemieckiej, akcentującej związek kultury i języka (Johann Gottfried Herder, Wilhelm Humboldt), odwołują się do pojęć → narodowości i oryginalności literatury narodowej, zaostrzonych w sytuacji politycznego niebytu. Kazimierz Brodziński zastanawia się: „Jakąż byśmy to korzyść odnieśli, gdyby pamięć nasza stała się tylko niewolniczym składem tego, co się innym dzielić, rozdrabiać i wnioskować upodobało? […] Nie możemy być wiecznymi uczniami ani nosicielami cudzej własności. Dla nas ludzie myślą, ale nie za nas. […] Ujmę sobie, a krzywdę postępkowi zrobimy, jeżeli się tylko o tyle cenić zechcemy, ile się do obcych możemy porównywać. Żaden naród nie doskonalił się tą drogą, a każdy ma swoich pisarzy, których umie oceniać według narodowego ducha i gustu swojego. W języku i charakterze narodowym możemy zakładać wszystkiego nadzieje". Nawoływał też: „Myślmy bogato i po swojemu, język ubogim nie będzie" (*O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11).

Najwyraźniej i najdobitniej przekonania polemiczne wobec reguł klasycznych głosił Maurycy Mochnacki, stanowczo odrzucając myśl o wzbogacaniu literatury polskiej oraz nadrabianiu opóźnień kulturalnych dzięki przekładom. Przeciwnie – uważał on tłumaczenia za szkodliwe, „jako najwięcej sprzyjające tej stagnacji, nie tylko pod względem języka, lecz oraz pod względem wyobrażeń i myśli, które nim wyrażamy". Złym skutkiem myślowej stagnacji jest zaś zapotrzebowanie na przekłady: „Niedostatek oryginalnych i zbyt szczupła liczba gruntownie myślących pisarzów, przeciwnie zaś, mnóstwo pseudoautorów, którzy sztukę pisania w zyskowne zamienili rzemiosło, jest najpierwszą przyczyną nieuchronnej potrzeby tłumaczeń w kraju naszym" (*Kilka myśli o wpływie tłumaczeń z obcych języków na literaturę polską*).

Przekonania wygłaszane w ferworze literackich sporów nie szły w parze z praktyką: romantyczni poeci nie zrezygnowali z przekładowego importowania obcego dorobku (zwłaszcza poetyckiego). Trwale jednak zmienił się pogląd na miejsce przekładu w literaturze. Rezultat pracy tłumacza nie jest już widziany jako cząstka piśmiennictwa narodowego biorcy; ma zastępować utwór oryginalny – stąd postulat daleko idącej wierności zarówno treści, jak i kształtu artystycznego (przy zachowaniu specyfiki wymagań polszczyzny), który będzie powtarzany i wykorzystywany jako kryterium oceny jakości przekładu do końca omawianego okresu. Inny skutek poglądów romantycznych to ostateczne oddzielenie twórczości oryginalnej i pracy przekładowej (nawet jeżeli pojawiają się opinie o kreatywnym aspekcie tłumaczenia, coraz mocniej akcentowane we współczesnej translatologii).

Pożytki, jakie płyną z działalności przekładowej, są głoszone na nowo w → pozytywizmie. Dydaktyczną funkcję przekładu zdecydowanie podkreśla Eliza Orzeszkowa. Zwracając uwagę na konieczność właściwego doboru dzieł do tłumaczenia, a jeszcze bardziej przestrzegając przed „spekulowaniem […] na ludzkiej słabości i ciekawości" oraz kierowaniem się w tym doborze nadmierną „kuratelą", podkreśla wagę wprowadzania do kultury rodzimej dzieł obcych: „[…] daleko jest lepiej i rozsądniej pootwierać przed narodem na oścież wszystkie drzwi, jakich tylko otworzenie jest w naszej mocy. Niech wstępuje on w wielki obszar świa-

ta i rozgląda się po nim do woli oczami szeroko otwartymi […]" (*O przekładach*, „Tygodnik Wielkopolski" 1872, nr 15–20). Wzbogacaniu wiedzy „narodu" najbardziej służy przekład dzieł nieliterackich (naukowych, ale przede wszystkim popularyzujących wiedzę). Przekłady beletrystyki bowiem „mogłyby niezawodnie przynieść ogółowi znaczne pożytki, koniecznymi wszakże ani niezbędnymi nie są, naprzód dlatego, że własna nasza literatura nadobna znajduje się w stopniu dość szerokiego rozwoju i w posiadaniu sporej liczby prawdziwych, szczerych i silnych talentów […]" (tamże); ale „z piśmiennictwem tak zwanym poważnym ma się wcale inaczej, dzielenie się nim jest dla narodów nie już pożytecznym ale koniecznym, dla nas zaś uczestnictwo w tym dzieleniu tym konieczniejszym, im mniejsze plony tego rodzaju wydaje własny grunt nasz […]" (tamże). Tłumaczenie służy jednak nie tylko uzupełnianiu luk w piśmiennictwie rodzimym; otwiera przed osobami nieznającymi języków obcych dostęp do nowych myśli i wiedzy, niezbędnych do rozwoju jednostek i społeczeństwa: „Nowe idee, te jakoby westchnienia ludzkości ku ideałowi prawdy i szczęścia wrogimi nam nie są, bo poznawszy je wszystkie, odrzucimy jedne z nich, zmodyfikujemy inne, przyjmiemy trzecie, a jeśli i pomylimy się kiedy w wyborze, ucierpimy na tym częściowo i czasowo, a cierpienia i straty wynagrodzą się nam w sto razy zdobyczami i pożytkami" (tamże).

Podobnie „demokratyczną" funkcję tłumaczenia i jego znaczenie postrzega autor recenzji przekładu *Fausta*: „[…] za rzecz dowiedzioną poczytywać trzeba pogląd, iż ogół zapoznać się może naprawdę z dziełami ducha obcego wtedy, gdy ten duch przemówi językiem dla ogółu zrozumiałym. Nie znaczy to bynajmniej, jakoby czytanie w oryginale dzieł Greków, Rzymian, Anglików, Niemców nie przynosiło korzyści; i owszem dla głębszego wniknięcia w te dzieła czytanie takie jest niezbędne; ale do tego potrzeba, ażeby język oryginalny był nam prawie tak dobrze znany, jak nasz własny. A iluż to pochlubić się może taką gruntowną znajomością mowy obcej? Oczywiście garstka nadzwyczaj szczupła. Stąd wynika potrzeba przekładów dla szerszego ogółu, ażeby go wciągnąć niejako do towarzystwa wielkich potężnych geniuszów" („Ateneum" 1881, t. 1, z. 3).

O wadze właściwego wyboru dzieł do tłumaczenia dobitnie świadczy zaś przykład ogłoszonej w „Ateneum" (1892, t. 2, z. 6) recenzji serii „Biblioteka Powszechna", ukazującej się w Złoczowie nakładem Oskara Zukerkandla. Celem serii było „rozpowszechnienie za pomocą niskich cen takich utworów rodzimych i obcych, które zwróciły na siebie uwagę i liczą się do trwałych nabytków literatury powszechnej". Autor recenzji uważa poziom serii za dobry, choć niektóre tomy budzą jego zastrzeżenia, czy to ze względu na jakość przekładu („Dobrze więc zrobiono, dawszy *Fausta* w tłumaczeniu L[udwika] Jenikego […], *Wróg ludu* w tłumaczeniu Ignacego Suessera, chociaż tu sprostować wypadało wiele błędów językowych i stylowych. Natomiast zgoła niewłaściwą było rzeczą umieszczać w »Bibliotece Powszechnej« takie liche przepolszczenie ładnej krotochwili Moliera: *Jerzy Dandin*, dokonane przed laty przez Franciszka Kowalskiego p.n. *Grzegorz Fafuła*"), czy to na wartość oryginału („Nie możemy też pochwalić włączenia do »Biblioteki« powiastki Grillparzera *Klasztor pod Sandomierzem*. Grillparzer jest wprawdzie znakomitym poetą, ale ta jego nowela, świadcząca o nieznajomości stosunków polskich, a oparta na fakcie, który posłużył później Kaczkowskiemu do napisania *Męża szalonego*, należy do rzeczy słabych, nieodznaczających się ani myślą, ani obrobieniem artystycznym").

W trosce o polszczyznę. W wypowiedziach o charakterze „warsztatowym" (dających wskazówki, jak dobrze tłumaczyć, czy opisujących niezbędne umiejętności tłumacza) podkreśla się znaczenie poprawności języka przekładu. Bardzo uwidacznia się to w okresie porozbio-

rowym. Znamienne wydaje się także w tym czasie podejście do polszczyzny jako języka, który jest w stanie konkurować z innymi w zakresie możliwości artystycznych, co szczególnie może być widoczne w sytuacji konfrontacji, jaką stanowi przekład. Stąd płynie zaś dla tłumacza obowiązek wykorzystywania wszystkich możliwości oferowanych mu przez jego własny język. Pogląd ten łączy osiemnastowiecznych autorów podręczników, Kopczyńskiego i Piramowicza, z Janem Czubkiem, autorem o wiek późniejszej rozprawy, który pisał: „[…] tłumacz powinien gruntownie i wszechstronnie znać język własny a w takim razie mniej będzie skory do wyrzekania na wrzekome jego ubóstwo, na niedostateczność wyrazów i zwrotów mogących oddać myśli starożytnego pisarza; z góry ma on sobie powiedzieć, że tam, gdzie jakiegoś miejsca oddać nie może, będzie to wina nie języka, lecz jego własna, gdyż byłoby to istotnie rzeczą niepojętą, żeby język narodu oświeconego, posiadającego tak bogatą literaturę, nie mógł się zdobyć na oddanie myśli narodu żyjącego przed dwudziestoma blisko wiekami: byłby to dowód, że pod względem umysłowości stoimy chyba niżej, aniżeli ludzie żyjący w tak odległych wiekach" (*O tłumaczeniu*).

Aspektem utylitarnego podejścia do czynności przekładu jest upatrywanie w nim bodźca sprzyjającego rozwojowi polszczyzny zarówno w wymiarze ogólnym (np. wzbogacanie zasobów leksykalnych czy środków artystycznych), jak i indywidualnym: tłumaczenie jest postrzegane jako rozwijanie i doskonalenie własnego języka oraz warsztatu poetyckiego („Ja przynajmniej często w tej pracy znajdowałem nowe siły, nowe myśli i lubo nie skończyłem zaczętego tłumaczenia, wielem zawsze z niego korzystał" – pisał Adam Mickiewicz w → liście z 1 czerwca 1828 r. do Antoniego Edwarda Odyńca.

W praktyce recenzenckiej, zwłaszcza doby postyczniowej, kiedy to polszczyznę uważano za narzędzie zachowania tożsamości narodu pozbawionego własnego państwa, wyrażano też następujący pogląd: „[…] jeżeli pamięć leniwa lub umysł nieudolny nie poddaje mu bezustannie z językowego zapasu najodpowiedniejszych wyrazów i zwrotów, przekład musi wyjść słaby, blady, okaleczały, niezgrabny, z widocznymi kroplami potu na przywleczonych gwałtem rymach" (E. Porębowicz, *Luiz Camoes*, „Ateneum" 1891, t. 1, z. 2). Porębowicz zauważał ponadto: „Poeta, który pragnie wykształcić w sobie artystę, nie znajdzie lepszej szkoły, jak tłumacząc obcych mistrzów. Ujeżdżanie niesfornej w początkach fantazji, karcenie jej nieokiełzanych zapędów, zmuszanie do porządnego stępa wpływa nader korzystnie na wyrobienie się pewności i trafności w wynajdywaniu odpowiedniego dźwięku, określenia, figury i uderzaniu nimi w odpowiedniej chwili" (tamże).

W wielu recenzjach oceniano zatem czystość i poprawność języka, nawet tych tłumaczy, którzy już zdobyli sobie renomę: „Przekład p. A. M-skiego posiada znane już dobrze z *Luzjad* zalety wierności, poprawności i potoczystości zarówno w wierszach krótszych jak trzynastozgłoskowych. […] Pod względem języka tłumacz jest bardzo dbały o jego czystość i poprawność; prócz kilku prowincjonalizmów (siewenka itp.), niezrozumiałych dla ogółu polskiego, można by wytknąć parę tylko form nieprawidłowych (rozwarć = rozewrzeć, otwarć = otworzyć), które także w prowincjonalnych przyzwyczajeniach mają swe źródło. Sądziłbym także, iż na str. 235 nie wyrazu »hotel«, lecz »pałac« użyć wypadało. Drobne te usterki nikną jednak wobec wielkich i przeważających zalet tłumaczenia, które p. A. M-skiemu zawdzięczamy" ([b.a.], [rec.] *„Jocelyn", dziennik wiejskiego plebana przez A. de Lamartine'a*, „Ateneum" 1892, t. 2, z. 6).

Po pierwszej wojnie światowej obecność przekładu w refleksji krytycznoliterackiej zmienia się, ewolucji ulega również sposób jego widzenia. Ma to źródła zarówno w zasadni-

czej zmianie sytuacji politycznej, w wyniku której polszczyzna odzyskała status języka państwowego (z konsekwencjami dla sfery przekładu), jak i w przeobrażeniach nauki o literaturze, odbijającymi się w sferze krytyki. Ogólnie ujmując: po pierwszej wojnie światowej refleksja krytyki literackiej nad przekładem znajduje się w całkowicie i wieloaspektowo nowych okolicznościach. Nie oznacza to jednak zerwania z dotychczasowymi sposobami pisania o tym obszarze zjawisk literackich, ciągłość jest wyraźna zwłaszcza w sferze gatunkowej, w krytyce przekładu oraz w przypisywaniu mu funkcji poznawczej.

Elżbieta Skibińska

Źródła: [b.a.], [b.t.], „Monitor" 1765, nr 30; [b.a.], [b.t.], „Monitor" 1767, nr 98; O. Kopczyński *Gramatyka dla szkół narodowych na klasę I*, 1778; F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; M. Fijałkowski, *O geniuszu, guście, wymowie i tłumaczeniu*, 1790; G. Piramowicz, *Wymowa i poezja dla szkół narodowych*, 1792; A. Dantiscus [A.K. Czartoryski], *Myśli o pismach polskich z uwagami nad sposobem pisania w rozmaitych materiach*, powst. 1801, wyd. [1810]; I. Krasicki, *O tłumaczeniu ksiąg*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 4, 1803; O… [L. Osiński], *„Eneida" Wirgilisza. Dzieło pośmiertne przez Franciszka Dmochowskiego* […], „Pamiętnik Warszawski" 1809, nr 7; S.K. Potocki, *O wymowie i stylu*, t. 1–4, 1815–1816; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; E. Słowacki, *O przekładaniu z obcych języków na ojczysty. Rzecz czytana na posiedzeniu publicznym Cesarskiego Uniwersytetu Wileńskiego dnia 15 września 1813 roku*, „Dziennik Wileński" 1820, t. 3, przedruk w: tegoż, *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. 3, 1826; L. Osiński, *O tłumaczeniach z obcych języków* [1824], w: tegoż, *Dzieła*, t. 4, 1862; M. Mochnacki, *Kilka myśli o wpływie tłumaczeń z obcych języków na literaturę polską z dołączeniem wiersza Emroda Kropińskiego, przełożonego na język francuski przez Polkę, księżnę C…*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 3; A.W.Z. [A.W. Zabiełło], *O wierszopisach i poetach uwag kilka*, „Gazeta Polska" 1827, nr 58–59; S. Goszczyński, *„Wyprawa Igora na Połowców" w przekładzie A. Bielowskiego*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1; A. Nowosielski [A. Marcinkowski], *Dzieła Jana Chrzciciela Pokelina Moliera tłumaczone wierszem przez F. Kowalskiego*, „Dziennik Warszawski" 1853, nr 228 i 234; H. Feldmanowski, *O literaturze dla młodzieży*, „Tygodnik Poznański" 1862, nr 52; Chm. [P. Chmielowski], *Ksenofonta wspomnienia o Sokratesie. Przekładał z greckiego Antoni Bronikowski*, „Biblioteka Warszawska" 1870, t. 3; E. Orzeszkowa, *O przekładach*, „Tygodnik Wielkopolski" 1872, nr 15–20; [b.a.], *J.W. Goethe. „Faust". Część I i II. Przekład Feliksa Jezierskiego*, „Ateneum" 1881, t. 1, z. 3; J. Czubek, *O tłumaczeniu. Kilka uwag i myśli*, 1884; E. Porębowicz, *Stanisław Koźmian i jego przekłady Szekspira*, „Kłosy" 1885, nr 1039; E. Porębowicz, *Luiz Camoes, „Luzjady". Przełożył Adam M-ski*, „Ateneum" 1891, t. 1, z. 2; [b.a.], [rec.] *„Jocelyn", dziennik wiejskiego plebana przez A. de Lamartine'a*, „Ateneum" 1892, t. 2, z. 6; Cz. Jankowski, *Heine po polsku*, „Tygodnik Ilustrowany" 1896, nr 37; P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, 1902; W. Berent, *Upaniszady, Kena Isa i fragment z Wielkiej Aranyaki*, „Chimera" 1907, t. 10; A. Nowaczyński, *Angielskie przekłady Jana Kasprowicza*, „Świat" 1908, nr 9–10; W. Nawrocki, *Felicjan Faleński jako tłumacz*, „Tygodnik Ilustrowany" 1910, nr 44; B. Leśmian, *„Liryka francuska", przekłady Bronisławy Ostrowskiej*, „Literatura i Sztuka" 1911, nr 4; *Pisarze polscy o sztuce przekładu: 1440–2005. Antologia*, wybór i oprac. E. Balcerzan i E. Rajewska, 2007.

Opracowania: Z. Sinko, *Powieść zachodnioeuropejska w kulturze literackiej polskiego Oświecenia*, 1968; J. Ziętarska, *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego oświecenia*, 1969; A. Drzewicka, *Z zagadnień techniki tłumaczenia poezji. Studia nad polskimi przekładami liryki francuskiej w antologiach z lat 1899–1911*, 1971; R. Ocieczek, *Siedemnastowieczni tłumacze dzieł literackich o swym warsztacie twórczym*, w: *Literatura staropolska i jej związki europejskie*, red. J. Pelc, 1973; E. Balcerzan, *Sztuka przekładu jako przedmiot badań literackich*, „Pamiętnik Literacki" 1980, z. 1; J.T. Pokrzywniak, *Tłumaczenia z literatur obcych w recenzjach prasowych początków XIX wieku. Na przykładzie „Nowego Pamiętnika Warszawskiego" i „Pamiętnika Warszawskiego"*, „Pamiętnik Literacki" 1980, z. 1; D. Ratajczak, *Polskie „Szkoły żon"*, „Pamiętnik Literacki" 1980, z. 1; E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, 1990; L. D'hulst, *Observations sur l'expression figurée en traductologie française (XVIIIe–XIXe siècles)*, „TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction" 1993, no. 1; E. Ihnatowicz, *Pozytywistyczne przekłady dziewiętnastowiecznej*

literatury europejskiej, w: *Przekład literacki. Teoria. Historia. Współczesność*, red. A. Nowicka-Jeżowa i D. Knysz-Tomaszewska, 1997; E. Skibińska, *Przekład a kultura. Elementy kulturowe we francuskich tłumaczeniach „Pana Tadeusza"*, 1999; K.M. Dmitruk, *Przekład w kulturze literackiej polskiego oświecenia. Prowizorium dokumentacyjne*, w: *Literatura i jej konteksty. Prace ofiarowane profesorowi Czesławowi Kłakowi*, red. J. Rusin i K. Maciąg, 2005; J. Łukaszewicz, *Dramaty Franciszka Zabłockiego jako przekłady i adaptacje*, 2006; E. Mozdyniewicz, *Muzyczny opis teorii translacji w ujęciu Edwarda Porębowicza*, w: *Głos i dźwięk w przekładzie*, red. J. Brzozowski, J. Konieczna-Twardzik i M. Filipowicz-Rudek, 2006; E. Skibińska, *Kuchnia tłumacza. Studia o polsko-francuskich relacjach przekładowych*, 2008; E. Balcerzan, *Tłumaczenie jako „wojna światów". W kręgu translatologii i komparatystyki*, 2009; A. Budrewicz-Beratan, *Stanisław Egbert Koźmian – tłumacz Szekspira*, 2009; M. Gibińska, *„Złączyłem z wierszem już mój żywot smutny". Maria Sułkowska i jej przekład Sonetów Szekspira*, „Przekładaniec" 2009, nr 1; M. Perek, *Optymizm Kandyda oraz inne problemy oświeconych tłumaczy*, 2009; *Przypisy tłumacza*, red. E. Skibińska, 2009; E. Skibińska, P. Blumczyński, *Polish Metaphorical Perceptions of the Translator and Translation*, „Target. International Journal of Translation Studies" 2009, Vol. 2.

Zob. też: Komparatystyka, Literatura angielska w polskiej krytyce literackiej, Literatura francuska w polskiej krytyce literackiej, Literatura litewska w polskiej krytyce literackiej, Literatura niemiecka w polskiej krytyce literackiej, Literatura rosyjska w polskiej krytyce literackiej, Literatura włoska w polskiej krytyce literackiej

PSYCHOLOGIZM

Pojęcie i jego zakres. Psychologia, uniezależniona od filozofii → nauka eksperymentalna, mająca własną terminologię i ściśle zdefiniowany obszar badawczy, narodziła się dopiero w połowie XIX w. Chociaż więc problematyka ludzkich doznań psychicznych jako przedmiot przedstawień literackich była obecna w refleksji krytycznoliterackiej już wcześniej (→ duch/ dusza/ duchowość), zaledwie od → pozytywizmu możemy mówić o psychologizmie jako osobnym dyskursie krytycznym, posługującym się ustaleniami nowej dziedziny wiedzy do oceny bieżącej produkcji literackiej.

Koncepcje pozytywistów. Psychologizm narodził się w latach 70. w środowisku pozytywistów (Piotr Chmielowski, Julian Ochorowicz, Antoni Sygietyński, Stanisław Witkiewicz i Wilhelm Feldman), towarzysząc im do końca krytycznoliterackiej drogi. Będzie dominować w → Młodej Polsce oraz przygotowuje grunt pod psychologizm lat międzywojennych. Ze względu na znaczenie przyznane tej dziedzinie we własnym projekcie kulturowym → pozytywizm doczekał się etykiety „epoka stosowanej psychologii". Postawa wobec psychologii odróżnia warszawski obóz młodych od ortodoksyjnego stanowiska Auguste'a Comte'a, według którego psychologia mieściła się całkowicie w obszarze fizjologii i nie miała racji bytu jako odrębna → nauka. Władysław Kozłowski na tej podstawie odróżnia „pozytywizm psychologiczny" od „pozytywizmu przedmiotowego" (*Herbert Spencer*, „Ateneum" 1878–1880). Polscy entuzjaści i propagatorzy psychologii eksperymentalnej nie rezygnowali z dociekań na temat istoty zjawisk psychicznych, ich natury czy rzeczywistej przyczyny, za którą uznawali zaczerpniętą z idealizmu → „duszę". Dostrzegali ograniczenia modelu fizjologicznego i uzupełniali go o introspekcję, którą, w przeciwieństwie do Comte'a, traktowali jako metodę naukową.

Dwóch ważnych fundatorów warszawskiego pozytywizmu, Piotr Chmielowski i Julian Ochorowicz, poświęciło tej kwestii swoje prace doktorskie pisane w Lipsku w czasie, gdy właśnie rozpoczynało działanie laboratorium założone przez Wilhelma Wundta, twórcę psychologii doświadczalnej (jego uczniem za kilka lat będzie też Jan Władysław Dawid). Mimo

korzystania przez Wundta z ustaleń Gustava Theodora Fechnera jego intencją nigdy nie było odrywanie psychologii od → metafizyki. Autor *Wykładów o duszy ludzkiej i zwierzęcej* (*Vorlesungen über die Menschen- und Tierseele*, 1863, przekł. pol. 1873–1874), w których poświęcił sporo miejsca m.in. → mistyce i szamanizmowi, wysunął hipotezę idealistyczną, wedle której świat materialny jest jedynie zewnętrzną powłoką – poza nią kryje się rzeczywistość duchowa, w której dominującą rolę odgrywa wola. Polscy pionierzy psychologii będą studiowali zjawiska niewytłumaczalne w kategoriach ściśle pojętego empiryzmu i scjentyzmu: hipnozę, spirytyzm, stygmatyzację czy doświadczenia religijne. Nawet Adolf Dygasiński, wyraziciel najskrajniej antymetafizycznego stanowiska w ówczesnej psychologii, przełożył i rozpropagował pracę Edgara Bérillona *Poddanie hipnotyczne w zastosowaniu do pedagogiki* („Przegląd Pedagogiczny" 1888, nr 1–4).

Pozytywiści nie odrzucali również koncepcji NIEŚWIADOMOŚCI, jednak rozumieli ją w szczególny sposób, jako zbiór procesów różniących się od świadomych tylko ilościowo, i interpretowali ją fizjologicznie, tak jak intensywnie czytywany przez nich Théodule-Armand Ribot. Nie używali też pojęcia „nieświadomość", zbyt bezpośrednio kojarzącego się im z terminem *das Unbewusste* Eduarda Hartmanna. Ochorowicz zamiast nieświadomości używa pojęcia BEZWIEDNOŚCI, Chmielowski w szkicu *Artyści i artyzm* („Niwa" 1873, t. 4) w toku → polemiki z tezami Hartmanna, dotyczącymi psychologii twórczości, jest gotów się z nimi zgodzić, dokonując jednak wcześniej chyba nie wyłącznie semantycznego zabiegu zastąpienia *das Unbewusste* przez asocjację utajoną.

Psychologizm i psychologia w literaturze drugiej połowy XIX stulecia. Psychologii przyznano z czasem większe nawet znaczenie niż socjologii, co znalazło swoje odbicie w krytyce literackiej. Traktując powieść jako gatunek pośredni między twórczością naukową a artystyczną, początkowo za najdoskonalszą jej odmianę uznawano powieść społeczną. Termin „powieść psychologiczna" we wczesnych artykułach pozytywistów oznacza gatunek mniej potrzebny, niższy i pozbawiony perspektyw rozwojowych (E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, „Gazeta Polska" 1866, nr 285–286 i 288). Dla młodego Chmielowskiego powieści psychologiczne to dzieła, „które całego zainteresowania w niczym innym nie pokładają, jak tylko w szczegółowej dysekcji wzruszeń serca i umysłu" (*Powieści z 1869 roku*, „Biblioteka Warszawska" 1870, t. 2). Jednak, gdy rośnie status psychologii jako dziedziny wiedzy, pozytywiści podążają za zaleceniami Hippolyte'a Taine'a, który w *Portretach literackich* (przeł. F. Mierzejewski, 1873) notował: „Co to jest romansopisarz? Według mego zdania jest to psycholog, który naturalnie i mimo woli przedstawia psychologię w akcji, nie jest to nic innego". W krytyce zostaje ugruntowane przeświadczenie, że powieściopisarze w swoich dziełach powinni przekazywać prawdę o człowieku zgodną z aktualnym stanem wiedzy psychologicznej. Lapidarnie ujął to Feliks Bogacki: „Psychologia, roszcząc sobie pretensje być nauką, odpowiada na pytanie: jak? Pytanie: dlaczego? – nie wchodzi w jej zakres. Na to pytanie odpowiada utwór literacki" (*Powieściopisarstwo wobec społeczeństwa*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 28–32).

Pozytywistom zdarzało się uznawać wyjątkowych bohaterów literackich nie tylko za ilustracje odkryć psychologicznych, ale za odkrycia, zaś pisarzy określać wprost psychologami. Bolesław Prus pisze w → recenzji z *Ogniem i mieczem* (1884) Henryka Sienkiewicza: „Takie charaktery, jak Hamlet, Makbet, Falstaff, Don Kiszot, są odkryciami o tyle przynajmniej wartymi w dziedzinie psychologii, co prawa biegu planet w astronomii" („*Ogniem i mieczem*". *Powieść z dawnych lat Henryka Sienkiewicza*, „Kraj" 1884, nr 28–30). Sygietyń-

ski mówi o „psychologach tej bystrości, co Balzac, Stendhal, bracia Goncourt, Daudet, Zola" (*Album Maksa i Aleksandra Gierymskich*, 1886). Recenzenci często zawieszali pytania o literackie jakości tekstu, zajmując się przede wszystkim zgodnością rozpoznań pisarskich z nauką. Dyskusje o rezultatach naukowego badania życia psychicznego człowieka i o koncepcjach bohatera literackiego nakładały się na siebie do tego stopnia, że nierzadko ocena utworu była podporządkowywana kryterium prawdy naukowej.

Psychologia a krytyka literacka. W praktyce recenzenckiej Chmielowskiego treściowa konstrukcja utworu sprowadza się w dużej mierze do psychologii bohaterów i zachodzących między nimi interakcji. Analiza dzieła skupia się przede wszystkim na ocenianiu prawdy psychologicznej, wobec której takie wewnątrzliterackie mierniki, jak → styl czy → kompozycja, okazują się drugorzędne. Bohater jest dla Chmielowskiego głównym probierzem → realizmu, a → czytelnik, by mieć złudzenie rzeczywistości, musi odnieść wrażenie współodczuwania z żywym człowiekiem. Psychologię za główny wyznacznik realizmu w literaturze, a także element wyodrębniający ją spośród innych sztuk, uznawał również Antoni Sygietyński, który był przekonany, że podstawowym zadaniem powieści jest ścisłe oddanie ludzkiej psychiki. Jednak o ile analiza psychologiczna Chmielowskiego jest oparta na taine'owskiej cesze dominującej (→ taine'izm), zdroworozsądkowych stereotypach i mechanicznie traktowanej spójności bohatera, Sygietyński upatrywał główną zdobycz ówczesnej nauki w odkryciu przez nią, że prawa psychologii nie są prawami logiki czy raczej, że rządzą się swoistą logiką popędów. Rzetelna obserwacja tych mechanizmów oraz zastosowanie ich w charakterystyce i losach bohatera jest zadaniem stojącym przed powieściopisarzem. Literaturze polskiej zarzucał niedostatek obserwacji i lekceważenie strony psychologicznej, tak ważnej dla podziwianych przez niego autorów → francuskich, u których, szczególnie u Gustave'a Flauberta, zachowanie pozornie nieracjonalne i zaskakujące dla bohatera jest w rzeczywistości zdeterminowane popędowo. Pisał: „W życiu każdego człowieka można się doszukać dramatu, którego perypetie jednak, pomimo całej swej tragiczności w ich zawiązaniu lub fizycznym i moralnym rozwiązaniu, nie mają nic zdumiewającego dla ścisłego obserwatora. Wszystko tam się odbywa, jak odbywać [się] powinno, w myśl determinizmu fizjo-psychologicznych praw i w porządku przepisanym przez samą naturę wypadków z rzeczywistego życia" (*Współczesna powieść we Francji. I. Gustaw Flaubert*, „Ateneum" 1881, t. 2). W każdym z serii szkiców *Współczesna powieść we Francji*, drukowanych w pierwszej połowie lat 80. na łamach „Ateneum", Sygietyński zwraca szczególną uwagę właśnie na motywację psychologiczną, będącą dlań niezbędnym warunkiem dobrej literatury – stąd krytykuje on Émile'a Zolę, który poprzestając na poziomie analizy fizjologicznej, nie mógł rozpoznać → „głębi duszy": „[…] aby psychologia robiła wrażenie prawdy, potrzeba czegoś więcej niż proste notowanie faktów; potrzeba wniosków autora, tak jak przy oskarżeniu zbrodniarza potrzeba wniosków prokuratora, które by pojedyncze fakty uogólniły i nadały im ton. […] Zola, wstrzymawszy się od postawienia wniosków, pomimo obfitości faktów tak je przedstawia, że czytelnik z nich duszy ludzkiej określić nie jest w stanie" (*Współczesna powieść we Francji. III. Emil Zola*, „Ateneum" 1882, t. 4).

Na przełomie lat 80. i 90., wraz z pojawieniem się „powieści o wieku nerwowym", dla których zaczyna się szukać → tradycji literackiej, tryumfalnie powraca termin „powieść psychologiczna". W recenzji z *Hrabiego Augusta* Aleksandra Mańkowskiego Chmielowski za prekursora gatunku uznaje Ludwika Sztyrmera, który „kreśląc swoje opowiadania i szkice, nie miał na widoku ani obrazów życia towarzyskiego, ani tendencji społecznej, ani względ-

dów czysto artystycznych, lecz wyłącznie zbadanie duszy człowieka w jej anormalnych mianowicie objawach, jako to braku woli, braku serca, rozmaitego rodzaju obłąkań" („Ateneum" 1890, t. 4). Podobnie, tj. przez jej skupienie na pierwszoplanowej, „patologicznej" postaci, będzie też definiować powieść psychologiczną w swojej *Stylistyce polskiej wraz z nauką kompozycji pisarskiej* (1903).

Drobiazgowe obserwacje danego przypadku psychologicznego spełniają marzenie pozytywistów o powieści naukowej. Feliks Brodowski pisze w recenzji z *W wieku nerwowego* Leo Belmonta: „[…] jest to analiza psychologiczna dokonana niesłychanie drobiazgowo. Tak drobiazgowo, że przez porównanie nasuwa się obraz jakiegoś laboratorium, w którym chemik zajęty jest rozbiorem ciekawego związku przy pomocy najwrażliwszych odczynników i doskonałej wagi. […] Utwór ten – to kretowisko psychologiczne, rozgrzebane do ostatniego ziarnka piasku, to zadanie wymagające tyle cierpliwości, co przebranie korca maku lub rozplątanie powikłanych pasm bawełny – słowem jest to powieściowe studium psychologiczne" ([rec.] *W wieku nerwowym*, „Prawda" 1891, nr 23). Mówi się o „literaturze klinicznej", „beletrystyce patologicznej", „laboratorium psychologicznym", o bohaterze jako pacjencie, a pisarzu jako lekarzu. W recenzji *Bez dogmatu* Sienkiewicza Józef König (Kenig) stwierdza: „Rzeczywistość zewnętrzna z rzeczywistością wewnętrzną, fizjologia z psychologią mogą dziś być jeszcze bardziej siostrami, aniżeli bywały dawniej" ([rec.] *Bez dogmatu*, „Niwa" 1891, nr 8).

Powieści o wieku nerwowym każą także na nowo pytać o wartość autoanalizy jako źródła wiedzy psychologicznej: w recenzji ze *Śmierci* Ignacego Dąbrowskiego Chmielowski ([rec.] *Ignacy Dąbrowski. „Śmierć". Studium*, „Ateneum" 1893, t. 1) używa pojęcia „odczucia", by mówić o tym, na ile kompetentnie autor opisał przeżycia swojego bohatera. Pojawia się nawet postulat, że pisarz powinien uczynić źródłem twórczości własne wnętrze, zaczyna się żądać autobiograficzności. Jednocześnie za idealny typ powieści psychologicznej Ignacy Matuszewski uznaje *Lalkę* Prusa (*Bolesław Prus. Sylwetka*, „Przegląd Tygodniowy" 1894, nr 10–13) – właśnie dlatego, że nie jest ona jedynie studium klinicznym, lecz ukazuje problem psychologiczny na szerszym tle, w szeregu interakcji. Matuszewski zbliża się tu zaskakująco do Chmielowskiego, którego nie przekonywała pierwszoosobowa → narracja *Bez dogmatu* ze względu na prezentowanie postaci pośrednio, przez narratora.

Nowa definicja realizmu. Dążenie do oparcia świata przedstawionego na prawdzie psychologicznej doprowadza pozytywistów do zmiany sposobu definiowania → realizmu. *Lalka* i jej żarliwa obrona przez autora (*Słówko o krytyce pozytywnej. (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)*, „Kurier Codzienny" 1890, nr 308 i 310–316) uświadamiają, że realizm psychologiczny nieuchronnie skutkuje rozluźnieniem kompozycji. Konieczność penetrowania psychiki ludzkiej wymusza zmianę płaszczyzny obserwacji, pozycji i kompetencji narratora, a w końcu – bohatera powieści. Jak notuje Sygietyński: „Był czas, kiedy mówiono, że ten lub ów czyn jest w sprzeczności z charakterem ogólnym psychologii danej osobistości, tak samo jak mówiono, że ta lub owa scena psuje piękność kompozycji. Nic bardziej fałszywego, nic bardziej powierzchownego pod słońcem powieściowym. W psychologii nie ma sprzeczności, a tylko są niedokładności, niejasność w przedstawieniu obserwacji, niedbałość w motywowaniu faktów; tak samo jak w kompozycji nie ma pięknych lub brzydkich linii, właściwych lub niewłaściwych scen, a tylko jest ruch zgodny lub niezgodny z założeniem autora, wyrażający lub nie wyrażający w zupełności charakter życia i ludzi wprowadzonych do powieści. Dziś sąd o kompozycji znacznie się rozszerzył: znaczenie tego wyrazu nabrało tej elastyczno-

ści, jaką się cieszy psychologia" (*Współczesna powieść we Francji. IV. Bracia Goncourt*, „Ateneum" 1883, t. 2).

Powieść psychologiczna a powieść i krytyka młodopolska. Powieści psychologiczne lat 90. i towarzyszące im → dyskusje literackie przygotowują grunt pod powieść młodopolską. Już wówczas zdawano sobie sprawę, że bez osiągnięć poprzedniej epoki nie byłoby mowy o dokonaniach → modernizmu. W 1902 r. Chmielowski, uzasadniając, dlaczego nie zgadza się na nazywanie nowego ruchu neoromantyzmem, przekonuje, że „pozytywizm i nauka doświadczalna […] musiały pozostawić głębokie ślady w świeżym prądzie duchowym i wyróżnić go od dawnego, pomimo wielu wspólności" (*Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, 1902). To, co stanowi „najwybitniejszy rys modernizmu", a mianowicie „głębsza analiza psychologiczna naszych wzruszeń i wrażeń, połączona z odpychanym teoretycznie, lecz przyjmowanym w praktyce determinizmem naszej woli, a stąd sproszkowanie prawie naszej umysłowości na chwilowe, drobniutkie drgania", została według Chmielowskiego przekazana w spadku przez pozytywizm. U progu XX w. zupełnie nowe rozumienie terminu „powieść psychologiczna" przyniesie *Pałuba* Karola Irzykowskiego. Symptomem horyzontu oczekiwań epoki jest niezrozumienie jego propozycji przez Marię Komornicką ([rec.] *Pałuba*, „Chimera" 1905, t. 9), która dekadę wcześniej we wstępie do swoich *Szkiców* (1894) krytykowała zastane standardy powieściowe i wypatrywała nowej powieści psychologicznej, pozbawionej balastu „metody realistycznej ze wszystkimi jej nałogami". Oparcie na psychologii miało pomóc krytyce literackiej w spełnieniu kryterium naukowości. Od krytyka wymagano przynajmniej porównywalnych, jeśli nie wyższych od pisarskich, kompetencji: musiał on doskonale orientować się w dokonaniach ówczesnej psychologii, jeśli miał oceniać trafność zawartych w utworze psychologicznych diagnoz. Aspiracja do „krytyki z podkładem naukowym" cechowała zwłaszcza podążającego śladami Taine'a Chmielowskiego, który poszukując naukowej podstawy sądu o utworach literackich, sięgał najczęściej właśnie do psychologii, a w *Dziejach krytyki literackiej w Polsce* zarzucał poszczególnym krytykom niedostateczne jej wykorzystywanie (np. wypominał Henrykowi Biegeleisenowi, że pisząc o *Panu Tadeuszu*, „zapomniał o rzeczy najważniejszej: o psychologicznym rozbiorze charakterów, występujących w poemacie") i – odwrotnie – chwalił tych, którzy się nią posługiwali („Walery Gostomski jest psychologiem-estetykiem").

Identyczny zarzut w stosunku m.in. do Chmielowskiego sformułował Feldman w artykule *„Młoda Polska" w świetle krytyki* („Biblioteka Samokształcenia" 1903, nr 20–21 i 24), w którym wyraził żal, że współczesna krytyka literacka nie posługuje się nowoczesnymi narzędziami badawczymi, tj. metodą psychologiczną. Feldman pojmował estetykę jako przede wszystkim psychologię twórczości, krytykowi przeznaczał zaś rolę „psychologa indywidualności artystycznych" i domagał się od niego „kongenialności duchowej". Z inspiracji tej samej co u Feldmana teorii „estopsychologicznej" Émile'a Hennequina (*Zarys krytyki naukowej*, przeł. F. Rawita, 1892), Witkiewicz w polemice z Matuszewskim, Cezarym Jellentą i innymi zwolennikami tzw. subiektywizmu dostarczył teoretycznego uzasadnienia wykorzystywania psychologii w krytyce. W → przedmowie do trzeciego wydania (1898) *Sztuki i krytyki u nas* (wyd. 1 – 1891) opowiedział się za naukowym badaniem osobowości twórczych, używając charakterystycznego, typowo „pozytywistycznego" porównania: „[…] krytyka z zasady subiektywna jest takim samym nonsensem, jakim by była subiektywna fizyka, gdyby coś podobnego ktoś chciał stworzyć", zaś „ktokolwiek usiłował wyjść z chaosu subiektywnych sądów o sztuce, […] kto szukał stałej podstawy w poznawaniu istoty sztuki, przyczyn i skut-

ków jej istnienia dla ludzkiego ducha, ten z konieczności musiał przyjść do przekonania, że tylko jedna psychologia mogłaby wyjaśnić wszystkie prawie te zagadnienia, że zatem tylko na jej podstawie może być zbudowana naukowa teoria sztuki". Według Witkiewicza nie tylko bez psychologii nie można zrozumieć artysty, ale i odwrotnie – bez uwzględnienia jego twórczości jako materiału do badania i poznania ludzkiej duszy nie ma mowy o naukowej psychologii. Psychologiczną teorię sztuki najpełniej wykorzystał Witkiewicz w swojej książce o Juliuszu Kossaku, której większą część stanowią rozważania na temat związku doświadczeń i przeżyć twórcy z jego dziełami, a najważniejszą kategorią okazuje się „dusza artysty" (*Juliusz Kossak*, 1900).

Przekonanie Witkiewicza, że „na pytanie: Co to jest sztuka? […] odpowiedź zupełnie jasną może dać tylko psychologia i jedynie przy pomocy jej środków badania możemy się zbliżać ku poznaniu praw rządzących twórczością" (tamże), jest bardzo bliskie poglądom Ochorowicza, który dwadzieścia lat wcześniej pisał: „[…] nie inna nauka, tylko psychologia może nam wykazać właściwe zadanie sztuki; to bowiem, do czego sztuka zmierza, jest ostatecznie wrażeniem ducha, a więc wchodzi w zakres psychologii" (*Zastosowania psychologii*, „Ateneum" 1881, t. 2). Dla Witkiewicza na pełną teorię sztuki powinny złożyć się gruntownie zbadane „psychologia twórcy i psychologia widza, czytelnika lub słuchacza" (*Juliusz Kossak*). Podobne zadania stawiali sobie w latach popowstaniowych pozytywiści, zainteresowani naukowym wyjaśnieniem genezy procesu twórczego. Sprzeciwiając się koncepcjom idealistycznym, które twórczość przedstawiały jako dzieło → natchnienia, autonomicznej władzy duszy ludzkiej, uznali oni → wyobraźnię za rodzaj maszyny, dokonującej kombinacji z tego, co nagromadziło w nas doświadczenie. Przyjmując asocjacjonistyczną koncepcję psychiki ludzkiej Alexandra Baina, Chmielowski definiuje → fantazję jako „proces myślenia, w którym wyobrażenia zmieniają się i kombinują pod kierunkiem naszych uczuć i namiętności na podstawie asocjacji swobodnej" (*Geneza fantazji*, „Niwa" 1872, t. 2). Proces ten dotyczy nie tylko artysty, ale także czytelnika czy krytyka.

Współczucie psychologiczne. Tu ważną kategorią okazuje się tzw. współczucie psychologiczne. Termin ten pojawił się już w pracy Ochorowicza (*Jak należy badać duszę? czyli o metodzie badań psychologicznych*, 1869), w której autor rozumiał je jako umiejętność pisarską wykorzystywania własnych przeżyć o mniejszej skali dla zrozumienia podobnych o większym ciężarze gatunkowym. W późniejszych rozprawach zaznaczał, że nie należy mieszać go ze współczuciem moralnym, czyli litością, i wyjaśniał, że jest to raczej właściwy → poecie rodzaj wrażliwości, która mu pozwala „odczuwać stany duchowe, wesela, rozpaczy, miłości, przerażenia, upojenia lub przygnębienia u innych istot, nie tylko te, których sam doświadcza, ale i inne, bezpośrednio dla niego niedostępne" (*O twórczości poetyckiej ze stanowiska psychologii*, „Tydzień Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny" 1877, nr 35–45 i odb.). W tym znaczeniu terminem tym posługuje się Prus, gdy dokonując analizy *Farysa* Adama Mickiewicza, stwierdza: „[…] poeci mierzą świat nie tylko myślą, ale i uczuciem, […] organizacje ich posiadają w dużym stopniu władzę współczucia" („*Farys*", „Kraj" 1885, nr 46).

Dla Chmielowskiego współczucie psychologiczne jest już pojęciem z dziedziny psychologii odbiorcy, oznacza wtórne przeżycie aktu twórczego, dokonywane w procesie lektury: „Jeżeli jakiś utwór chcemy poznać naprawdę, musimy go wchłonąć […] duchowo, tj. nie tylko należycie go zrozumieć, ale odczuć i niejako na swoją własność wewnętrzną przemienić" (*Spółczucie psychologiczne w badaniach historycznoliterackich*, „Pamiętnik III Zjazdu Historyków Polskich w Krakowie" 1900). Dzięki współczuciu psychologicznemu krytyk czy ba-

dacz literatury odtwarza w sobie → uczucia, jakich w danych okolicznościach doświadczał twórca, co ma w sposób znaczący uzupełniać pochodzącą ze źródeł → biograficznych wiedzę o autorze.

Koncepcja ta, pozwalająca pozytywistom wyzwolić się z wąsko rozumianego → taine'izmu, sprowadzanego do odnajdywania w dziele psychologicznej *faculté maîtresse* pisarza, łączy się w oczywisty sposób z podstawowymi kategoriami młodopolskiej krytyki, czyli → ekspresją i → empatią. Bezdyskusyjnie przyjmowane przez modernistów założenie, że dzieło literackie jest nierozerwalnie sprzęgnięte z autorem, towarzyszy już wcześniejszemu → pokoleniu. Co prawda krytycy pozytywistyczni, przywiązani do substancjalnej różnicy między naukowcem a artystą, nie przewidywali w swoich pracach miejsca na ekspresję własnej → podmiotowości (co nie znaczy, że zawsze udawało im się od niej uciec), jednak tak jak młodopolanie przyjmowali, że w omawianych utworach ujawniała się → dusza ich autorów.

Psychologizm a biografizm. Żywiołowy psychologizm młodopolski, polegający na wyjaśnianiu dzieła sztuki przez indywidualną psychologię twórcy, różni się od psychologizmu pozytywistycznego programowym odrzuceniem → biografii: → historycy literatury poprzedniego pokolenia posługiwali się genetyzmem, zwłaszcza w reinterpretacjach dzieł wielkich romantyków chętnie operując biograficznym szczegółem, przez co zasłużyli sobie na miano „pomniejszycieli olbrzymów" (W. Feldman, *Pomniejszyciele olbrzymów. Szkice literacko-polemiczne*, 1907). Już jednak w ocenie bieżącej produkcji literackiej krytycy pozytywistyczni byli bliscy późniejszym postulatom młodopolan. W 1895 r. Aleksander Kraushar rozróżniał „krytykę biograficzną", która „snuje wątek domniemań o tajnikach ducha pisarza" od „krytyki psychologicznej", która utwory literackie „objaśnia, na podstawie idei przewodniej i nastroju autora. Z takiego założenia wychodząc, krytyk usiłuje zapomnieć o sobie; natomiast wnika w psychologię analizowanego przez siebie pisarza" (*Krytyka literacka i jej dzieje w literaturze polskiej (odczyt publiczny wygłoszony w Sali Ratuszowej w Warszawie w 1895*). Jego „zewnętrzna" biografia bywała dla pozytywistów pomocna, jednak za najważniejszą uznawano „biografię wewnętrzną". Celem krytyka była rekonstrukcja psychiki autora, czy raczej wyrażanej w dziele osobowości twórczej. Pozytywiści wierzyli, że można to osiągnąć na drodze naukowej – pomagało im w tym uznanie introspekcji za metodę ścisłą. Krytyka młodopolska kontynuuje te poszukiwania, rezygnując jedynie z aspiracji do naukowości, dostrzegając zasadniczą odrębność humanistyki od przyrodoznawstwa i względność naukowego sposobu poznawania; zadowalając się rozumieniem tam, gdzie pozytywistom zależało jeszcze na wyjaśnianiu. Jak dowodzi Matuszewski w polemice z Witkiewiczem: „[…] psychologia i fizjologia mają taki sam kres rozwoju jak i cała nasza wiedza […]. Wskutek tego każda teoria sztuki oparta na psychologii i fizjologii będzie również ułomną i względną jak jej fundamenty i wyjaśniając istotę artyzmu, zatrzyma się u progu przybytku, gdzie się ukrywa najgłówniejszy motor twórczości, to jest owo X, zwane indywidualnością artysty. Tutaj rozpocznie się rola krytyki subiektywnej, która w takim stoi stosunku do krytyki obiektywnej jak metafizyka do nauki ścisłej" (*Stanisław Witkiewicz i krytyka subiektywna*, „Tygodnik Ilustrowany" 1899, nr 20).

Nowe kierunki, psychoanaliza. To przeniesienie akcentów jest też związane ze zmianami wewnątrz psychologii. O ile pozytywiści skłaniają się do psychologii eksperymentalnej, fizjologicznej, firmowanej nazwiskami Wilhelma Wundta, Rudolfa Hermanna Lotzego, Gustava Theodora Fechnera, Ernsta Haeckla, o tyle Młoda Polska wybierze psychologię

nieświadomego, w tym odrzucanego przez Chmielowskiego Hartmanna. W rozdziale poświęconym Chmielowskiemu Feldman, zasadniczo przyjmując słuszność i aktualność jego wniosków, nieustannie koryguje tezy psychologiczne krytyka, odwołując się do terminologii zaczerpniętej z prac Théodule-Armanda Ribota, którego książkę *O wyobraźni twórczej* (*Essai sur l'imagination créatrice*, 1900) uznaje za modernistyczny odpowiednik *Filozofii sztuki* Taine'a (*Philosophie de l'art*, 1865, 1882). Kolejnym etapem są prace Hartmanna, których wpływ Feldman dostrzega w rozprawach krytycznoliterackich Zenona Przesmyckiego (Miriama) i Stanisława Przybyszewskiego. Krytykę subiektywistyczną Matuszewskiego uznaje zaś za „konstatowanie faktu teorio-poznawczego, określenie sił i granic naszego umysłu", co nie oznacza, że krytyka ta przestała być oparta na psychologii – wciąż jest to przede wszystkim „psychologia dzieła sztuki" (W. Feldman, *Współczesna krytyka literacka w Polsce*, 1905). Do psychoanalizy epoka sięga dopiero u swego schyłku i tylko na zasadzie wyjątku. Pouczające jest jednak zestawienie artykułu *Freudyzm i freudyści* („Prawda" 1913, nr 4), w którym Karol Irzykowski jako pierwszy uważny obserwator tworzącego się w obrębie psychiatrii nowego nurtu omawia znane mu już prace, z bardzo wczesnym → odczytem Juliana Ochorowicza *O twórczości poetyckiej ze stanowiska psychologii*. Zawiera on już bowiem wszystkie elementy koncepcji wykładanej później przez Sigmunda Freuda. Podobieństwa są zaskakujące. Ochorowicz w 1877 r. porównuje twórczość literacką do pracy → marzenia sennego, wysnuwa tezę o popędowym źródle twórczości, mówi o roli, jaką w kreacji artystycznej odgrywa wyzyskiwanie przez pisarza wrażeń z własnego dzieciństwa, zwłaszcza tych związanych z osobą matki, rozważa kwestię skojarzeń bezwiednych, a także oznajmia, że tworzenie jest źródłem rozkoszy.

Lena Magnone

Źródła: E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, „Gazeta Polska" 1866, nr 285–286 i 288; J. Ochorowicz, *Jak należy badać duszę? czyli o metodzie badań psychologicznych*, 1869; Kropka [P. Chmielowski], *Powieści z 1869 roku*, „Biblioteka Warszawska" 1870, t. 2; F. Bogacki, *Powieściopisarstwo wobec społeczeństwa*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 28–32; F. Bogacki, *Fizjologia czy psychologia*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 1–5; P. Chmielowski, *Geneza fantazji*, „Niwa" 1872, t. 2; P. Chmielowski, *Artyści i artyzm*, „Niwa" 1873, t. 4; J. Ochorowicz, *O twórczości poetyckiej ze stanowiska psychologii*, „Tydzień Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny" 1877, nr 35–45 i odb.; W. Kozłowski, *Herbert Spencer*, „Ateneum" 1878––1880; F. Bogacki, *Tajemnice życia duszy*, „Prawda" 1881, nr 5–10; J. Ochorowicz, *Zastosowania psychologii*, „Ateneum" 1881, t. 2; A. Sygietyński, *Współczesna powieść we Francji. I. Gustaw Flaubert*, „Ateneum" 1881, t. 2; A. Sygietyński, *Współczesna powieść we Francji. III. Emil Zola*, „Ateneum" 1882, t. 4; A. Sygietyński, *Współczesna powieść we Francji. IV. Bracia Goncourt*, „Ateneum" 1883, t. 2; A. Dygasiński, *Co to jest dusza*, „Przegląd Tygodniowy" 1884, nr 16; B. Prus, *„Farys"*, „Kraj" 1885, nr 46; A. Sygietyński, *Album Maksa i Aleksandra Gierymskich*, 1886; P. Chmielowski, *Ludwik Sztyrmer*, „Ateneum" 1890, t. 3–4; P. Chmielowski, [rec.] *Aleksander Mańkowski. „Hrabia August"*, „Ateneum" 1890, t. 4; B. Prus, *Słówko o krytyce pozytywnej. (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)*, „Kurier Codzienny" 1890, nr 308 i 310–316; F.B. [F. Brodowski], [rec.] *Leo Belmont „W wieku nerwowym"*, „Prawda" 1891, nr 23; P. Chmielowski, *Choroba woli*, „Ateneum" 1891, t. 1; J. Kenig, [rec.] *Bez dogmatu*, „Niwa" 1891, nr 8; P. Chmielowski, [rec.] *Ignacy Dąbrowski. „Śmierć". Studium*, „Ateneum" 1893, t. 1; M. Komornicka, *Szkice*, 1894; I. Matuszewski, *Bolesław Prus. Sylwetka*, „Przegląd Tygodniowy" 1894, nr 10–13; A. Kraushar, *Krytyka literacka i jej dzieje w literaturze polskiej (odczyt publiczny wygłoszony w Sali Ratuszowej w Warszawie w 1895)*, 1895, przedruk w: tegoż, *Zarysy literacko-historyczne*, 1911; I. Matuszewski, *Stanisław Witkiewicz i krytyka subiektywna*, „Tygodnik Ilustrowany" 1899, nr 20; P. Chmielowski, *Spółczucie psychologiczne w badaniach historycznoliterackich*, „Pamiętnik III Zjazdu Historyków Polskich w Krakowie" 1900; S. Witkiewicz, *Juliusz Kossak*, 1900; P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, 1902; P. Chmielowski, *Stylisty-*

ka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej, 1903; W. Feldman, *Współczesna krytyka literacka w Polsce*, 1905; Właśt [M. Komornicka], [rec.] *Pałuba*, „Chimera" 1905, t. 9; W. Feldman, *Pomniejszyciele olbrzymów. Szkice literacko-polemiczne*, 1907; K. Irzykowski, *Freudyzm i freudyści*, „Prawda" 1913, nr 4.

Opracowania: T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce realizmu i modernizmu (1863–1933)*, 1934; S. Burkot, *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX w.*, 1968; J. Skarbek, *Koncepcja nauki w pozytywizmie polskim*, 1968; A. Jazowski, *Poglądy Wilhelma Feldmana jako krytyka literackiego*, 1970; J. Detko, *Antoni Sygietyński. Estetyk i krytyk*, 1971; W. Szewczuk, *Wielki spór o psychikę. Psychologia na przełomie XIX i XX wieku*, 1972; E. Frąckowiak-Wiegandtowa, *Psychologizm – przezwa czy nazwa?*, „Teksty" 1973, z. 2; T. Lewandowski, *Cezary Jellenta estetyk i krytyk. Działalność w latach 1880–1914*, 1975; E. Warzenica-Zalewska, *Przełom scjentystyczny w publicystyce warszawskiego obozu młodych (lata 1866–1876)*, 1978; H. Markiewicz, *Między dokumentem a mitem. Życie i osoba pisarza w polskich badaniach literackich*, „Twórczość" 1982, nr 1; W. Głowala, *Młodopolska wyobraźnia metakrytyczna*, 1985; K. Kłosińska, *Powieści o wieku nerwowym*, 1988; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1988; W. Tyburski, *Ideologia nauki w świadomości polskich środowisk intelektualnych doby pozytywizmu. Rozwój – metamorfozy – załamania*, 1988; A. Sobolewska, *Psychologiczna problematyka w literaturze polskiej XX wieku, psychologizm*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska i E. Szary-Matywiecka, 1992; A. Suchomska-Chabior, *Źródła wiedzy psychologicznej Prusa*, w: *Nowe stulecie trójcy powieściopisarzy*, red. A.Z. Makowiecki, 1992; M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, 1997; A. Makowski, *Metoda krytycznoliteracka Piotra Chmielowskiego*, 2001; A. Martuszewska, *Bolesława Prusa „prawidła" sztuki literackiej*, 2003; B. Dobroczyński, *Idea nieświadomości w polskiej myśli psychologicznej przed Freudem*, 2005; C. Domański, *Zapomniany inspirator: Théodule-Armand Ribot i recepcja jego poglądów psychologicznych w Polsce na przełomie XIX i XX wieku*, 2008; T. Sobieraj, *Jaka epistema? O metodzie, kryteriach i przesłankach filozoficznych krytyki literackiej „trójcy powieściopisarzy" okresu pozytywizmu*, „Pamiętnik Literacki" 2009, z. 4.

Zob. też: Biografia, Czucie (Czułość, Uczucie, Tkliwość), Duch/ Dusza/ Duchowość, Empatia, Krytyka literacka a nauka, Marzenie, Metafizyka, Mistyka, Podmiotowość krytyczna, Pozytywizm, Realizm, Wyobraźnia/ / Imaginacja/ Fantazja

R

REALIZM

W filozofii i estetyce XVIII w. Termin „realizm" w XVIII i na początku XIX w. był zadomowiony przede wszystkim w filozofii, gdzie oznaczał zarówno jedno ze stanowisk w sporze o powszechniki (według tej koncepcji, wywodzącej się od Platona, pojęcia ogólne istnieją niezależnie od przedmiotów), jak i – od XVIII w. – określał teorie epistemologiczne, głoszące obiektywność przedmiotu poznania. W ujęciach bardziej potocznych był zaś używany jako synonim liczenia się z realiami, czyli z rzeczywistością, i tu najczęściej przeciwstawiano go idealizmowi. W wypowiedziach teoretycznoliterackich oświecenia termin „realizm" nie był używany, ale niesiona przezeń problematyka relacji między światem przedstawionym dzieła a rzeczywistością zewnętrzną stanowiła przedmiot prowadzonej pośrednio refleksji. Można wyróżnić dwa przeciwstawne stanowiska w tej kwestii: jedno ujęcie – zakorzenione w estetyce → klasycystycznej – zasadzało się nie na przedstawianiu rzeczywistości w jej zróżnicowaniu, ale na wydobywaniu tego, co należy do istoty rzeczy, co prowadzi do uogólnienia i typizacji. „Nie chciej w dziele wyliczać suchych szczegółności, / Wszystko bowiem, co nadto, nie wypada smacznie" – pisał Franciszek Ksawery Dmochowski (*Sztuka rymotwórcza*, 1788). Drugie – formułowane głównie w obrębie estetyki sentymentalizmu – domagało się reprezentacji całego bogactwa i wielości świata, który winien być ukazany z dokładnością, wiernością i obfitością postrzeganych rzeczy i zjawisk (F. Karpiński, *O wymowie w prozie albo wierszu*, 1782). W *Listach o guście, czyli smaku* (1779) Józef Szymanowski postulował natomiast przedstawianie natury upiększonej, której obraz powinien być kształtowany według „takiego doskonałości wzoru, który zbiorem będąc najszczęśliwszych myśli, najprzyjemniejszych wyrazów, przewyższa całkiem najchwalebniejsze dzieła. Cokolwiek tedy kto pisze, […] z tym porównywa modelem […]". Ten typ myślenia o relacji między obrazem poetyckim a rzeczywistością powrócił w początku XIX w. w pismach Euzebiusza Słowackiego. Postulował on przedstawianie obrazu idealnego, tworzonego przez → wyobraźnię, która „z wyobrażeniem natury rzeczywistej unosi się do wyobrażenia natury idealnej". Poeta „tworom swojej imaginacji nie może wprawdzie nadawać nowych i sobie nieznajomych kształtów, ale odłącza od nich to wszystko, co ma jakąkolwiek niedoskonałości cechę i ukształca sobie świat nowy, podobny do tego, na który się zapatruje, ale daleko od niego doskonalszy" (*Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*,

powst. ok. 1810, wyd. 1824). Myśl teoretycznoliteracka jest tu najbliższa idealistycznej tradycji filozoficznej.

Znaczenia w krytyce romantycznej i międzypowstaniowej. Termin „realizm" – wnosząc całą związaną z nim wieloznaczność, ale przede wszystkim opisując lub postulując sztukę, która wiernie czy prawdziwie przedstawia rzeczywistość – w latach 30. XIX w. zostaje spopularyzowany we francuskiej krytyce literackiej, a do polskiej myśli krytycznej wprowadza go Maurycy Mochnacki, stwierdzając: „Dwa są pierwiastki, niejako dwa ATOMY poezji: REALIZM i DUCH. Tam rzeczy zewnętrzne, natura, społeczność, historia; tu myśl, IDEA. Albo poeta o własnej zapomina INDYWIDUALNOŚCI, o swej jednostce, o swoim »ja«, i odjąwszy się samemu sobie, wszystkę chęć swoję i starania kładzie w to jedynie, ażeby twory jego miały tę rzeczywistość, tę prawdziwość, tę realność niezgruntowaną, to istnienie odrębne i niezależne, jakie mają twory w przyrodzeniu; albo samego siebie z uczuć swoich i istoty jestestwa swego snuje, wynurza i jest zawsze samym sobą. W pierwszym przypadku poeta jest REALNY, w drugim IDEALNY. […] Wszelki REALIZM zmierza do postaci, do form statecznych, determinowanych, określonych, widomych" (*O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830).

Po wystąpieniu Mochnackiego termin „realizm" pojawia się pod koniec lat 50. u Lucjana Siemieńskiego, który zauważa istnienie walki realistycznych dążności „z dotychczasowym idealistycznym kierunkiem" i atakuje „płaski realizm", tj. najniższy jego stopień, „który lubi tylko szpetną, trywialną i bezmyślną przedstawiać rzeczywistość, czyli taką, jaka często zjawia się oczom naszym na scenie i na kartach romansu. Realizm bowiem, spotęgowany wysokim uczuciem i pojęciem piękności, to szczyt poezji, która bez niego byłaby pustą, fatygującą mrzonką, abstrakcją, niemającą w sobie nic ludzkiego, ziemskiego – zatem obraną z życia" (L. Siemieński, *Walka realizmu z idealizmem. Pamiętniki i romanse*, pierw. *Przegląd piśmiennictwa*, „Czas. Dodatek Miesięczny" 1858, t. 9).

Problematyka związana z realizmem pojawia się w polskiej krytyce literackiej XIX w. również przy okazji używania innych terminów, zwłaszcza zaś takich jak: „prawda", „prawdopodobieństwo", „naśladowanie" (→ mimesis), a także w kontekście pojęć związanych ze → sztukami wizualnymi (jak malarstwo i fotografia). Rozwój → powieści i prozy → obrazkowej w okresie międzypowstaniowym sprawia, że zajmująca się nimi krytyka omawia też problemy realizmu. Najczęściej pojawiającymi się wówczas terminami są „dagerotyp" i „flamandzkie malowanie", wiążące się przede wszystkim z wiernością w ukazywaniu szczegółów przedstawianej rzeczywistości. „[…] romans i powieść są obrazem jakiejkolwiek epoki świata, życia, widzianej nie wielkim, skupiającym okiem historyka, ale drobnostkową, flamandzką, mikroskopową źrzenicą" – pisze Józef Ignacy Kraszewski (*O polskich romansopisarzach*, „Wizerunki i Roztrząsania Naukowe" 1836, t. 11). Przyszłość powieści widzi on wówczas w → romansach „malowniczych", przyznając dużą rolę prawdopodobieństwu w sposobie prezentowania przez nie świata, ale już kilkanaście lat później dostrzega pewne słabości tego rodzaju „malowania", stwierdzając m.in.: „Wierność dagerotypu wszakże jest zarówno wadą, jak niedokładność, bo prawda sztuki różną jest od prawdy natury, choć nie rzeczą, to ilością. Rozmiar utworu sztuki, zamykając go w ciasnych szrankach, nie pozwala pochwycić wszystkiego, ale tylko wybrane, wybitne, konieczne" (*Kilka słów o powieści*, „Gazeta Warszawska" 1852, nr 168 i 172).

Postulaty pozytywistów. Rzadziej i raczej już w latach 70. oraz 80. spotykamy w funkcji synonimicznej wobec realizmu termin „typowość", wskazujący na ogólność przedstawianych zjawisk oraz niekiedy również ich reprezentatywność wobec rzeczywistości pozaliterackiej.

W → programach pozytywistycznej literatury → tendencyjnej spotkamy nie tyle postulaty pełnego realizmu, ile – zwłaszcza u Elizy Orzeszkowej – związane z → dydaktyzmem tej literatury żądania jej prawdopodobieństwa, czyli przestrzegania weryzmu w kreacji świata przedstawionego: „Powieść tendencyjna wywiera więcej działania na rozum niż na wyobraźnią. Obudzenie gorączkowej ciekawości nie jest jej celem; dla postaci, które przedstawia, a z których każda wciela w siebie ideę jakąś – nie wybiera ona dróg cudownych, nadzwyczajnych, zdumiewających, ale prowadzi je torem zwykłym ludzkości – właśnie dlatego, aby w przedstawionych istnieniach podawać ogółowi naukę, której z wyjątkowych trafów czerpać by nie mógł. […] Autor tendencyjnej powieści musi zabronić sobie przedstawiania wszelkich nadnaturalnych, nadzwyczajnych zdarzeń i zjawisk. Upiory, potwory, sfinksy w ludzkich postaciach nie znajdą miejsca w jego dziele […]" (*Kilka uwag nad powieścią*, „Gazeta Polska" 1866, nr 285). Kilka lat później weryzm propaguje także Piotr Chmielowski, domagając się ściślejszego związku sztuki z → nauką, a jej rozbratu z → fantastyką: „[…] fantastyczne, nieprawdziwe, nieprawdopodobne, cudowne i nieprawidłowe wyobrażenia nie mogą już mieć dla sztuki żadnego znaczenia dodatniego […]" (P. Chmielowski, *Artyści i artyzm*, „Niwa" 1873, t. 4). Nieczęsto też w latach pozytywistycznej burzy i naporu pojawia się termin „realizm", chociaż ten sam Chmielowski zapewnia, że ci, co „zdrowo i krytycznie pojętemu realizmowi zarzucają upadek smaku i sztuki, wyprowadzenie na jaw cynicznej nagości i cuchnących ran społecznych" (tamże), niesłusznie widzą w nim zagrożenie moralności, a broniąc nieco wcześniej tej kategorii przed zarzutem, że jej zwolennicy pozbawiają ludzkość ideałów, obiecuje analizę realizmu jako uzewnętrznienia dążeń utylitarnych, czego zresztą nie dotrzymuje (*Utylitaryzm w literaturze*, „Niwa" 1872, t. 2). Należy jednak zauważyć, że – jak stwierdza Aleksander Świętochowski w kontekście książki Chmielowskiego *Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu* (1881): „[…] zalecanie realizmu w sztuce, rozpowicie jej z idealnych mgieł i przybliżenie do życia stanowi także zasługę »młodych« na polu twórczości" (*Atak lekkiej kawalerii*, „Prawda" 1881, nr 31).

Formułując program literatury *sensu stricto* realistycznej i atakując już powieść tendencyjną, Eliza Orzeszkowa przeważnie nie posługiwała się jednak terminem „realizm", lecz żądała od pisarzy szczegółowej wiedzy i nie tyle wiernego naśladowania rzeczywistości, ile spojrzenia na nią oczami naukowca, przede wszystkim encyklopedysty-socjologa: „[…] ażeby nic z tego, co ludzkie, nie było mu obojętnym i niezrozumiałym, ażeby wiedza jego pozwalała mu obejmować okiem szerokie przestrzenie zjawisk, przenikać, spostrzegać i pojmować różne a liczne warstwy społeczne, sytuacje psychiczne i filozoficzne idee, ażeby na koniec wprawiała go ona w nieustanną a sympatyczną styczność z duszą narodu jego i czasu" (*O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15). Nie zwierciadłem rzeczywistości ma więc być powieść, lecz – zdaniem pisarki – „powieść porównać możemy chyba do szkieł jakich magicznych, które by odzwierciedlały w sobie nie tylko zewnętrzną postać rzeczy i widzialny wszystkim, powszedni ich porządek, ale ukazywały także treść ich najgłębszą, ugrupowania ich i oświetlenia najrozmaitsze […]" (tamże).

Koncepcje Bolesława Prusa. Nie posługując się również słowem „realizm", Bolesław Prus stworzył własną definicję tego zjawiska, którą formułuje w swej recenzji *Ogniem i mieczem* Henryka Sienkiewicza: „Teraz rozumiemy, co stanowi rdzeń sztuki wielkiej; oto przedstawienie najogólniejszych przyczyn i najstalszych praw, jakie rządzą światem, przede wszystkim naturalnie światem ludzkim, tudzież – najogólniejszych i najstalszych cech, jakie spotykamy w zjawiskach, ale przedstawienie tego w sposób plastyczny, zrozumiały dla ogółu" („*Ogniem*

i mieczem". *Powieść z dawnych lat Henryka Sienkiewicza*, „Kraj" 1884, nr 28). Z tym ujęciem wiąże się nieco później pojawiające się u tego pisarza rozróżnienie indukcyjnego i dedukcyjnego sposobu tworzenia. Ten drugi sposób pisarz wiąże z tendencyjnością, indukcyjny zaś – z realizmem: „Jeżeli autor, przypatrując się społeczeństwu, dostrzeże w nim jakieś nowe charaktery ludzkie, jakieś nowe cele, do których ci ludzie dążą, czyny, które spełniają, i rezultaty, jakie osiągają, i w sposób bezstronny opisuje to, co widział, wówczas tworzy on powieść czy dramat realistyczny" (B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny" 1889, nr 185). Pojęcie realizmu odgrywa bowiem w ujęciach teoretycznych autora *Lalki* dużą rolę, wiążąc się także ze sposobem widzenia świata: „Czytająca publiczność ma kilka […] szkieł, czyli sposobów widzenia. Jeden, zupełnie przezroczysty, który nazywa się »realizmem« i pokazuje świat takim, jaki widzimy w utworach Homera albo Szekspira. Inny pogląd będzie różowy, »optymistyczny«, ukazuje świat takim, jaki jest na przykład w romansach i dramatach Hugo. Inny znowu pogląd jest czarny, »pesymistyczny«, jaki spotykamy w dziełach Zoli i »naturalistów«. Jeszcze inny pogląd na poły pstry, na poły realny, jest to pogląd »humorystyczny«, jaki widzimy w powieściach Dickensa. Każdy autor oryginalny ma swój sposób widzenia świata: bądź to realny, bądź optymistyczny, pesymistyczny czy humorystyczny. Gdy zaś taki sposób widzenia jest nowym, wówczas staje się wśród publiczności modnym, wywołuje naśladowców, czyli tworzy szkołę […]" – stwierdza pisarz (B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny" 1889, nr 149). Pojęcie realizmu u Prusa jest też rozpatrywane z punktu widzenia języka → narracji. Recenzując Sienkiewiczowskie *Ogniem i mieczem*, uważa on za realizm: „[…] używanie wyrazów, które bezpośrednio malują przedmiot czy własność i budzą w czytelniku nie tylko pojęcie, ale poczucie", i ceni tę właściwość języka („*Ogniem i mieczem*". *Powieść z dawnych lat Henryka Sienkiewicza*).

Jeszcze na początku XX w. Prus optuje za sztuką realistyczną, chociaż akcentuje, że powinna być → natchniona przez wielką ideę. Widzi również możliwości oddziaływania realistycznej powieści: „[…] dzieło literackie, które ma oddziałać na społeczeństwo, nie może być utworem naukowo-abstrakcyjnym, ale – musi wypływać z bezpośrednich obserwacji, robionych nad rzeczywistymi ludźmi i ich rzeczywistym życiem. Dlatego traktaty socjologiczne, etyczne, filozoficzne zawsze będą miały nielicznych czytelników, podczas gdy powieść może zachwycać i kształcić miliony. Dlatego też powieść winna być realistyczną" („*Zmartwychwstanie" – powieść hrabiego L.N. Tołstoja*, „Kurier Codzienny" 1900, nr 158).

Realizm a naturalizm. Krytycy promujący → naturalizm nie akcentowali potrzeby typowości w sztuce, żądając od literatury przede wszystkim prawdy pojmowanej jako beznamiętne obrazowanie rzeczywistości i preferując posługiwanie się – jako wzór bywała czasem przywoływana fotografia – „dokumentem ludzkim". „Powieść, oparta na tle życia, na dokumentach ścisłej obserwacji, na analizie duszy ludzkiej, leży u nas odłogiem, zostawiając wolne miejsce powieści tendencyjnej […]. Tak samo jak w malarstwie, artyzm i prawda życiowa grają tu bardzo małą rolę albo nie grają jej wcale" – pisze w swym programowym artykule Antoni Sygietyński (*Nasz ruch powieściowy*, „Wędrowiec" 1884, nr 37). W kampanii prowadzonej w „Wędrowcu" co prawda nie zawsze pojawia się termin „realizm", ale znamienne jest postulowanie w sztuce (na równi z literaturą wchodziło tu w grę malarstwo) istnienia prawdy życiowej, pojmowanej jako ukazywanie całości życia (czyli także zjawisk fizjologicznych czy biologicznych), i → przedmiotowości, a z pisarzy zostaje przede wszystkim przywołany jako wzór nie tyle Émile Zola, niemal przez całą polską krytykę zawzięcie atakowany, ile Gustave Flaubert.

W latach 70., 80. i później termin „realizm" był często używany wobec teorii i praktyki naturalizmu, stając się czasem jego synonimem, wówczas też, przynajmniej niekiedy, przybierał pejoratywne znaczenie, co wiązało się z rozróżnianiem „właściwego" i „niewłaściwego" realizmu. „Realizm […] w sztuce – pisze Kraszewski – cudowne narzędzie, gdy był narzędziem tylko, stał się obrzydliwością, gdy go za cel wzięto" (*Listy*, „Kłosy" 1871, nr 320), a kilka lat później dodaje: „Realizm wcale nowym nie jest, bo pilne studiowanie natury i zbadanie tego, co się chce odtworzyć, było zawsze i jest jednym z najpierwszych warunków dla sumiennego artysty. […] Realizm p. Zoli w przesadzie swej jest równie fałszywym przez nagromadzenie zbytnie szczegółów, jak fałszywą bywa imaginacja rozbujana, a nie dość rzeczywistością karmiona" (*Kronika zagraniczna*, „Tygodnik Ilustrowany" 1879, nr 186–187). „Kierunek, który obecnie zapanował w literaturze pięknej jako powieść społeczna, pozostanie niezawodnie znamieniem epoki. Wywołał on pewne ważne zmiany w zakresie artystycznego systematu, posunął (np. francuskich) pisarzów do silniejszego realizmu, czyli naturalizmu" – stwierdza Daniel Zgliński (właśc. Daniel Freudenson) (*Żywioły społeczne w literaturze nadobnej*, „Prawda" 1882, nr 37).

Ganiąc naturalizm, Henryk Sienkiewicz przy okazji określa także zakres realizmu, który jednak budzi jego obawy nawet wtedy, gdy nie staje się czystym naturalizmem. Z jednej więc strony autor *Szkiców węglem* pisze: „Fantazja […] musi iść pod straż prawdopodobieństwa, prawdy i rzeczywistości. Literatura piękna […] musi być prawdą. Taki jest punkt wyjścia realizmu […]" (*O naturalizmie w powieści*, „Niwa" 1881, t. 20), i wydaje się tak pojęty realizm aprobować. Z drugiej zaś – uważa, że: „Realizm […] to rezygnacja… To przekonanie, że owe ideały, blaski i dźwięki [czyli wartości metafizyczne, opisywane m.in. przez romantyków] były złudzeniem podmiotowym". Powieść realistyczna, która „stała się żywotniejszą niż wszelka inna", nie jest więc, zdaniem pisarza, ostatnim słowem literatury, choć realizm był reakcją zdrowego rozsądku na romantyczną frenezję i „jako taki ma prawo bytu; jako taki jest naturalnym". „Wobec tego – pyta Sienkiewicz – cóż będzie oznaczał wynaleziony przez Zolę wyraz: naturalizm? Odcień tylko, skrajny wyraz realizmu, jego odłam lub – jeśli kto chce – sektę". Zola dopuszcza się przy tym wedle niego fałszu – zakłada, że powieść powinna być historią i odbiciem życia, ale jego spojrzenie jest jednostronne, ukazuje wyjątki, przedstawia nie życie, lecz zgniliznę. „Zwierciadło powieści" powinno zaś proporcjonalnie odbijać blaski i cienie, jak u Charlesa Dickensa, a nie tylko cienie, jak właśnie u Zoli, u którego spotykamy „tani realizm brutalny" (tamże). Z podobnym ujęciem spotkamy się w tym samym czasie w → felietonie Teodora Tomasza Jeża, odróżniającego następujące rodzaje omawianego pojęcia: „[…] realizm balzakowski, realizm szekspirowski, realizm poetów wieków bardzo dawnych, zdrowy i jędrny, ale nieprzeszkadzający bynajmniej sztuce przyjmować złoceń i upiększeń artystycznych i poetycznych. Z realizmu takiego wyrodził się naturalizm odpychający złocenia i upiększenia wszelkie, zastępujący sztukę fotografią, a artyzm i poetyczność retuszowaniem, o ile można najdoskonalszym" (*Ze świata*, „Przegląd Tygodniowy" 1881, nr 19). Przekonanie, że naturalizm jest skrajną konsekwencją postulatów realizmu w sztuce, najbardziej chyba obrazowo wyraził Bolesław Prus piszący w jednej ze swych → kronik: „Realizm cofnął sztukę do jej wiekuistego źródła: do obserwowania i wyjaśniania natury; ale uciekając ze świątyni magów i kuglarzy tak się rozmachał, że – jedną nogą wpadł do chlewa". Nic więc dziwnego, że pisarz postuluje „popchnięcie sztuki realnej ku idealizmowi" i „zatrzymanie jej" w jakimś pośrednim punkcie, czyli swoisty kompromis (B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski" 1885, nr 18).

Warto przy tym zauważyć, że stanowisko to bynajmniej nie prowadzi do potępienia całego realizmu.

Realizm a przedmiotowość i prawdopodobieństwo. Z postulatami realizmu jest przeważnie także powiązane żądanie zachowania → przedmiotowości i prawdopodobieństwa przedstawianych zjawisk. Teodor Jeske-Choiński w swym studium napisanym pod wpływem koncepcji Friedricha Spielhagena wiąże bardzo mocno obie te kategorie, stwierdzając: „[…] główną istotą formy artystycznej jest PRZEDMIOTOWOŚĆ W WSZYSTKICH KIERUNKACH, jak PRAWDOPODOBIEŃSTWO było podwaliną treści" (*Teoria powieści*, „Niwa" 1883, t. 24). W obu tych wypadkach chodzi o takie ukształtowanie sposobu prezentacji i → bohaterów, by → odbiorca miał iluzję bezpośredniego z nimi obcowania. Prawdopodobieństwo odgrywało również szczególną rolę w poetyce dziewiętnastowiecznej powieści → historycznej, której najwybitniejsi przedstawiciele byli zgodni co do tego, że powinna ona wypełniać „luki" w zachowanych na temat dawnych wydarzeń materiałach i odtwarzać je prawdopodobnie. Uważna analiza sporu między Prusem a Sienkiewiczem na temat powieści historycznej ukazuje, że owo prawdopodobieństwo pojmowano różnie – bądź bardziej obiektywnie jako cechę utworu, bądź też brano pod uwagę przede wszystkim punkt widzenia oceniającego ten utwór odbiorcy – niemniej jednak funkcjonowało ono jako istotny element wymagań stawianych przed realistyczną powieścią, nie tylko historyczną.

Realizm a typowość. Do takiego traktowania realizmu często dołącza się również żądanie typowości przedstawianych zjawisk. Ta ostatnia kategoria pojawia się w polskiej krytyce literackiej już w dobie międzypowstaniowej, kiedy Edward Dembowski charakteryzuje postacie *Nie-Boskiej komedii* jako „żyjące idee społeczne" i dostrzega w tym dramacie wymiar historiozofii (D*** [E. Dembowski], *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*, „Rok" 1843, t. 6). W dobie pozytywizmu – za Hippolyte'em Taine'em (→ taine'izm) – typowość jest zaś pojmowana przeważnie w sposób bliski przyrodoznawstwu, ale wychodząc na ogół z rozpowszechnionej w XIX w. w badaniach dramatu opozycji między typem a → charakterem, służy także postulowaniu i ukazywaniu istnienia w literaturze poza- czy ponadindywidualnych (czyli niekiedy też reprezentatywnych dla jakiegoś miejsca i czasu) cech bohaterów i przebiegu ich losów. W latach pozytywistycznej „burzy i naporu" Feliks Bogacki postuluje więc, by przedstawiać typy bliskie w jego ujęciu średniej statystycznej, pisząc m.in.: „W typie albowiem zawiera się to wszystko, co jest najbardziej rozpowszechnionym, do czego zbliża się każda jednostka" (*Powieściopisarstwo wobec społeczeństwa*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 32). Sienkiewicz sądzi: „[…] oryginał a typ – to wcale co innego. Pierwszy to postać cudaczna, pełna dziwactw, drugi jest osobistością przedstawiającą najwybitniej wszystkie rozproszone zwykle cechy pewnych warstw społecznych, sfer towarzyskich itp. […] cechy typowe nie występują nigdy w całej pełni w pojedynczych osobistościach, ale żyją rozproszone w setkach i tysiącach indywiduów, a dopiero zebrane przez pisarza i przyobleczone w postać ludzką dają to, co nazywamy typem *par excellence*" (*Przegląd literacki. „Czarna nić". Powieść Felicjana Gryfa. – „Sabina" Michała Bałuckiego*, „Przegląd Tygodniowy" 1873, nr 48). Orzeszkowa nieco później natomiast, już w okresie formułowania programu powieści *sensu stricto* realistycznej, stwierdza: „Utwór artystyczny wszelki tym większą posiada wagę i piękność, im liczniejsze grupy zjawisk świata czy ludzkości przedstawianymi są przez zawarte w nich typy. Otóż jedno tylko kształcenie umysłowe uzdolnić może pisarza do wynajdywania typów, do wytwarzania ich za pomocą prostowania i skupiania linii wykrzywionych i rozproszonych w naturze za sprawą przypadku i wyjątkowości" (*O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na po-*

wieść w ogóle). Prus pojęciem typowości posługiwał się wielokrotnie, przywołując także ujęcie Taine'a: „Dzieło sztuki tym będzie lepsze, im własność przedmiotu (którą uwydatnia artysta) będzie ważniejsza i bardziej dominująca (nad innymi własnościami). Własność pewna jest tym ważniejszą, im jest bardziej stałą i zasadniczą w przedmiocie, tudzież – im jest użyteczniejszą, tj. bardziej sprzyja rozwojowi osobnika i gatunku" (*Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski" 1885, nr 59b). Najczęściej pisarz pojmuje typ jako „cechy WSPÓLNE CAŁEJ KLASIE osobników, do której należą" (*Korespondencja z Warszawy*, „Kraj" 1885, nr 16). Zbliżone pojęcie typowości uwyraźnia się w Prusowskim ujęciu literatury pięknej, w której: „[…] społeczeństwo poznaje samo siebie. A jeżeli godnym szacunku jest uczony, który odkrył nowy pierwiastek chemiczny, nową roślinę albo jakiś pokład geologiczny w pewnej okolicy, niemniej szanowanym musi być autor, który pokazuje nam nowy typ, nowy ludzki charakter albo prąd społeczny. On jest nie tylko artystą, ale badaczem i odkrywcą, nie tylko bawi, ale i uczy przedmiotów najważniejszych, bo tych, które nas bezpośrednio otaczają, z którymi mamy ciągłe stosunki" (*Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski" 1886, nr 70a).

Pojęcie realizmu pod koniec XIX w. W ostatnich dwudziestu kilku latach XIX w. „realizm" jest więc już terminem używanym w polskiej krytyce bardzo często, ale niejednoznacznie, a po wielokroć pejoratywnie. Najbardziej skrajne jest stanowisko ultrakonserwatywnego Jana Gnatowskiego, piszącego m.in.: „Obok kilku mniejszych zalet widzimy w nim [w realizmie] GŁÓWNĄ myśl fałszywą, wstrząsającą do gruntu pojęciami o zadaniu sztuki, więcej bo o zadaniu ludzkości całej, a myślą tą jest zaparcie się i wyprzysiężenie ideału. Objaw ten, który nazwaliśmy upadkiem sztuki, jest nutą fałszywą, dźwięczącą bezustannie w całej literackiej produkcji realizmu […]. Z zepsucia i niereligijności wieku naszego powstały, niewiarą i zepsuciem przeniknięty, jest on smutnym zwierciadłem zdrożności i szału zbydlęconego społeczeństwa bez Boga i ideału, jest PROSTYTUCJĄ myśli ludzkiej, dobrowolnie błąkającą się po bezdrożach, prostytucją talentu rzucanego w błoto, prostytucją – IDEI […]" (*Realizm w literaturze nowoczesnej*, 1879). Ale nie brak i ujęć daleko mniej skrajnych, choć także krytycznych. Chociażby Józef Tokarzewicz (pseud. Hodi) za dwa główne znamiona nowoczesnego realizmu uważa przeciętność i umiarkowanie, sądząc przy tym, że uchwycenie żywcem natury czy jej kawałka jest niemożliwe oraz niedorzeczne, i ceniąc zarazem typy (pojmowane jako uogólnienie). Używa on wymiennie terminów „realizm" i „naturalizm", analizując zaś powieść Kraszewskiego, usiłuje wykazać, że to pierwsze pojęcie można stosować do powieści historycznej (*Realizm w powieści naszej*, „Kraj" 1884, nr 12–14 i 20–21). *Na skałach Calvados* Sygietyńskiego jest natomiast według niego utworem realistycznym i naturalistycznym, bo zbudowanym na subiektywizmie autora, zwłaszcza na jego pesymizmie: „Pesymizm tedy, gorzki i palący osad zwątpienia i niechęci – oto wytyczne znamię realizmu tegoczesnego" (tamże). Patrzący również krytycznie na naturalizm i realizm Cezary Jellenta (właśc. Napoleon Hirszband) pisze o zbytnim „rozwielmożnieniu się" w estetyce „sekciarstwa i fanatyzmu realistycznego" i uważa, że wspiera się ono u nas na takich filarach. Jak Stanisław Witkiewicz, Antoni Sygietyński i Bolesław Prus, sądzi, że ponieważ nie istnieje obiektywizm w poznaniu, nie ma racji bytu hasło przedmiotowości w sztuce. Realizm, zgodność z prawdą, to minimum istotne tylko w niektórych odmianach sztuki, przypomnienie rzeczywistości zaś „nikogo w rozkosz nie wprawi", chociaż: „Ażeby ludzkość mogła się przyjrzeć w *Hamlecie* – musi być koniecznie realnym, ale jakże ten realizm daleki jest od fotograficznej wierności, do której modli się nasza sekta!" (C. Jellenta, *Zakapturzony idealizm*, „Prawda" 1888, nr 36).

Młodopolska krytyka w znikomym stopniu interesowała się kategorią realizmu, na co wpłynęły zarówno dominacja w tym okresie → liryki i → dramatu, których ta kategoria bezpośrednio nie dotyczyła, jak i przekonanie, że zadanie sztuki polega nie na przedstawianiu społeczeństwa, lecz na wyrażaniu subiektywnych uczuć twórcy (→ impresjonizm; sztuka dla sztuki). Nic dziwnego także, że postulując „odnowę" literatury, a jednocześnie oceniając na początku XX w. osiągnięcia i niedostatki pozytywizmu, młodopolski krytyk i badacz literatury, Wilhelm Feldman, pisze: „Realizm polski w sztuce jest tym, czym w życiu: przystosowaniem się do danej rzeczywistości. Stąd styl tamtej [pozytywistycznej] epoki realistycznej, przytłumiony, bez fantazji, o przygaszonych kolorach, słabym tętnie; jaskrawo odbijał od niego tylko styl *Trylogii* Sienkiewicza, ale między nią a życiem żadnego pomostu nie było" (*Współczesna literatura polska*, 1902).

Anna Martuszewska

Źródła: [J. Szymanowski], *Listy o guście, czyli smaku*, w: A.K. Czartoryski, *Kawa*, 1779; F. Karpiński, *O wymowie w prozie albo wierszu*, w: tegoż, *Zabawki wierszem i prozą*, t. 2, 1782; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, 1788; E. Słowacki, *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, w: tegoż, *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. 1, 1824; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; J.I. Kraszewski, *O polskich romansopisarzach*, „Wizerunki i Rozmyślania Naukowe" 1836, t. 11; J.I. Kraszewski, *Przeszłość i przyszłość romansu*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 29–30; D*** [E. Dembowski], *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*, „Rok" 1843, t. 6; J.I. Kraszewski, *Listy do redakcji. Kilka słów o powieści*, „Gazeta Warszawska" 1852, nr 168 i 172; L. Siemieński, *Walka realizmu z idealizmem. Pamiętniki i romanse*, pierw. jako *Przegląd piśmiennictwa*, „Czas. Dodatek Miesięczny" 1858, t. 9, przedruk w: tegoż, *Kilka rysów z literatury i społeczeństwa od roku 1848–1858*, t. 2, 1859; E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, „Gazeta Polska" 1866, nr 285–286 i 288; F. Bogacki, *Powieściopisarstwo wobec społeczeństwa*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 28–32; J.I. Kraszewski, *Listy*, „Kłosy" 1871, nr 320; P. Chmielowski, *Utylitaryzm w literaturze*, „Niwa" 1872, t. 2; P. Chmielowski, *Artyści i artyzm*, „Niwa" 1873, t. 4; H. Sienkiewicz, *Przegląd literacki. „Czarna nić". Powieść Felicjana Gryfa. – „Sabina" Michała Bałuckiego*, „Przegląd Tygodniowy" 1873, nr 48–50; J.G. [J. Gnatowski], *Realizm w literaturze nowoczesnej*, 1879; E. Orzeszkowa, *O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15; P. Chmielowski, *Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu*, 1881; T.T. Jeż, *Ze świata*, „Przegląd Tygodniowy" 1881, nr 19; H. Sienkiewicz, *O naturalizmie w powieści*, „Niwa" 1881, t. 20; [A. Świętochowski], *Atak lekkiej kawalerii*, „Prawda" 1881, nr 31; D. Zgliński [D. Freudenson], *Żywioły społeczne w literaturze nadobnej*, „Prawda" 1882, nr 36–37; T. Jeske-Choiński, *Teoria powieści*, „Niwa" 1883, t. 24; J.T. Hodi [J. Tokarzewicz], *Realizm w powieści naszej*, „Kraj" 1884, nr 12–14 i 20–21; B. Prus, *„Ogniem i mieczem". Powieść z dawnych lat Henryka Sienkiewicza*, „Kraj" 1884, nr 28–30; A. Sygietyński, *Nasz ruch powieściowy*, „Wędrowiec" 1884, nr 37–39; B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski" 1885, nr 18; B. Prus, *Korespondencja z Warszawy*, „Kraj" 1885, nr 16; B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski" 1885, nr 59b; B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski" 1886, nr 70a; C. Jellenta, *Zakapturzony idealizm*, „Prawda" 1888, nr 35–36; B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny" 1889, nr 149; B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny" 1889, nr 185; H. Sienkiewicz, *O powieści historycznej*, „Słowo" 1889, nr 98–101; B. Prus, *„Zmartwychwstanie" – powieść hrabiego L.N. Tołstoja*, „Kurier Codzienny" 1900, nr 158; W. Feldman, *Współczesna literatura polska*, 1902.

Opracowania: K. Wyka, *O realizmie romantycznym*, „Pamiętnik Literacki" 1952, z. 3–4; M. Żmigrodzka, *Jeszcze o tzw. realizmie romantycznym*, „Pamiętnik Literacki" 1954, z. 3; H. Markiewicz, *Dyskusje o realizmie*, w: tegoż, *Tradycje i rewizje*, 1957; H. Markiewicz, *Realizm, naturalizm i typowość*, w: tegoż, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, 1965; A. Brodzka, *O kryteriach realizmu w badaniach literackich*, 1966; J. Bachórz, *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831–1863*, 1972; A. Bartoszewicz, *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX w.*, 1973; M. Głowiński, *Powieść i prawda*, w: tegoż, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, 1973; A. Martuszewska,

Poetyka polskiej powieści dojrzałego realizmu (1876–1895), 1977; J. Bachórz, *Realizm bez „chmurnej jazdy". Studia o powieściach Józefa Korzeniowskiego*, 1979; A. Martuszewska, *Powieść i prawdopodobieństwo*, 1992; K. Bartoszyński, *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*, 2004; J. Franczak, *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, 2007; *Oblicza realizmu*, red. M. Borowski i M. Sugiera, 2007; *Realiści, realizm, realność. W stulecie śmierci Bolesława Prusa*, red. E. Paczoska, B. Szleszyński i D.M. Osiński, 2013.

Zob. też: Mimesis, Naturalizm, Powieść, Przedmiotowość

RECENZJA

Ogólna charakterystyka gatunku. Recenzja, jako wypowiedź ogłoszona zazwyczaj w prasie w formie pisemnej, będąca omówieniem i/ lub oceną określonego dzieła literackiego, artystycznego, naukowego, spektaklu teatralnego, koncertu, wystawy, pojawiła się w europejskim życiu kulturalnym wraz z rozwojem prasy, szczególnie nasilonym w XVIII stuleciu. Wyróżnia się RECENZJE NAUKOWE – analizy, pisane hermetycznym językiem profesjonalnym, a także RECENZJE DZIENNIKARSKIE, od których oczekuje się ogólnej oceny dzieła, oraz RECENZJE KRYTYCZNOLITERACKIE (czy krytycznoartystyczne), publikowane przez krytyków-fachowców na łamach pism społeczno-kulturalnych lub w czasopismach przeznaczonych dla szerokiego kręgu → odbiorców. Recenzja dziennikarska jest nastawiona na odbiorcę, zaś naukowa i krytycznoliteracka – i na odbiorcę, i na autora recenzowanego dzieła. W XIX w. wykształciły się też najważniejsze odmiany recenzji: LITERACKA i TEATRALNA.

Zależnie od celu publikacji oraz od zakładanego kręgu odbiorców (jako wspólnoty spoistej lub rozproszonej, cechującej się określonym poziomem wiedzy o świecie i ugruntowanymi przekonaniami światopoglądowymi) recenzja może przybierać różne postacie gatunkowe: rzeczowego i sprawozdawczego OMÓWIENIA utworu, recenzji FELIETONOWEJ – lekkiej w tonie, subiektywnej w ocenach, bliskiej towarzyskiej konwersacji (→ felieton), głębokiego, analitycznego SZKICU krytycznego, a nawet STUDIUM lub → POLEMIKI. Odmianą często spotykaną w XIX w. jest PRZEGLĄD, tj. publikacja rozpatrująca, analizująca i oceniająca grupy utworów pokrewnych tematycznie lub estetycznie.

Recenzję można traktować jako swego rodzaju → gatunek. Jej podstawowe FUNKCJE to: funkcja informacyjna, poznawcza, popularyzująca, ideologiczna, propagandowa, dydaktyczno-wychowawcza, postulatywna, doradcza, instruująca, satyryczna, estetyczno-programowa, reklamowa. Z elementami recenzji jednostronnej, nakierowanej na kontrolę zgodności wymowy dzieła (bądź jego elementów) z obowiązującymi zapisami doktryny prawnej czy religijnej lub aktualnymi przekonaniami obyczajowo-moralnymi, mamy do czynienia w działaniach → cenzury prewencyjnej i represyjnej (urzędnicy cenzury wystawiali oceny niejawne, nieraz jednak interpretacja określonego fragmentu, dokonana przez cenzora lub jego funkcjonalnego odpowiednika, była wyjątkowo przenikliwa, a nawet przechodziła do dziejów polskiej kultury, jak sformułowanie senatora Nikołaja Nowosilcowa z listu do cara o utworach Adama Mickiewicza, że zawierają „jad żmii, ukryty w kwiecie róży"). Świadomość istnienia cenzury determinowała decyzje redakcyjne, a także powodowała pewną specjalizację geograficzną polskiego ruchu recenzyjnego, gdyż dzieła, które nie mogły być oceniane w zaborze rosyjskim, z tym większą starannością recenzowano w Galicji. Redakcje pism dziewiętnastowiecznych na posiedzeniach zwanych sesjami dokonywały lektury i oceny nadsyłanych (pozyskanych) materiałów, decydując o druku lub o zakresie koniecznych

zmian w tekstach przygotowywanych do publikacji. Zachowana księga redakcyjna tygodnika „Kłosy" dowodzi, że recenzje wewnętrzne miewały formę ustną, zróżnicowaną pod względem struktury, a ich zasięg oddziaływania społecznego ograniczał się do nielicznego grona redakcyjnego. Zasięg recenzji publikowanych był proporcjonalny do nakładu czasopisma: pisma regionalne, kwartalniki i miesięczniki miały kilka razy mniej odbiorców od gazet i kurierów. Częstotliwość pisma decydowała o aktualności danej recenzji oraz o jej rozmiarze i znaczeniu dla bieżącego życia kulturalno-literackiego. Wpływało to na specjalizację odmian recenzji – teatralne, które na bieżąco oceniały repertuar, drukowano głównie w dziennikach, aby publiczność miała przegląd aktualnych ofert; literackie często ukazywały się później. Recenzje z koncertów muzycznych i wystaw artystycznych publikowano nieregularnie, względnie rzadko, co wynikało zarówno z okazyjnego sposobu kontaktów → publiczności z tymi formami sztuki (zwłaszcza na prowincji), jak i słabości prasy specjalistycznej, niemogącej utrzymać się na rynku przez dłuższy okres („Tygodnik Muzyczny i Dramatyczny" 1821, „Pamiętnik Sceny Warszawskiej" 1838–1840, „Gazeta Teatralna" 1843–1844, „Ruch Muzyczny" 1857–1861, „Echo Muzyczne" 1877–1882, „Kurier Teatralny Lwowski" 1870–1871, „Echo Muzyczne i Teatralne" 1883–1884, 1906–1907, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1885–1906, „Kwartalnik Muzyczny" 1911–1914, „Scena i Widownia" 1923, „Kurier Teatralny" 1923–1924). Funkcja recenzji jako przeglądu ofert i doradzania publiczności była wyraźniejsza w prasie codziennej. Recenzje mogły tu przybierać formę inseratu, adnotowanego anonsu wydawniczego, wzmianki bibliograficznej. Tygodniki i miesięczniki zamieszczały teksty dłuższe, w których wyraźniej ujawniały się konwencje gatunkowe.

Termin i jego historia. Termin „recenzja" upowszechnił się w kulturze stosunkowo niedawno, a dzieje pojęcia wykazują, że jest to gatunek złożony, elastyczny, o dużych zdolnościach adaptowania innych form. Nie notuje go jeszcze słownik Samuela Bogumiła Lindego (1807–1814), choć przy haśle „krytyka" i „krytyczny" zawiera nawet wskazania normatywne, charakterystyczne dla epoki: „krytykujący, wartość cudzą roztrząsający", „roztrząsacz cudzej wartości, osobliwie pism cudzych", „[krytyka] powinna być uważnym i roztropnym roztrząsaniem pism i dzieł różnych, przez które rozum oświecony sprawiedliwe o nich daje zdanie", „roztrząsać wartość cudzą i stanowić o niej czy to słusznie, czy niesłusznie". Termin jest jednak używany już w początku XIX w., np. przez Adama Kazimierza Czartoryskiego w *Myślach o pismach polskich z uwagami nad sposobem pisania w rozmaitych materiach* (powst. 1801, wyd. [1810]), gdzie autor pochwala inicjatywę Towarzystwa Przyjaciół Nauk „przeglądania z pilnością i dołączenia w piśmie jakim periodycznie wydawanym pod jego powagą, ich recenzji, rozbioru i zdania swojego o nich w szczegółach", a dalej mówi o korzyściach, które przynoszą „pisma krytyczne: recenzje i rozbiory", wyjaśniając w przypisie: „Przez recenzją rozumie się wyciągnięcie treści dzieła jakiego z przydaniem uwag i objaśnień potrzebnych".

W pierwszej połowie XIX w. recenzję łączono z „roztrząsaniem", „rozbiorem", a więc czynnościami analitycznymi, oraz z „sądem" wyrażającym stosunek do wartości zawartych w ocenianym dziele. Dominację kategorii intelektualnych w definiowaniu recenzji widać w dziewiętnastowiecznych zarysach → teorii prozy (prozaiki). „RECENZJA, czyli PRZEGLĄD w tym tylko od KRYTYKI się różni, iż zdając niejako sprawę z ukazywania się jakiego dzieła, daje przegląd jego części i sposobu ich przedstawienia, nie wdając się w ścisły rozbiór jego składu ani w porównanie tegoż składu z wzorem" – pisał Jan Rymarkiewicz (*Nauka prozy, czyli stylistyka*, 1855); przy czym krytykę autor pojmował jako „porównanie rozumowe tego, co jest, z tym, co być powinno". Recenzję włączano do „wymowy naukowej, czyli akademic-

kiej" (F.S. Dmochowski, *Nauka prozy, poezji i zarys piśmiennictwa polskiego*, 1864) oraz „pism naukowych, czyli dydaktycznych" (K. Mecherzyński, *Stylistyka, czyli nauka obejmująca prawidła dobrego pisania do użytku młodzieży szkolnej*, 1870).

Takie ujęcia majoryzowały funkcje informacyjne i metody analityczne stosowane w recenzji. Mniejszą uwagę zwracano na jej funkcje w upowszechnianiu gustów estetycznych, formowaniu nurtów artystycznych oraz kształtowaniu ruchu wydawniczego i rynków zbytu dzieł artystycznych. Piotr Chmielowski w jednym szeregu ustawiał różne pod względem rozmiaru i głębokości ujęcia wypowiedzi krytyczne: „Otóż ta krytyka szczegółowa może przybrać kształt samoistny, czyli wystąpić oddzielnie jako utwór osobny, nazywany RECENZJĄ, ROZBIOREM albo OCENĄ KRYTYCZNĄ jakiegoś dzieła czy rozprawy. Stosuje się ta nazwa głównie do rzeczy współcześnie się pojawiających; dawniejsze bowiem utwory znajdują swoją ocenę w SZKICACH, STUDIACH, TEORIACH, MONOGRAFIACH" (*Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej*, 1903). Henryk Galle wprowadził do definicji recenzji obligatoryjne kryterium rozmiaru: „Krótka ocena krytyczna literacka lub naukowa nazywa się RECENZJĄ lub SPRAWOZDANIEM" (*Stylistyka i teoria literatury, wykład systematyczny oraz wypisy i ćwiczenia*, 1903).

Sprawozdanie jednak jako zwięzłe przedstawienie treści, przebiegu wypadków, relacja nie przewiduje wyrażania ocen, toteż w XIX w. spotykamy sądy teoretyczne, formułowane okazyjnie, które pojmują recenzję jako całość kilkuelementową, sprzeciwiającą się ograniczaniu jej funkcji do warstwy informacyjnej: „[…] co pisze o tej komedii recenzent teatralny […] dalej pisze ten dziwacznego rodzaju recenzent, a pisze w stylu niekoniecznie zabawnym i ciekawym, bo to, co następuje, nie jest niczym innym jak tylko streszczeniem intrygi" („Gazeta Narodowa" 1875, nr 26). Tu od recenzji oczekuje się nie tylko przedstawienia treści utworu, ale też ocen (→ wartościowanie), a dodatkowo formułuje się oczekiwania względem → stylu, który powinien przypominać styl felietonowy. W tym przypadku wzorzec gatunkowy recenzji implikuje raczej konwencje prasy codziennej niż specjalistycznej, gdzie oceny krytyczne były obszerne, szczegółowo dokumentowane, pisane stylem zintelektualizowanym, bliższe rozprawom i rozbiorom niż → felietonom.

W XIX w. obok recenzji jako nazwy gatunkowej funkcjonowały inne bliskoznaczne terminy: „artykuł", „felieton", „wrażenia i zapiski", „wzmianka krytyczna", „sprawozdanie", → „list o…", „list w przedmiocie", „doniesienie literackie", „nowiny literackie", „notatki bibliograficzne", „ocena dzieła", „wiadomości literackie i artystyczne", „przegląd", „rozbiór krytyczny", „rozbiór utworu", „rozbiór pisma", „rozbiór dzieła", „rys rozprawy", „studium literacko-krytyczne", „uwagi o…", „wiadomość o…", „uwagi nad dziełem", „uwagi nad wystawieniem", „niektóre uwagi o…", „zdanie o dziele" itd. W wypowiedziach polemicznych czy bliskich → satyrze okazyjnie spotykało się terminy lekceważące: „referent artystyczny" (recenzent) i inne: „Z powodu występu p. Aszpergerowej […] zamieściło jakieś NIEMOWLĘ LITERACKIE »DYKTANDO« w »Gazecie Narodowej«. BAZGRANINA ta […] podobna ELUKUBRACJA […]. Przeczytałem jeszcze raz RAMOTĘ […]" („Gazeta Narodowa" 1890, nr 34, wyróżnienie – T.B.).

Poetyka i rozmiar recenzji. Zjawisko konwencjonalizacji. Rozmiar i poetyka recenzji bywały bardzo różne. Julian Klaczko swą krytyczną ocenę *Krewnych* Józefa Korzeniowskiego ogłosił w paryskich „Wiadomościach Polskich" (1857, nr 3–4), następnie w odbitce *„Krewni". Powieść pana Józefa Korzeniowskiego. Recenzja* (1858). Liczy ona stron czterdzieści, to już rozmiar broszury. Nie był to odosobniony wypadek, spotykało się informacje, w których termin „recenzja" występował w kontekście innych pojęć dziennikarskich i bibliologicznych:

„Obszerną RECENZJĘ tego tomu podałem w ODCINKU »CZASU« 1890 r.; także w OSOBNEJ BROSZURZE" (S. Załęski, *Geneza i rozwój nihilizmu w Rosji*, 1892). Mimo tych terminologicznych uwikłań w drugiej połowie XIX w. recenzja jako gatunek ustabilizowała swą strukturę, była rozpoznawalną formą wypowiedzi, a nawet stawała się przedmiotem stylizacji parodystycznych, co zawsze jest znakiem znacznej konwencjonalizacji (K. Bartoszewicz, *Fejletoniki*, 1891). Wilhelm Feldman ironicznie podawał „przepis" na recenzję teatralną, wypróbowany przez recenzentów lwowskich: „Recepta bardzo prosta. Bierze się »treść« dobrej sztuki, robi się z niej kiepską, reporterską nowelkę, oblewa się ją sosem moralnym, garniruje kilkoma pikantnymi czy mdłymi konceptami na temat pomysłów chorobliwych, mglistych, obcych naszemu społeczeństwu – jeśli sztuka jest »modernistyczna« – i kończy długą litanią nazwisk artystów i artystek, biorących udział w przedstawieniu, z sztubacką klasyfikacją: znakomicie – bardzo dobrze – dostatecznie. Od tej recepty są wyjątki, ale w ogóle szablon pozostaje niezmieniony" (*Współczesna krytyka literacka w Polsce*, 1905).

Humorystyczny wzorzec gatunkowy recenzji literackiej (szablonowej, nieoryginalnej w sądach), będący zarazem satyrą na ogromną liczbę takich wypowiedzi (np. autorstwa Henryka Gallego i Walerego Gostomskiego), zawiera opis „maszynki recenzyjnej" produkującej taśmowo drukowane karteczki: „A chcesz dowiedzieć się, co druk ten mieści? / Co za sens płynie z owej kartki małej? / To czytaj: najprzód kilka słów o treści / Stronic tych, które w strzępy się porwały, / Potem o formie, dowcip drugi, trzeci, / Wreszcie i morał dla dorosłych dzieci. / Ot i recenzja, widziałeś?" (J. Łęczyc [I. Łempicki], *Lasciate ogni speranza! (Wrażenia z pielgrzymki po dziwnej kamienicy)*, 1908).

Bez konwencjonalizacji struktury recenzji niemożliwe byłyby żarty zamieszczane w pismach humorystycznych, np.: „Recenzja z okropnie pięknego »dzieła«, ale nie »arcydzieła« – E. Cadola pt. *Hrabina Berta*. *Requiescat in pace!*" („Mucha" 1884, nr 20); „Recenzja odczytu pani Konopnickiej pt. *Ultimus*. P. Konopnicka mówiła w swoim odczycie o żurawiu i o złodzieju końskim. Redakcja uprzejmie uprasza pani Konopnickiej [!] o bliższe wyjaśnienie, kto to był Ultimus: żuraw czy złodziej koński?" („Mucha" 1884, nr 21).

Recenzja a rozwój prasy. W końcu XVIII i pierwszych dekadach XIX w. dzienniki i periodyki bardzo oszczędnie gospodarowały miejscem ze względu na wysokie koszty druku. Publicystyka i recenzje były spychane na podrzędne szpalty, nieraz nie wyodrębniano ich tytułami. Almanachy, magazyny, dodatki literackie do dzienników (jak „Rozmaitości Literackie" 1825–1828, „Rozmaitości" 1833–1834, „Tęcza" 1838–1839) i noworoczniki – ze względu na niepewny byt finansowy oraz nieregularność druku – nie mogły systematycznie zamieszczać recenzji. Wyraźne zmiany zaszły w połowie XIX w. i były kontynuowane w drugiej połowie stulecia. Merkantylizacja prasy, rozwój pism ilustrowanych (→ ilustracja), periodyków kulturalnych oraz pism specjalistycznych (medyczne, uzdrowiskowe, rolnicze, ogrodnicze, technologiczne itd.) przyczyniły się do konwencjonalizacji recenzji jako gatunku wypowiedzi i wyodrębnienia różnych form pod względem rozmiaru, sposobu stosowanej argumentacji, dominacji celów poznawczych lub społecznych czy estetycznych. Recenzje naukowe spetryfikowały formę i styl, literackie i teatralne sterowały ku biegunowi subiektywnych upodobań recenzentów oraz adaptowały rozmaite gatunki mowy (→ list, → gawęda, esej, → felieton, → dialog). Recenzja naukowa obrała za wzór → przedmiotowość, recenzje literackie dopuszczały zaś żywioł → podmiotowości. O ile w pierwszej połowie XIX w. spotykało się w tygodnikach i dziennikach recenzje obszerne, rozciągnięte na kilka numerów, jak w tygodniku „Gazeta Literacka" (1821–1822) czy w „Gazecie Warszawskiej", o tyle już wkrótce obszerne

recenzje w miesięcznikach były zamieszczane w całości w jednym numerze, z kolei dzienniki tylko wyjątkowo publikowały recenzje niemieszczące się w tzw. odcinku na pierwszej lub drugiej stronie numeru. Wraz z ustabilizowaniem na rynku wydawniczym wysokiej pozycji poważnych periodyków, jak „Biblioteka Warszawska", „Athenaeum", „Przegląd Poznański", „Czas. Dodatek Miesięczny", a później „Ateneum", „Przegląd Polski", „Przegląd Powszechny", „Dodatek Miesięczny do »Przeglądu Tygodniowego«", „Przewodnik Naukowy i Literacki", dokonała się pewna specjalizacja: periodyki zamieszczały recenzje obszerne, w typie szczegółowych roztrząsań i rozbiorów krytycznych, adresowane do → czytelników wykształconych, prasa codzienna drukowała zaś recenzje krótsze, nie tyle analityczne, ile przeglądowe, wyrażane stylem prostym i bliskim myśleniu potocznemu, o łatwo uchwytnych funkcjach perswazyjnych (zachęcanie do osobistego kontaktu z omawianym dziełem, sygnalizowanie duchowych pożytków, ciekawych doznań i przeżyć itd.).

Do połowy XIX w. często zdarzało się, że tytuł publikacji nie ujawniał jednoznacznie jej charakteru recenzyjnego, ale w spisie treści ujmowano ją jako recenzję. Tak np. w „Dzienniku Warszawskim" (1828, t. 11, nr 32) tytuł artykułu brzmi: *O dziełach Coopera Amerykanina, tłumaczonych z angielskiego na francuskie…* W spisie treści ta pozycja ma tytuł *Recenzja romansów Coopera Amerykanina*. Recenzje umieszczano w stałych działach, których nazwy często się zmieniały, nierzadko działy te łączyły zjawisko podobne, ale nieidentyczne, co przyczyniało się do zamazywania wyrazistości struktur gatunkowych. Tak w „Opiekunie Domowym" był dział *Recenzje teatralne*, a obok *Powieści, nowele, szkice*, później spotykamy tu *Przegląd teatralny* oraz *Biblioteczkę domową. (Przegląd piśmiennictwa polskiego)*, *Przegląd rzeczy polskich*, *Przegląd dzieł polskich*, *Przegląd dzieł nowych*. W „Ateneum Kapłańskim" był dział *Recenzje i krytyki* obok *Przeglądu czasopism*, a także dział *Oceny książek* obok *Wzmianek bibliograficznych*. W „Pamiętniku Umiejętności Moralnych i Literatury" dział *Krytyka* znalazł się obok *Nowych dzieł*. „Kurier Warszawski" prowadził najpierw dział *Nowości literackie*, poprzestając raczej na rejestrze bibliograficzno-księgarskim, niewiele miejsca poświęcając krytyce, zaś od 1874 r. wprowadził *Przegląd literacki* oraz *Kronikę literatury zagranicznej* („Kurier Warszawski" 1896). Redakcja tego pisma do 1868 r. zadowalała się rubryką *Teatr*, ogłaszając repertuar, a unikając zamieszczania „RECENZJI we właściwym tego słowa znaczeniu" (tamże).

Recenzja i jej funkcje krytyczne. Znane są wypadki, gdy recenzja konkretnego dzieła określała na długo wybory życiowe pisarzy: Aleksander Fredro po krytyce Seweryna Goszczyńskiego (*Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1) zaprzestał wystawiania sztuk. Wiktor Gomulicki pierwsze trzy zbiory literackie nakazał zniszczyć, gdyż dotknęła go krytyka. Wacław Rolicz-Lieder wystąpił w broszurach polemicznych przeciw swym krytykom, a później drukował tomiki poezji w liczbowanych egzemplarzach dla znajomych, nie godząc się na obieg publiczny. Nierzadko recenzje (lub ich brak) przyczyniały się do sformułowania założeń → programów ideowo-estetycznych (A. Mickiewicz, *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*, 1829; B. Prus, *Słówko o krytyce pozytywnej. (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)*, „Kurier Codzienny" 1890, nr 308 i 310–316 jako replika na Aleksandra Świętochowskiego recenzję *Lalki*, zob. A.S. [A. Świętochowski], *Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, „Prawda" 1890, nr 32–39), czasem nieopatrzny sąd recenzenta przechodził do dziejów kultury w formie ośmieszającej go anegdoty (W. Prokesch, [rec.] *„Wesele". Dramat w 3 aktach Stanisława Wyspiańskiego*, „Nowa Reforma" 1901, nr 65). Recenzje pisane przez osoby o ustalonej renomie autorytetów krytycznoliterackich i moralnych (jak

np. Józef Ignacy Kraszewski) nieraz przyczyniały się do zwrotów opinii publicznej, ułatwiając autorom dalszą twórczość, jak w przypadkach Marii Konopnickiej (J.I. Kraszewski, *„Poezje" Marii Konopnickiej*, „Kłosy" 1881, nr 826) czy Marii Szeligi (J.I. Kraszewski, [rec.] *„Bez opieki" M. Szeligi*, „Kłosy" 1880, nr 764). Rzeczywisty czy tylko domniemany wpływ recenzji na powodzenie utworu/ sztuki zaowocował motywem, częstym w → romantyzmie, złośliwego a interesownego krytyka doprowadzającego twórców do nieszczęścia (J.I. Kraszewski, *Poeta i świat*, 1839) lub też recenzenta-pieczeniarza, który za kolacyjki i prezenty odpowiednio chwali bądź gani utwory i wykonawców (tu szczególnie popularny w drugiej połowie XIX w. motyw sprzedajnego recenzenta teatralnego). W powszechnej opinii recenzja zamieszczana w dziennikach, zwłaszcza od połowy stulecia, gdy prasa stała się artykułem codziennych potrzeb kulturalnych różnych grup społecznych, najpewniej nie była wypowiedzią w pełni obiektywną i miarodajną (przypisywano jej funkcje reklamowe i łączono z koteryjnością). Świadczą o tym struktury → powieści realistycznych, użytkujących motywy cytowania sprzecznych ocen recenzentów oraz kreacje dwuznacznych etycznie dziennikarzy. Jan Lorentowicz sygnalizował, że recenzje teatralne liczbowo dominują w dyskursie krytycznym: „Obyczaj sprawił, że kiedy książka twórcza, obraz lub rzeźba oczekują nieraz na próżno oceny krytycznej, każda nowa sztuka teatralna – niezależnie od swej wartości – otrzymuje doraźną recenzję we wszystkich dziennikach" (wstęp do książki *Dwadzieścia lat teatru*, t. 1, 1929).

W dyskursie krytycznoliterackim dużą uwagę poświęcano kulturze języka. Nieraz prowadziło to do polemik, w których recenzowany utwór znikał z pola uwagi: „Niechże także raczy pan Kurpiński jeszcze raz przeczytać uważnie recenzją pana Y., a przekona się, iż wytknięty przez niego błąd […] nie jest błędem gramatycznym" („Gazeta Codzienna Narodowa i Obca" 1818, nr 71). Majoryzowanie kultury języka w recenzji widać w krytyce pozytywistycznej, zwłaszcza w ocenach Chmielowskiego. Logika wypowiedzi i poprawność gramatyczno-stylistyczna w drukowanych recenzjach bywała osądzana bardzo ostro: „Wzór recenzji! W ostatnim numerze »Czasu« przeczytaliśmy recenzję z 33. przedstawienia *Kościuszki pod Racławicami*, która tak pod względem stylu, jak i zapatrywań na sztukę jest unikatem w swoim rodzaju. Warto przytoczyć z niej niektóre zdania *ad aeternam rei memoriam*". Dalej czytamy: „*Odsłona przysięgi* przybrała nierównie większe rozmiary…"; „Kosynierzy uzbrojeni byli w prawdziwe kosy, co wszystko sprawiało niemałe wrażenie, a armaty na kołach przedstawiały obraz zupełnie łudzący, zwłaszcza gdy zionęły ogniem i dymem". Inny ustęp: „Pani Winkler ma ZA WIELE JESZCZE ZBYTNIEGO GRANIA (!) i brak równowagi, ale PRZY PRACY I RUTYNIE WIELE POWODÓW DO SĄDZENIA, ŻE SIĘ MŁODY ADEPT WYROBI (!!)"; „Zapytujemy prof. Tarnowskiego, czy za taki elaborat nie dałby każdemu ze swych uczniów *tertiam cum laude*?" („Gazeta Narodowa" 1881, nr 221).

Nowatorskie dokonania Lucjana Siemieńskiego jako krytyka w dzienniku „Czas" podkreślił Stanisław Tarnowski, wskazując jednocześnie pewien przełom w rozumieniu funkcji, jakie powinna spełniać recenzja: „Jesteśmy my skłonni zawsze do naiwnego i zbytecznego, a niekiedy wmówionego i sztucznego podziwiania swoich rzeczy i ludzi. Ale w owych latach skłonność ta łączyła się z bardzo szanownym uczuciem patriotycznym i pod jego flagą przemycała swoje nadużycia. Po tylu nieszczęściach i upokorzeniach potrzebowaliśmy jakiejś pociechy; pociechą był każdy talent, każda książka, każdy obraz lub koncert, z których spodziewaliśmy się jakiego rozgłosu, jakiegoś blasku dla imienia polskiego przez imię jednego pisarza lub artysty. Rzucaliśmy się więc skwapliwie, gorączkowo, na wszystko co się ukazywało, przyjmowaliśmy wszystko za dobre, owszem przesadza-

liśmy sobie wartość dzieł i ludzi, bo to pochlebiało naszej miłości własnej, podnosiło nas w opinii swojej, a łudziło nadzieją podniesienia w opinii cudzej. Uczucie takie było naturalne, a nawet szanowne, ale jego skutek był szkodliwy dla literatury, dla oświaty w ogólności, literaturę zachwaszczało miernościami, pisarzy bałamuciło i wbijało w zarozumiałość, a w ogóle czytających wyrabiało płytkość sądu i fałszywość smaku. Krytyka może być nieprzyjemną dla autorów, ale jest bardzo potrzebna i dla nich, i dla piśmiennictwa jako takiego, a nasza wcale nieszczególnie spełniała swoje zadania. Były poważne recenzje w pismach periodycznych, jak »Biblioteka Warszawska« i »Przegląd Poznański«, ale te wydawały się publiczności za poważne, za ciężkie. To zaś, co ta publiczność znajdowała w pismach codziennych, z czego dowiadywała się każdego poranka o książkach i pisarzach, to było płytkie, a w pochwałach tak przesadne jak mowy weselne i pogrzebowe epoki panegirycznej. […] Ci sami ludzie, którzy nie byliby czytali Tyszyńskiego w »Bibliotece Warszawskiej« lub Stanisława Koźmiana w »Przeglądzie Poznańskim«, bo te rozprawy były im za długie, brali do ręki »Czas« i krótko, bez najmniejszego trudu, przerzucali jego felietony. […] Siemieński tedy swoimi krytykami i recenzjami bronił literaturę polską od obniżenia i ogłupienia, a służył polskiej cywilizacji przez to, że do rzeczy przez siebie sądzonych przykładał miarę rozumu, rzetelnej i głębokiej nauki, bardzo bystrego artystycznego zmysłu i doskonałego smaku. Te zaś pojęcia, te konieczne warunki zdrowego i oświeconego sądu, przez niego, z jego rozpraw lub recenzji udzielały się czytelnikom choć trochę, wsiąkały w nich choć nieznacznie jak kropla wody w kamieniu, tak one przez ciągłe działanie zostawiały przecież swój ślad w umysłach" (*O „Czasie" i jego redaktorach: wspomnienie półwiekowego czytelnika*, „Czas" 1898, nr 251–258 i odb.).

Recenzent jako sędzia. Od drugiej połowy XVIII w., gdy się ukształtowała metakrytyka i uformowały główne elementy struktury wypowiedzi recenzyjnej (identyfikacja obiektu w postaci opisu katalogowego; zreferowanie zawartości; ocena), recenzja była uważana za rodzaj przypominający mowę sądową. Wiąże się z tym oczekiwanie bezstronności, obiektywizmu i opierania sądu na dowodach: „Krytyka, *in sensu philologico* jest uważne i roztropne roztrząsanie pism i dzieł różnych, przez które rozum oświecony sprawiedliwe o nich daje zdanie. Cenzura jest także podobnym sądem, z tą różnicą, że tak nazwana wchodzi tylko w rozeznanie i szacunek pism obyczajów albo religii tyczących się. […] Obowiązek dla krytyka jest tenże sam, co i dla sędziego. Doskonały sędzia odrzuca względy wszelkie w sądzeniu, na osoby majętne lub ubogie, bliskie siebie lub dalekie, przyjazne lub zawisne; jest obowiązany do rozeznania dostatecznego sprawy; do wiadomości praw, do których gotuje sprawy, i o nich gotowy z tychże praw wydaje dekret. To samo sprawiedliwy krytyk zachować powinien: bezwzględność na osoby, poznanie dostateczne dzieła autora, wiadomość nauki, w której ten autor pisał, przystosowanie do niej tegoż pisma; same tedy tejże nauki prawidła wydadzą mu wyrok o tym dziele, który on ogłosi" (hasło *Krytyka* w *Zbiorze potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych* Ignacego Krasickiego, 1781).

O Ludwiku Osińskim powiedziano, że „jako jeden z pierwszych poetów, jako wzorowy pisarz w prozie i SĘDZIA DZIEŁ LITERACKICH, zasługuje, aby był powszechniej znany" („Astrea" 1821, nr 1, wyróżnienie – T.B.). Niektórzy niepokoili się, spotykając w recenzji odstępstwa od reguł sądzenia: „[…] że jednak w jego recenzji tyle sprzeczności, a tak mało gruntownych zasad RZETELNEGO SĄDU znaleźć można, temu się słusznie każdy dziwić powinien. Po WYROKU, jaki wydał o dziele autora w oryginale […]" („Astrea" 1823, nr 5, wyróżnienie – T.B.). Spotyka się specyfikację zadań recenzji (zwłaszcza teatralnych) – jako

czynności osądzania – na „sąd na doświadczanie aktora i sąd na wybór dzieł", choć ideał powinności recenzenta jest stabilny: sprawiedliwość w ocenie, tj. uwzględnianie „wszystkich piękności i wad" („Gazeta Codzienna Narodowa i Obca" 1818, nr 64). „Uprzedzamy czytelników ogół, a bardziej jeszcze SĘDZIEGO, CZYLI RECENZENTA" – pisano w „Gazecie Warszawskiej" (1845, nr 164, wyróżnienie – T.B.).

Model krytyki romantycznej eksponował filozoficzną wymowę utworu, mniej uwagi poświęcając wykonaniu technicznemu. Maurycy Mochnacki w obszernej recenzji *Zamku kaniowskiego* Seweryna Goszczyńskiego widział „nieszykowności, usterki, zboczenia", lecz wyrokował: „Niepoprawność we względzie technicznym, formalnym, jeżeli tak wyrazić godzi się, ani zatrzeć ani zmazać nie zdoła tego, co w istocie rzeczy jest piękne, dobre, spaniałe. Nie upoważnia też krytyków do odebrania zasłużonej cześci sztukmistrzowi" (*Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska" 1829, nr 15, 17–20, 22 i 26–29). W → sonetach Mickiewicza dostrzegł Mochnacki „liczne uchybienia przeciwko językowi i sztuce składania rymów" (*O „Sonetach" Adama Mickiewicza*, „Gazeta Polska" 1827, nr 80 i 82), za błąd uważał „prowincjonalizmy, wyrazy nowopotworzone" i „wymuszenie", ale uznawał je za mniej istotne od „ducha *Sonetów*" Mickiewicza i „tej cechy charakterystycznej jego poezji"; to zaledwie „błędy wykładu i ekspozycji". Podnosząc kwestie języka, poetyki i → „prawideł", recenzje albo pełniły funkcje doradcze wobec twórców, albo edukacyjno-wychowawcze wobec → czytelników. „W tym stanie nauk, jaki dały już nam nieba, / Nieodzowne jest pismo, co by się zajęło / Każde wyszłe roztrząsnąć i osądzić dzieło, / Co by mogło przez pamięć na Smak i na Wzory / Oświecać Czytelników, wykształcać Autory. […] / Władzę tę ma krytyka – ona Dyktatorem. / Gdy jej nie będzie, zniknie szczęście i swoboda, / Rozleją się po kraju Mierność, Próżność, Moda, / A przez zarozumiałość lub chciwość pieniędzy, / Wtrącą go w otchłań zbytku, nierządu i nędzy" – pisał Stefan Witwicki (*Żal za „Gazetą Literacką", czyli o potrzebie krytyki*, 1824).

Recenzja „subiektywna" i „obiektywna". Wybór dzieła do recenzji i jej cel społeczny bywał motywowany bardzo różnie: jako upowszechnianie pożądanych wartości lub jako krytyka niepożądanych. Mochnacki, powołując się na Johanna Joachima Winckelmanna, przyjmował, że „nie każde dzieło godne jest krytyki. Gdzie same tylko przywary i skazy widzimy, tam jej obowiązek ustaje". Prawdziwa krytyka „nie tak na wytykaniu skaz i uchybień, jak raczej na ukazywaniu piękności i zalet w dziełach kunsztownych zależy" (*Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*). Dość wcześnie jednak ugruntowało się przekonanie o prawie krytyka/ recenzenta do pierwiastka subiektywizmu w ocenianiu, pod warunkiem jasnego określenia swego stanowiska i konsekwentnego argumentowania zgodnie z tym stanowiskiem: „Zasadą, celem każdej recenzji, zwłaszcza co do utworów sztuki, jest zapatrywanie się na dany przedmiot z jednego, wyrobionego stanowiska krytycznego" („Gazeta Warszawska" 1845, nr 164). Starali się przestrzegać tej zasady krytycy zawodowi, którzy od trzeciej dekady XIX w. stanowili coraz liczniejszą grupę dziennikarzy (Franciszek Salezy Dmochowski, Fryderyk Henryk Lewestam, Aleksander Tyszyński, Julian Bartoszewicz, Józef Ignacy Kraszewski, Lucjan Siemieński, Kazimierz Kaszewski). Generalnie – mniej kontrowersji budziły oceny recenzenckie, jeśli za nimi nie stały założenia estetyczno-programowe konkretnych nurtów (wybitnym, ale nieco jednostronnym krytykiem był Michał Grabowski, później podobne cele kryptoprogramowe czy ideowo-partyjne widać u Józefa Kotarbińskiego, Piotra Chmielowskiego, Antoniego Gustawa Bema, Antoniego Sygietyńskiego, Ludwika Krzywickiego, Leona Winiarskiego, Ignacego Matuszewskiego, Wilhelma Feldmana, Stani-

sława Brzozowskiego, Jana Ludwika Popławskiego, Karola Ludwika Konińskiego, a w zakresie recenzji teatralnych – u Jana Lorentowicza, Tadeusza Boya-Żeleńskiego, Antoniego Słonimskiego). Recenzje jednostronne i skrajnie subiektywne, a niepoparte wiedzą fachową, wywoływały niechęć korporacyjną: „Są więc gusta i guściki – niezawodnie – ale tak od gustów jak od guścików wymagać mamy prawo przynajmniej jakiego takiego umotywowanego znawstwa, jakiej takiej nauki. […] Recenzja taka wywołała tu słuszne oburzenie ze strony mistrzów pędzla, którzy zaprotestowali publicznie w »Czasie« przeciw tym żartom korespondenta. Pisma warszawskie winny się mieć na ostrożności przed podobnymi panami. Psują oni bezwiednie reputację malarzom, zniechęcają do wysyłania swych obrazów na tyle użyteczną i tak już wielce zasłużoną polskiej sztuce wystawę lwowską. Gdyby w takich recenzjach ganiono wszystko w czambuł, wtedy przypuścić byśmy mogli, że krytyk jest pesymistą, ale jeśli płótna bazgraczy zyskują miano prawdziwych historycznych obrazów, a prawdziwe rzeczy piękne malowideł częstochowskiego gustu i pędzla, to już trochę za grubo i to już zasługuje na skarcenie publiczne" („Gazeta Narodowa" 1877, nr 24).

Głośne filipiki Stanisława Witkiewicza wychodziły z założenia o koniecznym obiektywizmie krytyki. „Żadnych smaków, żadnych upodobań. Krytyk tłumaczy naturę artystycznych zjawisk, nie mówiąc wcale, czy mu się podobają, czy nie". Uznawał to za możliwe w ramach → taine'izmu i metody, „porównawczego zestawienia rozmaitych epok rozwoju sztuki z współczesnymi im zjawiskami społecznymi i umysłowymi" (S. Witkiewicz, *Malarstwo i krytyka u nas*, „Wędrowiec" 1884, nr 52; 1885, nr 5–9 i 16–17). Tonował to stanowisko Matuszewski, konstatując: „Sąd krytyczny zatem jest SZCZERĄ SPOWIEDZIĄ z wrażeń indywidualnych, ale spowiedzią MOTYWOWANĄ" (*Subiektywizm w krytyce*, „Biblioteka Warszawska" 1897, t. 2).

Krytyk a recenzent. Granice między formami wypowiedzi recenzyjnych są płynne. Przez długi czas częste były recenzje literackie i teatralne w formie listów pisanych do redakcji przez osoby prywatne (→ list jako dyskurs krytycznoliteracki). Rękopiśmienne *Listy z okoliczności „Monitorów" od przyjaciela do przyjaciela* (prawdopodobnie autorstwa Szczęsnego Czackiego) wyznaczają początek polskiej recenzji teatralnej (1765 r.). Krytyka teatralna Towarzystwa Iksów była z założenia anonimowa i wyrażała opinie zbiorowe. Z czasem rola społeczna recenzji wzrosła do tego stopnia, że redakcja „Pamiętnika Warszawskiego" ogłosiła, że: „Recenzje bezimienne nie mogą być przyjmowane" („Pamiętnik Warszawski" 1821, t. 21). Forma → epistolograficzna w recenzjach była trwała, gdyż usprawiedliwiała podmiotowość sądów. „Korespondencje z…", „listy do redakcji" i → „kroniki" (paryskie, londyńskie itd.), które przez dziesięciolecia XIX w. wypełniały cyklicznie łamy miesięczników i tygodników, często zawierały krótsze lub dłuższe wypowiedzi recenzyjne (nowe książki, premiery, wystawy). Pierwsze dekady XIX w. wprowadziły rozróżnienie na „KRYTYKĘ" jako wypowiedź analityczno-oceniającą poważną, starannie uargumentowaną, głęboką, wyważoną i napisaną w poczuciu wagi społecznych zagadnień omawianego tematu, oraz „RECENZJĘ", od której oczekiwano głównie aktualności, niekiedy traktowaną jako dziennikarskie doniesienie. Według Stanisława Kostki Potockiego: „Dziennikarze nawet, dla których krytyka jest rzemiosłem i sposobem do życia, nie wchodzą w rozbiór dzieł piśmiennych, chyba świeżo z druku wychodzących, by ciekawym nowości badaczom oszczędzić kosztu i tęsknoty" (*Pochwały, mowy i rozprawy*, cz. 2, 1816). Mochnacki z przekąsem używał określeń „recenzja gazeciarska, podjazdowa i kusa" (*Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*), a nawet w zapale programotwórczym wyrzekł sąd, iż „zamiarom prawdzi-

wej krytyki" obce są „rozbiory, recenzje itd.". Podobnie Kazimierz Brodziński: „Skargi na […] sektarstwo i fabrykę artykułów gazetowych, były i są powszechne za granicą, gdzie recenzje uważać można za jarmarczne obwoływanie nowych towarów" (*Literatura polska. Odczyty w Uniwersytecie Warszawskim*, powst. 1822–1830, wyd. 1872–1873). Zalecał więc, by krytyka była Minerwą, która prowadzi Muzę, i Mentorem, doświadczonym a przyjaznym doradcą; wyraźnie dystansował się wobec prasy codziennej. Konteksty użyć pojęć „krytyka" i „recenzja" wskazują, że z krytyką wiązano kategorie sumienności/ niesumienności i bezinteresowności, zaś z recenzją oceny przychylnej/ negatywnej.

Pojęcia „krytyk" *versus* „recenzent" upowszechniły się za sprawą → przedmowy Adama Mickiewicza do wydania *Poezji* z 1829 r. (*Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*). W części pierwszej, gdy mówi o ocenach swojej poezji, autor konsekwentnie używa słów „recenzenci" i „recenzje"; w części drugiej, w której występuje przeciw szkole klasycznej, pisze „krytyk", choć tu zestaw nazwisk mówi raczej o dawnych autorach podręczników niż o czynnych krytykach. Odróżnianie tych pojęć spotykamy u Jana Rymarkiewicza: „Nie daję tu krytyki ani recenzji, ani prostego referatu z dzieła, […] nie będąc ani krytyką, ani recenzją zdoła przecież zastąpić miejsce jakiejś oceny czy jakiegokolwiek o niej sądu" ([rec.] *A. Kalina: Rozbiór krytyczny pieśni „Bogarodzica"*, „Warta" 1880, nr 310–312 i odb.).

Tadeusz Budrewicz

Źródła: [I. Krasicki], *Krytyka*, w: tegoż, *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych*, t. 1, 1781; S.K. Potocki, *Pochwały, mowy i rozprawy*, cz. 2, 1816; K. Brodziński, *Literatura polska. Odczyty w Uniwersytecie Warszawskim* [1822–1830], w: tegoż, *Pisma*, t. 5, oprac. J.I. Kraszewski, 1873; S. Witwicki, *Żal za „Gazetą Literacką", czyli o potrzebie krytyki*, 1824; [M. Mochnacki], *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska" 1829, nr 15, 17–20, 22 i 26–29; J. Rymarkiewicz, *Nauka prozy, czyli stylistyka*, 1855; F.S. Dmochowski, *Nauka prozy, poezji i zarys piśmiennictwa polskiego*, 1864; K. Mecherzyński, *Stylistyka, czyli nauka obejmująca prawidła dobrego pisania*, 1870; J. Rymarkiewicz, [rec.] *A. Kalina: Rozbiór krytyczny pieśni „Bogarodzica"*, „Warta" 1880, nr 310–312 i odb.; S. Witkiewicz, *Malarstwo i krytyka u nas*, „Wędrowiec" 1884, nr 52; 1885, nr 5–9 i 16–17, przedruk w: tegoż, *Sztuka i krytyka u nas*, 1891; K. Bartoszewicz, *Fejletoniki* [!], seria 1, 1891; *„Kurier Warszawski". Książka jubileuszowa ozdobiona 247 rysunkami w tekście. 1821–1896*, 1896; I. Matuszewski, *Swoi i obcy. Pokrewieństwa i różnice. Zarysy literacko-estetyczne*, 1898; P. Chmielowski, *Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej*, 1903; S. Tarnowski, *O „Czasie" i jego redaktorach: wspomnienie półwiekowego czytelnika*, 1903; W. Feldman, *Współczesna krytyka literacka w Polsce*, 1905; H. Galle, *Stylistyka i teoria literatury; wykład systematyczny oraz wypisy i ćwiczenia*, wyd. 4, 1912; *Polska krytyka teatralna w XIX wieku*, red. E. Udalska, 1994.

Opracowania: J.S. Bystroń, *Literaci i grafomani z czasów Królestwa Kongresowego 1815–1831: dwanaście portretów*, 1938; J.W. Gomulicki, *Dwieście lat polskiej recenzji literackiej*, „Nowe Książki" 1959, nr 24; J.W. Gomulicki, *Podróże po szpargalii; mieszaniny literackie i obyczajowe*, „Nowe Książki" 1959, nr 24; W. Pisarek, *Słownictwo oceniające w recenzjach*, „Zeszyty Prasoznawcze" 1969, nr 1; *Badania nad krytyką literacką*, red. J. Sławiński, 1974; *Encyklopedia wiedzy o prasie*, red. J. Maślanka, 1976; H. Natora-Macierewicz, *Księga sesyjna „Kłosów" (1865–1888) jako źródło informacji o funkcjonowaniu redakcji*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej" 1980, nr 4; B. Szyndler, *Tygodnik ilustrowany „Kłosy" (1865–1890)*, 1981; *Badania nad krytyką literacką: seria druga*, red. M. Głowiński i K. Dybciak, 1984; J. Bujak, *Informacja o książce i prasie w tygodnikach galicyjskich 1772––1900*, 1989; E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce Oświecenia*, 1990; E. Malinowska, *Problematyka literacka „Kłosów"*, 1992; J. Weiner, *Technika pisania i prezentowania prac naukowych*, 1992; M. Balowski, *Świadomość gatunkowa a wzorzec normatywny (na przykładzie gatunków prasowych)*, w: *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 1: *Mowy piękno wielorakie*, red. D. Ostaszew-

ska, 2000; M. Wróblewski, *Proza niefikcjonalna w edukacji polonistycznej ucznia szkoły średniej (1855–1939)*, 2003; M. Wojtak, *Gatunki prasowe*, 2004; B. Witosz, *Genologia lingwistyczna: zarys problematyki*, 2005; *Słownik terminologii medialnej*, red. W. Pisarek, 2006; *Na recenzowanym: recenzje niezależne i drapieżne*, red. R. Moczkodan, 2011.

Zob. też: Cenzura, Czytelnik/ Czytelniczka/ Publiczność, Dyskusja/ Polemika literacka, Felieton, Ilustracja, Kronika, List jako dyskurs krytycznoliteracki, Odbiorca, Przedmowa, Wartościowanie

REPORTAŻ

Termin i tradycja. Jako autonomiczny → gatunek reportaż (franc. *le reportage*) nie istniał w świadomości potocznej ani w refleksji teoretycznoliterackiej XIX w. Jego powstanie jest związane z globalnym, masowym rynkiem informacji i komunikacji, a także z nowoczesną prasą XX w. – epoką *grands reportages*. Reportaż jako gatunek dziennikarski i literacki zaczął się kształtować w latach 60.–70. XIX w., wyodrębniając się z prozy dokumentarnej jako sprawozdawcza forma powiadomienia (relacja bezpośrednia) o wydarzeniach, ludziach i faktach. W XIX w. reportaż funkcjonował na pograniczu z innymi formami wypowiedzi prawdziwościowych: z → listem, relacją z → podróży, szkicem, → opisem, → obrazkiem itd. Podstawowe cechy jego rozpoznawalności jako gatunku (aktualność, autentyzm, akcyjność, osobisty stosunek autora do przedmiotu) ujawniły się już w najlepszych swoich realizacjach dziewiętnastowiecznych.

Formą poprzedzającą dziennikarskie sprawozdania, znaną już od starożytności, był opis podróży (periegeza). W XIX w. cechy reportażowości ujawniły się w sprawozdaniach z wydarzeń historycznych (K.B. Hoffman, *Wielki tydzień Polaków, czyli opis pamiętnych wypadków w Warszawie od dnia 29 listopada do 5 grudnia 1830*, 1830; J. Moraczewski, *Wypadki poznańskie z roku 1848*, 1850; wydana przez Agatona Gillera *Polska w walce. Zbiór wspomnień i pamiętników z dziejów naszego wyjarzmiania*, 1868–1875). Źródeł reportażu można ponadto szukać w prozie dokumentarnej i podróżopisarstwie Józefa Ignacego Kraszewskiego. W → przedmowie do *Wspomnień Odessy, Jedysanu i Budżaku* (t. 1, 1845) stwierdzał: „Dawne opisy wędrówek były to sprawozdania z kraju i miejsc, z dziejów i badań, czasem, ale rzadko i chyba wyjątkowo malowały człowieka, co je pisał. […] Inaczej jest i musi to być dzisiaj", przyznając rolę autorskiej → podmiotowości również w utworach, których żywiołem była → przedmiotowość. W twórczości Bolesława Prusa warto w tym kontekście wymienić reportażowo-felietonowe *Szkice warszawskie* (1874), które – jak zapewniał w jednym z listów do narzeczonej – miały „wytworzyć odrębny rodzaj prozy". Próbą zmierzenia się z reportażem zdaje się *Wędrówka po ziemi i niebie* (1887), będąca sprawozdaniem z autentycznej wyprawy Prusa-dziennikarza do Mławy, gdzie miał obejrzeć całkowite zaćmienie słońca. W kręgu podobnych felietonowo-obrazkowych tradycji pozostawał także Ignacy Maciejowski (Sewer), autor nadsyłanych od 1874 r. do pism warszawskich i galicyjskich *Szkiców z Anglii*.

Reporteryje i reportaże. Za prekursorskie wobec reportażu trzeba uznać teksty użytkowe, zarówno o charakterze sprawozdawczym (również osiemnastowieczne „nowiny", „relacje gazeciarskie"), jak i utwory znajdujące się na pograniczu (między publicystyką i → nauką lub literaturą). Te ostatnie teksty w latach 40. XIX w. Michał Grabowski nazywał „literaturą potoczną" (*Korespondencja literacka*, t. 1, 1842), wyróżniającą się dagerotypową realnością naocznego opisu.

Dla historii polskiego reportażu wielkie znaczenie miała reforma prasy warszawskiej z lat 50. XIX w., polegająca na jej komercjalizacji, profesjonalizacji dziennikarzy, globalizacji informacyjnej, zwiększeniu formatu dzienników. Choć nazwa „reportaż" nie funkcjonowała, to w latach 70. już niemal powszechnie mówiło się (głównie lekceważąco) o reporterze i jego działalności, czyli „reporteryi" (np. [A. Świętochowski], *Pasożyty literackie*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 29; [b.a.], *Sprzedajność w prasie*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 11). Karol Kucz wspominał: „W latach 1820–1870 nie było reporteryi, bo jej stosunki nie wytworzyły; redaktor pisma, obok kilku referentów stałych, najzupełniej potrzebom dziennika czynili zadość […]. Po roku 1865, gdy dziennikarstwo tutejsze nagle zbudziło się do szerokich lotów, okazała się przede wszystkim potrzeba dziennikarzy. I powstał ich cały zastęp, a współcześnie zjawili się i reporterzy, zrazu wybitną w pismach odgrywający rolę, współpracownicy od wszystkiego, pisujący z równie lekkim sercem o malarstwie, jak i ekonomice" (*„Kurier Warszawski". Księga Jubileuszowa 1821–1896*, 1896).

W Polsce nazwa „reporter" (nawiązująca do angielskich sprawozdawców parlamentarnych ([b.a.], *Błędne ogniki*, „Przegląd Tygodniowy" 1876, nr 35) długo oznaczała niemal wyłącznie anonimowego współpracownika profesjonalnych dziennikarzy, dostarczyciela sensacji, plotek i blagi. Dla podniesienia rangi mówi się zatem o „specjalnym wysłanniku" (Henryk Sienkiewicz i Adolf Dygasiński) czy o korespondencie. Największą popularnością wśród form dziennikarskich cieszył się → felieton, a felietoniści zażywali największej sławy. W jego cieniu rozwijał się reportaż, pozbawiony u początków nie tylko nazwy, ale i gatunkowej autonomii, lecz już zaznaczający swoją funkcjonalną odmienność polegającą na ściśle sprawozdawczym, dokumentarnym charakterze tekstu. Taką formę miała relacja Feliksa Fryzego z podróży balonem w 1872 i 1873 r. (*Księga Jubileuszowa „Kuriera Porannego" 1877–1902*, 1903), stanowiąca pewien wzorzec tekstu reporterskiego (uczestnictwo dziennikarza w wydarzeniu, plastyczność ujęć opisowych i informacyjnych, żywość → narracji, humor).

Najwybitniejszy reportaż w literaturze polskiej drugiej połowy XIX w. stanowią *Listy z podróży do Ameryki* Henryka Sienkiewicza, publikowane w „Gazecie Polskiej" w latach 1876–1878. Pisał o nich zachwycony Piotr Chmielowski, próbując rozpoznać jednocześnie podstawowe zasady reportażowej narracji: „Początkowo są pełne żartobliwego nastroju, przechodzącego czasami w przesadną karykaturalność; na przyrodę autor prawie nie zwraca uwagi; myśl jego albo pracuje nad tym, aby ubawić czytelników, albo też przypiąć jakąś łatkę warstwom i osobom w Warszawie. Ale gdy […] pobył wśród lasów i stepów, gdy zaczął żyć życiem skwatera, gdy potęga, ogrom lub wdzięk przyrody przemówiły do jego duszy, żartobliwość znika z jego opisów, a na plan pierwszy występuje natura" (*Henryk Sienkiewicz w oświetleniu krytycznym*, 1901). Chmielowski uchwycił tu bardzo istotny dla dziewiętnastowiecznego reportażu proces wyzwalania się z konwencji felietonowej, polegającej na umiejętnym korzystaniu z tzw. blagi oraz prowadzeniu gry z → czytelnikiem przy pomocy ról narracyjnych. W sienkiewiczowskiej narracji prawdziwe jest to, co nie dotyczy bezpośrednio autora, ukrytego zresztą za pseudonimem.

Sprawozdawczo-naukowy → styl stawał się znakiem *Listów z Brazylii* (1891) Adolfa Dygasińskiego, specjalnego korespondenta „Kuriera Warszawskiego", który udał się do Brazylii jesienią 1890 r. w trakcie tzw. gorączki emigracyjnej. Jest to nie tylko zgodne z tendencjami epoki, w której obserwuje się żywiołowe przenikanie dokumentaryzmu w obręb piśmiennictwa artystycznego, ale także z poglądami środowiska naturalistów, w którym obracał się autor. Anonimowy recenzent *Listów z Brazylii* („Ateneum" 1891, t. 2) podnosił ich interwencyj-

ny charakter i doceniał narratora za to, że „odmalował żywo spostrzeżenia i wrażenia, jakich doznawał na widok błąkających się, znękanych i stęsknionych do kraju wieśniaków […]. Wymowne te słowa i listy, jakie autor przytacza, mogą, jeśli dojdą drogą stosowną do wiadomości chłopów, ostudzić ich zapał karmionymi namowami i własną wyobraźnią, powstrzymają tłumny, nieraz bezmyślny popęd do opuszczenia siedzib".

Refleksje o dokumentaryzmie w krytyce. Pierwsza profesjonalna próba opisu relacji podróżniczej (i reportażowej) powstała w kręgu naturalistów, którzy dowartościowali przenikanie dokumentaryzmu do piśmiennictwa artystycznego, unieważniając podział na to, co literackie, i to, co nieliterackie, doceniając wagę dokumentu osobistego oraz *écriture artiste*. Pisząc o *Wrażeniach z podróży* (1884) Marii Konopnickiej, Antoni Sygietyński napiętnował manierę stylistyczną autorki, niestosowną w utworze dokumentarnym: „Pani Konopnicka […] pamiętała tylko o metaforach, o antytezach i antyfrazach, o przenośniach i przekładniach, o wszystkich prawych i nieprawych dzieciach retoryki […]. W całym jej opowiadaniu nie widać nic szczerego, naiwnego, żywego […], natura, ten jedyny regulator opisowości, wymyka się jej z rąk" (*O „Wrażeniach z podróży" M. Konopnickiej*, „Wędrowiec" 1884, nr 10). Sygietyński uważał, że przedmiotowość jest fundamentem prawdy w utworze literackim i prowadzi do programowej nieobecności autora w dziele, oddania głosu → bohaterom, do zrozumienia, że relacje świata przedstawionego i świata pozaliterackiego (empirycznego) są funkcją reprezentacji artystycznej, a zatem procesem estetycznym. Wartość teoretycznoliteracka → recenzji Sygietyńskiego polega na tym, że po raz pierwszy spróbował on określić artystyczne walory formy dokumentarnej. W miażdżącej krytyce stylu Konopnickiej obnażał „fałszywy" stosunek autorki do rzeczywistości. Pokazał niestosowność stylu figuratywnego w narracyjnym ujęciu faktów, a podmiotowość uznał za cechę deformującą obiektywny obraz życia. Domagał się ścisłej korelacji między przedmiotem opisu a → formą. Zarówno w opisie podróży, jak i w reportażu autorem wydarzeń jest życie, istotne zatem, by nie naruszyć proporcji między tym, co naturalne i rzeczywiste (w sensie faktograficznym), i tym, co artystyczne lub zgoła literackie (organizacja faktów, styl). Mówiąc o literaturze, formułował pragnienie, by sztuka naśladowała rzeczywistość tak, aby w prezentowanym wycinku życia można było uchwycić sens całości. W tekście dokumentarnym (a więc i w reportażu) domagał się natomiast zastosowania takich środków wyrazu artystycznego, które nie zniweczą sensu, potencjalnie tkwiącego w każdym materiale życiowym. Rola pisarza czy reportażysty byłaby więc tu rolą ukrytego reżysera prawdy, którą chce on zapisać o swoim czasie.

Lata 80. i 90. XIX w. dzięki odnawiającemu literaturę wpływowi → naturalizmu były właściwym terenem kształtowania się formy reportażowej. Najwybitniejszym przykładem sumowania tych osiągnięć stała się *Pielgrzymka do Jasnej Góry* (1894) Władysława Stanisława Reymonta. Dziewiętnastowieczna krytyka dostrzegała w młodym autorze przede wszystkim utalentowanego rewelatora psychiki zbiorowej. Najlepsza recenzja utworu wyszła spod pióra znakomitego socjologa, Ludwika Krzywickiego: „[Reymont] z dnia na dzień kreśli nam powstawanie jaźni zbiorowej, objętej ekstazą religijną, maluje swój stosunek do tłumu, w którym był pierwotnie jako kropla tłuszczu na powierzchni wody, odsłania duszę swoich towarzyszy. […] Czytając jego pielgrzymkę, mimo woli zabiegałem wyobraźnią w przeszłość dziejową. Jego prosta opowieść odsłoniła mi więcej psychologię krzyżowców […] aniżeli sążniste monografie […]" (*Z powodu W. Reymonta: „Pielgrzymka do Jasnej Góry"*, „Prawda" 1894, nr 28). Reportaż Reymonta – jako tekst o wyraźnej funkcji sprawozdawczej, dotyczący autentycznych zdarzeń, które opowiada aktywnie w nich uczestniczący obserwator – jest waż-

nym ogniwem łączącym prereportażowe dokonania prozy polskiej drugiej połowy XIX w. z literaturą XX stulecia.

Jolanta Sztachelska

Źródła: M. Grabowski, *Korespondencja literacka*, t. 1, 1842; A. Wiślicki, *Felietony gazet naszych*, „Przegląd Tygodniowy" 1867, nr 22–24; [A. Wiślicki?], *Felietoniści*, „Przegląd Tygodniowy" 1867, nr 40; [J.I. Kraszewski], *Rachunki przez Bolesławitę z roku 1868*, 1869; [A. Świętochowski], *Pasożyty literackie*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 29; [b.a.], *Błędne ogniki*, „Przegląd Tygodniowy" 1876, nr 35; [A. Wiślicki], *Kapitał w dziennikarstwie*, „Przegląd Tygodniowy" 1882, nr 26; A. Sygietyński, *O „Wrażeniach z podróży" M. Konopnickiej*, „Wędrowiec" 1884, nr 10; L. Krzywicki, *Kapitalizm i dziennikarstwo*, „Prawda" 1891, nr 42; L. Krzywicki, *Z powodu W. Reymonta: „Pielgrzymka do Jasnej Góry"*, „Prawda" 1894, nr 28–30; S.J. Czarnowski, *Literatura periodyczna i jej rozwój*, 1895; *„Kurier Warszawski". Księga jubileuszowa 1821–1896*, 1896; P. Chmielowski, *Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej*, 1903; *Księga jubileuszowa „Kuriera Warszawskiego" 1877–1902*, red. F. Fryze, 1903.

Opracowania: J. Krzyżanowski, *Władysław Stanisław Reymont*, 1937; Z. Najder, *O „Listach z podróży do Ameryki" Henryka Sienkiewicza*, „Pamiętnik Literacki" 1955, z. 1; M. Wańkowicz, *O reportażu*, „Zeszyty Prasoznawcze" 1961, nr 3; W. Giełżyński, *Prasa warszawska 1661–1914*, 1962; B. Daleszak, *An Attempted Theory of The Reportage*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 1965, z. 1; J. Maziarski, *Reportaż*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 1965, z. 13; J. Maziarski, *Anatomia reportażu*, 1966; Cz. Niedzielski, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej. (Podróż – powieść – reportaż)*, 1966; B. Golka, *Kształtowanie się wiedzy o prasie w Polsce XIX wieku*, 1969; Z. Kmiecik, *Prasa warszawska w okresie pozytywizmu 1864–1885*, 1971; J.J. Lipski, *Warszawscy „Pustelnicy" i „Bywalscy"*, t. 1–2, 1973; Z. Jarosiński, *Tekst użytkowy i tekst literacki w XIX wieku*, „Teksty" 1975, nr 4; S. Burkot, *Podróże Józefa Ignacego Kraszewskiego*, „Ruch Literacki" 1987, nr 3; S. Burkot, *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, 1988; J. Łojek, J. Myśliński, W. Władyka, *Dzieje prasy polskiej*, 1988; Z. Kmiecik, *Prasa warszawska w latach 1886–1904*, 1989; K. Kąkolewski, *Reportaż*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska i E. Szary-Matywiecka, 1992; J. Sztachelska, *„Reporteryje" i reportaże. Dokumentarne tradycje polskiej prozy w 2. poł. XIX i na początku XX wieku*, 1997; J. Sztachelska, *„Listy z podróży do Ameryki" a dziewiętnastowieczne korzenie polskiego reportażu*, w: tejże, *Czar i zaklęcie Sienkiewicza. Studia i szkice*, 2003; J. Sztachelska, *Reportaż. Z historii gatunku w XIX wieku*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2013, nr 4.

Zob. też: Felieton, Kronika, Naturalizm, Opis/ Opisowość, Podróż/ Podróżopisarstwo

RETORYKA

Znaczenie terminu. Występujące w języku polskim słowo „retoryka" (gr. *ἡ ῥητορική*, łac. *rhetorica*) zostało przejęte z greki za pośrednictwem łaciny. Zgodnie z klasyczną definicją oznacza ono sztukę dobrego, czyli przekonywającego, mówienia, albo – według definicji Arystotelesa (1355b) – „umiejętność metodycznego odkrywania tego, co w odniesieniu do każdego przedmiotu może być przekonywające", a wreszcie podręcznik owej sztuki. Sztukę należy przy tym rozumieć jako umiejętność i racjonalną działalność zmierzającą do wytworzenia określonego dzieła, w tym przypadku: utworu słownego.

Zakres i wewnętrzne podziały retoryki. Aparatura pojęciowa oraz podstawowe reguły retoryki zostały skodyfikowane w antyku. W ciągu jej całej późniejszej historii autorytet teorii starożytnej nigdy nie został całkowicie odrzucony. Stanisław Kostka Potocki (*O wymowie i stylu*, 1815–1816) pisał: „[…] na czele wszystkich retoryk staje prawodawcza Arystotelesa

Retoryka, następnie nieśmiertelne Cycerona i Kwintyliana pisma, co tak wymownie rozwinęły suche nieco, lecz klasyczne Arystotelesa przepisy". Powyższe wyliczenie kanonicznych dzieł i autorów można uznać za reprezentatywne nie tylko dla → klasycyzmu, lecz dla całego okresu od XVI do XX w.

W swojej prymarnej funkcji retoryka była sztuką przemawiania. Stąd też m.in. każdy podlegający jej temat, tzw. sprawę (*causa*), tradycyjnie przyporządkowywano do któregoś z trzech rodzajów wymowy: sądowego, doradczego (radnego) bądź popisowego (*genus iudicale*, *deliberativum*, *demonstrativum*). Wymowę popisową nazywano często przygodną, podkreślając w ten sposób okolicznościowy charakter takich wystąpień (np. K. Mecherzyński, *Stylistyka, czyli nauka obejmująca prawidła dobrego pisania*, 1870; L.T. Rycharski, *Literatura polska w historyczno-krytycznym zarysie*, 1868). Niektórzy teoretycy nowożytni definiowali dalsze rodzaje wymowy, z których największe znaczenie miał nauczający (*g. didascalicum*; m.in. u Philippa Melanchtona). Tendencję do autonomizacji wykazywała teoria kaznodziejstwa. W opracowaniach retoryki była ona zazwyczaj traktowana marginesowo, istniały natomiast osobne i dosyć liczne podręczniki homiletyczne. Niektórzy teoretycy wymieniali wymowę religijną jako czwarte *genus dicendi*. Już w czasach starożytnych retoryka obejmowała teoretyczne podstawy epistolografii (Pseudo-Demetrios, *O wysławianiu się* – gr. *Peri hermeneias*). Przez stulecia stanowiła ona *de facto* teorię prozy, wywierając również znaczny wpływ na poezję. Tradycyjnie dzielono retorykę na pięć części: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* i *pronuntiatio*, inaczej *actio*, czyli naukę o wynalezieniu i uporządkowaniu (dyspozycji) treści, następnie o wysłowieniu oraz o pamięciowym opanowaniu i wygłoszeniu mowy. Dwóm ostatnim działom poświęcano przy tym zazwyczaj zdecydowanie mniejszą uwagę. Powyższy podział był akceptowany przez większość teoretyków nowożytnych; odrzucił go reformator uniwersytetu paryskiego, Piotr Ramus, który – dążąc do uporządkowania częściowo redundantnych obszarów dialektyki i retoryki, pozostawił w obrębie tej ostatniej jedynie *elocutio* i *actio*. Ramizm cieszył się pewną popularnością głównie w krajach protestanckich, lecz jego wpływ można również odnaleźć m.in. u siedemnasto- i osiemnastowiecznych autorów jezuickich, jak choćby Emanuele Tesaura.

Jako dział retoryki wysłowienie (*elocutio*) obejmowało wskazówki dotyczące językowego i stylistycznego opracowania utworu zgodnie z wymogami stosowności (*aptum*). Specyficzną interpretację teorii *aptum* stanowiło rozróżnienie trzech stylów: niskiego, średniego i wysokiego, skodyfikowane w traktatach Cycerona i Kwintyliana. Nauka o trzech stylach przybrała w poetyce średniowiecznej szczególną postać tzw. koła Wergiliusza (*rota Vergilii*, u Jana z Garlandii). Już w starożytności istniały przy tym odmienne ujęcia klasyfikacji stylów: np. Demetrios wyróżniał cztery style, zaś Hermogenes z Tarsos – siedem idei (form) stylu, dających się wszakże powiązać z poszczególnymi trzema stylami.

Zgodnie z klasyfikacją wywodzącą się z dzieła Martianusa Capelli *O zaślubinach Filologii z Merkurym* (*De nuptiis Philologiae et Mercurii*, V–VI n.e.) retorykę zaliczano do siedmiu sztuk wyzwolonych, a w ich obrębie – do *trivium* (obok gramatyki i dialektyki). W połowie XVIII w. Charles Batteux wprowadził termin „sztuki piękne" (*les beaux arts*), do których zaliczył m.in. poezję i wymowę. Kategoria ta stopniowo wypierała dotychczasowe rozróżnienia terminologiczne, pełniąc niekiedy podobne funkcje co dawniejsze pojęcie sztuk wyzwolonych. Na początku XIX w. Euzebiusz Słowacki pisał „pod imieniem nauk wyzwolonych, czyli pięknych, rozumieć będziemy teorię poezji i wymowy", sztuki wyzwolone utożsamiał z kolei ze sztukami pięknymi, zaliczając do nich muzykę, malarstwo, rzeźbę, architekturę, taniec,

grafikę i „wyższe ogrodnictwo" (*Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, „Dziennik Wileński" 1819, t. 7–8).

Teoretycy, określając stosunek retoryki do innych dziedzin, zazwyczaj dostrzegali jej pokrewieństwo z poetyką. Najczęściej dokonywano ich rozgraniczenia, wskazując odrębne cele każdej ze sztuk. Zgodnie z popularnym w epoce klasycyzmu ujęciem wymowa miała za zadanie przekonywać, → poezja zaś – pobudzać → wyobraźnię i afekty. Według Filipa Nereusza Golańskiego, wyraźnie nawiązującego do Josepha Addisona, zasadę poezji miała stanowić przyjemność, której dostarcza zmyślenie (imaginacja). Fikcjonalny charakter fabuły poetyckiej podkreślali – odwołując się do Arystotelesa – właściwie wszyscy autorzy dawniejsi, w ujęciu Golańskiego dochodzi jednak do znamiennego przesunięcia akcentów: poetyka wczesnonowożytna, idąc za *Listem do Pizonów* Horacego, najczęściej definiowała cel poezji jako pouczanie odbiorcy w sposób przyjemny. Stanowisko takie prowadziło do podporządkowania poezji retoryce, a jednocześnie pozwalało uniknąć problemów teoretycznych, jakie stwarzał opis poezji niefabularnej (głównie → liryki, której np. Iulius Caesar Scaliger odmówił charakteru naśladowczego, a którą Maciej Kazimierz Sarbiewski uważał za poezję niedoskonałą i wpisującą się raczej w paradygmat wymowy). Ignacy Potocki głosił z kolei, że „poezja nic innego nie jest, tylko wymowa żywsza, którą bardziej imaginacja kieruje, którą zwyczaj wierszów […] zniewolił" (*Myśli o edukacji i instrukcji w Polszcze ustanowić się mającej*, 1774). W podobnym kierunku zmierzają rozważania Franciszka Karpińskiego, którego zdaniem: „[…] w prozie albo w wierszu jednaż wymowa jest i tylko liczbą pewną sylab, spadkiem jednakim wierszów albo użyciem wolniejszem fikcyi poezyja od prozy różni się" (*O wymowie w prozie albo wierszu*, 1782). Jakościowego wyróżnika poezji nie mogła jednak stanowić sama wyobraźnia (warunkująca takie zalety wypowiedzi, jak żywość – energeja – oraz naoczność – enargeja): od czasów starożytnych sądzono, że to właśnie ona zapewnia mówcy panowanie nad emocjami audytorium. Kwintylian (VI, 2, 30) dodawał, że Grecy człowieka obdarzonego szczególnie żywą wyobraźnią określali mianem *εὐφαντασίωτος*. Według Grzegorza Piramowicza dobry mówca musiał być obdarzony wypływającą z wrażliwości (tkliwości) „imaginacją żywą i obfitą, mocno i pięknie malującą" (*Wymowa i poezja dla szkół narodowych*, 1792).

Pod wpływem teorii o poetyckiej genezie języka, sformułowanej przez Giambattistę Vica, rozróżnienie poezji i wymowy zyskiwało dodatkowe konotacje: posługująca się językiem zmysłowym i metaforycznym poezja byłaby produktem bardziej pierwotnego stadium rozwoju ludzkości, podczas gdy podporządkowana logicznej perswazji wymowa odpowiadałaby fazie późniejszej, zdominowanej przez rozum i postępujące oświecenie. Obszerne omówienie teorii o poetyckim (zmysłowym i metaforycznym) charakterze języka ludzi pierwotnych zamieścił w swojej rozprawie Stanisław Kostka Potocki (*O wymowie i stylu*), stała się ona również punktem wyjścia rozważań Leona Borowskiego (*Uwagi nad poezją i wymową pod względem ich podobieństwa i różnicy z ćwiczeniami w niektórych gatunkach stylu*, „Dziennik Wileński" 1820, t. 1–3), odwołania do wyżej wymienionych koncepcji można odnaleźć wreszcie u Kazimierza Brodzińskiego (*Kurs literatury. O stylu i wymowie*, wygł. 1822–1831, wyd. 1874).

Od czasów Arystotelesa (m.in. 1354a) w świadomości teoretycznej istniało przeświadczenie o silnych związkach łączących retorykę z dialektyką (logiką). Podobne poglądy były bliskie zwłaszcza autorom oświeceniowym i ich następcom z czasów porozbiorowych, eksponującym intelektualne momenty sztuki przekonywania. Wypowiedzi mówiące o potrzebie „gruntowności myślenia" prowadziły niekiedy, np. u Stanisława Kostki Potockiego czy Kazimierza Brodzińskiego, do konstatacji odnośnie do roli, jaką w retoryce miała odgrywać lo-

gika. Zdaniem ostatniego z wymienionych autorów „sztuka myślenia jest naturalnie zasadą sztuki pisania". Jan Śniadecki w jednym ze swoich pism uznał wreszcie retorykę za „część i dopełnienie gramatyki" (*O logice i retoryce*, wyd. 1818), co antycypuje dwudziestowieczne ujęcia strukturalistyczne.

W XIX w. różnie definiowane relacje łączyły retorykę także ze stylistyką. Zgodnie ze stanowiskiem tradycyjnym, reprezentowanym choćby przez Jana Śniadeckiego, nauka o → stylu jest tożsama z teorią wysłowienia (*elocutio*), a zatem stanowi jedną z części retoryki. Kazimierz Brodziński (*Kurs literatury*) traktował teorię wymowy i stylu jako dwie równorzędne części nauki o wyrażaniu myśli – ustnie bądź na piśmie. Dla Jana Rymarkiewicza (*Nauka prozy, czyli stylistyka*, wyd. 2 – 1863) stylistyka stanowiła z kolei dyscyplinę zajmującą się formalną stroną literatury i jako taka dzieliła się na poetykę i prozaikę (retorykę). W książce Piotra Chmielowskiego *Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej* (1903) nazwa „retoryka" wprawdzie nie występuje, lecz układ i zawartość podręcznika pod wieloma względami odpowiadają dawnym retorykom. Z nader niejasnych sformułowań Wilhelma Bruchnalskiego (*Rozwój wymowy w Polsce*, 1918) wynika, że ujmował on stylistykę, retorykę *sensu stricto* i poetykę jako równorzędne działy nauki o wysłowieniu, którą podporządkowywał dyscyplinie ogólniejszej, określanej mianem „teorii oratoryki". Termin „stylistyka" zaczął funkcjonować w języku polskim w drugiej połowie XIX w., zaś jednym z pierwszych, którzy się nim posługiwali, był wspomniany Rymarkiewicz. Wyraz został przejęty z niemieckiego, w którym słowo „*die Stilistik*" występowało przynajmniej od wczesnych lat XIX w.

Reforma Stanisława Konarskiego. Przełomowe znaczenie dla nauczania oraz teorii wymowy w Polsce miała działalność pijara Stanisława Konarskiego. Swoje poglądy zawarł on w dziełach *O poprawie wad wymowy* (*De emendandis eloquentiae vitiis*, 1741) oraz *O sztuce dobrego myślenia koniecznej dla sztuki dobrej wymowy* (*De arte bene cogitandi ad artem dicendi bene necessaria*, 1767). Konarski opowiadał się przeciwko tendencjom formalistyczno-konceptycznym, często określanym przez dwudziestowiecznych badaczy mianem retoryki elokucyjnej (Jerzy Ziomek, Mieczysław Korolko), jakie w czasach późnego baroku reprezentowali zwłaszcza jezuici, oraz za powrotem do niespaczonej i pozbawionej sztuczności wymowy klasycznej, podporządkowanej (w warunkach szkolnych) wychowaniu obywatelskiemu. Zreformowanej w ten sposób retoryki nauczano w Collegium Nobilium, elitarnej szkole szlacheckiej założonej w 1740 r.

Z Konarskim polemizowali autorzy jezuiccy: Kazimierz Wieruszewski (broszura *Literae amici ad authorem libelli cui titulus „De emendandis vitiis eloquentiae"*), Adam Malczewski (*De vera eloquentia disceptatio*, 1748) oraz Faustyn Grodzicki. Trudno jednak byłoby utożsamiać owe pojedyncze przypadki z oficjalnym stanowiskiem zakonu. Ostatni z wymienionych miał nawet za swoją polemikę zostać przez przełożonych odsunięty od nauczania wymowy. W dziele *Theatrum eloquentiae* (1745) jezuicki teoretyk twierdził, że książka Konarskiego, zwłaszcza wśród tych, którzy jej nie czytali, a jedynie o niej słyszeli, obniża autorytet szkoły i dotychczasowego modelu kształcenia retorycznego, przez co uznani mówcy tracą swoją powagę. Bronił też konceptów oratorskich jako niezbędnych ozdób nadających stylowi odpowiednią okazałość. W dalszej części swoich wywodów, przy okazji omawiania stylu konceptycznego, zastrzegał jednak, że przynależy on do wymowy popisowej i nie powinien być stosowany w mowach doradczych (np. sejmowych) ani sądowych. Jego wykorzystanie w szkolnych ćwiczeniach retorycznych tłumaczył natomiast tym, że młodym ludziom zazwyczaj brakuje gruntownych wiadomości do uprawiania innych rodzajów wymowy.

Grodzicki przedstawił metodę wynajdywania argumentów retorycznych przez systematyczne przeglądanie kolejnych schematów inwencyjnych, zbliżoną do rozwiązań propagowanych w jezuickich retorykach rękopiśmiennych z początku XVIII w., a mających za punkt odniesienia indeks kategorialny Emanuele Tesaura czy koncepcje Kaspara Knittela.

W dyskusji wywołanej publikacją *O poprawie wad wymowy* Konarskiemu przyszedł z pomocą jego konfrater, Ubaldo Mignoni, który w dziele *Noctium Sarmaticarum vigiliae* (1751) bronił m.in. prawa do krytyki wszelkich nieprawidłowości, a w szczególności do piętnowania rażących niedociągnięć nauczycieli szkolnych.

Reforma pijarska pośrednio przyczyniła się również do wprowadzenia zmian w szkołach jezuickich: w krótkim czasie powołano kolegia szlacheckie, wprowadzono też nowsze, choć nadal wpisujące się w nurt barokowy, podręczniki retoryki: Josepha de Jouvancy oraz Dominique'a de Colonii (*nb.* zalecał je jeszcze I. Włodek, *O naukach wyzwolonych w powszechności i w szczególności*, 1780). Do Stanisława Konarskiego jako prekursora ich własnych dążeń, dzięki któremu doszło w Polsce do odrodzenia się dobrego smaku i nieskażonej wymowy, odwoływali się później autorzy oświeceniowi. Taki sposób postrzegania pijarskiego reformatora utrwalił się wśród następnych pokoleń teoretyków. Brodziński pisał: „[…] cokolwiek do Konarskiego o stylu w wymowie przez Polaków wydane zostało, to już uległo sprawiedliwemu zapomnieniu". Już w XX w. Tadeusz Grabowski następująco scharakteryzował współczesną Konarskiemu wymowę: „[…] była ona prawdziwą orgią słów bez treści, teorią i praktyką ciemnoty, na której tle rozpanoszył się fanatyzm, płonęła nietolerancja, rozgorzało uwielbienie bierności, próżności, sybarytyzmu".

Retoryka w szkole Komisji Edukacji Narodowej. Mimo że oświeceniowi reformatorzy pozytywnie oceniali dokonania Stanisława Konarskiego, jego podręczniki retoryki nie znalazły się na liście książek rekomendowanych dla nauczycieli przez KEN: należały one w całości do tradycji łacińskojęzycznej szkoły humanistycznej, z którym to modelem komisja chciała zdecydowanie zerwać. Dzieło Golańskiego *O wymowie i poezji* (1786) było pierwszym polskojęzycznym podręcznikiem retoryki i poetyki, pod względem poziomu odpowiadającym szkole stopnia średniego. Książka ta zapewniła Golańskiemu zwycięstwo w konkursie ogłoszonym przez KEN, była używana w ostatnich latach funkcjonowania Pierwszej Rzeczypospolitej. Wydanie trzecie (1808), rozszerzone, przeznaczone było już do użytku akademickiego.

W 1792 r. ukazał się zaaprobowany przez Towarzystwo do Ksiąg Elementarnych podręcznik Grzegorza Piramowicza *Wymowa i poezja dla szkół narodowych*, do rąk uczniów miał on jednak trafić dopiero w czasach Księstwa Warszawskiego; w Okręgu Naukowym Wileńskim był używany do 1831 r. Piramowicz najbardziej stanowczo spośród ówczesnych teoretyków wypowiadał się przeciwko mnożeniu szkolnych reguł retoryki, zdecydowanie wyżej od nich stawiając wprawę i praktyczne zaznajomienie z wzorami dobrej wymowy. Większość → prawideł wynikała jego zdaniem z natury przedmiotu albo z nadmiernej pedanterii nauczycieli: pierwsze były jego zdaniem oczywiste, drugie zaś – zbyteczne i szkodliwe. Za najbardziej jeszcze wartościowe uznał przepisy związane z poprawnością językową oraz panującymi konwencjami retorycznymi. Wymowę uważał za dar natury: „[…] kto ma imaginacją żywą, pojęcie ze wszystkich stron rzecz obejmujące oraz tkliwość serca, wymownym być musi". Nakreślony przez Piramowicza ideał mówcy został podporządkowany (*nb.* zgodnie z tradycją Cycerońską) etyce oraz cnotom obywatelskim. Omawiany podręcznik „więcej pod moralnym, niżeli pod naukowym względem uważał wymowę" (K. Brodziński, *Kurs literatury*). *Wymowa i poezja dla szkół narodowych* w znacznym zakresie wprowadzała aktual-

ną problematykę społeczną i polityczną, przez historyków oświaty bywała częstokroć traktowana jako podręcznik raczej wychowania obywatelskiego niż retoryki. Zgodnie z opinią Brodzińskiego Piramowicz to „nieprzyjaciel szkolności i krasomówstwa, całą sztukę wymowy zasadził na czuciu religijnym, na czystym i oświeconym obywatelstwie i dzieło jego jest istotnie nauką obywatelstwa" (*O krytyce*, 1830). Zdaniem Jana Śniadeckiego podręcznik Piramowicza był wartościową książką dla nauczycieli wymowy, lecz zupełnie nie nadawał się dla uczniów: nie zawierał systematycznego wykładu retoryki, lecz stanowił rozprawę wymagającą od czytelnika pewnego obeznania z tematem. Śniadecki ostro też skrytykował demonstrowany przez Piramowicza sceptycyzm wobec reguł: „[…] możeż być silniejszy dla młodego powód do pogardzenia nauką, jak zapowiedzenie mu, że ona tylko może być przydatna dla człowieka bez żadnego talentu?" (*O logice i retoryce*).

W niektórych szkołach (m.in. w Kaliszu, Płocku, Warszawie i Włodzimierzu) posługiwano się przygotowaną na konkurs KEN, ale odrzuconą przez nią rozprawą Franciszka Karpińskiego *O wymowie w prozie albo wierszu* (1782), która nigdy jednak nie miała statusu oficjalnego podręcznika. Jej autor przejawiał wobec reguł retoryki podobny poziom dezaprobaty, jak później Piramowicz. Dziełka Karpińskiego nie sposób jednak uznać za *sensu stricto* podręcznik retoryki. Znaczną jego część wypełniają dość luźne, niekiedy czysto techniczne uwagi z zakresu sztuki słowa, całość stanowi zaś raczej esej niż systematyczny wykład.

Klasycyzm porozbiorowy. Wśród poświęconych teorii wymowy dzieł tego okresu należy wymienić przede wszystkim Stanisława Kostki Potockiego *O wymowie i stylu* (cztery tomy, 1815––1816) oraz wydane pośmiertnie rozprawy Euzebiusza Słowackiego (*Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, 1826). W tym samym 1826 r. ukazał się drukiem wybór tekstów *Prawidła wymowy i poezji*, wznawiany w XIX w. jeszcze pięciokrotnie (ost. wyd. – 1858). Duże znaczenie dla ówczesnej teorii retorycznej miały również prowadzone na Uniwersytecie Warszawskim w latach 1818–1831 wykłady literatury porównawczej Ludwika Osińskiego (wyd. 1862) oraz kurs literatury Brodzińskiego (1822–1830, wyd. 1873). Osiński cieszył się przy tym opinią wybitnego mówcy: wygłoszona przez niego *Obrona pułkownika Siemianowskiego* („Pamiętnik Warszawski" 1810, nr 1) była najgłośniejszą bodajże mową sądową epoki, jeśli nie całego XIX w.

Ówczesne ujęcia retoryki, mimo indywidualnych różnic, wykazują wiele cech wspólnych, wpisując się w linię rozwojową teorii osiemnastowiecznej. Wymowę podporządkowano postulatowi jasności i naturalności, czyli, w wielkim uproszczeniu: słowa – rzeczom. Jan Śniadecki pisał: „[…] styl być powinien jasny i, że tak powiem, przeźroczysty, w którym by się dały widzieć wyraźnie i z łatwością myśli i poruszenia piszącego, ich osnowa o porządek, i te przelewały się prawie w słuchaczów lub czytających. Ta jasność jest dziełem porządnego myślenia i dobrego wysłowienia" (*Konkurs do katedry wymowy i poezji w Imperatorskim Uniwersytecie Wileńskim*, 1811). To samo dobitnie ujął Stanisław Kostka Potocki: „[…] dobrze pisać jest to dobrze myśleć, dobrze czuć i dobrze wyrażać się, jest wraz rozum, duszę i smak posiadać" (*Rozprawa o sztuce pisania*, 1813).

Teoretycy podkreślali zwłaszcza empiryczny charakter reguł retorycznych, co wynikało przynajmniej po części z uprzedzeń, które tamta epoka żywiła względem scholastyki. Często odwoływano się przy tym do autorytetu Cycerona, który w dialogu *O mówcy* (*De oratore* I, 146) włożył w usta Krassusa opinię, że „nie wymowa z kunsztu, ale kunszt z wymowy wziął urodzenie" (fragm. w tłum. Piramowicza). Powyższa sentencja została umieszczona jako motto na karcie tytułowej podręcznika Golańskiego. Prawidła miały stanowić dla mówcy,

względnie pisarza, cenną pomoc, dzięki której mógł on uniknąć wielu błędów. Jak pisał Golański, „co pospolicie sztuką w wymowie nazywamy, raczej jest, przez uważne zastanowienie się, dostrzeganiem […] sposobów do mówienia służących. Takowe dostrzegania uczyniły za czasem prawidła sztuki". Zgodnie z opinią Brodzińskiego: „[…] wprzód […] byli poeci, mówcy i artyści, niżeli przepisy sztuki. Stąd jednak nie wypływa, ażeby logika, prawa i prawidła sztuk pięknych były bezkorzystne". Teoretyk uważał natomiast za szkodliwe przepisy, które „nie są z natury czerpane, gdy są tylko modą jednego narodu lub wieku, gdy ślepo każą wierzyć w powagę". Ograniczenie wiary w moc reguł szło w parze ze wzrostem znaczenia ujęć historycznych oraz analizy dzieł uznawanych za wybitne. Osiński zauważał: „[…] nie tyle trudnią się [Francuzi] zbiorem lub wykładem przepisów, co właściwie treścią jest poetyki i retoryki, ile raczej rozwagą samych wzorów, które tym prawidłom dają byt i ustalenie". Według cytowanego wielokrotnie Brodzińskiego: „[…] od zeszłego wieku aż dotąd najwięcej się upowszechnia historia krytyczna literatury, wykazując szczególniej wpływ stanu społeczności na nauki i nauk na społeczność" (*O krytyce*). Opisane tendencje są łatwo uchwytne w ówczesnych opracowaniach „wymowy i poezji". Także ułożony przez Alojzego Felińskiego program nauczania wymowy w liceum krzemienieckim był zdominowany przez zagadnienia krytycznoliterackie.

Wypływający z ideologii oświeceniowej postulat, aby praktyka oratorska była podporządkowana argumentacji merytorycznej, prowadził do dezawuowania epideiktycznej funkcji wymowy. Ówcześni teoretycy bardzo nieraz podobnymi słowami porównują mówcę-obywatela z krasomówcą, jednogłośnie potępiając tego ostatniego: „[…] mówca cały zajęty jest rzeczą, która się toczy, […] krasomówca sobą, nie rzeczą, zabawia słuchaczów" (K. Brodziński, por. niemal identyczne sformułowanie u Piramowicza). Tego rodzaju krytyka, jakkolwiek trudno odmówić jej słuszności, prowadziła w konsekwencji do negacji retoryki jako takiej lub też do bardzo poważnego ograniczenia jej prerogatyw. Funkcja epideiktyczna towarzyszy bowiem każdemu rodzajowi mowy, aktualizuje się natomiast za sprawą dystansu, jaki słuchacz ma do jej przedmiotu: o ile przedstawiciele stron czy sędziowie skupiają się na argumentach, to np. publiczność lub czytelnicy wydrukowanej mowy w większym stopniu będą skłonni podziwiać biegłość mówcy (por. Arystoteles, *Retoryka*, 1358b).

Od oświecenia w rozważaniach teoretyków stale pojawia się również pojęcie → geniuszu. Stanisław Kostka Potocki zauważał: „Za przyznaniem nawet najbieglejszych krytyków ten jej [szczytności] rodzaj, który natchnieniem i najszczęśliwszym trafem geniuszu nazwać można, określenia ani rozbioru nie cierpi" (*Rozprawa o sztuce pisania, czyli o stylu*, 1813). Powyższej myśli, wypowiedzianej przez czołowego przedstawiciela estetyki klasycyzmu, nie powstydziłby się zapewne nawet wojujący romantyk. Bardzo podobne sformułowanie „natchniona poezja nie cierpi analizy" pojawia się bowiem u Maurycego Mochnackiego (*O „Sonetach" Adama Mickiewicza*, „Gazeta Polska" 1827, nr 80). Geniuszowi przypisywano zdolność odkrywania nieznanych jeszcze praw sztuki, lecz nigdy – całkowitego ich łamania. Brodziński pisał: „[…] teoretycy idą zawsze za geniuszami, jak władze urządzające za zdobywcą, który granice państwa rozszerzył" (*O krytyce*).

Retoryka a klasycystyczna krytyka literacka. W obrębie światopoglądu klasycystycznego ścisłe rozgraniczenie krytyki literackiej i retoryki wydaje się całkowicie niemożliwe. W najprostszym ujęciu retoryka miała „zawierać zbiór prawideł na poznanie, co jest zaletą lub przywarą w mowach i pismach" (J. Śniadecki, *O logice i retoryce*), czyli stanowić teoretyczno-normatywne zaplecze krytyki. Zadania tej ostatniej nie wyczerpywały się w sądach na temat

konkretnych dzieł literackich, lecz prowadziły do uogólnień teoretycznych. Zgodnie z efektownym porównaniem Euzebiusza Słowackiego „postrzeżenia pojedyncze, uwagi szczegółowe różnią się tak od prawdziwej krytyki, jak […] zbiór dzienników i gazet od porządnego systemu polityki". Z kolei dla Stanisława Kostki Potockiego „krytyka jest logiką dobrego smaku" (*Rozprawa o krytyce*). Obu dyscyplinom przypisywano przy tym charakter empiryczny. Wszystko to prowadzi do wniosku, że krytykę i retorykę traktowano jako dziedziny w znacznym stopniu tożsame lub też różniące się co najwyżej stopniem abstrakcji od konkretnego materiału literackiego. W ten sposób Euzebiusz Słowacki, pisząc o teorii literackiej Arystotelesa, doszedł do wniosku, że „traktował [on] rzecz swoją jak filozof, jak krytyk, który z zimną rozwagą docieka, roztrząsa, porównywa" (*Mowa miana r. 1811 przed rozpoczęciem lekcyj wymowy i poezji w Uniwersytecie Wileńskim*).

Od krytyka oczekiwano jednak nie tylko „ducha filozoficznego" i obeznania z zagadnieniami teoretycznymi, lecz przede wszystkim wyrobionego smaku, którego sądy przynajmniej w pewnym stopniu wymykały się ujęciom dyskursywnym. Słowacki pisał: „[…] w poezji i wymowie […] prawidła ani wszystkiego obejmować, ani nauczyć nie mogą. […] Zawsze więc wiele nam samym do czynienia zostaje, a w tym razie smak tylko będzie nieomylnym przewodnikiem krytyki". Ćwiczeniu, względnie nabywaniu poczucia smaku mogło służyć jedynie obcowanie z wybitnymi dziełami. Zgodnie z poglądem Potockiego smak „kształci się, wzmacnia, wydoskonala, a nawet nabywa ustawnym obcowaniem z prawdziwymi jego wzorami", do których autor zaliczał przede wszystkim utwory starożytne. Dla klasycystycznego sposobu myślenia dosyć reprezentatywna wydaje się również opinia Ludwika Osińskiego: „[…] tak ukształcony znawca, równając Homera z naturą, Wirgilego z Homerem, sam tworzy prawidła i wskazuje nieomylne powody, równie nagany, jak i uwielbienia. Sąd jego staje się pewnym i sprawiedliwym".

W czasach późniejszych, pozytywistycznych, krytycznoliterackie aspiracje retoryki odziedziczyła po niej stylistyka, czego dobry przykład może stanowić dość ostry atak, jaki na Stanisława Przybyszewskiego przypuścił w swojej *Stylistyce polskiej* Piotr Chmielowski.

Romantyzm. Teoria klasycystyczna zawierała sformułowania, które implikowały późniejszą negację, a właściwie likwidację retoryki. Mickiewicz wprawdzie podzielał wyrażaną przez reprezentantów formacji klasycystycznej opinię o empirycznym charakterze reguł retorycznych, lecz jednocześnie wyprowadzał z niej wnioski biegunowo odmienne. Zgodnie z jego poglądem przepisy retoryki są „wyciągnięte z postrzeżeń niekiedy bardzo głębokich i bardzo subtelnych nad sposobem, jakim myśl i uczucie podług pewnych prawideł swoich wydaje się w słowach, ale mogąż przydać się na cokolwiek? Bynajmniej. Nikt jeszcze nie został wielkim mówcą z łaski retorów" (*Literatura słowiańska*, kurs trzeci, lekcja dwudziesta trzecia). Kwestii retoryki dotyczył jeden z pobocznych wątków ostrej polemiki, jaką kilkanaście lat wcześniej wywołał Mickiewicz → przedmową do petersburskiego wydania swoich *Poezji*, zatytułowaną *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich* (tekst napisany w 1828 r.). Powodem owego wystąpienia były zarzuty kierowane pod adresem poety przez warszawskich klasyków, dotyczące głównie nadużywania gloss: prowincjonalizmów w *Balladach i romansach* oraz wyrazów orientalnych w *Sonetach* (→ orientalizm). Na ową przedmowę, pisaną z wielkim talentem retorycznym, lecz ze znacznie mniejszą dbałością o fakty i wierne cytowanie oponentów, odpowiedział zaatakowany w niej bezpośrednio Franciszek Salezy Dmochowski (*Odpowiedź na pismo p. Mickiewicza „O krytykach i recenzentach warszawskich"*, 1829). Zgodnie ze stanowiskiem Mickiewicza główną przyczyną upadku literatury, który w poszczegól-

nych epokach dotykał różne narody, jest zawsze ograniczenie jej swobody poprzez system reguł i norm. To samo dotyczyć też miało Polski: „[…] u nas, za czasów jezuickich, zły smak rozszerzali właśnie ludzie najlepiej znający prawidła retoryki, właśnie profesorowie retoryki i kaznodzieje". Słowo „retoryka" zyskuje u Mickiewicza konotacje zdecydowanie pejoratywne, całe zaś środowisko klasyków warszawskich zostaje oskarżone o uprawianie krytyki scholastycznej. Stanisław Kostka Potocki „się niepotrzebnie wdawał w retorykę i krytykę", co poeta każe traktować jako niegroźne dziwactwo zasłużonego skądinąd człowieka: „[…] szanowalibyśmy słabość męża i pokrylibyśmy milczeniem jego uchybienia". Z kolei „Piramowicz, jeden z najuczeńszych, […] nie może wyjrzeć poza granice retoryki szkolnej". Dmochowski, odpierając ataki Mickiewicza, dowodził, że o podręczniku Piramowicza poeta słyszał, ale najpewniej go nie czytał, a przyczyną upadku literatury nie jest retoryka, lecz czynniki dziejowo-polityczne, a także rzesze ślepych naśladowców, bezrefleksyjnie podążających za każdą nowością. Jednak również u Dmochowskiego pobrzmiewa pogląd, że przepisy retoryki dla prawdziwie wybitnego pisarza są właściwie zbędne: reguły „poetycznej retoryki" zostają nazwane „formami, które w prawdzie wysokie wynalazły geniusze, ale które może dlatego często nie przydadzą się następnemu geniuszowi, że on i dzieło, i formę jego sam utwarza".

Odmiennego rodzaju zarzuty, kierowane pod adresem retoryki z pozycji nie literata, lecz historyka, odnaleźć można w pismach Joachima Lelewela. W swoich poglądach teoretycznych (sformułowanych *nb.* jeszcze za czasów działalności na Uniwersytecie Wileńskim, zakończonej w związku z procesem filomatów i filaretów) występował on przeciwko uprawianiu historiografii „romantyczno-retorycznej", czyli poświęcającej prawdę historyczną na rzecz założonej tezy politycznej, etycznej bądź teologicznej. Zarazem jednak dostrzegał konieczność stosowania zabiegów retorycznych, mających na celu zaangażowanie czytelnika i uobecnienie przeszłości, a wreszcie zapewnienie właściwego odbioru narracji historycznej: przestrzegał m.in. przed manifestowaniem obojętności moralnej, gdyż taka postawa mogłaby prowokować niepożądaną reakcję emocjonalną czytelników ([*Historyka rękopiśmienna*], 1815). Zdaniem współczesnej badaczki, Violetty Julkowskiej, podstawowe znaczenie dla koncepcji Lelewelowskiej miałby zatem nierozwiązywalny konflikt między zagrożeniem dla prawdy historycznej, które niosła ze sobą retoryka, a koniecznością jej stosowania. Lelewel posiłkował się przy tym teorią retoryczną w sposób raczej dyskretny, unikając jawnych odwołań.

Sporo luźnych uwag poświęconych retoryce zawierają pisma Cypriana Norwida. W liście do Franciszka Wężyka z 2 maja 1856 r. stwierdza on, że „krasomówcy są poetami państwa – tak jak poeci są krasomówcami narodu", komentując w ten sposób dołączony do listu (dat. 1846) wiersz skierowany do Kajetana Koźmiana, w którym ten ostatni został nazwany „wielkim krasomówcą". Być może Norwid nawiązuje przy tym do pierwotnego znaczenia słowa „poezja" (*ποίησις*), określającego w języku greckim wszelką działalność wytwórczą. Najbardziej znanym utworem o charakterze refleksji metaretorycznej jest otwierający *Vade-mecum* wiersz *Za wstęp. Ogólniki*, w którym cel wymowy i poezji zostaje określony jako „odpowiednie dać rzeczy słowo". Wielopoziomowa ironia utrudnia jednoznaczne (i tendencyjne) odczytanie podobnych fragmentów. Nie ulega natomiast wątpliwości, że Norwid był z teorią retoryczną względnie dobrze obeznany.

Czasy poromantyczne. Następne epoki również nie sprzyjały retoryce. Po upadku powstania listopadowego zlikwidowano sejm Królestwa Polskiego, a po 1846 r. także organy parlamentarne Wolnego Miasta Krakowa, przez co na ziemiach polskich przestała istnieć sposobność

do uprawiania wymowy politycznej. Sytuacja uległa częściowej odmianie dopiero po 1861 r., wraz z autonomią galicyjską i powołanym w jej ramach sejmem krajowym. W tym samym czasie retoryka stopniowo traciła swoją pozycję w dydaktyce szkolnej, ustępując miejsca historii literatury. W 1862 r. weszła w życie w Królestwie Polskim ustawa szkolna opracowana przez margrabiego Aleksandra Wielopolskiego. Zamiast „poezji i wymowy" przewidywała ona „język polski z wykładem gramatyki i nauki o przymiotach stylu, z historią wykształcenia języka i z historią literatury, poprzedzoną treściwym wykładem teorii każdego rodzaju tak prozy, jako poezji". Niebawem, w ramach represji popowstaniowych, władze rosyjskie drastycznie ograniczyły nauczanie języka polskiego. W szkołach zaboru austriackiego, gdzie zachowano z czasów przedrozbiorowych nawet elementy jezuickiej nomenklatury szkolnej, „prócz języka łacińskiego i niemieckiego żadnej prawie nauki powziąć nie można było, *sintaxis*, retoryka i poetyka w najdrobniejszych szczegółach zawikłane, nużyły umysły i obciążały pamięć" (K. Brodziński, *Wspomnienia mojej młodości*, „Orędownik Naukowy" 1845, nr 2). Nauczanie języka polskiego wprowadzono tam po Wiośnie Ludów; w czasach autonomii kurs polskiego był prowadzony w ujęciu historycznoliterackim, elementów retoryki nauczano zaś jedynie w klasach niższych. Przejście od tradycyjnej „wymowy i poezji" do nowoczesnej historii literatury najszybciej dokonało się w szkołach zaboru pruskiego, co tłumaczy się niekiedy bezpośrednim wpływem filozofii niemieckiej: zgodnie z koncepcją Johanna Gottfrieda Herdera język i kultura miały najpełniej wyrażać ducha narodu. Tym samym – szczególnie w warunkach porozbiorowych – to właśnie → historia literatury stanowiła niezwykle istotny element wychowania patriotycznego i budowania poczucia narodowej tożsamości: literatura „jest to owoc duchowego życia narodu, zwierciadło, w którym całe jego oblicze najwyraźniej się odbija. […] Literatura mieści w sobie treść narodu, jego prawdę i istotę" (L.T. Rycharski, *Literatura polska w historyczno-krytycznym zarysie*, 1868).

Ugruntowanie się pozycji historii literatury przyczyniło się również do powstania opracowań poświęconych dziejom retoryki i oratorstwa. Najobszerniejsze tego rodzaju dzieło stanowiła *Historia wymowy w Polsce* Karola Mecherzyńskiego (t. 1–3, 1856–1860), obejmująca materiał od czasów średniowiecznych do reformy Konarskiego. Ostatni, czwarty tom, który miał obejmować oratorstwo drugiej połowy XVIII i początków XIX w., nie ukazał się. Monograficzne opracowanie tematu stanowił też *Rozwój wymowy w Polsce* (1918) Bruchnalskiego. Rozdziały poświęcone wymowie można znaleźć również w innych ówczesnych podręcznikach.

Sytuację retoryki (a nie jej historii) w ostatniej tercji XIX w. trafnie oddaje opinia ks. Józefa Szpaderskiego, wyrażona we wstępie do opublikowanych w 1870 r. wykładów akademickich *O zasadach wymowy, mianowicie kaznodziejskiej*: „Nic tak nie okrzyczano, jak retorykę. Wszędy obijają się wciąż o uszy same słowa pogardy […]. Niewątpliwie przeżyła się owa drobiazgowa prawidłowość średniowiecza. Duch ludzki wyzwolił się z pęt mu narzuconych". Ksiądz Szpaderski opisuje również naukę homiletyki w ówczesnych seminariach: „O zasadach wymowy nic tam nie mówią. Dawno już potępiono retorykę. […] Co najwyżej każą czytać młodym i przerabiać kazania z dzieł Ojców Świętych i znakomitych kaznodziejów. A cóż to innego, jeśli nie retoryka w praktyce?".

Wiele elementów tradycyjnego nauczania retoryki zostało przejętych nie tylko przez niezbędne dla alumnów ćwiczenia kaznodziejskie, lecz przede wszystkim przez → teorię literatury (bądź „literaturę formalną") oraz stylistykę. Dobry tego przykład stanowi podręcznik ułożony przez nauczyciela łódzkiej Szkoły Handlowej, Władysława Kokowskiego (*Teoria lite-*

ratury polskiej, wyd. 1902, 1909 i 1914). W części poświęconej prozie oratorskiej autor stwierdza: „[…] w dawnych czasach proza krasomówcza (inaczej mównictwo) stanowiła przedmiot oddzielnej nauki, zwanej retoryką, […] dzisiaj mowy nie podlegają żadnym prawidłom: jest to już rzecz większego lub mniejszego talentu mówcy, tak mowę ułożyć i wygłosić, żeby nią móc słuchaczy przekonać, wzruszyć i skłonić na swoją stronę". Jednocześnie podręcznik przekazuje wiele elementów tradycyjnej teorii retorycznej, a zwłaszcza nauki o wysłowieniu: omówienie tropów i figur, trzech stylów, zalet i wad elokucji itp. Podobnie rzecz ma się w przypadku bodajże najlepszego z ówczesnych podręczników, *Stylistyki polskiej* Chmielowskiego. Stanowi ona całościowe, a przy tym nowoczesne ujęcie problematyki retorycznej. Książka przedstawia teorię elokucji i dyspozycji oraz psychologicznie potraktowaną naukę o inwencji (rozdz. *Zasób duchowy i jego zwiększenie*), a wreszcie omówienie różnych gatunków literatury i piśmiennictwa (z syntezami naukowo-filozoficznymi i encyklopediami włącznie). W części poświęconej gatunkom retorycznym *sensu stricto* Chmielowski konstatuje zanik prywatnego oratorstwa okolicznościowego: „[…] dziś już tylko szczątkowo się przechowały takie objawy wśród ludu, podczas obrzędów weselnych, przy kolędowaniu itp. Zowią się one zazwyczaj oracyjami". Podobnych obserwacji nie potwierdzają dość często wydawane w owym czasie i mające charakter użytkowy zbiory przemówień i pieśni weselnych (np. J. Gallus, *Starosta weselny*, wyd. 1892 i nast.) oraz toastów (*Milion toastów gwoli zabawie i rozweseleniu towarzystwa. Z najlepszych źródeł zebrał i własnymi uzupełnił Barnaba Bibosz*, 1894). Co jednak istotniejsze, w całej *Stylistyce polskiej* słowo „retoryka" nie występuje ani razu, „krasomówca" pojawia się zaś – tak samo jak sto lat wcześniej u Piramowicza czy Brodzińskiego – wyłącznie w kontekście negatywnym.

Na początku XX w. dawały się też słyszeć pojedyncze głosy mówiące o potrzebie przywrócenia elementów tradycyjnego kształcenia retorycznego. Jan Magiera, odżegnując się od tradycji zwyrodniałej retoryki jezuickiej XVII czy XVIII w., proponował w swoim artykule wprowadzenie programu ćwiczeń krasomówczych, którego kolejne etapy miały stanowić recytacja, referat i wykład („*Retoryka" w szkole dzisiejszej*, „Praktyka Szkolna" 1909).

Maciej Pieczyński

Źródła: S. Konarski, *De arte bene cogitandi ad artem dicendi bene necessaria*, 1767; I. Włodek, *O naukach wyzwolonych w powszechności i w szczególności księgi dwie*, 1780; F. Karpiński, *O wymowie w prozie albo wierszu*, w: tegoż, *Zabawki wierszem i prozą*, t. 2, 1782; S.K. Potocki, *Rozprawa o krytyce*, 1811; S.K. Potocki, *Rozprawa o sztuce pisania, czyli stylu*, 1813; J. Lelewel, [*Historyka rękopiśmienna*], 1815, w: *Dzieła*, t. 2: *Pisma metodologiczne. Historyki. Artykuły, otwarcia kursów, rozbiory. Dzieje historii, jej badań i sztuki*, cz. 1–2, oprac. N. Assorodobraj, 1964; S.K. Potocki, *O wymowie i stylu*, t. 1–4, 1815–1816; L. Osiński, *Wykład literatury porównawczej (ciąg dalszy). Wymowa* [1818–1830], w: tegoż, *Dzieła*, t. 4, 1861; J. Śniadecki, *O logice i retoryce* [1818], w: tegoż, *Pisma pedagogiczne*, red. J. Hulewicz, 1961; [L. Borowski], *Uwagi nad poezją i wymową pod względem ich podobieństwa i różnicy z ćwiczeniami w niektórych gatunkach stylu*, „Dziennik Wileński" 1820, t. 1–3 i wyd. osob.; K. Brodziński, *Kurs literatury. O stylu i wymowie (ułamki)* [1825–1831], w: tegoż, *Pisma*, t. 5, wyd. J.I. Kraszewski, 1873; E. Słowacki, *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. 1–3, 1826; M.M. [M. Mochnacki], *O „Sonetach" Adama Mickiewicza*, „Gazeta Polska" 1827, nr 80 i 82; A. Mickiewicz, *O krytykach i recenzentach warszawskich* [1829]; F.S. Dmochowski, *Odpowiedź na pismo p. Mickiewicza „O krytykach i recenzentach warszawskich"*, 1829; K. Brodziński, *O krytyce*, w: tegoż, *Pisma rozmaite*, 1830; K. Brodziński, *Wspomnienia mojej młodości*, „Orędownik Naukowy" 1845, nr 2; K. Mecherzyński, *Historia wymowy w Polsce*, t. 1–3, 1856–1860; L.T. Rycharski, *Literatura polska w historyczno-krytycznym zarysie*, t. 1–2, 1868; J. Rymarkiewicz, *Prozaika, czyli stylistyka prozy*, 1868; K. Mecherzyński, *Stylistyka, czyli nauka obejmu-*

jąca prawidła dobrego pisania, 1870; J. Szpaderski, *O zasadach wymowy, mianowicie kaznodziejskiej*, t. 1–2, 1870; W. Kokowski, *Teoria literatury polskiej*, 1902; P. Chmielowski, *Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej*, 1903; J. Magiera, „*Retoryka" w szkole dzisiejszej*, „Praktyka Szkolna". Dod. do: „Szkoły", R. 8: 1909; W. Bruchnalski, *Rozwój wymowy w Polsce*, w: *Dzieje literatury pięknej w Polsce*, cz. 2, [oprac.] S. Tarnowski i in., 1918; T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce pseudoklasycyzmu*, 1918; S. Kot, *Adama Czartoryskiego i Ignacego Potockiego projekty urządzenia wychowania publicznego. Podał…*, w: *Epoka wielkiej reformy. Studia i materiały do dziejów oświaty w Polsce XVIII w.*, red. S. Łempicki, 1923.

Opracowania: B. Zaleski, *Poetyka Filipa Neriusza Golańskiego. Studium z dziejów krytyki literackiej w Polsce*, 1918; J. Koczur, *Historia wymowy sądowej w Polsce (szkic)*, 1934; Z. Nanowski, *Retoryka i poetyka w szkołach Komisji Edukacji Narodowej*, „Rozprawy z Dziejów Oświaty" 1962, t. 5; J. Zientarska, *O metodzie krytyki literackiej w dobie oświecenia*, 1981; M. Korolko, *Retoryka w twórczości Cypriana Kamila Norwida*, „Przegląd Humanistyczny" 1987, nr 3; J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, 1990; T. Zanieweska, *Retoryka szkolna. Polskie tradycje i doświadczenia dziewiętnastowieczne*, 1991; H. Cieślakowa, *Retoryka*, w: *Słownik literatury polskiej XIX w.*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1994; E. Sarnowska-Temeriusz, *Przeszłość poetyki. Od Platona do Giambattisty Vica*, 1995; B. Bogołębska, *Romantyczny model retoryki i nauki o stylu. Przegląd problematyki*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica" 1998, t. 1; V. Julkowska, *Retoryka w narracji historycznej Joachima Lelewela*, 1998; M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, wyd. 2, 1998; R. Magryś, *Retoryka polska w dobie oświecenia*, 1998; J.Z. Lichański, *Retoryka od renesansu do współczesności – tradycja i innowacja*, 2000; H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, [tłum. i oprac.] A. Gorzkowski, 2002; D. Zawadzka, *Retoryka i historyka – wykład inauguracyjny Joachima Lelewela w Uniwersytecie Wileńskim (1822)*, w: *Teatr wymowy. Formy i przemiany retoryki użytkowej*, red. J. Sztachelska, J. Maciejewski i E. Dąbrowicz, 2004; P. Szymaniec, *Pojęcie narodu w filozofii Johanna Gottfrieda Herdera*, „Wrocławskie Studia Erazmiańskie. Zeszyty Studenckie" 2008, t. 2; R. Krzywy, *Poezja staropolska wobec genologii retorycznej. Wprowadzenie do problematyki*, 2014.

Zob. też: Historia literatury (wobec krytyki literackiej), Klasycyzm/ Klasyczność, Poeta/ Poezja, Prawidła, Styl, Teoria literatury (wobec krytyki literackiej)

ROMANS

Termin i pojęcie. Wyraz zapożyczony z języka francuskiego (*roman*; stfranc. *romans*, *romanz*) pojawił się w polszczyźnie w ostatniej ćwierci XVII w. w funkcji nazwy genologicznej, jaką we Francji pełnił już od kilku stuleci. Jej obecność w tym okresie w języku polskich środowisk literackich potwierdza rękopiśmienny zapis w tekście wierszowanej dedykacji *Emblematów* Zbigniewa Morsztyna: „zmyślne romany" (wymienione obok kilku innych gatunków) oraz kilkakrotne użycie przez Stanisława Herakliusza Lubomirskiego w *Rozmowach Artaksesa i Ewandra* (rkps 1676, wyd. 1683). Nazwę gatunku (również w liczbie mnogiej) podano w tym dziele w formie – zdaniem Stanisława Sierotwińskiego – zniekształconej w druku (podtrzymanej jednak ostatnio w wydaniu krytycznym, 2006): *romanie*, *romaniami* (kopie rękopiśmienne mają tu odpowiednio: *romanze*, *romanzami*), obok raz użytej w innym miejscu formy: w *romancach*. Lubomirski – co ważniejsze – jest przy tym autorem pierwszej w języku polskim definicji pojęcia: „W zmyślonych […] historiach, co się romanzami nazywają, tak łacińskim, jak i potocznych języków stylem, różni znacznie słyną".

Zwięzła i uogólniona formuła wprowadzała w obszar kształtującej się polskiej myśli teoretycznoliterackiej nazwę i pojęcie szczegółowo już wówczas dyskutowane we Francji i – nie angażując się w tamtejsze spory – dawała możliwość sklasyfikowania całej pokaźnej grupy utworów narracyjnych niemieszczących się w ramach poetyk normatywnych, a znanych,

tłumaczonych i adaptowanych w Polsce od XVI w. (nazwanych znacznie później przez badaczy romansem staropolskim). Ich wspólnym mianownikiem wyeksponowanym przez Lubomirskiego była fikcjonalność narracji („zmyślone historie") – niezbywalny składnik także wszystkich późniejszych definicji romansu jako gatunku literackiego.

W okresie XVIII i XIX w. „romans" wchodzi w coraz szersze użycie, można mówić o swoistej ekspansji wyrazu w zasobie leksykalnym języka polskiego. Powstają derywaty („romansowy", „romansowość", „romansopisarz", „romansopisarstwo"), znaczenia wtórne wykraczające poza zakres terminologii literackiej („romans" jako związek miłosny). Sytuację komplikuje dodatkowo w pewnych przypadkach homonimiczne określanie tą nazwą różnych gatunków. Wszystkie te czynniki sprawiają, że mamy tu do czynienia z pojęciem wyjątkowo nieostrym, w wielu wypowiedziach krytycznoliterackich trudnym do sprecyzowania nawet przy pomocy kontekstu.

Najwcześniejsze definicje słownikowe wnoszą – w zestawieniu z formułą Lubomirskiego – nowe elementy znaczeniowe. Michał Abraham Trotz podaje etymologię wyrazu i jego pierwotne znaczenie w dwunastowiecznej Francji („*Roman* – język golski albo starofrancuski"), a jako nazwę utworu literackiego objaśnia: „*Roman*, dzieje o czyich amorach i dziełach". Uwzględnia też pochodne francuskiego terminu, tłumacząc *romanesque* jako „romanowy", a *romancier* – „autor romanu" (*Nowy dykcjonarz*, wyd. pol. 1764). Zapisana (lub proponowana) przez Trotza oryginalna postać wyrazu zapożyczonego najwyraźniej jednak nie przyjęła się – zwyciężyła forma „romans". W takiej postaci na pierwszym miejscu (przed opatrzonym gwiazdką już dla niego przestarzałym *romanem*) podaje w swoim słowniku (1807–1814) wyraz hasłowy Samuel Bogumił Linde, informując o jego francuskim pochodzeniu i przytaczając definicję Lubomirskiego. Uzupełnia ją jednak dwoma cytatami z XVIII w., w którym romans jako określenie gatunkowe był już w powszechnym użyciu.

Znaczenia nazwy gatunkowej w XVIII w. W wypowiedziach z tego okresu nowością jest towarzyszące „romansowi" negatywne wartościowanie, począwszy od Stanisława Konarskiego („podły rodzaj romanse" – *Ordynacje wizytacji apostolskiej*, 1753) i „Monitora" aż po Franciszka Salezego Jezierskiego (*Niektóre wyrazy porządkiem abecadła zebrane*, 1791). Jest to naturalna konsekwencja oświeceniowych zmian w Polsce – wymaganiom stawianym teraz literaturze nie mogły sprostać dawne, kojarzone z tą nazwą różnego rodzaju awantury miłosne średniowiecznych rycerzy ani siedemnastowiecznych dworzan w kostiumach pasterskich. W niektórych opiniach krytycznych o romansach utwory tego typu są wskazywane bezpośrednio jako szkodliwe, w najlepszym wypadku bezużyteczne lektury. Można też sądzić, że do nich odnoszą się uogólniające potępienia całego „podłego rodzaju". Tu jednak pojawia się kłopot związany z przenikaniem na grunt polski zachodnioeuropejskich prozatorskich utworów fabularnych reprezentujących już powieść nowożytną, dla których w rodzimej nomenklaturze literackiej nie było odpowiedniej nazwy (polski wyraz „powieść" miał wówczas inne znaczenia, mógł być zastosowany co najwyżej do krótkich form narracyjnych w rodzaju Voltaire'owskich *contes*). Za rozszerzeniem zakresu pojęcia romansu i objęciem nim tej nowej prozy narracyjnej przemawiały z jednej strony niektóre składniki dotychczasowej definicji – to były przecież także „zmyślone historie", po większej części niepozbawione też „awantur miłosnych", z drugiej – wpływ francuskiej myśli teoretyczno- i krytycznoliterackiej, w której *roman* funkcjonował (i do dziś funkcjonuje) jako ogólna nazwa literatury powieściowej.

Już u progu oświecenia w Polsce przełożony z języka francuskiego podręcznik literacki dla Szkoły Kadetów *Historia nauk wyzwolonych* (1766) Félixa de Juvenel de Carlencasa za-

wierał sformułowania potwierdzające ową „podłość rodzaju", określając np. *Amadisa z Walii* „i inne romanse" jako fikcje, w których „żadnego z prawdą nie masz podobieństwa". Autor używa zresztą tej nazwy wyłącznie okazjonalnie, w deprecjonujących porównaniach z → eposem czy pieśnią, a nawet → dramatem (Homer „nie pisał żadnych romansów podług upodobania swego wymyślonych"; Théophile de Viau „rzeczy ma naciągane, podobne do romansów, często mu brakuje na rozsądku, gdy się zbyt za swą zapędza imaginacją"; *Celestyna* Fernanda de Rojasa „i niektóre inne [dramaty hiszpańskie niesłusznie nazywane tragediami] są to romanse albo bajki w rozmowy ułożone"). Genezę nazwy przypomniał Carlencas w części poświęconej historycznemu przeglądowi literatury francuskiej: „Śrzodkiem dwunastego wieku pisać zaczęto po romańsku albo francuszczyzną tamtego czasu pieśni wojenne i miłośne dla rozrywki panów i stąd nadane imię romansów bajkom miłosnym".

W tych najwcześniejszych wypowiedziach posługujących się nazwą „romans" ukształtował się zespół kojarzonych z nią cech: fikcyjność fabuły (rozumiana jako nagromadzenie przygód niespełniających wymogu prawdopodobieństwa), przewaga tematyki miłosnej, rozrywkowy charakter tego rodzaju literatury. Każda z tych konotacji mogła być argumentem potwierdzającym negatywną opinię krytyka o gatunku lub konkretnym dziele literackim. Każda też – wraz z ocenianym pozytywnie swoim przeciwieństwem – tworzyła ważną dla oświeceniowego programu opozycję (zmyślenie–prawda, zgorszenie–moralność, zabawa–pożytek) sugerującą ocenę. I tak, „Monitor" ubolewał nad stanem umysłu czytających „same romanse. Rozum ich napawa się setnymi nikczemnymi bajeczkami, setnymi awanturami, w których osobliwość prawdę przewyższa" (1777, nr 56). Konarski w trosce o moralność uczniów szkół pijarskich stawiał romanse na równi z „innymi bezbożnymi księgami" (*Ordynacje wizytacji apostolskiej*). Zły gust i niezdrowe nawyki czytelnicze swoich współczesnych (zwłaszcza młodzieży i dam) ganili zgodnym chórem pedagodzy, publicyści i satyrycy polskiego oświecenia. Ich narzekania, często wspomagane zdaniem francuskich autorytetów literackich, były odpowiedzią nie tylko na tradycyjne upodobania sarmackiego zaścianka, ale i na coraz liczniej przenikające do Polski stanisławowskiej modne lektury. Jako przykłady złych, „romansowych" lektur, obok *Magielony*, *Meluzyny* itp., pojawiają się też *Pamele* i *Heloizy*.

Ta sytuacja nie pozostaje bez wpływu na losy i sposób funkcjonowania w komunikacji literackiej spopularyzowanej już nazwy genologicznej. Niekiedy skłania tłumacza lub krytyka do unikania niekorzystnych skojarzeń, zastępując „romans" określeniem bardziej neutralnym („książka", „dzieło", „historia"), kiedy indziej – do prób zrewidowania i częściowego przynajmniej ograniczenia ciążącej nad całym gatunkiem anatemy. Ciekawego materiału w tym zakresie dostarczają przedmowy do pierwszych polskich przekładów zachodnioeuropejskiej beletrystyki. Jan Chrzciciel Albertrandi, pierwszy tłumacz *Przypadków Robinsona* (1769), świadomy ryzyka, na jakie się naraża, pomnażając „romansów ojczystym językiem pisanych liczbę", formułuje w przedmowie ewentualne zarzuty surowych krytyków, których słusznie może niepokoić „niezliczone prawie mnóstwo i gatunek nikczemny romansów w tym wieku wydanych". Precyzyjnie wskazuje w dalszym wywodzie dwojaką motywację przewidywanej krytyki, różnicując stanowiska przeciwników romansu: „[…] jednych przeciw wszelkiego gatunku romansom prewencja, drugich chwalebna o uniknienie próżnej czasu utraty troskliwość". Dla obrony tłumaczonej książki wystarcza w takiej konfrontacji wykazać jej walory pedagogiczne (wzmocnione we francuskiej przeróbce wybranej jako podstawa przekładu) – „pożytek" i „nauka" to kluczowy argument, także w późniejszych sporach lite-

rackich dotyczących gatunku. „Prewencję" zaś podważyć ułatwiają autorytety: „[…] Fenelona, Ramsaya i innych niektórych autorów, [których] księgi z liczby pism płochych są wyjęte […]". Pozwalało to i dla *Robinsona* zrobić wyjątek (zwłaszcza że za jego autora uważał Albertrandi Richarda Steele'a [!], cenionego i znanego z pism pożytecznych).

Śmielej pod koniec czasów stanisławowskich poczynał sobie Franciszek Zabłocki jako tłumacz innej powieści angielskiej, tj. *Historii życia Toma Jonesa, czyli Dziejów podrzutka* Henry'ego Fieldinga. Nie odczuwa już potrzeby usprawiedliwiania swojej pracy, podpisuje się pełnym imieniem i nazwiskiem (Albertrandi swoje imię i nazwisko przemilczał, dając jednocześnie do zrozumienia, że ma na koncie także inne, poważniejsze zajęcia), nazwy „romans" używa bez kompleksów. Wspierają go w tym autorytety zagraniczne i krajowe: z poprzedzających tekst materiałów informacyjnych i zalecających czytelnik dowiadywał się o autorze, że „napisał kilka romansów moralnych wyśmienitych, których część największa wytłumaczoną jest w różnych językach", że „romans *Podrzutka* jest płodem pióra jednej z najgłębiej myślących głów w narodzie tym, który ma to z przyrodzenia, że płytko rzeczy nie bierze" (A.K. Czartoryski, *Krótkie uwiadomienie o celu i umyśle, w którym jest pisanym romans Tom-Dżona*, 1793), że „wystrzałem prawdziwym geniuszu" nazwał zamysł kompozycyjny „tego pisma" Jean-François de La Harpe (cytowany obszernie przez Czartoryskiego we wstępie do edycji).

Coraz powszechniejsza świadomość istnienia „romansów" zasługujących na pozytywną ocenę wymuszała zmiany w stosowaniu tej nazwy, sprzyjała poszerzaniu jej zakresu i modyfikowaniu znaczenia. Służyły temu najczęściej przymiotniki, dodawane dla odróżnienia „pożytecznych" od „szkodliwych" realizacji gatunku, przy czym ubolewano przeważnie nad rzadkością tych pierwszych. W podręczniku Filipa Nereusza Golańskiego *O wymowie i poezji* (1786) znalazła się definicja: „[…] romanse, czyli wymyślone niby historie, które mogą wiele poprawić i wiele zepsuć", oraz ocena: „Dobre są i romanse, które bawiąc nauczają. Mogłyby się atoli w nich pod przyjemną postacią najpożyteczniejsze nauki umieścić; ale niewielu mamy *Doświadczyńskich* i *Podstolich*". Jest swoistym paradoksem, że jako przykład „dobrego romansu" przywołano tu programowo antyromansowe dzieło Ignacego Krasickiego, który ironizował w *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadkach* (1776): „Gdybym szedł torem romansów, z historii Julianny zrobiłbym księgę czwartą…", a ponadto miał poczucie niestosowności tej nazwy w odniesieniu do nowych form prozy powieściowej („Nie powinny by się takowe dzieła zwać romansami" – pisał, ulegając jednak i we własnej praktyce powszechnemu zwyczajowi, z usprawiedliwieniem: „mniejsza o nazwisko"). Od podobnych wątpliwości terminologicznych nie był zresztą wolny także Golański („nie idzie tu bardziej o nazwisko, jako o rzecz nazwiska").

Sytuacja romansu w początkach XIX w. W pierwszych dziesięcioleciach XIX w. „romans" już bez zastrzeżeń jest używany jako nazwa ogólna obejmująca różne odmiany fabularnej prozy narracyjnej (z wyłączeniem krótkich form określanych nadal jako „powieści"). W sposób najbardziej naturalny (i do dziś akceptowany przez historyków literatury) odnosiło się to „nazwisko" do historii sentymentalnych tworzonych i czytanych na fali popularności *Cierpień młodego Wertera* i *Nowej Heloizy*. Nazwa o średniowiecznym rodowodzie pasowała też dobrze do utworów o tematyce historycznej, których akcja rozgrywała się w czasach zamierzchłych, często mrocznych i tajemniczych, budzących dreszcz grozy (choć akurat Anna Olimpia Mostowska jej nie używała, określając swoje prace w podtytułach jako „powieści"). Wokół tych modnych ówcześnie zainteresowań toczy-

ły się coraz żywsze dyskusje literackie, których terenem – oprócz autorskich i wydawniczych → przedmów – staje się w coraz większym stopniu czasopiśmiennictwo i nawet prasa codzienna.

W 1804 r. „Tygodnik Wileński" w wierszu zatytułowanym *Uwagi nad romansami* ogłosił pochwałę już nie pojedynczego dzieła wyjętego „z liczby pism płochych", lecz gatunku, prezentując przy tym nowy, interesujący punkt widzenia. Anonimowy autor wiersza uważa za największy atut to, co dotąd najczęściej traktowano jako główną słabość literatury romansowej i źródło jej szkodliwego wpływu na młodzież – atrakcyjność tematyki miłosnej – i przeciwstawia ją „zimnej filozofii" oraz nudnym morałom. Przekonuje o dobroczynnym oddziaływaniu przykładów literackich, opisów wielkiego uczucia, rehabilitując niesłusznie ośmieszanych bohaterów („rycerz rozkochany, stały pasterz tkliwy"), bierze w obronę dawne romanse, przypomina ich rolę w łagodzeniu obyczajów. W tym samym roku w Warszawie zaczyna wychodzić – otwierając całą plejadę podobnych wydawnictw seryjnych – *Wybór powieści moralnych i romansów* Tadeusza Mostowskiego, opatrzony przedmową wymierzoną również przeciw zakorzenionej opinii, że „czytanie romansów jest szkodliwe", i wykorzystującą w polemice analogiczny argument historyczny: to nie bez ich wpływu „ostre i nieotarte zwyczaje stały się łagodniejszymi".

Takie przewartościowanie było możliwe w wyniku skumulowania narastających powoli jeszcze w XVIII w. tendencji i przemian kulturowych: wrażliwości kształtowanej przez sentymentalizm z jednej strony, z drugiej – preromantycznej fascynacji średniowieczem (w tym tradycją rycerską). Uformowany w środowisku puławskim Julian Ursyn Niemcewicz pierwszy bodajże (w przedmowie z 1781 r. do Charlotte-Rose de Caumont La Force *Historii Małgorzaty z Walezji, królowej Nawarry*, którą tłumaczył zachęcony przez Adama Kazimierza Czartoryskiego) chwalił „umysł romansów w dawnych wiekach pisanych" i rolę miłości dwornej jako podniety do czynów wspaniałych. W połączeniu z ostrą satyrą na obyczajowość współczesną (i będące jej wiernym odbiciem współczesne romanse) pozwoliło mu to stwierdzić w konkluzji, że „nie pisma gatunek, ale piszących winować należy". I zareklamować „towarzystwo, które przedsięwzięło dla zabawy nieumiejących języka francuskiego osób przewodzić na rodowity najlepsze, najzabawniejsze romanse…".

Już w tomie inicjującym serię Mostowskiego pojawiła się też – obok przekładów – pierwsza oryginalna próba romansu sentymentalnego, *Halina i Firlej* (1804) Józefa Lipińskiego, a wydawca ubolewał we wstępie: „Ta część literatury dotąd u nas mało tkniętą była. Styl jej nie jest jeszcze wyrobiony, lubo ukształcenie onego nie jest może mniej trudne, a pewnie nie mniej w codziennym życiu potrzebne, jak w rodzajach ważniejszych, w których nieco dzieła doskonalsze posiadamy". Świadomość tej luki w rodzimej literaturze i chęć jej zapełnienia ujawnią niebawem w przedmowach swoich dzieł twórcy *Malwiny*, *Nierozsądnych ślubów* oraz *Julii i Adolfa*. Maria z Czartoryskich Wirtemberska w poprzedzającym *Malwinę, czyli Domyślność serca* (1816) liście *Do mojego brata* pisała: „Nie ma ona innej zalety nad tę, że w ojczystym języku pierwszym jest w tym rodzaju romansem. Gdyż romanse Krasickiego, Jezierskiego itd. opisują zwyczaje naszych ojców i dziadów, lecz bynajmniej nie malują obrazu teraźniejszego społeczeństwa. Ten obraz w *Malwinie* nie jest ani doskonałym, ani dokończonym; lecz będąc pierwszym, wzbudzi może ciekawość; […] przypomni, że nie ma tego rodzaju pisma, do którego język polski nie byłby zdolnym". Dziękował jej za to Ludwik Kropiński, podając do druku swój romans *Julia i Adolf* (powst. 1810, wyd. 1824) z podobną motywacją: „[…] wiele miałem powodów, a między innymi i ten, że powszechne pra-

wie naówczas było uprzedzenie płci pięknej, iż nasz język nie jest zdolnym wydać tkliwych uczuć delikatnej miłości, dla których język francuski, zwłaszcza w *Nowej Heloizie*, zdaje się być stworzonym". Na kwestii języka skupił swą uwagę również Feliks Bernatowicz; w krótkim wprowadzeniu do *Nierozsądnych ślubów* (1820) uprzedzał przewidywane „łajanie" krytyków: „Kto je [te listy] zechce uważać pod względem poprawnego stylu, znajdzie, o co mię winić; atoli niech mi wolno będzie powiedzieć, że kiedy człowiek tłumaczy się w zbytku szczęścia lub rozpaczy, rzadko mu przychodzą na pamięć prawidła gramatyki, a mniej jeszcze krasomówstwa ozdoby".

Twórcy polskiego romansu sentymentalnego mieli świadomość, że ich eksperyment literacki jest swoistym wyzwaniem dla klasycystycznej, erudycyjnej krytyki, wymaga innych kwalifikacji i wrażliwości. Najpełniej ujął to Kropiński: „Biada każdemu romansowi, a tym bardziej mojemu, jeżeli przyjdzie pod sąd samego tylko rozumu i zimnej rozwagi! O pismach serca powinno wyrokować serce, kierowane dokładną znajomością serc ludzkich" (*Julia i Adolf*). Z tak sformułowanym uzasadnieniem oddawał swój utwór pod sąd czytelników, którzy – jak świadczą relacje pamiętnikarskie – nie zawiedli oczekiwań autora, podczas gdy krytyka profesjonalna obeszła się z nim bardzo surowo.

Niezależnie od oceny poszczególnych dzieł wzbudzających zainteresowanie publiczności literackiej pojawia się równolegle potrzeba poważniejszej refleksji nad tą nową, prężną domeną twórczości pisarskiej, obejmowaną wspólnym mianem romansu, wciąż przecie niedookreślonym i kontrowersyjnym. Próbę takiego szerszego, całościowego spojrzenia zaproponował nierozpoznany dotąd autor obszernego artykułu *O romansach* („Ćwiczenia Naukowe" 1818, t. 2). Już umieszczona pod tytułem dyspozycja treści świadczy o ambicjach anonimowego krytyka: „Skąd powstały romanse. – Ich przedmiot uważany sam w sobie i porównany z innymi. – Czy mogą mieć miejsce w literaturze. – Ich cel właściwy i istotne cechy, kształt i układ. – Ich wpływ na obyczaje. – Celniejsi pisarze". Podstawą wywodu jest płomienna obrona miłości, jej znaczenia w życiu jednostek i społeczeństw, wnioskiem – legitymizacja romansów jako tej dziedziny twórczości literackiej, która miłości właśnie zawdzięcza swe powstanie i najistotniejszy wyróżnik („Dowolny ich kształt i układ, bo dotąd stałymi nieoznaczony prawidłami, cel nawet jeszcze nieustalony i prawie zupełnie w mocy piszącego, sam tylko przedmiot zawsze tenże sam i jeden"). W tym braku obowiązujących reguł i onieśmielających doskonałością wzorów (właściwych gatunkom klasycznym) autor artykułu jest skłonny widzieć szansę dla romansopisarzy, ostrzegając ich jednocześnie przed pułapką pozornej łatwości. Zgodnie z założeniem, że całej literaturze winien przyświecać cel moralny, precyzuje go w odniesieniu do romansów: „W tym rodzaju pisania zamierzamy sobie zwyczajnie połączyć naukę z przyjemną zabawą i zapełnieniem chwil wolnych życia, wzruszać serca przez roztkliwienie łagodne i usposabiać umysły do rozpoznawania i doświadczania własnych uczuć i zrozumienia głosu rozumu ożywionego lub przytłumionego szczęśliwym, a często smutnym wpływem czystej lub skażonej miłości".

Tak formułowany cel pisarstwa współbrzmi z nadziejami, jakie pokładała w romansach, „w tych szczerych obrazach społeczeństwa" Maria Wirtemberska, a jej nowatorski utwór, doceniony nawet przez Jana Śniadeckiego (*„Malwina". List stryja do synowicy pisany z Warszawy 31 stycznia 1816 r. (nowego stylu) z przesłaniem nowego pod tym tytułem romansu*, „Dziennik Wileński" 1816, t. 3), był z pewnością impulsem zachęcającym do poważnego potraktowania gatunku, usuwając w cień jego mniemaną „szkodliwość". Pojawienie się kolejnego oryginalnego romansu – *Nierozsądnych ślubów* Bernatowicza – skłoniło jego recenzenta

do poprzedzenia swej opinii o książce obszernym wstępem *O literaturze romansów w ogólności i w szczególności o polskich tego rodzaju płodach…* Wychodząc z założenia, że „literatura każdoczesna jest wiernym obrazem myśli, uczuć i dążności ludu i wieku, w którym wzięła początek", autor poszerza perspektywę historyczną o starożytną Grecję, lecz – jak się okazuje – tylko po to, by stwierdzić kategorycznie: „Nowym i do tegoczesnej literatury wyłącznie należącym rodzajem płodów umysłowych są romanse. Pisma te, w których fikcje poetyczne pod postacią historyj tym bardziej zajmują, im się zdają podobniejsze do prawdy, im wierniej są z życia czerpane, zupełnie były starożytnym obcymi" („Astrea" 1821, nr 1). W dalszym wywodzie łączy „pierwszy początek" tych „opisów wypadków prywatnych" z duchem rycerskim wieków średnich, uwzględnia wpływ kobiet i ludów północnych (cytując: „jak mówi Pani Staël"). O tym, jakie treści przypisuje pojęciu romansu, świadczy też dobór i charakterystyka przykładów: „Romans opierający się głównie na paśmie sztucznie wymyślonych czynów i zdarzeń byłby tylko powieścią [!] i czczą tylko zajmowałby ciekawość. Romanse wzorowe i klasyczne, *Klarysa*, *Tom Jones*, *Nowa Heloiza*, *Werter*, *Delfina*, *Korynna*, itd. mają na celu wykrycie i oddanie tych niezliczonych uczuć i wzruszeń, które w głębi duszy człowieka stanowią o szczęściu lub nieszczęściu jego życia, a które w zwyczajnym toku nigdy nie wychodzą na jaw". Jest więc dla niego romans (a przynajmniej może i powinien być) czymś więcej niż czysto rozrywkowa fikcyjna fabuła, choć miał w swej historii i takie epizody. Nazwa ta kojarzy się krytykowi wczesnych lat 20. XIX w. przede wszystkim ze współczesnym mu romansem sentymentalnym, przedstawiającym w sposób prawdopodobny, bliski doświadczeniu życiowemu czytelników ważne dla nich sytuacje, uczucia i doznania. Kładąc nacisk na poznawczy, edukacyjny aspekt tak rozumianego romansu, neutralizuje „przesadzone", przypomniane jeszcze niedawno przez Jana Śniadeckiego w – aprobatywnej skądinąd – recenzji *Malwiny* w „Dzienniku Wileńskim" opinie o szkodliwości gatunku.

Utrwalenie terminu. Uwolniona od negatywnych konotacji (choć będą one jeszcze i później powracać, zwłaszcza pod piórem konserwatywnych przeciwników powieści) nazwa genologiczna coraz bardziej poszerza swój zakres, stając się stopniowo nadrzędnym określeniem nie tylko tego, co dziś skłonni jesteśmy nazywać powieścią, ale nawet wszelkich odmian fabularnej, fikcyjnej prozy narracyjnej. Widać to najlepiej w licznych odtąd zarysach historycznych, obejmujących dzieje „romansu" co najmniej na przestrzeni kilku epok, w skrajnych przypadkach od starożytności do lat współczesnych piszącemu, włączających w pole obserwacji zalążkowe formy nowelistyki greckiej, *Dekameron*, powiastki filozoficzne Voltaire'a, orientalne baśnie, a nawet i epizody z poematów epickich.

Rosnące lawinowo zainteresowanie zarówno pisarzy, jak i publiczności czytającej tą ekspansywną dziedziną twórczości sprawia, że nie mogą już jej lekceważyć ani marginalizować podręczniki i syntezy teoretycznoliterackie, wyrastające – o czym warto pamiętać – z poetyk klasycystycznych i wciąż mocno związane z ich tradycją. Nieunikniona inwazja prozy literackiej nastręczała problemy zwłaszcza w zakresie systematyki twórczości, autorzy dostrzegający potrzebę jej uwzględniania mieli kłopot ze znalezieniem dla „romansu" odpowiedniego miejsca w przeglądzie gatunków.

Romans a powieść: repartycja lub wymienność znaczeń. Pierwszym autorem, który zdecydował się poświęcić romansowi osobny rozdział, był Józef Korzeniowski. W swoim *Kursie poezji* (1823, wyd. 1829) umieścił go w dziale *O poezji opowiadającej*, z uzasadnieniem: „Romans nie przez same tylko zmyślenia do dzieł poetycznych należy. Stopień ten nadają mu przymioty najistotniejsze, które ma wspólne z poezją. Należy on do poezji opowiadają-

cej; i pomimo różnic w tonie opowiadania, w osobach działających i w celu, najbliżej do epopei przystępuje". Do wymienionych tu różnic, które dalej precyzuje („Akcja romansu nie jest tak ważna i wielka jak w epopei. Zamyka się w granicach zwyczajnego życia […]"), dodaje zalecenie dotyczące formy podawczej: „Proza najwłaściwsza jest romansom; raz dla większej łatwości w opisywaniu wielu drobnych, a często koniecznych okoliczności; drugi raz, że w prozie wyraźniej się oddaje język indywidualny rozmaitych klas ludzi". Rozdział zawiera też wskazówki dotyczące tematyki (może być współczesna lub historyczna), sposobu prowadzenia narracji (kronikarskiej lub udramatyzowanej), tonu („Romanse mogą być poważne, komiczne lub satyryczne"), a także nadrzędnego celu, określanego tradycyjnie jako „zabawa i nauka", lecz z bardzo istotnym zastrzeżeniem: „Oboje to gruntuje się na trafnym, prawdziwym i poetycznym wystawieniu natury, które by naszę imaginacją i serce żywo zająć, a na wolę naszę użytecznie wpływać mogło". Z przywołanych w końcowej części przykładów i ocen („Romanse Fieldinga, Goldsmitha, a szczególniej Waltera Scotta za najlepsze wzory uważać należy") wynika, że nazwa „romans" oznaczała dla profesora literatury w Liceum Wołyńskim, przyszłego autora *Kollokacji*, *Spekulanta* i *Krewnych*, nowożytną, wielowątkową powieść obyczajową, najważniejszy gatunek epickiej prozy narracyjnej. W jego systematyce: najważniejszą po epopei formę fabularnej narracji literackiej, określonej tu ogólną nazwą „powieści" – takie jej rozumienie sugeruje kontekst („Powieści przez wzgląd na ich treść, rozciągłość i formę rozmaitego są gatunku. Krótsze nazywają się właściwymi powieściami. […] Powieści większe, których materia daleko rozmaitsza, plan sztuczniejszy, opowiadanie wieloszczegółowe, nazywają się romansami").

Podobny sposób myślenia o romansie i jego miejscu w literaturze prezentuje kolejny podręcznik – wydana w 1845 r. *Nauka poezji* Hipolita Cegielskiego (wznowiona i uzupełniona przez Władysława Nehringa w 1869 r.). Omówienie romansu znalazło się tu w dziale poświęconym *Poezji przedmiotowo-opisowej*, w najbliższym sąsiedztwie epopei („Romans jest poemat tego samego prawie rozmiaru i charakteru co epopeja, tylko że obrazy jego z innego zdjęte są świata, a forma jego zwykle nierymowa, prozaiczna"). Z treści dalszego wywodu, opisu różnic obu gatunków i obserwacji socjologicznej („zdaje się, że romans zastępuje zwolna miejsce epopei") wynika jasno, że i dla Cegielskiego jest romans nazwą nowożytnej powieści, podczas gdy określenia „powieść", „powieść romansowa" rezerwuje on – zgodnie z tradycyjnym jeszcze rozumieniem wyrazu – dla form krótszych, relacjonujących pojedyncze zdarzenie opowiadań historycznych lub obyczajowych.

Autorzy podręczników kwitują w ten sposób coraz powszechniejszy w pierwszej połowie XIX w. stan świadomości literackiej – przekonanie o społecznej i kulturowej randze prozy powieściowej i używanie nazwy „romans" jako narzędzia jej opisu. Wszystkie tłumaczone w tym czasie na polski powieści historyczne Waltera Scotta ukazują się z określeniem „romans" w podtytule. „Dziennik Wileński" w obszernej, gruntownej recenzji chwali *Kurs poezji* Korzeniowskiego jako dzieło „z natchnienia własnego rozumu, serca i gustu" autora, „wolne od wszelkich przesądów literackich", dodając jednak znamienną uwagę: „O romansach zbyt krótko p. Korzeniowski mówi. Rodzaj ten literatury, Grekom i Rzymianom nieznany, dziś ważną jest literatury częścią i większy wpływ na powszechność ludzi wywiera niż inne rodzaje poezji" („Dziennik Wileński" 1829, t. 8). (Recenzent podpisany „yy" uzasadnia swój pogląd znaczeniem pism Waltera Scotta i jego wpływem m.in. na styl profesjonalnej historiografii). Mnożą się w prasie literackiej, zwłaszcza w okresie międzypowstaniowym, eseje przedstawiające w ujęciu historycznym przemiany i etapy rozwoju „romansu". Przykładowe

tytuły: Józefa Ignacego Kraszewskiego *Przeszłość i przyszłość romansu* („Tygodnik Petersburski" 1838, nr 29–30), Edwarda Starzyńskiego *O romansie, jego przekształceniu, rozpostarciu się i wpływie na społeczeństwo* („Biblioteka Warszawska" 1842, t. 3), Stefanii Chłędowskiej *Nowe i dawne kierunki romansu* („Przewodnik Naukowy i Literacki" 1878). Takim ogólnym zarysom historycznym towarzyszą i uzupełniają je, poszerzając perspektywę (także geograficzną), artykuły informujące o dziejach romansu w literaturach poszczególnych krajów, jak *Rzut oka na literaturę angielską w ostatnich dwudziestu latach* („Pamiętnik Warszawski" 1816, t. 5) czy *O romansach portugalskich i brazylijskich* („Dziennik Wileński" 1829, t. 8).

Przede wszystkim jednak toczy się w czasopismach spór o kształt i miejsce gatunku w literaturze rodzimej. Uczestnicy tej dyskusji skupieni na jej treści merytorycznej (→ powieść) nie przywiązywali na ogół większej wagi do precyzji terminologicznej, używając obiegowej nazwy „romans" zarówno w odniesieniu do pojedynczych utworów, jak i całych ciągów rozwojowych. Jednocześnie mieli do dyspozycji zakorzenione mocno w polszczyźnie i bogate w odcienie znaczeniowe określenie „powieść", przydatne zwłaszcza w opisywaniu czynności narratora, ale i jej przedmiotu (fabuła, historia) czy – literackiego już – wytworu (jako ówczesna nazwa genologiczna → bajki, → powiastki). Trudno uchwycić moment, w którym sporadyczne, potoczne użycia słowa „powieść" w funkcji synonimu „romansu" uzyskują status terminu, dochodzi jednak z czasem do sytuacji, kiedy obie nazwy zaczynają być używane wymiennie, i to przez tego samego autora, często w tej samej wypowiedzi (czasem nawet zdaniu) i w odniesieniu do tego samego utworu. Przykłady można znaleźć nawet w pismach krytycznych Kraszewskiego, choć to właśnie on – jako jeden z nielicznych – próbował rozgraniczyć zakresy tych dwu pojęć, dostrzegając jednocześnie trudność przedsięwzięcia: „[…] wypadałoby powiedzieć, co to jest romans. Jaka jego różnica od powieści? Jakie rodzaje? Lecz jako najmniej uległy prawidłom estetycznym, błędny i nieokreślony, trudno, aby w kilku słowach mógł być zdefiniowany ten rodzaj pisania" (*O polskich romansopisarzach*, „Wizerunki i Roztrząsania Naukowe" 1836, t. 11). Kreśląc w dalszym ciągu artykułu zarys historyczny „tego rodzaju pisania", przyjmuje za punkt wyjścia definicję wspólną: „W najprostszym znaczeniu romans i powieść są obrazem jakiejkolwiek epoki świata, życia, widzianej nie wielkim, skupiającym okiem historyka, ale drobnostkową, flamandzką, mikroskopową źrenicą". Takie ujęcie problemu, eksponując prywatność i powszedniość przedmiotu opowiadania jako najistotniejszą cechę odróżniającą literaturę powieściową od historiografii i od wielkiej epiki, odsuwało na dalszy plan potrzebę wewnętrznego różnicowania terminologii. Jeżeli czasem dawała o sobie znać, można ją było zaspokoić wtrąconą w nawiasie uwagą, pozostając przy wygodnej koniunkcji obu nazw. Kraszewski skorzystał z tej możliwości w kolejnej swojej pracy, po zaprezentowaniu różnych (ze względu na temat i cel) odmian romansu: „Nie mówiliśmy nic o romansie i powieści (powieść uważamy za zmniejszony romans) humorystycznej" (*Przeszłość i przyszłość romansu*). Własne najwcześniejsze utwory określał jako → obrazki, powiastki, a i później rzadko używał nazw gatunkowych, mówiąc o swojej twórczości. W tytułach prac krytycznych z pierwszej połowy okresu chętnie sięgał po „romans" i jego pochodne (prócz cytowanych już: *Słówko o prawdzie w romansie historycznym*, 1843), jednak pod koniec lat 40. i później pojawia się „powieść" (*O celu powieści*, „Athenaeum" 1847, t. 6; *Kilka słów o powieści*, „Gazeta Warszawska" 1852, nr 168 i 172). Jako określenie gatunkowe konkretnych dzieł literackich konkurencyjne dla romansu funkcjonowała ta nazwa i wcześniej, w podtytułach powieści np. Fryderyka Skarbka czy Elżbiety Jaraczewskiej, recenzowanych przez Kraszewskiego. Wymiennie używał obu nazw, pisząc np. o Cervante-

sie: „ojciec romansopisarzy satyrycznych" (*Przeszłość i przyszłość romansu*), a o jego dziele: „nieśmiertelna powieść" (*Kilka słów o powieści*). Podobnie postępują w tym czasie także inni uczestnicy sporów o powieść. Sytuacja zmieni się znacząco po 1865 r., kiedy do głosu dojdą „młodzi".

W krytyce pozytywistycznej. Dla pierwszego pokolenia pozytywistów „powieść" jest już pełnoprawną, podstawową nazwą najważniejszego gatunku literackiego w prozie, formy mniejsze, którymi debiutują, wolą oni nazywać inaczej („szkice", „obrazki", „opowiadania", „nowele"). „Romans" kojarzy im się bardziej z przeszłością, a są nastawieni przede wszystkim na przyszłość. W tym wyborze jest również intencja odcięcia się od „pamięci gatunku", mogącej sugerować za pośrednictwem nazwy „romans" prymat tematyki miłosnej, która dla nich nie była w powieści najważniejsza, wprost przeciwnie. Świadczy o tym m.in. opinia Elizy Orzeszkowej o *Nowej Heloizie*, którą wyróżnia spośród „romansów" XVIII w. i nazywa „pierwszą zapowiedzią powieści mających na celu nie samo tylko przedstawienie miłości […]" i docenia „zasługę niezmierną […] wprowadzenia w ramy swoje nie tylko strony uczuciowej, ale i rozumowej, objawiającej się w poglądach na najważniejsze ówczesne kwestie" (*Kilka uwag nad powieścią*, „Gazeta Polska" 1866, nr 285). Jeszcze wyraźniej przejawia się ta hierarchia wartości w pochwale (w tej samej rozprawie programowej) powieści George Sand *Monsieur Sylvestre*, której „czytelnik objęty tchnieniem […] poważnych rozmyślań, zapomina o romansie i z zadowoleniem postępuje za autorką w światy badania". Tu „romans" został zdegradowany do roli elementu konstrukcyjnego powieści, wątku fabularnego, będącego jedynie okazją do owych „poważnych rozmyślań" istotnych dla koncepcji powieści tendencyjnej. W podobnym, technicznym znaczeniu określenia „romans" używa Aleksander Tyszyński w studium *Józef Ignacy Kraszewski i jego powieści historyczne* („Ateneum" 1877, t. 3). Romansem bywa też nazywana powieść dająca się zredukować do przedstawienia fabuły miłosnej, pozbawiona owej głębszej perspektywy (społecznej, psychologicznej, filozoficznej). W systematyce form prozatorskich pojęciem nadrzędnym będzie już odtąd powieść. Dobitnie sformułował to Feliks Bogacki w artykule *Powieściopisarstwo wobec społeczeństwa*: „[…] powieść jest pojęcie rodzaju, genetyczne. Romans zaś jest pojęcie gatunku, specyficzne" („Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 32).

Utrata uprzywilejowanej pozycji nie znaczy jednak, że „romans" znika odtąd z języka krytyki literackiej. Dla wielu pozostaje długo jeszcze synonimem „powieści", używanym nawykowo, choćby ze względów stylistycznych, dla uniknięcia powtórzeń. Tę jego funkcję potwierdzi jeszcze u schyłku XIX w. Antoni Gustaw Bem, tytułując rozdział swego podręcznika: *Powieść, zwana także romansem* (*Teoria poezji*, 1899). Jako „archaiczna nazwa powieści" (określenie Michała Głowińskiego) przetrwa też romans w XX w. (choćby w tytule książki Stanisława Baczyńskiego *Losy romansu*, 1927).

Częściej jednak niż w bieżącej publicystyce będzie pojawiać się w ujęciach retrospektywnych, historycznoliterackich, nie bez sugestii języka krytycznego opisywanej epoki (jak w pracy Bronisława Gubrynowicza *Romans w Polsce za czasów Stanisława Augusta*, „Pamiętnik Literacki" 1903).

W krytyce Młodej Polski. Nowe zadania, jakie wyznaczały powieści prądy ideowe i estetyczne w okresie Młodej Polski, nie wpłynęły w sposób zasadniczy na sytuację dotyczącej tego gatunku terminologii genologicznej. Zarówno koryfeusze estetyki modernizmu, jak i kontynuatorzy nurtu realistyczno-naturalistycznego operowali pojęciem powieści jako przeznaczonej do wyższych celów formy wypowiedzi literackiej. W pierwszym tomie „Chimery" (1901) Mi-

riam (Zenon Przesmycki) zaniepokojony „imponującą supremacją ilościową romansu nad innymi dziełami poezji" i biernością krytyki, która „mogłaby i powinna kłaść tamę temu zalewowi miernot", przypominał, „że powieść jest poezją, że zatem, jako dzieło sztuki, nie służy ona do rozrywki, iż rzeczą jej nie jest również wzbudzać śmiech lub łzy, ani udowadniać lub zbijać jakieś tezy czy doktryny, lecz […] potęgować, rozszerzać ducha…". I zapowiadał: „[…] oddzielać będziemy powieściowe DZIEŁA SZTUKI od »opowiadań« wszelakich". Realizując ten program w kolejnych przeglądach bieżącej produkcji powieściowej, Włast (Maria Komornicka) pisał o *Próchnie* Wacława Berenta: „[…] jest to POWIEŚĆ WYZWOLONA, z konwenansu nic nieznaczącej ciągłości i płaskiego gawędziarstwa oczyszczona, z poniżenia, w które ją zepchnął handel »romansów i powieści« wzniesiona na wyże sztuki, jako jedna z niezbędnych już form Eposu" („Chimera" 1902, t. 6, z. 18). A o *Sezonowej miłości* Gabrieli Zapolskiej: „Romans ten DZIEŁEM SZTUKI nie jest, sprzeciwia się temu jego zasadnicza PŁOCHOŚĆ (nie treści, lecz ujęcia)" („Chimera" 1905, t. 9, z. 26). Gwoli ścisłości należy jednak dodać, że nie jest to konsekwentnie stosowana opozycja terminów: w przeważającej większości utwory recenzowane, które nie zasłużyły na miano dzieł sztuki, nieraz bardzo surowo oceniane – określane są jako powieści.

Wobec głębokich przemian kulturowych, jakie stają się udziałem społeczeństwa w okresie Młodej Polski, coraz wyraźniej dostrzegalnych zjawisk kultury masowej *avant la lettre*, krytycy walczą z komercjalizacją literatury i kuszącym nawet wybitnych twórców obniżaniem jej lotów. W tej walce używają słów mocnych („tandeta", „towar", „rynsztok"), subtelne rozróżnienia gatunkowe tracą w tym kontekście znaczenie, „towarem" może być równie dobrze „romansidło" jak „powieścidło", a pozytywną przeciwwagą dla bohaterów powieści brukowej – nawet kiedyś zwalczane, teraz przywoływane z sentymentem „cne Magellony" i „Meluzyny sławne" ([b.a.], *W rynsztoku. Garść uwag o literaturze brukowej*, „Tygodnik Ilustrowany" 1909, nr 12). A Kazimierz Tetmajer, chwalony powszechnie za powieści tatrzańskie, strofowany za marnowanie talentu na „romansidła w rodzaju *Zatracenia*" (C. Halicz, „Wędrowiec" 1905, nr 24), w największe zakłopotanie wprawił krytyków wydanym w 1911 r. *Romansem panny Opolskiej z panem Główniakiem*, trzystustronicową powieścią nazwaną w podtytule „anegdotą", a w tytule prowokacyjnie eksponującą potoczne, trywialne znaczenie słowa „romans" – jako główną treść i rację powstania utworu. Adam Grzymała-Siedlecki w obszernej, analitycznej recenzji („Museion" 1912, z. 4–5) szukał tej racji w idei społecznej, inni dawali wyłącznie wyraz poczuciu konsternacji i niesmaku: „O *Romansie panny Opolskiej* można powiedzieć krótko: byłoby to nie do zniesienia, gdyby – tego nie był pisał Tetmajer" i szkoda „wielkiego talentu na takie pieprzne anegdoty, chociażby i z przyprawą społeczną […]" (H. Galle, „Książka" 1912, t. 12). „Dlaczego właściwie autor tę powieść […] napisał? […] nieudolna ramota bez planu, bez kompozycji, bez głębszej charakterystyki, bez logiki nawet?" (T. Jeske-Choiński, „Kronika Powszechna" 1912, nr 2). Dopiero z pozycji następnego pokolenia krytyków Kazimierz Wyka w jubileuszowym artykule w stulecie urodzin Tetmajera („Życie Literackie" 1965, nr 14) mógł dojrzeć w tej powieści „ferdydurkiczną" (może i autokrytyczną?) kpinę jej autora z literackiej mody epoki.

W ciągu poddanego tu obserwacji półtorawiecza „romans" jako nazwa genologiczna był stale obecny w polskiej krytyce literackiej, używany z większą lub mniejszą częstotliwością jako narzędzie opisu różnych zjawisk mieszczących się w pojęciu szeroko rozumianej literatury narracyjnej, głównie prozy fabularnej. Wśród przypisywanych mu znaczeń można wyróżnić kilka o węższym zakresie: romans rycerski, pasterski, sentymentalny, historyczny.

W okresie największej *prosperity* funkcjonował jako nazwa najważniejszego gatunku prozy fabularnej, przez dłuższy czas równolegle, wymiennie z nazwą „powieść". Przegrał z nią dopiero w pozytywizmie, ale jeszcze na długo pozostał jej nawykowo, sporadycznie używanym, coraz bardziej archaicznym synonimem. Wyjątkowo żywotna okazała się też zbitka pojęciowo-nazewnicza „romans i powieść", stosowana nagminnie w tytułach beletrystycznych wydawnictw seryjnych, zainicjowanych przez Mostowskiego, przekształconych później w dodatki do gazet. Znacznie krócej, bo tylko w okresie romantycznej „balladomanii", wyraz „romans" – homonim tytułowego hasła artykułu – był składnikiem innej analogicznej zbitki: „ballady i romanse", zastąpiony później, zgodnie z etymologią, nazwą *romanca*.

Przemysława Matuszewska

Źródła: Z. Morsztyn, *Do Jaśnie Oświeconej Księżnej* […] *Katarzynej* […] *Radziwiłłowej* […], 1680, w: tegoż, *Muza domowa*, 1954; S.H. Lubomirski, *Rozmowy Artaksesa i Ewandra*, 1683; M.A. Trotz, *Nouveau dictionnaire françois, allemand et polonais*, t. 2, 1747, t. 3: *Nowy dykcjonarz to jest mownik polsko-niemiecko-francuski*, 1764; S. Konarski, *Ordynacje wizytacji apostolskiej*, 1753; F.J. de Carlencas, *Historia nauk wyzwolonych*, 1766; [J.Ch. Albertrandi], *Przedmowa Tłumacza*, w: D. Defoe, *Przypadki Robinsona Kruzoe*, 1769; „Monitor" 1777, nr 56; [J.U. Niemcewicz], *Do czytelnika*, w: Ch.-R. de La Force, *Historia Małgorzaty z Walezji, królowej Nawarry*, 1781; F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; F.S. Jezierski, *Romans*, w: tegoż, *Niektóre wyrazy porządkiem abecadła zebrane*, 1791; A.K. Czartoryski, *Krótkie uwiadomienie o celu i umyśle, w którym jest pisanym romans Tom-Dżona*, F. Zabłocki, *Przypis do powyższego pisma tłumacza dzieła Tom-Dżona*, w: H. Fielding, *Podrzutek, czyli historia Tom-Dżona*, 1793; [b.a.], *Uwagi nad romansami*, „Tygodnik Wileński" 1804, nr 14–15; *Wybór powieści moralnych i romansów*, t. 1, 1804; S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, 1807–1814; [J. Śniadecki], *„Malwina". List stryja do synowicy pisany z Warszawy 31 stycznia (nowego stylu) z przesłaniem nowego romansu*, „Dziennik Wileński" 1816, t. 3; M. Wirtemberska, *Malwina, czyli Domyślność serca*, 1816; [b.a.], *O romansach*, „Ćwiczenia Naukowe" 1818, t. 2; F. Bernatowicz, *Nierozsądne śluby*, 1820; [b.a.], *O literaturze romansów w ogólności i w szczególności o polskich tego rodzaju płodach – z przyłączeniem uwag nad romansem polskim mającym tytuł: „Nierozsądne śluby – Listy dwojga kochanków na brzegach Wisły mieszkających"*, „Astrea. Pamiętnik Narodowy" 1821, nr 1; L. Kropiński, *Julia i Adolf*, 1824; K. Brodziński, [*O romansach historycznych*], 1828; J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, 1829; yy, [rec.] *Kurs poezji*, „Dziennik Wileński" 1829, t. 8; J.I. Kraszewski, *O polskich romansopisarzach*, „Wizerunki i Roztrząsania Naukowe" 1836, t. 11; J.I. Kraszewski, *Przeszłość i przyszłość romansu*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 29–30; E. St[arzyński], *O romansie, jego przekształceniu, rozpostarciu się i wpływie na społeczeństwo*, „Biblioteka Warszawska" 1842, t. 3; J.I. Kraszewski, *Słówko o prawdzie w romansie historycznym*, w: tegoż, *Nowe studia literackie*, 1843; H. Cegielski, *Nauka poezji*, 1845; A. Nowosielski [A. Marcinkowski], *Pisma krytyczno-filozoficzne*, 1857; L. Siemieński, *Wpływ powieści i romansu na społeczeństwo*, w: tegoż, *Kilka rysów z literatury i społeczeństwa*, 1859; E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, „Gazeta Polska" 1866, nr 285–286 i 288; F. Bogacki, *Powieściopisarstwo wobec społeczeństwa*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 28–32; S. Tarnowski, *Romans polski w początku XIX wieku*, „Przegląd Polski" 1871, t. 3; S. Chłędowska, *Nowe i dawne kierunki romansu*, „Przewodnik Naukowy i Literacki" (dod. „Gazety Lwowskiej") 1878, t. 6; A.G. Bem, *Teoria poezji polskiej z przykładami w zarysie popularnym analityczno-dziejowym*, 1899; P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, 1902; B. Gubrynowicz, *Romans w Polsce za czasów Stanisława Augusta*, „Pamiętnik Literacki" 1903; H. Galle, [rec.] *Romans panny Opolskiej*, „Książka. Miesięcznik Poświęcony Krytyce i Bibliografii Polskiej" 1912, t. 12; A. Grzymała-Siedlecki, [rec. jw.], „Museion" 1912, z. 4–5.

Opracowania: S. Baczyński, *Losy romansu*, 1927; Z. Sinko, *Powieść angielska XVIII w. a powieść polska lat 1764–1830*, 1961; A. Bartoszewicz, *Z dziejów polskiej terminologii literackiej pierwszej połowy XIX wieku*, „Pamiętnik Literacki" 1963, z. 3, przedruk w: tejże, *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku*, 1973; J. Rudnicka, *Bibliografia powieści polskiej 1601–1800*, 1964; J. Dunin, *Wydawnictwa popularne w opinii publicznej na przełomie XIX–XX w.*, „Przegląd Biblioteczny" 1965, nr 4; S. Sierotwiński, *Słownik terminów literackich*, 1966; S. Burkot, *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku*, 1968;

S. Łukasik, *Romans*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 1968, t. 10, z. 2; Z. Sinko, *Powieść zachodnioeuropejska w kulturze literackiej polskiego oświecenia*, 1968; M. Głowiński, *Powieść młodopolska*, 1969; *Polski romans sentymentalny*, oprac. A. Witkowska, 1971; M. Rutkowska, *Terminologia literacka w wypowiedziach o powieści w XVIII wieku*, 1975; Z. Sinko, *Romans*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, 1977; *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, oprac. J. Kulczycka-Saloni, 1985; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1988; T. Michałowska, *Romans*, w: *Słownik literatury staropolskiej. (Średniowiecze – Renesans – Barok)*, red. T. Michałowska, przy współudziale B. Otwinowskiej i E. Sarnowskiej-Temeriusz, 1990; *Piękne historie* […]. *Antologia jarmarcznego romansu rycerskiego*, oprac. J. Ługowska i T. Żabski, 1992; J. Bachórz, *Romantyzm a romanse. Studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, 2005; A. Martuszewska, *Architektonika literackiego romansu*, 2014.

Zob. też: Powieść

ROMANTYCZNA GAWĘDA SZLACHECKA

Gatunek i jego specyfika. Gawęda szlachecka (zwana kontuszową) to charakterystyczny dla literatury polskiego → romantyzmu → gatunek → epicki, wyrastający z → tradycji → sarmackiej kultury słowa. Nazwa wywodzi się od „gawędów" lub „gawęd" – szlacheckich bardów, opowiadaczy cenionych w świecie przedrozbiorowej Rzeczypospolitej (określenie przypomniane przez Adama Mickiewicza, a stosowane przez Henryka Rzewuskiego i Stefana Witwickiego), o których Mickiewicz miał powiedzieć, że „u nas byli tym, czym gdzie indziej minstrele; a nawet mieli może tę wyższość nad nimi, że nie myśląc ani o kompozycji, ani o sztuce, tym wierniej odbijali historyczną prawdę wypadków, a wpływ swój winni byli jedynie instynktownemu trafianiu do serc i umysłów słuchaczy, na czym właściwie i istotnie cały talent powieściopisarza zależy" (cyt. za: A.E. Odyniec, *Listy z podróży*, t. 2, 1875).

W haśle *Gawęda* w *Wielkiej encyklopedii powszechnej ilustrowanej* (t. 23, 1899) Piotr Chmielowski pisał, że gawęda jako „jeden z kształtów epiki" jest właściwa naszemu piśmiennictwu. Na kartach *Stylistyki polskiej* (1903) Chmielowski uzupełniał: „Obrazek lub powiastka nacechowane pewną rubasznością i jowialnością staropolską, chętnie uskakujące w bok od tematu głównego dla zrobienia jakiejś uwagi, najczęściej przytyku do teraźniejszości, w stylu z lekka makaronicznym, nazywają się gawędą lub pogawędką kontuszową". W tonie polemicznym wobec Chmielowskiego swą definicję gatunku zaproponował Maurycy Mann; gawęda jest dla niego „typem powiastki (noweli) obyczajowej, który odtwarzając przeszłość, nie opiera się na badaniach historycznych, ale czerpie z tradycji żywej […]; nadto piszący nie ocenia charakterów i zdarzeń ze stanowiska swego pokolenia i nie własnym przemawia językiem, lecz stara się i przedstawieniem rzeczy, i formą […] naśladować bądź pogawędki starych bywalców, świadków przeszłości, bądź ich własne pamiętniki […]" (M. Mann, *Wincenty Pol. Studium biograficzno-krytyczne*, t. 2, 1904).

Do literatury gatunek wprowadził Henryk Rzewuski. Jego *Pamiątki J. Pana Seweryna Soplicy, cześnika parnawskiego* (1839), jak twierdził Stanisław Tarnowski, to „książka w swoim rodzaju klasyczna i stanowiąca, rzec można, epokę w literaturze, bo stworzyła rodzaj, stworzyła gawędę, stworzyła starego szlachcica złożonego z kontusza, różańca, korda i kielicha, a stworzyła tak dobrze, że jakim tego szlachcica Rzewuski opisał, takim on na zawsze w naszej wyobraźni pozostał: stworzyła szkołę – (Chodźko, staropolskie powieści Kaczkowskiego, po części Syrokomlę i wszystkich Winnickich i Chojnackich Pola) – książka bardzo piękna, bardzo sympatyczna i pociągająca z pozoru, kto wie, czy nie cokolwiek szkodliwa w gruncie"

(*Henryk Rzewuski. Z odczytów publicznych odbytych we Lwowie*, 1887). Często wskazuje się jednak na Adama Mickiewicza jako na głównego inspiratora i rzeczywistego prawodawcę gatunku. Poeta miał powiedzieć: „Gdybyśmy mieli spisane gdziekolwiek opowiadania sławniejszych narratorów naszych, na których niegdyś w żadnej okolicy nie brakowało, bo bez nich żadna większa szlachecka biesiada jak bez wina obyć się nie mogła – byłby to skarb nieoceniony dla przyszłych kiedyś powieściopisarzy, a nawet i dramaturgów naszych. Sam tok i forma tych opowiadań mogłyby im nieraz posłużyć za pewniejszą [w]skazówkę do odgadnienia i odwzorowania ducha przeszłości niż własne zaciekania się nad nim […]. Przedtem brak podobnych notat piśmiennych zastępowały, przynajmniej choć w części powtarzania ustne, z okolicy do okolicy i z pokolenia do pokolenia przechodzące, ale od czasu jak francuszczyzna stała się modą w towarzystwach wyższych, echa te w nich powoli zamilkły. […] A to jest także jedna z tych wielkich krzywd, które przeważający wpływ obcej mowy przyniósł jak społeczeństwu, tak i literaturze naszej" (cyt. za: A.E. Odyniec, *Listy z podróży*). Józef Ignacy Kraszewski nie miał wątpliwości, że gawęda sławę i rangę zawdzięczała → wieszczowi, pisał: „Jak *Pan Tadeusz* ojcem jest niezaprzeczonym wszystkich gawęd szlacheckich, tak *Soplica* wszystkich szlacheckich powieści […]. Wszystko to razem, prawdę powiedziawszy, popłynęło z jednego źródła, z piersi Adama" (*Obrazy przeszłości*, „Dziennik Literacki" 1856, nr 13–16).

Również *Pamiątki Soplicy*, uznawane za arcydzieło gatunku, miały powstać, jak głosi legenda, z inspiracji Mickiewicza, który spotkawszy w Rzymie w 1830 r. autora i usłyszawszy kilka jego opowieści, namówił go do ich spisania (wyd. paryskie 1839 i 1841, dalsze części cyklu w wyd. wileńskim – 1844–1845). O tym, że opowieści składających się na późniejsze *Pamiątki* wśród zgromadzonych w Rzymie Polaków słuchał m.in. „wielki Adam i zacny ksiądz Stanisław Chołoniewski, że innych już nie liczę", pisał Józef Ignacy Kraszewski (*Obrazy przeszłości*). Słowa wieszcza – „pisz, jak mówisz" – zostały potraktowane jako podstawowy wyznacznik specyfiki → gatunku wyrastającego z tradycji oralnej i zbliżonego do rosyjskiego *skazu*. Gawęda tematycznie związana ze szlachecką obyczajowością (prowincjonalna codzienność, palestra, sejmiki, polowania, z wydarzeń historycznych najczęściej wracano do tematu konfederacji barskiej) próbowała odtwarzać tradycje i codzienność kultury ziemiańskiej, a zwłaszcza tradycję żywego słowa, kultywowaną w szlacheckich dworach. Jak pisał Kazimierz Władysław Wójcicki, gawęda była „u naszej szlachty jako chleb i sól, jest i będzie potrzebą codzienną", lubiła szczególnie „kominek i śniegi", gdy zamierały prace polowe: „W niej to miałeś naukę, było co posłuchać: ten swój żywot rycerski opisywał; ten jako bywał dworzaninem u pana, co widział, co przebywał, jakie cuda i kraje oglądał, jeśli gdzie z panem za granicę jechał. Myśliwiec uczył sokoły ćwiczyć, chować przez zimę rarogi i drzemliki, przyuczać psy do łamania niedźwiedzi, osadzania w kniei odyńców; w reszcie szły na stół rozmowy ważniejsze o dobru pospolitym: a tak, młodzieniaszek nie potrzebował być i niemakiem [tj. niemową], a wykształcił się na człowieka. Była gawęda taka akademią i szkołą, zwłaszcza przy owym życiu przyjacielskim ziemianów naszych" (*Stare gawędy i obrazy*, 1840). Pod względem formalnym romantyczna gawęda była kształtowana na wzór narracji mówionej (z jej dygresyjnym tokiem, amorficznością, wtrąceniami i gestami fonicznymi). O specyfice gatunku przesądzała postać → narratora, będącego głosem szlacheckiej wspólnoty, najczęściej prezentującego typ szlachcica starej daty, wspominającego zdarzenia swej młodości, rozgrywające się w czasach saskich lub stanisławowskich.

Gatunek cieszył się największą popularnością w połowie XIX w., oddziaływał na twórczość najwybitniejszych romantyków: Adama Mickiewicza (*Popas w Upicie* i *Pan Tadeusz*),

Juliusza Słowackiego (*Preliminaria peregrynacji do Ziemi Świętej J.O. Księcia Radziwiłła Sierotki*; częściowo także kształt narracji *Beniowskiego*), Zygmunta Krasińskiego (*Przedmowa wydawcy* do *Trzech myśli Ligęzy*) i Konstantego Gaszyńskiego (*Kontuszowe pogadanki i obrazki z szlacheckiego życia*). Największą popularność gawęda zyskała w literaturze krajowego romantyzmu, inspirując takich twórców, jak: Ignacy Chodźko, Józef Ignacy Kraszewski, Kazimierz Władysław Wójcicki, Leon Potocki, Antoni Amilkar Kosiński, Lucjan Siemieński lub Zygmunt Kaczkowski. Równolegle z odmianą prozatorską rozwijała się gawęda wierszem, uprawiana przez Wincentego Pola, Władysława Syrokomlę czy Wacława Szymanowskiego. Zdaniem Piotra Chmielowskiego to Pol jako pierwszy użył określenia „gawęda" w podtytule swego wiersza *Wieczór przy kominie* z tomu *Pieśni Janusza* (1833) i wyznaczył wzorzec gatunku w *Pamiętnikach J.M. Pana Benedykta Winnickiego*.

Gawęda znacząco wpłynęła na kształt polskich dziewiętnastowiecznych → powieści historycznych, których autorzy tradycję powieści walterskotowskiej wzbogacali składnikami → stylu gawędowego lub wprowadzeniem postaci gawędowego narratora (Ignacy Chodźko, Zygmunt Kaczkowski, Władysław Łoziński). Dygresyjny tok opowiadania chętnie wykorzystywali też ówcześni → felietoniści i humoryści, tytułując swe teksty gawędami lub gawędkami.

Szczególne znaczenie tego popularnego gatunku, zarówno w postaci kanonicznej, jak i w formach pokrewnych, można upatrywać w wykreowaniu mody na „swojszczyznę". Głównemu nurtowi literatury zostały przywrócone, zmarginalizowane w epoce oświeceniowej, tematy związane ze szlacheckim idiomem kulturowym oraz postaci: facecjonistów, sejmikowiczów, kwestarzy, burdów, pijaków, a także legend sarmackiego świata (m.in. ks. Karol Radziwiłł „Panie Kochanku", Mikołaj Potocki, Tadeusz Rejtan, ks. Marek czy Józef Sawa-Caliński).

Pewien sposób interpretacji gawędy narzucił Henryk Rzewuski w *Mieszaninach obyczajowych*, dawnych szlacheckich gawędziarzy nazywając „bardami polskimi" i „prawdziwymi poetami narodowymi". Pisał: „[…] i my mieliśmy naszych bardów, którzy osnowy swojej poezji nie szukali w Rasynie i Kornelu, ani w Homerze i Sofoklesie […], ale znajdowali ją we własnym pojęciu, we własnej pamięci. Wystawienie przez nich sejmiku, sprawy trybunalskiej, polowania, życia przemożnego obywatela, przybierało w ich ustach wdzięki rozlicznych poematów, tak dalece, że dziś nawet szczątki w podaniu pozostałe tej prawdziwie narodowej poezji, służą na osnowę poezji pisanej, tym, co zdrowe o jej warunkach mają wyobrażenie" (*Poezja narodowa*, 1841). Ten trop podjęli Michał Grabowski i Zygmunt Kaczkowski, wyraźnie podkreślając epopeiczne nacechowanie gawęd. Lucjan Siemieński podsumowywał te dyskusje: „Epos to [opowieści o Radziwille „Panie Kochanku"] krążyło w ustnych tradycjach, połamanych i anegdotycznych; dopiero autor *Pamiętników* [!] litewskiego szlachcica zebrał je i w cykl rapsodyczny związał… by drugi szlachecki Homer. Utwory te uważam nie jako płód sztuki literackiej, ale jak się uważa pieśń gminna, materiał, z którego jaki mistrz zdolen będzie urobić nieśmiertelne typy i charaktery. Ci, którzy je tworzyli, nie byli to z powołania sztukmistrze i literaci; opowiadał je sobie naród, albo spisywała ręka nawykła obuch nosić lub kopią się składać. Bardów nie było tam, gdzie każdy przygód swych i czynów mógł być powieściowym Homerem" (*Typy i charaktery w literaturze*, 1854). Gawęda okazała się jednak gatunkiem w niewielkim stopniu zdolnym do twórczego rozwoju. Autorzy gawęd, chcąc przywracać głos świata szlacheckiej prowincji, wykluczali możliwość krytycznego osądu przeszłości, co więcej – świadomi, że świat ten na zawsze odchodzi – ulegali pragnieniu jego idealizacji. Kraszewski trafnie zauważał: „Razem jednak zebrane te częściowo trafne wizerunki dają nam zu-

pełnie fałszywą, apologetyczną, ale niedołężną całość, odtworzoną w chwili entuzjazmu, lecz artystycznie i historycznie nieprawdziwą" (*Obrazy przeszłości*). Podobnie Stanisław Tarnowski zwracał uwagę: „To jest może największym wdziękiem książki; jak znowu największym jej błędem jest to, że ludzie i ich życie podobają mu się zanadto, bezwzględnie. To ostatnie przynosi uszczerbek moralnej i patriotycznej wartości dzieła" (*Henryk Rzewuski*). Mann podsumowywał: „[…] *Pamiątki* wyrządziły szkodę umysłom XIX w., bo nauczyły je fałszywie patrzeć na w. XVIII i fałszywie go oceniać; społeczeństwo to ukształtowało swe poglądy na przeszłość według ideału gawędziarzy, że wszelkie próby otworzenia oczu przez długi czas spełzały na niczym, a historia krytyczna okazała się bezsilną" (*Wincenty Pol*, t. 2). Pewien paradoks związany z obecnością romantycznej gawędy w dziejach literatury polskiej wynika z tego, że dwie najwybitniejsze realizacje znaczą początek (*Pamiątki Soplicy* Rzewuskiego) i koniec (*Ostatnie chwile Księcia Wojewody (Panie Kochanku)* Kraszewskiego z 1875 r.) świetności gatunku. Większość kontynuacji ma charakter epigoński i odbiega od istoty gawędy, włączając jej elementy w większe formy narracji powieściowych lub poematów.

Gawęda szlachecka w refleksji krytycznoliterackiej. W znacznej mierze sprawa gawędy wiąże się z najważniejszymi debatami światopoglądowymi epoki. Entuzjazm wobec tego gatunku, wyrażony w → przedmowach do paryskich wydań *Pamiątek*, nadał tonację kolejnym wypowiedziom krytycznym. Stefan Witwicki we wstępie do pierwszego wydania uważał gawędy „prawie" za „rapsody wielkiej epopei, której bohaterem dawna, staroświecka kontuszowa Polska" (*Do Czytelników i do Autora kilka słów wydawcy*, 1839). Stanisław Ropelewski – za „dzieła sztuki skończonej" (*Przedmowa do wydania drugiego*, w: [H. Rzewuski], *Pamiątki J. Pana Seweryna Soplicy cześnika parnawskiego*, 1841). Te opinie wyznaczały pełen aprobaty kontekst recepcji gatunku. Choć – trzeba dodać – Ropelewski dostrzegł typowe dla gawędy zawężenie perspektywy autorskiej: „[…] jeśli się autor uprze widzieć i sądzić w osobie Pana Soplicy, […] będzie przywiedziony koniecznie do ubogiego jednostronnego widzenia […]" (tamże).

Pojawienie się gawęd, ich popularność i szybkie wyniesienie w hierarchii literackiej należy wiązać z nurtem romantycznego → historyzmu i głoszoną potrzebą utrwalenia → tradycji odchodzącego świata dawnej Rzeczypospolitej. Michał Grabowski i pisarze związani z „Tygodnikiem Petersburskim" w *Pamiątkach Soplicy* Rzewuskiego witali ujęte w formę literacką artystyczne rozwinięcie tematów i wątków, pojawiających się w odkrywanych dzięki ówczesnym edycjom dawnych → pamiętnikach (Jan Chryzostom Pasek, Jędrzej Kitowicz, Erazm Otwinowski). Grabowski pisał, że uważa *Pamiątki*: „[…] za bodaj czy nie najgenialniejszy utwór polskiego pisarza" (*Korespondencja literacka*, t. 2, 1843). Przykład gawęd Rzewuskiego czy Chodźki był stawiany innym twórcom jako wzór do naśladowania w kwestii „obrabiania narodowych podań". Niektórzy krytycy podważali praktykę literacką innego autora gawęd, Kazimierza Władysława Wójcickiego, wytykając mu przede wszystkim brak artyzmu oraz „hurtowość" literackich działań (M. Grabowski, *Korespondencja literacka*, t. 1, 1842). Równocześnie jednak apoteoza powieści walterskotowskiej – wielkiej historycznej panoramy, stawianej jako wzór narracji historycznej – powodowała, że gawędy szlacheckie były traktowane jako etap pośredni w rozwoju powieści historycznej. Zarzucano im → fragmentaryzm, ułamkowość obrazu świata i jednostronne ujęcie przeszłości, znaczna część → recenzji kończyła się wyrazem oczekiwania, że autorzy, sprawdziwszy się w formie gawędowej, wykorzystają swe doświadczenia na szerszym polu powieści historycznej. Opinie te nasilały się z czasem pod wpływem realizacji epigońskich. Grabowski pisał surowo: „Gawęda znaczy po polsku – rozmowa bez treści i celu. W dobrych dawnych czasach było dość

w obyczaju to próżniactwo. Na szczęście między miłośnikami i mistrzami tej sztuki zabijania czasu w Staropolszcze zdarzali się ludzie może z nieporządną, ale z żywą imaginacją, z talentem poetyzowania, dramatyzowania lada szczegółu i nareszcie z ogromnym zasobem znajomości swojego kraju i ludzi; w tym razie gawędziarze zamieniali się w bardów, jak doskonale nazwano przedpiśmiennych naszych poetów. Tego rodzaju metamorfoza nie dzieje się zaiste z dzisiejszymi gawędziarzami; oni (wyłączam z tego rzędu Wł. Syrokomlę) są zawsze tylko gawędziarze, tj. po prostu nudziarze, czasem natręci, kiedy prawią niewcześnie i o sobie, co naturalnie najmniej kogo obchodzi. Zamiłowanie nasze dzisiejsze trybu gawęd dowodzi tylko (zawsze wyłączamy autora tych, które rozbierać będziemy) przestawanie na formie niedbałej, raczej na zupełnej nieprzytomności formy, oswobodzenie się od wszelkiego przestrzegania prawideł smaku, logiki, rozumu, jednym słowem zupełną dezynwolturę literacką" (*Listy do „Gazety Codziennej". List II: „Gawędy i rymy ulotne" Wł. Syrokomli*, „Gazeta Codzienna" 1854, nr 40).

Nie zawsze skomplikowana struktura znaczeniowa gawędy szlacheckiej czy łączenie sympatii dla przeszłości z dystansem wobec niej były rozpoznawalne, o czym pisał Walery Wróblewski, jeden z pierwszych recenzentów twórczości Rzewuskiego: „[…] talent jego [Rzewuskiego] jest rzadkim połączeniem dwóch pospolicie obcych sobie darów, zapału dla czasów, które maluje, i nad wyraz przyjemnego szydzenia z ich śmieszności" (*„Pamiątki Cześnika", Tom I „Listopada", „Mieszaniny"*, „Athenaeum" 1846, t. 6). Strukturę tekstu świetnie odczytał Kraszewski: „Z natury swej *Pamiątki Soplicy*, pozwalam, że genialne, były rodzajem podrobienia (*pastiche*). Autor przebierał się, mając mówić, za kontuszowego szlachcica, za swego ojca czy dziada, i gawędał nam jakby zmartwychwstały nieboszczyk…" (*Obrazy przeszłości*). Często brano gawędy za bezwarunkową apologię szlachetczyzny, nierzadko traciły one w odbiorze czytelniczym swój literacki charakter; traktowane przez niektórych → czytelników jako dokument epoki, budziły żywą → polemikę; zastanawiano się, czy prawdziwie przedstawiają fakty i bohaterów historycznych, np. → dyskusja dotycząca postaci Radziwiłła „Panie Kochanku" (Wada [S. Reyten], *Papiery pana Ambrożego*, „Athenaeum" 1845, t. 6–1846, t. 1).

Lektura gawęd jako bezwzględnej apoteozy szlacheckiej przeszłości, traktowanej jako przejaw i wyraz narodowej tradycji, wzbudzała niepokój środowisk demokratycznych. Dał jej wyraz Seweryn Goszczyński ([rec.] *Pamiątki Soplicy*, „Demokrata Polski" 1841, t. 4), przestrzegając przed nadmierną idealizacją przeszłości oraz próbami traktowania wykreowanego w gawędach świata wartości jako kryterium oceny społeczno-cywilizacyjnych przemian zachodzących we współczesności. Z najostrzejszą krytyką gatunku wystąpił Józef Ignacy Kraszewski w *Obrazach przeszłości*, oskarżając naśladowców Rzewuskiego o to, że „idealizując żywot szlachecki, przerobili go na karykaturę", gawędy uznał zaś za przejaw fałszowania narodowej przeszłości przez ograniczenie wymiaru polskości do świata szlacheckiego. Gawęda stała się dla Kraszewskiego symbolem pewnej niebezpiecznej postawy wobec narodowej przeszłości – postawy, która nie tylko blokuje krytyczną ocenę historii, ale przede wszystkim uniemożliwia dalszy rozwój narodowej wspólnoty: „Ukochanie przeszłości tak absolutne, bezwyjątkowe zdzicza nas i spycha ze stopnia, na jakim stać powinniśmy, bośmy go boleścią, ofiarą krwi ojców i łez naszych okupili. Szaleje, kto dla miłości zmarłego zakopuje się z nim w jednym grobie, chybaby sam chciał umrzeć, bo grób mieszkaniem umarłych. Inna jest opłakiwać na mogile, a inna do niej zstępować z zimnymi trupami; myśmy właśnie tego rodzaju samobójstwa dopuścili się w literaturze" (tamże).

Głos zamykający debatę należał do Juliana Klaczki, który pisał: „[…] w gawędach naszych […] zaleta długich wąsów okupuje prawie wszystkie niedostatki krótkiego rozumu, krzywość szabli prostuje wszelkie czyny wątpliwe, a kontusz dostatecznym jest pokryciem moralnej i estetycznej nagości bohaterów" (*Sztuka polska*, „Wiadomości Polskie" 1856, nr 41), obwiniając gawędę o promowanie antyintelektualizmu w sztuce i obskurantyzmu w myśleniu o polskiej tożsamości. W podobnym tonie o gawędach wypowiadał się Antoni Gustaw Bem, pisząc o ideałach „jesiennej doby romantyzmu", „gdy skrystalizowany w sektę mesjanizm próbuje rezolutniej kroczyć po ziemi, a piastuni dawnych jego (przedhierarchicznych) sztandarów, bawiąc naród gawędami, silnie stoją przy kościotrupie tradycji […]" (*Obywatel polski z doby romantyzmu*, „Prawda" 1881, nr 32–33). W toczonych w XIX w. debatach gawęda szlachecka została jednoznacznie utożsamiona z postawą konserwatywną i tradycjonalizmem, stając się synonimem bezwzględnej apoteozy przeszłości.

Wysuwano także zastrzeżenia innego rodzaju, tj. odwołujące się do oceny poetyki gatunku. Uwagi krytyczne wobec gawędy jako gatunku stanowiącego – w typologii autora podręcznika – jedną z odmian poezji epickiej (epicznej) sformułował Hipolit Cegielski, pisząc o braku powiązania „pojedynczych epizodów z wewnętrznymi motywami" (*Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcelniejszych poezji do teorii zastosowany*, uzup. W.E. Nehring, 1869; wcześniejsze wydania *Nauki poezji* w zasadzie gawędę pomijały), oraz Władysław Ewaryst Nehring, wytykając Rzewuskiemu jako autorowi *Pamiątek* skłonność do scen rubasznych, a niektóre epizody nazywając „wstrętnymi" (*Kurs literatury polskiej dla użytku szkół*, 1866). Oba zarzuty były sformułowane w duchu poetyk → klasycystycznych, co potwierdza ich (ograniczoną) żywotność jeszcze około połowy XIX w. Modyfikowany podręcznik Cegielskiego pokazuje, jak w tradycyjne dystynkcje genologiczne usiłowano wpasować zjawiska nowe, takie np. jak gawęda.

Stosunkowo krótki żywot romantycznej gawędy jako gatunku literackiego nie powinien jednak rzutować na całościową ocenę jej znaczenia dla literatury polskiej i wypracowanego w XIX w. idiomu polskości. Zwraca uwagę, że w tej materii krytycy literaccy reprezentujący odmienne światopoglądy byli zgodni. Aleksander Świętochowski pisał: „Nie znam w literaturze naszej rodzaju bardziej swojskiego niż ta jej postać, którą nazywamy gawędą. Najznakomitsze, a w każdym razie najpopularniejsze utwory beletrystyki naszej należą do tego działu. Gawędami są poematy Mickiewicza, Pola, Syrokomli i innych, gawędami powieści Rzewuskiego, Kraszewskiego, Korzeniowskiego, Jeża, Sienkiewicza, gawędy również pisał Kaczkowski. Rodzaj ten nie wymaga kunsztowności w budowie, wytworności w stylu, treściwości w przedstawieniu, błyskotliwości w dialogu, ostrości w dowcipie, przeciwnie pozwala na rozwlekłość, prostotę, nawet zaniedbanie. Artyzm zamyka się tu w żywości i obrazowości opowiadania, których wyższy lub niższy stopień określa wartość utworu" (*Zygmunt Kaczkowski. (Wspomnienie pozgonne)*, „Prawda" 1896, nr 38). Tarnowski zauważał z kolei: „Nigdzie w prozie przeszłość nie staje przed nami tak dotykalnie i tak żywo, nigdzie jej dobre strony, jej poczciwość, pobożność, honor, odwaga, patriotyzm, nie przemawiają tak wyraźnie i tak czysto, tak swoim własnym prawdziwym głosem. W poezji jest *Tadeusz* […]. Ale w prozie nie ma nic równego […]. Dlatego, pomimo wszystkiego, co *Soplicy* można zarzucić, jest to niezawodnie jedna z książek, które polską tradycję, polską świadomość siebie, najlepiej przechowują i utrzymują, i dlatego zasługa, wartość patriotyczna jej jest ogromna" (*Henryk Rzewuski*).

Iwona Węgrzyn

Źródła: S. Witw… [S. Witwicki], *Do Czytelników i do Autora. Kilka słów wydawcy*, w: [H. Rzewuski], *Pamiątki J. Pana Seweryna Soplicy cześnika parnawskiego*, 1839; K.W. Wójcicki, *Stare gawędy i obrazy*, t. 1, 1840; S. Goszczyński, [rec.] *Pamiątki Soplicy*, „Demokrata Polski" 1841, t. 4; S. Ropelewski, *Przedmowa do wydania drugiego*, w: [H. Rzewuski], *Pamiątki J. Pana Seweryna Soplicy cześnika parnawskiego*, 1841; H. Rzewuski, *Mieszaniny obyczajowe*, t. 1, 1841; M. Grabowski, *Korespondencja literacka*, t. 1–2, 1842–1843; Wada [S. Reyten], *Papiery pana Ambrożego*, „Athenaeum" 1845, t. 6–1846, t. 1; W… W…i [W. Wróblewski], *„Pamiątki Cześnika", Tom I „Listopada", „Mieszaniny"*, „Athenaeum" 1846, t. 6; M. Gr… [M. Grabowski], *Listy do „Gazety Codziennej". List II: „Gawędy i rymy ulotne" Wł. Syrokomli*, „Gazeta Codzienna" 1854, nr 39–40; L. Siemieński, *Typy i charaktery w literaturze*, w: tegoż, *Wieczornice. Powiastki, charaktery, życiorysy i podróże*, t. 3, 1854; J. Klaczko, *Sztuka polska*, „Wiadomości Polskie" 1856, nr 41; J.I. Kraszewski, *Obrazy przeszłości*, „Dziennik Literacki" 1856, nr 13–16; W.E. Nehring, *Kurs literatury polskiej dla użytku szkół*, 1866; A.E. Odyniec, *Listy z podróży*, t. 2, 1875; A.G. Bem, *Obywatel polski z doby romantyzmu*, „Prawda" 1881, nr 32–33; S. Tarnowski, *Henryk Rzewuski. Z odczytów publicznych odbytych we Lwowie w 1887 roku*, 1887; A. Świętochowski, *Zygmunt Kaczkowski. (Wspomnienie pozgonne)*, „Prawda" 1896, nr 38; P. Chmielowski, *Gawęda*, w: *Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana*, t. 23, 1899.

Opracowania: W. Borowy, *Ignacy Chodźko. Artyzm i umysłowość*, 1914; Z. Szweykowski, *Powieści historyczne Henryka Rzewuskiego*, 1922; Z. Szmydtowa, *Czynniki gawędowe w poezji Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki" 1948, t. 38; M. Żmigrodzka, *Palestrant, karmazyn i wiek XIX*, w: H. Rzewuski, *Pamiątki Soplicy*, 1961; A. Bartoszewicz, *Z dziejów polskiej terminologii literackiej pierwszej połowy XIX w.*, „Pamiętnik Literacki" 1963, z. 3; Z. Szmydtowa, *Poetyka gawędy*, w: tejże, *Studia i portrety*, 1969; J. Bachórz, *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831–1863*, 1972; M. Maciejewski, *Polonus sum… ks. Marka, Soplicy i Rzewuskiego*, w: *Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*, red. K. Bartoszyński, M. Jasińska-Wojtkowska i S. Sawicki, 1974; M. Maciejewski, *Gawęda jako słowo przedstawione*, w: tegoż, *Poetyka – gatunek – obraz*, 1977; M. Kwapiszewski, *O „Gawędach" Michała Czajkowskiego*, „Folia Societatis Scientiarum Lublinensis" 1979, t. 21; T. Bujnicki, *Ewolucja polskiej powieści historycznej*, w: tegoż, *Sienkiewicz i historia. Studia*, 1981; Z. Lewinówna, *Posłowie*, w: H. Rzewuski, *Pamiątki Soplicy*, 1983; K. Stępnik, *Poetyka gawędy wierszowanej*, 1983; K. Bartoszyński, *O amorfizmie gawędy. Uwagi na marginesie „Pamiątek Soplicy"*, w: tegoż, *Teoria i interpretacja*, 1985; M. Maciejewski, *Gawęda o gawędzie „Panie Kochanku"*, w: tegoż, *„Choć Radziwiłł, alem człowiek". Gawęda romantyczna prozą*, 1985; J. Bachórz, *Twórczość gawędowa Kraszewskiego*, „Pamiętnik Literacki" 1987, z. 4; K. Bartoszyński, *Gawęda prozą*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; A. Waśko, *„Pamiątki Soplicy" na tle programowych wypowiedzi Henryka Rzewuskiego*, „Pamiętnik Literacki" 1991, z. 1; A. Waśko, *Romantyczny sarmatyzm. Tradycja szlachecka w literaturze polskiej lat 1831–1863*, 1995; *Romantyczna gawęda szlachecka. Antologia*, 1999; M. Rudkowska, *Wyszedł z dworu. Przeżycie i doświadczenie historyczne w twórczości Władysława Łozińskiego*, 2002; M. Rudkowska, *Sen o Nieświeżu. Wstęp do lektury „Ostatnich chwil Księcia Wojewody" Józefa Ignacego Kraszewskiego*, w: *Radziwiłłowie. Obrazy literackie. Biografie. Świadectwa historyczne*, red. K. Stępnik, 2003; J. Maciejewski, *Literatura i jej formy mówione*, w: *Żywioł słowa. Literatura i jej formy mówione*, 2007; B. Szleszyński, *Przymierzanie kontusza. Henryk Rzewuski i Henryk Sienkiewicz – najwybitniejsi twórcy XIX-wiecznego nurtu sarmackiego*, 2007; A. Gall, *Gawęda jako medium literackie polityki pamięci: „Pamiątki Soplicy" Henryka Rzewuskiego*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska" 2008, nr 6; I. Węgrzyn, *W świecie powieści Henryka Rzewuskiego*, 2012; A. Waśko, *Historia według poetów. Myślenie metahistoryczne w literaturze polskiej (1764–1848)*, 2015.

Zob. też: Biedermeier, Historyzm w dyskursie krytycznoliterackim, Sarmatyzm, Tradycje i inspiracje (europejskie i pozaeuropejskie)

ROMANTYZM

Zasadnicze ujęcia. Pojęcie „romantyzm" było przedmiotem dyskusji i polemik krytycznoliterackich przez prawie cały XIX w.; rozmaicie rozumiane i wartościowane weszło na stałe do re-

pertuaru terminów krytycznoliterackich. Dyskusje te miały szeroki rezonans, przyczyniły się do popularyzacji, a zarazem pewnej symplifikacji pojęcia. Rzadko bowiem dostrzegano dialogiczność i różnorodność tego prądu umysłowego i artystycznego. Często też rozważania i uwagi na temat romantyzmu służyły deklaracjom światopoglądowo-politycznym, stawały się pretekstem do wypowiedzenia własnych opinii. Z czasem romantyzm był postrzegany jako część → tradycji i narodowego dziedzictwa, które – jak wiadomo – podlegają procesowi selekcji i petryfikacji. Pojęcie „romantyzm" (początkowo: „romantyczność") było przez krytykę literacką definiowane w kategoriach aksjologicznych, estetycznych, typologicznych i historycznych, a także światopoglądowych (ideowych). Niekiedy stawało się swego rodzaju etykietą porządkującą i retoryczną, wykorzystywaną w celu przedstawienia własnych racji krytyka lub jego adwersarza. Ponadto im bliżej odzyskania niepodległości, tym częściej i wyraźniej niektórzy krytycy (m.in. Wilhelm Feldman, Stanisław Brzozowski i Artur Górski) traktowali romantyzm jako narodową mitologię, a zarazem zespół idei o szerokim oddziaływaniu społecznym.

W definiowaniu romantyzmu przez polską krytykę literacką są widoczne dwie przeciwstawne tendencje. Z jednej strony poszerzano treść pojęcia, zawężając jego zakres tak, by odpowiadało ono potrzebom poszczególnych epok. Drugą tendencją było ciągłe zawężanie treści, przy rozszerzaniu zakresu, co umożliwiało ujęcia ahistoryczne, uniwersalizujące.

Geneza pojęcia. W siedemnastowiecznej Anglii zaczęto posługiwać się określeniem „romantyczny" w stosunku do literatury nowożytnej – średniowiecznej i renesansowej – którą przeciwstawiano tradycjom starożytności klasycznej. Mówiono wówczas o romantyczności Ludovica Ariosta, Torquata Tassa, Williama Shakespeare'a. Termin „romantyzm" pojawił się w teoretycznoliterackiej rozprawie Thomasa Wartona *The Origin Romantic Fiction in Europe* (1774), a zaraz potem w przedmowie Pierre'a Letourneura do francuskiej edycji dzieł Shakespeare'a (1776). Do refleksji krytycznoliterackiej pojęcie to wprowadził Friedrich Schlegel we *Fragmentach*, publikowanych w „Athenäum" z 1798 r., używając określenia „romantyczna" w odniesieniu do nowej poezji. Takie właśnie znaczenie słowa spopularyzował August Wilhelm Schlegel w swoich wykładach o literaturze, wygłaszanych w Niemczech w latach 1801–1803. Dzięki książce pani de Staël *De l'Allemagne* (1810) termin ten został również rozpowszechniony we Francji.

Romantyzm polski, w tym jego → krytyka literacka, czerpał inspiracje przede wszystkim z romantyzmu niemieckiego (w mniejszym stopniu z angielskiego), zwłaszcza z myśli filozoficznej Friedricha Wilhelma Josepha Schellinga, filozofii i historii sztuki braci Augusta Wilhelma i Friedricha Schleglów, a także z twórczości Johanna Wolfganga Goethego i Friedricha Schillera, którzy – mimo że nie byli romantykami – odegrali wybitną rolę w kształtowaniu światopoglądu romantycznego (→ literatura niemiecka w polskiej krytyce literackiej). Z romantyków angielskich największymi wpływami cieszyli się George Gordon Byron oraz Walter Scott (→ literatura angielska w polskiej krytyce literackiej). Teoria Schlegla (panpoetyzm) zainspirowała przede wszystkim środowisko warszawskich romantyków, skupionych wokół Maurycego Mochnackiego; z inspiracji niemieckich i angielskich czerpał Adam Mickiewicz w przedmowie *O poezji romantycznej* (1822), podkreślając rolę średniowiecza i zwrot ku tradycji (historii) jako wyróżniające się cechy tendencji romantycznych obecnych na przestrzeni wieków. Kultura francuska, utożsamiana zazwyczaj z literaturą klasycystyczną i sentymentalną, dla romantyków stanowiła natomiast najczęściej negatywny punkt odniesienia w toczonych sporach, wyłączywszy inspirującą twórczość Jean-Jacques'a Rousseau i François-René de Chateaubrianda.

W piśmiennictwie polskim pojęcie „romantyczny" po raz pierwszy (najprawdopodobniej) pojawiło się w jednym z felietonów Stanisława Kostki Potockiego, który mówił o „mistyczno-romantycznych stanach" szerzących ciemnotę w Polsce (*Wyciąg z protokołu wielkiej kapituły kawalerów Niedźwiadka*, „Pamiętnik Warszawski" 1816, t. 5). Do krytyki literackiej pojęcie „romantyczność" (w rozumieniu „romantyzm") wprowadzili niemal jednocześnie: Kazimierz Brodziński (*O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11), Jan Śniadecki (*O pismach klasycznych i romantycznych*, „Dziennik Wileński" 1819, t. 1) i Adam Mickiewicz (przedmowa *O poezji romantycznej*). Rozwinął je i z punktu widzenia nowego kierunku dookreślił zaś Maurycy Mochnacki (m.in. *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2; *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 2, nr 5 i 7; *Myśli o literaturze polskiej*, „Gazeta Polska" 1828, nr 89–94). Na późniejsze rozumienie pojęcia „romantyzm" w polskiej krytyce literackiej miały również wpływ wystąpienia obrońców → klasycyzmu, do których oprócz Jana Śniadeckiego należeli przede wszystkim Kajetan Koźmian i Ludwik Osiński. Reprezentantami nowego prądu i zarazem uczestnikami pierwszych polemik byli m.in. Michał Grabowski, Stefan Witwicki, Michał Podczaszyński, Jan Ludwik Żukowski, Józefat Bolesław Ostrowski oraz Ludwik Piątkiewicz i Walenty Chłędowski. W świadomości językowej XIX w., a zwłaszcza jego pierwszej połowy, wyrazy „romantyzm", „romantyczność" i „romansowość" bardzo często identyfikowano jako synonimy.

Romantyzm w dyskursach krytycznoliterackich. Pojęcie „romantyzm" pojawiało się zarówno w wypowiedziach o charakterze programotwórczym, jak i w opisach konkretnych zjawisk literackich czy kulturowych, a także w znaczących dyskusjach i polemikach kolejnych epok historycznoliterackich, i funkcjonowało w różnorodnych kontekstach. Przed właściwym przełomem romantycznym (w krytyce literackiej znaczonej wystąpieniem Mochnackiego w 1825 r.) o romantyczności i romantykach najczęściej mówiono w kontekście romansowości. Stanisław Kostka Potocki „romantycznym" pisarzem nazywał autora → romansów, powieściopisarza. Józef Franciszek Królikowski w proponowanej systematyce poezji wyodrębniał zaś „Poezję epiczną", której pierwszym działem była „Poezja romantyczna", obejmująca również → „powieść poetyczną", → „alegorię", „balladę", „legendę" i „romans właściwy" (*Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, 1828). Sporo miejsca poświęcił nowym zjawiskom literackim Ludwik Osiński w wykładach głoszonych na Uniwersytecie Warszawskim w latach 1818–1830. Nawiązywał do prowadzonych wokół nich sporów, zajmując stanowisko pojednawcze i ubolewając: „Ileż walk zapalczywych, ile przeciwnych sądów utworzyła nowa szkoła pisarzów romantycznymi zwanych! Jak daleko jeszcze to zjawisko różnić będzie piszących?". W nawiązaniu do poglądów myślicieli niemieckich wyrażał przekonanie, „iż ROMANTYCZNOŚĆ chlubę swoją, wzory i początek prowadzi od Homerów i Sofoklów, równie jak tychże samych ojców poezja KLASYCZNA za swoich prawodawców uznaje. […] Oto ściśle mówiąc, samo nazwisko zapaliło niezgodę, bo rzecz od jednego źródła pochodząca tak daleko różnić się nie mogła" (*Wykład literatury porównawczej*, powst. 1818–1830, wyd. 1861).

W rozprawie Brodzińskiego *O klasyczności i romantyczności* pojęcie to służyło charakterystyce i ocenie literatury różnych epok. Brodziński przyjmował *a priori* istnienie dwóch odrębnych systemów estetycznych (wyrażonych metaforą „gościńca", czyli klasyczności, i metaforą „krętej ścieżki", czyli romantyzmu) i dwóch odmiennych sposobów rozumienia

kultury dawnej i współczesnej. Stąd wzięła się pojęciowa dychotomia: „klasyczność–romantyczność". Krytyk dążył jednak do nieantagonizowania tych dwóch kierunków literackich, co było możliwe dzięki temu, że traktował romantyzm jako niemalże synonim uczuciowości sentymentalnej. Takie rozumienie romantyzmu wpisywało się w projektowany przez Brodzińskiego model „sielskiej" literatury narodowej.

Brodziński był umiarkowanym zwolennikiem romantyzmu „uładzonego", a ostrożną akceptację tego prądu można odnaleźć w wypowiedziach takich krytyków, jak Franciszek Wężyk (*O poezji dramatycznej*, powst. 1811, wyd. 1878; *O poezji w ogólności*, „Pamiętnik Warszawski" 1815, t. 3, ogłoszone anonimowo i przypisywane Wężykowi *Uwagi nad Jana Śniadeckiego rozprawą „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Pamiętnik Warszawski" 1819, t. 14) oraz Franciszek Salezy Dmochowski (*Uwagi nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej*, „Biblioteka Polska" 1825, t. 1), który ujmował przełom romantyczny jako swoistą realizację postulatów „sztuki narodowej" z okresu późnego sentymentalizmu. Według Dmochowskiego klasycyzm i romantyczność były odmiennymi, ale niewyłączającymi się rodzajami poezji. W myśl tej koncepcji poezja romantyczna opiera się „na charakterze, podaniach, obyczajach, dziejach i religii każdego narodu". Dla Jana Śniadeckiego z kolei „romantyczność" to – w przeciwieństwie do „klasyczności" – określenie literatury w złym guście i społecznie szkodliwej. Pojęcie to było równoznaczne z romansowością, wywodzoną przez krytyka z sentymentalności. Romantyzm oznaczał według autora rozprawy *O pismach klasycznych i romantycznych* zjawisko literackie, które należy zwalczać jako źródło zabobonu i ciemnoty, urągające prawom rozumu. Polemizując z nim, Wężyk zauważył, że uczonemu nie wypada potępiać poszukiwania nowych dróg zarówno w nauce, jak i w sztuce, a uwaga, że romantycy nie przestrzegają żadnych reguł, nie wytrzymuje krytyki, analiza dzieł Schillera i Goethego pokazuje bowiem wyraźnie, że zostały zanegowane tylko te reguły, które „są niepotrzebną zawadą" („Pamiętnik Warszawski" 1819, t. 14, sierpień). Autor rozprawy wysunął przypuszczenie, że Śniadecki nie czytał wielu utworów romantycznych, opierając swój sąd na tendencyjnych informacjach prasy warszawskiej. Nie zgodził się też z twierdzeniem, że odejście od jedności miejsca i czasu rozbija „osnowę" tragedii. Uważał, że na odejściu od tych zasad niejedna tragedia by zyskała. Tym bardziej że tragedie nie zawsze wychodziły spod pióra takich twórców, jak Jean Racine czy Pierre Corneille. Gatunek ten – zdaniem Wężyka – strywializował się: „Otóż widzimy, w co się teraz teatr klasyczny obrócił […]" (tamże). Krytyk obdarzył niemieckich pisarzy preromantycznych mianem „geniuszy", podkreślił poszerzenie się grona odbiorców nowej literatury i jej wpływ na kształtowanie nowego (również religijnego, chrześcijańskiego) ducha poezji, który unosi „serce do niewinności, cnoty i Boga" (tamże).

Absolutyzowaniu pojęć klasyczności i romantyczności, a także rozciąganiu ich na wszystkie „płody" poezji, sprzeciwiał się Mickiewicz w rozprawie *O poezji romantycznej*. Uznania dla literatury „ostatniej doby" domagał się w *Prelekcjach paryskich* (kurs drugi). Nie nazywał jej jednak literaturą romantyczną, a mesjanizmem, rozumianym jako „odwołanie się do GENIUSZU, do NATCHNIENIA" (wykład piąty kursu drugiego).

Nieznaną dotąd w Polsce, oryginalną koncepcję poezji romantycznej zaproponował Mochnacki. Romantyczność stanowiła dla krytyka nazwę (cechę) typu literatury oraz walor literatury i kultury wieków średnich. Utożsamiał ją też z poetycznością, która była domeną nie tylko twórczości, ale i świata realnego (wpływ koncepcji poezji progresywnej Friedricha Schlegla). W rozprawach Mochnackiego określenie „romantyczny" miało wartość pozytywną. Twierdził on bowiem (tak jak i wielu innych romantyków), że romantyczność (roman-

tyzm) dąży do ujawnienia wiedzy o współczesnym człowieku, narodzie i świecie. Można jednak zaobserwować ewolucję stosunku krytyka do „romantyczności" i „klasyczności", które z czasem określał z dystansem, pisząc: „tak zwana romantyczność" i „tak zwana klasyczność".

W okresie sporów romantyków z klasykami pojęcie „romantyczność" obejmowało równoległy i komplementarny wobec klasyczności TYP LITERATURY, spór miał zaś charakter estetyczny, a jego przedmiot stanowiły istotne zagadnienia teorii kultury i estetyki literackiej (wypowiedzi m.in. Śniadeckiego, Koźmiana, Osińskiego, Mickiewicza, Mochnackiego). Po powstaniu listopadowym pojęcie „romantyzm" łączyło się w świadomości krytyki z ewolucją znaczeniową terminu → „poezja". Szczególnie akcentowano wówczas opozycyjność romantyzmu wobec tradycji estetyki klasycystycznej, a także → „narodowość" poezji i jej rolę w budowaniu nowej świadomości historii (m.in. rozprawa – S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1–3).

Po powstaniu styczniowym, aż do początku XX w., dyskutowano o romantyzmie jako PRĄDZIE LITERACKIM. Jednak z czasem artystyczna (estetyczna, typologiczna) identyfikacja pojęcia „romantyzm" ustępowała miejsca rozważaniom głównie na temat ideowego (światopoglądowego) oblicza romantyzmu. Mimo że publikowano niemało rozpraw analizujących twórczość wielkich romantyków, to jeśli już podejmowano zagadnienie romantyzmu – częściej omawiano „romantyzm w życiu", coraz rzadziej mówiono zaś o „romantyzmie w pieśni" (określenia A.G. Bema, *Obywatel polski z doby romantyzmu*, „Prawda" 1881, nr 32–33). Ówczesna krytyka zajmowała rozmaite stanowiska wobec romantyzmu jako koncepcji artystycznej. Albert Gąsiorowski np. przeciwstawiał romantyzmowi → realizm, zarzucając romantykom, że stworzyli świat mglisty, senny i daleki od rzeczywistego (*Adam Mickiewicz i pisma jego do roku 1829*, 1872). Tymczasem krytyczny wobec romantyzmu Włodzimierz Spasowicz określał twórczość wielkich romantyków mianem ruchu literackiego, „który okrył nieznanym dotąd blaskiem piśmiennictwo polskie i zjednał mu szeroką sławę" (*Romantyzm. Poprzednicy i rówieśnicy Mickiewicza*, 1882).

Spór o dziedzictwo romantyzmu. Problem romantyzmu i jego „skutków" stanowił ważny temat wypowiedzi krytycznoliterackich w → pozytywizmie. Stosunek pozytywistów do romantyzmu i romantyków i – szerzej – krytyki tego okresu był ambiwalentny; doceniano artystyczną stronę twórczości romantycznej, negowano romantyzm (często w formie zawoalowanej ze względów cenzuralnych) jako domenę myśli politycznej (A. Świętochowski, *My i wy*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 44; F. Krupiński, *Romantyzm i jego skutki*, „Ateneum" 1876, t. 2; A. Świętochowski, *Wskazania polityczne*, w: tegoż, *Ognisko*, 1882). Przeciwnicy romantyzmu, wywodzący się niekoniecznie z obozu pozytywistycznego, dyskutowali przede wszystkim o jego założeniach filozoficznych i politycznych; inni, związani z ideami pozytywistycznymi, analizowali światopogląd romantyczny (np. A. Pilecki, *Społeczne znaczenie poezji i współczesne jej stanowisko*, 1874) i literaturę romantyczną (np. P. Chmielowski, *Pogląd na poezję polską w pierwszej połowie XIX stulecia*, 1878). Wypowiedzi te wpisywały się w określony porządek: romantyczne koncepcje historii i działań politycznych były na ogół jednoznacznie negowane (przynajmniej w dyskursie oficjalnym), literackie dziedzictwo wielkich romantyków przyjmowano co najmniej aprobatywnie.

Krytycy pozytywistyczni i młodopolscy, reinterpretując twórczość wybranych autorów romantycznych, zwłaszcza Mickiewicza i Juliusza Słowackiego (m.in. Artur Górski, Maria Konopnicka, Ignacy Matuszewski), uwydatniali zarówno geniusz artystyczny poetów, jak i ich indywidualizm, który w recepcji romantyzmu na przełomie XIX i XX w. został włączo-

ny do służby narodowej i społecznej. W Młodej Polsce krytyka literacka zajmowała się także pojęciem romantyzmu w kontekście ideowym: jako określoną postawą czy stylem zachowania (głównie Feldman, Brzozowski, Zenon Przesmycki). Feldman np. upatrywał w romantyzmie siłę duchową, bez której naród nie może osiągnąć najwyższych celów, ponieważ tylko romantyzm – a nie pozytywizm – „daje poczucie Wielkości" i jest źródłem ducha swobody (*Współczesna literatura polska 1880–1901*, 1903).

Romantyzm stał się istotnym źródłem inspiracji ideowych i artystycznych krytyków młodopolskich jako polska tradycja narodowo-polityczna, usankcjonowana historycznymi czynami, i jako tendencja estetyczna, bliska duchowym potrzebom modernistów. Przekonywano o wspólnocie struktury świadomości społecznej i kulturalnej obu epok, wprowadzając m.in. pojęcie „neoromantyzmu" (E. Porębowicz, *Poezja polska nowego stulecia*, „Pamiętnik Literacki" 1902, z. 1). Wielu spośród krytyków dowodziło, że romantyzm dał początek tym procesom społecznym, kulturowym, ekonomicznym i politycznym, które otwierają nową epokę (m.in. A. Górski, *Monsalwat. Rzecz o Adamie Mickiewiczu*, 1908). Roztrząsano także problem istoty romantyzmu polskiego, który dla Stanisława Brzozowskiego, w pewnej fazie jego działalności krytycznej, był „dopełnieniem i uświadomieniem Polski samej", pozwalającym na zrozumienie jej posłannictwa (*Filozofia romantyzmu polskiego*, powst. 1906, wyd. 1924).

Jednak w sądach przedstawicieli pokolenia modernistów trudno wskazać wspólne stanowisko wobec romantyzmu. Jego istotę, sens i charakter odczytywano rozmaicie. Zwracano uwagę na różne aspekty filozofii, światopoglądu, sztuki czy polityki, podejmując bardziej aprobatywny namysł nad romantyzmem (np. I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902) lub zajmując stanowisko krytyczne (np. Brzozowski w późniejszym okresie – *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910). Krytyków młodopolskich fascynowała różnorodność ideowa i artystyczna przedstawicieli romantyzmu polskiego, która zdaniem np. Brzozowskiego (Matuszewskiego i Przesmyckiego) mimo pozornych przeciwieństw zbiegała się we wspólny nurt, tworząc jeden „z najwspanialszych objawów łączności duchowej epoki" (*Filozofia romantyzmu polskiego*).

Romantyzm i wartościowanie. Pojęcie „romantyzm" dla piszących o nim autorów dziewiętnastowiecznych nie było emocjonalnie i aksjologicznie obojętne. Funkcjonowało w otoczeniu rozmaitych terminów, kategorii i pojęć, związanych zarówno z określonymi koncepcjami estetycznymi i filozoficznymi, jak też z ideami czy ideologiami. Ewolucję znaczenia „romantyzmu" w krytyce literackiej omawianego okresu ilustrują konteksty, w jakich pojęcie było najczęściej sytuowane. Brodziński posługiwał się rzeczownikiem „romantyczność" z określeniami typu: „dawna", „teraźniejsza", „hiszpańska", „północna", co potwierdza jego uwarunkowaną różnymi zastrzeżeniami akceptację zjawisk w ten sposób określanych (*O klasyczności i romantyczności*). Jego rozprawa na temat klasyczności i romantyczności zainspirowała Śniadeckiego do wystąpienia, które było *de facto* atakiem wymierzonym w nowe zjawiska poezji polskiej (*O pismach klasycznych i romantycznych*). Zwolennik klasycyzmu potępiał przede wszystkim → fantastykę, „nieład i zamieszanie" w sztuce, pozostałości gotycyzmu i grozy. Przypisywał romantyzmowi te cechy, które uważał za symptomy rozkładu intelektualnego (tj. rozchwiania obowiązujących wartości estetycznych i światopoglądowych), widoczne – jego zdaniem – w ówczesnej literaturze. Śniadecki, a później Wincenty Niemojowski oraz inni zwolennicy klasycyzmu, próbowali również niejako „uklasycznić" romantyczność,

dyskryminując zarazem romantyzm przez używanie określeń typu „tak zwani romantycy", „pseudoromantycy" czy „nasi romantycy". Popularne były też tezy o zbędności podziału literatury na klasyczną i romantyczną (Kazimierz Brodziński, Stefan Witwicki, Teodezy Sierociński). W rozprawie Niemojowskiego „romantyczność" została poddana analizie jako pojęcie przeniesione na grunt polski z krytyki niemieckiej, a tam sztucznie utworzone dla podkreślenia rzekomych różnic między poezją starożytną a romantyczną; Niemojowski owo biegunowe przeciwstawianie poezji dawnej i nowszej wiązał z niedostatkiem wiedzy swoich współczesnych na temat wielonurtowego dziedzictwa → antyku (*Myśli dorywcze o romantyczności i romantykach*, 1830).

W pierwszych dziesięcioleciach po powstaniu listopadowym krytyka krajowa podjęła wzmożoną refleksję na temat sporu romantyków z klasykami. Zazwyczaj pomniejszano rolę owej batalii estetycznej, niekiedy mówiono nawet o „tak zwanym romantyzmie". Krytyka literacka tego okresu (m.in. wypowiedzi przedstawicieli koterii petersburskiej na łamach „Tygodnika Petersburskiego") traktowała romantyzm jako skompromitowaną nazwę literatury buntowniczej. Usiłowano przystosować romantyczny program literacki do sytuacji literatury w kraju rządzonym przez zaborców (np. J.I. Kraszewski, *Nowa literatura*, 1842). Obwiniano też przedlistopadowy romantyzm o obniżanie poziomu literatury współczesnej z powodu niedostatku realizmu i nadmiaru irracjonalności. W toczonych wówczas sporach kojarzono romantyzm z tzw. → literaturą szaloną (powieścią francuską). Dlatego np. Michał Grabowski atakował ideową treść niektórych utworów Honoré de Balzaca i innych pisarzy, a także występował przeciwko rozpowszechnianiu przez powieść francuską nowych idei i doktryn oraz występował przeciw demokratyzacji życia społecznego, sprzeciwiał się również tendencjom antyklerykalnym (*Literatura i krytyka*, cz. 3, 1838; *O nowej literaturze francuskiej nazywanej literaturą szaloną*, 1838).

Za swoistego strażnika tradycji wielkiej poezji romantycznej uważał się Julian Klaczko, który był przeciwnikiem „poczciwych" romansów, → gawęd i powieści, a ich ówczesną popularność uznawał za symptom regresu literatury. Współczesnym twórcom zarzucał nieudolność w kontynuowaniu dzieła Adama Mickiewicza i Zygmunta Krasińskiego, głównie brak świadomości misji – co w konsekwencji może doprowadzić do zatraty romantycznego dziedzictwa (*Wieszcze i wieszczby. Rys dziejów nowszej poezji polskiej*, „Goniec Polski" 1850, nr 118–121). Nie oznacza to jednak, że romantyzm jako prąd artystyczny zyskał pełną aprobatę Klaczki: krytyk świadomie wybierał ze spuścizny romantycznej określone wartości (kult indywidualizmu, panpoetyckość, filozofia natury), negatywnie oceniając m.in. sekciarstwo religijne, mesjanizm (szczególnie Andrzeja Towiańskiego) oraz → sarmatyzm.

W pozytywizmie nasiliły się tendencje rewizjonistyczne i gwałtowne wystąpienia przeciwko romantyzmowi, które mimo wszystko nie oznaczały odmawiania romantykom wielkości. Franciszek Krupiński zaatakował romantyzm, obwiniając go przede wszystkim o sianie niechęci do nauki, uczonych i doświadczenia potocznego, a także o szerzenie przesądów (*Romantyzm i jego skutki*). Wskazywał na szkodliwe konsekwencje romantycznego kultu uczucia w życiu społecznym i obyczajowości. Potępiał romantyczną → egzaltację, prowadzącą, według niego, do rozczarowania. Są one bowiem „w znacznej części rezultatem romantycznej poezji, i rada nierada musi ona przyjąć odpowiedzialność za ten stan usposobienia umysłów". Nie odmawiał jednak romantyzmowi dodatniego wpływu na rozwój poezji. Z tezami i wnioskami Krupińskiego zgodził się Bolesław Prus (*Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski" 1876, nr 96). Jego zdaniem romantyzm, tak jak i cała literatura, może i powinien być

sądzony „ze społecznego i utylitarnego stanowiska", co – oczywiście – nie wykluczało innego typu krytyki.

Włodzimierz Spasowicz negatywnie oceniał dzieła budzące niechęć do Rosji, zarzucał poezji romantycznej, że była złą szkołą wychowania (*Nowe studium nad Syrokomlą*, „Ateneum" 1876, t. 1; *Wincenty Pol jako poeta. Dwa odczyty*, „Ateneum" 1878, t. 2). Podkreślał przy tym zgubne konsekwencje polityczne, wynikające z poddania się sile romantyzmu. Ukazywał związek przyczynowo-skutkowy między poezją romantyczną a kolejnymi powstaniami narodowymi, do których miał zasadniczo negatywny stosunek. Obwiniał też romantyczną poezję o jej „spolitycznienie" po 1831 r., a ponadto dystansował się względem tych poetów, którzy „zaszli w najmglistszą metafizykę albo skoczyli równymi nogami w mistycyzm" (*Wincenty Pol jako poeta*). Jednak Spasowicz, który większość swojego dorobku krytycznoliterackiego poświęcił romantyzmowi, dostrzegał również pozytywne strony tego kierunku literackiego – zwłaszcza twórczość z pierwszej połowy XIX w. Na „firmamencie poezji" umieszczał twórczość Mickiewicza, Krasińskiego i Słowackiego.

Kontynuacją polemiki ideowo-politycznej z romantyzmem były wypowiedzi Antoniego Gustawa Bema (*Obywatel polski z doby romantyzmu*, „Prawda" 1881, nr 32–33; *Echa mesjanistyczne w literaturze polskiej*, „Prawda" 1888, nr 6–9). Krytyk zdecydowanie potępił socjalno-polityczną ideologię romantyzmu, która w większym stopniu niż poezja ponosiła odpowiedzialność za spiski i powstania. Nie odmawiał natomiast romantykom świetności Antoni Małecki, ale zarazem w dorobku Juliusza Słowackiego odnajdywał pewną ułomność psychiczną, polegającą na niewykorzystaniu w pełni poetyckiej zdolności, która miejscami „dymi przez słowa" – i anormalność poety, znamionującą – jego zdaniem – całą generację romantycznych twórców. Małecki zarzucał także romantyzmowi fałszywą perspektywę widzenia świata (*Juliusz Słowacki, jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, t. 1, 1866).

Ujemne cechy romantyzmu (jak pogarda dla rozumu i nauki oraz skłonność do zamieniania uczuciowości w → mistycyzm i zabobon) wskazywał również Piotr Chmielowski: „Romantyzm pomiatał rozumem, a zwłaszcza zdrowym rozsądkiem, który uważał za pachołka ludzi płaskich, niewiedzących, co polot duszy" (*Kobiety Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego*, 1873). W innej, późniejszej rozprawie konstatował jednak w sposób o wiele bardziej wyważony, że romantyzm polski podobnie jak literatura niemiecka dążył do przywrócenia praw fantazji i uczuciu, „upośledzonym" w okresie klasycyzmu, ale „daleki był od poniewierania praw rozumu w sztuce i od chęci wysławiania fantazji i uczucia jako jedynych jej żywiołów" (*Estetyczno-krytyczne poglądy A. Mickiewicza*, „Pamiętnik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza" 1888–1889).

Umiarkowanym entuzjastą romantyzmu był Bronisław Chlebowski (*Wiek XIX. Sto lat myśli polskiej. Życiorysy, streszczenia, wyjątki*, t. 4, 1908; *Literatura polska 1795–1905 jako główny wyraz życia narodu po utracie niepodległości*, 1923). Twierdził on, że romantyzm polski (podobnie jak francuski) cierpiał na wybujałość indywidualizmu, nadmierną wyobraźniowość i powierzchowność inspiracji (szczególnie twórczość Słowackiego), chorobliwy sentymentalizm, erotyzm, a także ucieczkę w świat ideałów i twórczość artystyczną. Chlebowski cenił jednak romantyzm zwłaszcza za jego artyzm literacki, poziom myśli filozoficznej, uniwersalizm głoszonych prawd oraz narodowy charakter. Szczególną rolę przypisywał → wieszczom (zwłaszcza Mickiewiczowi), których widział tylko wśród romantyków.

Aprobatywne stanowisko wobec romantyzmu zajął Adam Bełcikowski. Doceniał on niepodległościowe zasługi literatury romantycznej: odtworzenie przeszłości narodowej i po-

głębienie kultury uczuć osobistych. Wśród najistotniejszych pierwiastków romantyczności Bełcikowski wskazywał „rozbudzenie ducha narodowości, wypielęgnowanie pragnienia wolności i niepodległości" (*O poezji polskiej XIX wieku*, „Tygodnik Wielkopolski" 1873, nr 1–8). Stanisław Tarnowski, konserwatysta i współautor *Teki Stańczyka*, nie aprobował natomiast ani światopoglądu romantycznego, ani romantycznych upodobań estetycznych. Mimo że rozumiał moralno-społeczno-polityczną genezę romantyzmu europejskiego, nie akceptował skutków manifestowanego przezeń rozgoryczenia i chęci buntu. W odniesieniu do romantyzmu mówił o twórcach, którzy nie mogą zrozumieć ani siebie, ani otaczającego świata, nie mogą się w nim odnaleźć, gardzą ludźmi, wątpią we wszystko i zuchwale odnoszą się do Boga. Całemu romantyzmowi polskiemu niejako przeciwstawiał Mickiewicza i jego twórczość (*Historia literatury polskiej*, t. 5, 1905).

Romantyzm a neoromantyzm. W Młodej Polsce nastąpiło ożywienie i w pewnym sensie usakralizowanie tradycji romantycznej. Matuszewski dowodził romantycznej genealogii → modernizmu i traktował Słowackiego jako patrona Młodej Polski (*Słowacki i nowa sztuka*). Według krytyka zadanie modernizmu polegało na podjęciu indywidualistycznego wątku romantyzmu europejskiego, ograniczonego w warunkach polskich pierwszej połowy XIX w. okolicznościami historyczno-politycznymi. Matuszewski miał szczególnie życzliwy stosunek do romantycznego indywidualizmu jako protestu przeciwko kierunkowi rozwojowemu współczesności, tj. wzrastającej roli kapitału i utylitaryzmowi życia społecznego.

Na aktualność romantyzmu zwracał uwagę Wilhelm Feldman, zauważając, że jego istotę stanowi „wieczysty pęd uczucia i woli, przezwyciężający daną rzeczywistość" (*Współczesna literatura polska*, 1908). Modernizm miał właśnie „neoromantyczny" (określenie Feldmana) charakter, przy czym początku tego nurtu krytyk upatrywał w odzewie twórczości „młodych" na hasło powrotu do ideowych źródeł dzieł wielkich romantyków. Mimo że Feldman zdawał sobie sprawę z różnic między „dzisiejszym" a „wczorajszym" romantyzmem, to przekonywał o jego żywotności, czego dowodem miała być zdolność do odradzania się i rozwoju (*Neoromantyzm a życie*, „Krytyka" 1908, t. 2, z. 12). Z wypowiedzią autora *Współczesnej literatury polskiej* polemizował Władysław Kozicki, twierdząc, że sztuka przyszłości radykalnie zerwie z tradycją. Kozicki po lekturze utworów Stanisława Wyspiańskiego zdecydowanie negatywnie odnosił się do romantyzmu: dla jego charakterystyki używał takich określeń, jak: „mistyczne dziwactwa", „apokaliptyczne mroki", „prorocze bełkotanie" czy „męty apokaliptycznych mgławic" (*Bankructwo natchnienia*, 1912).

Gorącym orędownikiem romantyzmu, zwłaszcza w ujęciu Mickiewiczowskim, był w dobie młodopolskiej Artur Górski. W romantyzmie znalazł on receptę na odrodzenie Polski. Impresyjny szkic Górskiego o Mickiewiczu jako poecie, człowieku i wychowawcy stanowił próbę ujęcia tych idei autora *Dziadów*, które krytyk uważał za aktualne, warte naśladowania i realizacji (*Monsalwat*). Inspirujące były trzy zasadnicze cechy pokolenia Mickiewiczowskiego: „wysoki stan kultury narodowej", „chwała" („wola bohaterska, chwała wielkich czynów i wielkich grobów") oraz „ból niewoli". Z podziwem krytyk mówił również o postawie Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego, którzy „w połowie życia wyłamują się […] z cierpienia, zdobywają wolę ku wolności i rozpoczynają szeroką pracę dla jutra" (tamże).

Stosunek Brzozowskiego do romantyzmu był złożony. W wypowiedziach krytycznoliterackich autor *Legendy Młodej Polski* próbował zrozumieć romantyzm jako zjawisko kulturowo-historyczne oraz światopoglądowe. Krytyk szukał odpowiedzi na pytanie, w jakim stopniu idee romantyczne wyrażają twórczego ducha i służą pracy samoświadomości oraz

konstytuowaniu dojrzałości dziejowej. Przychylny romantyzmowi we wcześniejszej fazie twórczości, z czasem pod wpływem filozofii czynu, Brzozowski stał się wyznawcą tezy o niedostateczności romantycznej drogi do duchowej i historycznej rewolucji; poza tym był przekonany o zgubnym charakterze łatwo narzucających się podobieństw między strukturami kulturalnymi i światopoglądowymi modernizmu i romantyzmu. To, co w romantyzmie było twórcze, uległo zatarciu i spłaszczeniu, a nawet – jak w przypadku Henryka Sienkiewicza – ośmieszeniu: „Przez pośrednictwo romantyzmu, pod jego sztandarem szczepi się dzisiaj estetyczną apatię wobec życia, przekuwa się w obowiązek narodowy, w misję kulturalną, sztucznie hodowaną niemoc, w ideał przekształca się niezdolność bezpośredniego rozumienia, widzenia uczucia, pod osłoną Mickiewiczowskiego imienia zakłada się Monsalwat – schronisko egotystów, nastrojowców, snobów" (*Legenda Młodej Polski*).

Romantyzm jako światopogląd. Pod pojęciem „romantyzm" krytyka literacka rozumiała także dyskurs poznawczy występujący niezależnie od określonych historycznie warunków. Był to bowiem zespół postaw, zawierający pewne cechy myślenia romantyków – głównie w dobie powstania listopadowego i na emigracji. W takim ujęciu światopogląd romantyczny nie stanowił cechy określonej epoki historycznej: był postawą uniwersalną, która dotyczyła przede wszystkim stosunku do czynu zbrojnego, patriotyzmu, wolności i niepodległości narodowej.

Krytycy epoki postyczniowej uwydatniali w światopoglądzie romantycznym głównie te pierwiastki, które uznawali za nieracjonalne, antyspołeczne i nienaukowe, m.in. ideologię powstańczą, brak realizmu w działaniach społecznych i politycznych, mesjanizm, nadmierny emocjonalizm, mistycyzm, spirytualizm. Ksiądz Krupiński zwracał uwagę na ścisłe powiązanie „wygórowanego uczucia", mistycyzmu i → orientalizmu, które, jego zdaniem, było szkodliwe dla społeczeństwa, a czasem i dla sztuki (*Romantyzm i jego skutki*). Spasowicz negatywnie oceniał te zabiegi emigracji, które polegały na podążaniu za „poetycznymi widziadłami" polityki (*Dzieje literatury polskiej*, 1882). Bem w światopoglądzie romantycznym („romantyzmie w życiu") widział główną przyczynę zgubnych dla bytu narodowego spisków i powstań (*Obywatel polski z doby romantyzmu*). Chmielowski w postawie romantycznej dostrzegał z kolei przede wszystkim „pomiatanie" rozumem, a zwłaszcza zdrowym rozsądkiem oraz przemiany stanów egzaltowanej uczuciowości w sentymentalność, mistycyzm i zabobon (*Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego*). Postawę romantyczną wobec świata zdecydowanie potępiał Tarnowski, wśród cech myślenia i odczuwania romantycznego wymieniając niejasność, mglistość, chorobliwość przeradzającą się w bunt, bluźnierstwo, zwątpienie, rozpacz, egoizm oraz mistykę (*Historia literatury polskiej*, t. 5, 1905).

Romantyzm jako pogląd na świat był przedmiotem refleksji także w okresie modernizmu (E. Porębowicz, *Poezja polska nowego stulecia*; W. Feldman, *Neoromantyzm a życie*). Mimo że krytycy zdawali sobie sprawę z niejednolitości romantyzmu zarówno jako prądu literackiego, jak i szczególnej filozofii, to w krytycznoliterackich enuncjacjach i polemikach zazwyczaj akcentowali tylko kilka elementów światopoglądu romantycznego. Jednym z ulubionych przez krytyków młodopolskich przejawów postawy romantycznej był INDYWIDUALIZM. Autorzy książki programowej *Forpoczty* (1895) – Cezary Jellenta, Wacław Nałkowski i Maria Komornicka – przypominali o romantycznej koncepcji wybitnej jednostki, jej stosunku do rzeczywistości i kierunku rozwojowego współczesnego świata. Matuszewski głosił zaś tezę, że indywidualizm romantyczny miał przeważnie charakter uczuciowy: artysta czuł się jednostką odrębną od tłumu, „zamkniętą świątynią nieziszczalnych pragnień" (*Słowacki*

i nowa sztuka). Jego zdaniem romantyzm nosił cechy prądu zarówno społecznego (np. twórczość Mickiewicza), jak i aspołecznego (np. twórczość Słowackiego). W rozważaniach Matuszewskiego można też odnaleźć sympatię dla romantycznego indywidualizmu jako protestu przeciwko współczesnemu racjonalizmowi.

Kategoria PROTESTU (BUNTU) była kolejnym zasadniczym wyznacznikiem postawy romantycznej wobec świata. W niezgodzie na klasycyzm i racjonalizm Matuszewski jako autor *Słowackiego i nowej sztuki* upatrywał genezy romantyzmu. Feldman postrzegał z kolei romantyzm jako źródło „protestu przeciw bytowi, nie wznoszącemu się nad chwilę" (*Współczesna literatura polska*). Również Brzozowski w *Legendzie Młodej Polski* definiował romantyzm w kategoriach buntu. Wcześniej widział w nim akt wiary w ducha narodu. Krytyk dowodził, że człowiek zbuntowany to właśnie wytwór romantyzmu: miał tu na myśli bunt psychiki (jednostki) przeciwko społeczeństwu, które ją wytworzyło (taką postawę nazywał buntem „kwiatu przeciwko swym korzeniom").

Wśród najistotniejszych kategorii służących identyfikacji postawy romantycznej był także CZYN. Niejednokrotnie wypowiadał się na ten temat Brzozowski, pochwalając bohaterski czyn Wielkiej Emigracji, który rozumiał jako czyn duchowy – próbę przezwyciężenia samotności odciętych od kraju jednostek i przekształcenia wygnańczej egzystencji w życie narodu. Ta formacja swoje zadanie widziała w zmienianiu świata (działaniu), a nie w objaśnianiu go i interpretowaniu (poznaniu): „[…] zrozumieć romantyzm, to znaczy, zrozumieć tę zmianę, ten ruch, to przeistoczenie" (*Filozofia romantyzmu polskiego*).

Romantyzm jako epoka w kulturze europejskiej. W rozprawie Mickiewicza *O poezji romantycznej* „romantyczność" (i wyrazy pochodne, w szczególności przymiotnik „romantyczny") funkcjonowała przede wszystkim w znaczeniu historycznym. Średniowiecze, jako okres historii powszechnej zasadniczo różniący się światopoglądem i obyczajowością od starożytności greckiej i rzymskiej, poeta nazywał np. „światem romantycznym". Cech romantycznych w średniowieczu dopatrywał się także Mochnacki. Ciekawe, że dwaj wybitni pisarze (i jednocześnie krytycy) raczej unikali nazywania „romantyczną" tworzonej i firmowanej przez siebie literatury i publicystyki filozoficznej. Jeśli przymiotnik ten pojawiał się w ich rozprawach w funkcji autodefinicyjnej, to niejako pod przymusem, tj. pod wpływem określeń i „łatek" nadanych młodej generacji z zewnątrz, przez zazwyczaj starszych polemistów i przeciwników zarazem. Częściej o „romantyczności" pisał Mochnacki (*O duchu i źródłach poezji w Polszcze*), ale w innej rozprawie z tego samego roku krytyk zaznaczał: „Literaturę naszę sprawiedliwie przyrównać można do nierządnej rzeczypospolitej, rozdzielonej na rozmaite stronnictwa, których sprzeczne widoki, zamiary i usiłowania nawzajem się niszczą lub osłabiają" (*Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego*). Piętnaście lat później Mickiewicz wtórował mu, pisząc o Francji, ale i o literaturze polskiej: „Od tego czasu [rewolucji lipcowej] nie masz we Francji ani jednego pisarza, który by był przez cały naród uznany za wzór, za pisarza narodowego. Każdy płód literacki jest sądzony ze stanowiska politycznego lub religijnego, potworzyły się fakcje literackie. Sami nawet Słowianie zostali wciągnięci w te walki literackie, musieli stawać po stronie już to klasyków, już to romantyków, to humanitarystów, to saint-simonistów, to republikanów, to legitymistów" (*Prelekcje paryskie*, wykład dwudziesty dziewiąty, kurs drugi). Omawiając literaturę polską XIX w., Mickiewicz nie używał określenia „romantyczna", „romantyczny"; pisał o literaturze np. po 1830 r., o literaturze Północy, o → szkołach – litewskiej i ukraińskiej, o poezji ludowej, o literaturze emigracyjnej i zsyłkowej.

Dla krytyków pozytywistycznych romantyzm w sensie historycznym był zbiorem dokonań twórczych, głównie w zakresie poezji i dramatu poetyckiego z okresu 1822–1863 (J. Ochorowicz, *O twórczości poetyckiej ze stanowiska psychologii*, „Tydzień Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny" 1877, nr 35–45 i odb.; B. Prus, *Poezja i poeci*, „Tygodnik Ilustrowany" 1909, nr 50; liczne prace Chmielowskiego). Inaczej rzecz widział Brzozowski, pojmując romantyzm jako epokę w historii Europy i towarzyszący jej sposób myślenia. Początkowo był przekonany o całkowitej odrębności romantyzmu polskiego na tle europejskim. Uznawał go za twór specyficznych warunków historycznych, społecznych i politycznych, w których znalazła się Polska w pierwszej połowie XIX w. Zdaniem Brzozowskiego logika rozwoju romantyzmu na ziemiach polskich była „aktem wiary w ducha narodu, samoutwierdzeniem w duchu narodu, któremu zabrakło oczywistości fizycznej" (*Filozofia romantyzmu polskiego*). Źródeł romantyzmu polskiego krytyk doszukiwał się w pismach takich myślicieli, jak Mochnacki, Józef Hoene-Wroński, August Cieszkowski czy Andrzej Towiański. Z czasem jednak, w *Legendzie Młodej Polski*, zanegował wcześniejszą tezę o oryginalności romantyzmu polskiego. Nie zmienił natomiast przekonania na temat roli wychodźstwa, traktując Wielką Emigrację jako synonim romantyzmu.

Marcin Lutomierski

Źródła: K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, „Dziennik Wileński" 1819, t. 1; A. Mickiewicz, *Przemowa*, w: tegoż, *Poezje*, t. 1, 1822; [F.S. Dmochowski], *Uwagi nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej*, „Biblioteka Polska" 1825, t. 1; [M. Mochnacki], *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2; [M. Mochnacki], *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 2, nr 5 i 7; [M. Mochnacki], *Myśli o literaturze polskiej*, „Gazeta Polska" 1828, nr 89–94; W. Niemojowski, *Myśli dorywcze o romantyczności i romantykach*, 1830; S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1–3; M. Grabowski, *Literatura i krytyka*, t. 1–2, 1837; M. Grabowski, *Literatura i krytyka*, t. 3, 1838; J.I. Kraszewski, *Nowa literatura*, w: tegoż, *Studia literackie*, 1842; J. Majorkiewicz, *Literatura polska w rozwinięciu historycznym*, 1847; A. Małecki, *Juliusz Słowacki, jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, t. 1–2, 1866–1867; A. Gąsiorowski, *Adam Mickiewicz i pisma jego do roku 1829*, 1872; A. Bełcikowski, *O poezji polskiej XIX wieku*, „Tygodnik Wielkopolski" 1873, nr 1–8, przedruk pt. *Główne prądy poezji polskiej w XIX wieku*, w: tegoż, *Ze studiów nad literaturą polską*, 1886; P. Chmielowski, *Kobiety Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego*, 1873; A. Pilecki, *Stanowisko poezji wobec pozytywnego kierunku naszej umysłowości*, 1873; F. Krupiński, *Romantyzm i jego skutki*, „Ateneum" 1876, t. 2; B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski" 1876, nr 96; J. Ochorowicz, *O twórczości poetyckiej ze stanowiska psychologii*, „Tydzień Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny" 1877, nr 35–45 i odb.; P. Chmielowski, *Pogląd na poezję polską XIX stulecia*, w: M. Carrière, *Sztuka i literatura w XVIII i XIX wieku. Epoka rozwoju ducha i ideały ludzkości*, 1878, przedruk pt. *Pogląd na poezję polską w pierwszej połowie XIX stulecia*, w: *Studia i szkice z dziejów literatury polskiej*, seria 2, 1889; W. Spasowicz, *Wincenty Pol jako poeta. Dwa odczyty*, „Ateneum" 1878, t. 2; A.G. Bem, *Obywatel polski z doby romantyzmu*, „Prawda" 1881, nr 32–33, przedruk w: tegoż, *Studia i szkice literackie*, 1904; W. Spasowicz, *Romantyzm. Poprzednicy i rówieśnicy Mickiewicza*, 1882, w: tegoż, *Dzieje literatury polskiej*, przeł. z ros. S. Czarnowski i A.G. Bem, 1882; A.G. Bem, *Echa mesjanistyczne w literaturze polskiej*, „Prawda" 1888, nr 6–9; P. Chmielowski, *Estetyczno-krytyczne poglądy A. Mickiewicza*, „Pamiętnik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza" 1888–1889, przedruk w: tegoż, *Estetyka Mickiewicza*, 1898; C. Jellenta, W. Nałkowski, M. Komornicka, *Forpoczty*, 1895; I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902; E. Porębowicz, *Poezja polska nowego stulecia*, „Pamiętnik Literacki" 1902, z. 1; S. Tarnowski, *Historia literatury polskiej*, t. 5, 1905; B. Chlebowski, *Wiek XIX. Sto lat myśli polskiej. Życiorysy, streszczenia, wyjątki*, t. 4, 1908; (f.) [W. Feldman], *Neoromantyzm a życie*,

„Krytyka" 1908, z. 12; W. Feldman, *Współczesna literatura polska*, 1908; A. Górski, *Monsalwat. Rzecz o Adamie Mickiewiczu*, 1908; B. Prus, *Poezja i poeci*, „Tygodnik Ilustrowany" 1909, nr 50; S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910; W. Kozicki, *Bankructwo natchnienia*, w: tegoż, *W gaju Akademosa. Poezje i szkice krytyczne*, 1912; B. Chlebowski, *Literatura polska 1795–1905 jako główny wyraz życia narodu po utracie niepodległości*, 1923; S. Brzozowski, *Filozofia romantyzmu polskiego*, 1924.

Opracowania: S. Burkot, *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku*, 1968; W. Tatarkiewicz, *Romantyzm, czyli rozpacz semantyka*, „Pamiętnik Literacki" 1971, z. 4; A. Bartoszewicz, *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku*, 1973; T. Weiss, *Romantyczna genealogia polskiego modernizmu. Rekonesans*, 1974; H. Floryńska, *Modernizm i neoromantyzm*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria 3, red. M. Żmigrodzka, 1981; J. Kulczycka-Saloni, *Włodzimierz Spasowicz jako historyk i krytyk literatury*, w: W. Spasowicz, *Pisma krytycznoliterackie*, wybór, wstęp i komentarze J. Kulczycka-Saloni, 1981; H. Markiewicz, *Pozytywiści wobec romantyzmu polskiego*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria 3, red. M. Żmigrodzka, 1981; A. Witkowska, *Literatura romantyzmu*, 1987; E. Malinowska, *Romantyczne lektury pozytywisty (Bronisław Chlebowski o zjawiskach literackich pierwszej połowy XIX wieku)*, w: *Między krytyką a prozą artystyczną pozytywizmu i modernizmu*, red. H. Bursztyńska, 1988; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1988; K. Stępnik, *Brzozowski – romantyzm – wizja formy*, w: *Dziedzictwo romantyczne w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, red. E. Łoch, 1988; A.Z. Makowiecki, *Krytyka literacka*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska i E. Szary-Matywiecka, 1993; D. Patkaniowska, *Romantyzm w literaturze polskiej XX wieku*, w: jw.; M. Stanisz, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, 1998; M. Strzyżewski, *Wstęp*, w: M. Mochnacki, *Rozprawy literackie*, oprac. M. Strzyżewski, 2000; M. Strzyżewski, *Mickiewicz wśród krytyków. Studia o przemianach i formach romantycznej krytyki w Polsce*, 2001; M. Gumkowski, *Krytyka literacka*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 2002; A. Kowalczykowa, *Romantyzm*, w: jw.; J. Subel, *Czym jest romantyzm. Przegląd koncepcji*, 2004; M. Stankiewicz-Kopeć, *Pomiędzy klasycznością a romantycznością. Młodzi autorzy Wilna, Krzemieńca i Lwowa wobec przemian w literaturze polskiej lat 1817–1828*, 2009; B. Czwórnóg-Jadczak, *Klasycy i romantycy. Spór i dialog*, 2012; B. Dopart, *Polski romantyzm i wiek XIX. Zarysy, rekonesanse*, 2013.

Zob. też: Czarny romantyzm, Klasycyzm/ Klasyczność, Krytyka literacka w romantyzmie, Literatura szalona, Szkoła literacka, Wieszcz

RUSSOIZM

Zjawisko i jego początki w Polsce. Russoizm, pojmowany jako zjawisko wielorakich nawiązań (aprobatywnych, polemicznych, imitacyjnych, inspiracyjnych, aluzyjnych) do idei oraz pism filozoficznych i literackich Jean-Jacques'a Rousseau (1712–1778), pojawił się w kulturze polskiej już w latach 60. XVIII w. Począwszy od pierwszej wzmianki w „Warszawskich Ekstraordynaryjnych Tygodniowych Wiadomościach" (1762, nr 5) o „sławnym Rousseau" oraz o spaleniu *Emila* z rozkazu Rady Genui („Warszawskie Ekstraordynaryjne Tygodniowe Wiadomości" 1762, nr 17), zarówno w prasie codziennej, jak i w czasopismach kulturalnych pojawiały się informacje o filozofie i jego dziełach, a także dyskusje z jego poglądami. Pozostały też liczne dokumenty szerokiej recepcji jego pism: poświadczona w katalogach ich obecność na rynku księgarskim, pamiętnikarskie i literackie świadectwa lektury, przekłady dzieł pełne (m.in. *O początku i zasadach nierówności między ludźmi*, 1784, oraz *Wielka rozprawa o nierówności stanów między ludźmi*, 1819, oba w tłumaczeniu Ignacego Kiełczewskiego, *Uwagi nad rządem polskim*, 1789, w przekładzie Maurycego Karpia) lub fragmentaryczne (m.in. wyjątki z *Emila*, „Monitor" 1765, nr 32; fragmenty *Umowy społecznej* w broszurze *O wolności człowieka*, 1778). Dzieła Rousseau inspirowały dyskusje i oddziaływały na różne obszary polskiej myśli krytycznej w drugiej połowie XVIII w. oraz sięgały głęboko w XIX w., współtwo-

rząc refleksję skupiającą się wokół kilku obecnych w pismach Jean-Jacques'a kręgów problemowych: myśli filozoficzno-kulturowej, społeczno-politycznej, edukacyjnej i literackiej.

Wokół *Rozprawy o naukach i sztukach*. Sformułowana w rozprawie z 1750 r. teza o przeciwstawności stanu natury i kultury, prowadząca do stwierdzenia zgubnych skutków rozwoju cywilizacji i do poddania krytyce kultury współczesnej, zasadzającej się na nieautentyczności więzi międzyludzkich oraz powodującej alienację człowieka i jego degradację moralną – przez wiele lat stawała się przedmiotem rozważań w europejskiej myśli filozoficzno-krytycznej. W Polsce XVIII w. ten pogląd spotkał się z licznymi polemikami (ich pierwszym przejawem była rozprawa Stanisława Leszczyńskiego *Réponse au discours de Mr. Rousseau*, 1751), które toczyły się na łamach „Monitora" w 1769 r. (nr 2–4, 11 i 54) i w 1773 r. (nr 56–72) oraz w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych", gdzie ukazał się cykl artykułów, m.in. *O pożytku nauk i umiejętności, mowa przeciw mowie p. Jakuba Rousseau* (1770, t. 1, cz. 2). W sytuacji przywiązywania przez polskich oświeconych wielkiej wagi do rozwoju nauk i sztuki oraz do związanego z tym postępu cywilizacyjnego w Polsce XVIII w. teorię Rousseau uznano za nietrafną i niebezpieczną.

Poczucie kontrowersyjności i ambiwalentności jego koncepcji kultury dość długo utrzymywało się w pismach polskich myślicieli, pozostając ciągle tematem gorącym i przedmiotem refleksji. Pojawiały się również inne sfery problemowe, związane z russowską koncepcją podmiotowego, niepowtarzalnego „ja" i jego sposobu przeżywania świata. W „Tygodniku Wileńskim" (1819 i 1821) opublikowano przekład fragmentów *Marzeń samotnego wędrowca – Rozmowa Jana Jakuba Russo z samym sobą*, świadczący o narastaniu kultu tego pisarza przekład Arsène'a Thiébauta *Pielgrzymka do grobu J.J. Russo w Ermenonwilu*. W „Ćwiczeniach Naukowych" ukazał się też obszerny artykuł *Uwagi nad życiem i dziełami Jana Jakuba Rousseau* (1818, t. 1), a w rozprawie *O literaturze romansów* („Astrea" 1821, t. 1) wymieniano *Nową Heloizę* (obok *Klarysy* Samuela Richardsona, *Toma Jonesa* Henry'ego Fieldinga, *Cierpień młodego Wertera* Johanna Wolfganga Goethego i *Korynny* Anne-Louise Germaine de Staël) jako „romans wzorcowy i klasyczny".

Do problematyki natury i kultury spod znaku Rousseau nawiązywał natomiast kilkakrotnie Kazimierz Brodziński, który m.in. przekładał – za pośrednictwem publikacji niemieckich – francuskie artykuły polemizujące z russowskim pojmowaniem człowieka i kultury oraz traktujące autora *Emila* jako inicjatora nurtu literatury, która ukazywała jednostki wyalienowane i sprzeciwiające się normom społecznym. Omawiając – za tymi publikacjami – twórczość George'a Gordona Byrona (przekł. z niem. *Zdanie Francuzów o Lordzie Byronie i jego poezjach*, „Pamiętnik Warszawski" 1821, t. 19), Brodziński powtarzał opinię, że u poety angielskiego występuje „Jana Jakuba Rousseau zapatrywanie się na ludzi, albo raczej mocna onego przesada. To pewna, iż takowe zapatrywanie się jest antysocjalnym, którego prozelici mogliby stać się nader szkodliwymi ludzkości". W tłumaczeniu artykułu Philarète'a E. Chasles'a *O poezji i poetach angielskich* („Pamiętnik Warszawski" 1822, t. 1) Brodziński popularyzował opinię o wpływie Rousseau na pojawiającą się w poezji angielskiej „modę na naturę". Przeciwstawiał się również – już własnym głosem – przypisywanemu Rousseau przekonaniu o deprawującym człowieka charakterze zracjonalizowanej działalności intelektualnej (*O krytyce*, 1830). Russowska problematyka natury i kultury ciągle przyciągała uwagę krytyków, którzy na ogół dystansowali się od skrajnie interpretowanych poglądów filozofa genewskiego. I tak np., w „Dzienniku Warszawskim" (1828, t. 12) został opublikowany przekład (pióra Jana Ludwika Żukowskiego) artykułu Johanna Gottlieba Fichtego *Uwagi* […] *nad roz-*

prawą Russa o wpływie nauk na pomyślność ludzkości, który polemizował przede wszystkim z apoteozą stanu natury, wynikającą – zdaniem autora – z niepełnej wiedzy Rousseau o człowieku i dziejach ludzkości. Autor nie akceptował tezy o pełnej niewinności człowieka natury, który – według niego – jest wolny od występków, ale też niezdolny do życia cnotliwego, a zarazem bierny i nierealizujący swych możliwości twórczych. „Natura bez ręki człowieka jest surową i dziką – pisał – i taka być winna, aby człowiek zmuszonym był wyrwać się z nieczynności i naturę uprawiał; aby sam z prostego, jakim jest, plonu natury, stał się wolną i rozumną istotą". Właśnie rozumność człowieka, a nie jego wrażliwość i emocjonalność, została wskazana jako gwarancja ograniczenia zła płynącego z kulturowej absolutyzacji nadmiernych potrzeb ludzkich: „Im więcej rozum władzę swą rozszerzać będzie, tym mniej dadzą się uczuć człowiekowi potrzeby fizyczne – ale nie, jak w stanie natury, że przyjemności ich zaspokojenia nie zna, ale że się bez nich obejdzie". Dla romantycznego myśliciela najistotniejszym wyznacznikiem człowieczeństwa jest twórcza aktywność, której potrzeby nie dostrzega i nie chce rozwijać Rousseau.

Myśl romantyczna – nie biorąc pod uwagę wyłącznie teoretycznego i modelowego charakteru russowskiej wizji stanu naturalnego – polemizowała przede wszystkim z przypisywanym Rousseau przekonaniem o doskonałości człowieka natury. W tym duchu – nawiązując do pism Josepha de Maistre'a – Michał Grabowski pisał w rozprawie *O literaturze francuskiej nazywanej literaturą szaloną* : „Wbrew zdaniu filozofa genewskiego […] świadectwa historyków i podróżników zgadzają się na jedno, że człowiek w stanie natury to jest człowiek dziki, dalekim jest bardzo od doskonałości" (*Literatura i krytyka*, t. 2, 1837), a z tego stanu może go wyprowadzić jedynie religia. Myśl Rousseau o naturze i kulturze oraz o rozwoju społeczeństw ludzkich stanowiła też punkt odniesienia w pismach krytycznych Maurycego Mochnackiego. Zarysowując w rozprawie *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* (1830) etapy dochodzenia do „uznania siebie samych w jestestwie swoim", nawiązywał on do idei utraconego przez człowieka, niewinnego stanu natury, wskazywał na zburzenie „jedności w naturze", będące „konieczną rewolucją", która „wyrwawszy człowieka ze wszechrzeczy związku nierozdzielnego, z samym sobą, uczyniła sprzecznym, niezgodnym, teraz NIEPOJMUJĄCYM BEZPOŚREDNIO, dlatego że pierwej siebie POJĄĆ musi, żeby pojął co bądź innego". Widząc w tym właśnie momencie „początek historii" i „ROZDWOJENIA, a raczej rozstrojenia wewnątrz nas", będącego początkiem refleksyjnego („przez rozumowanie") stosunku do świata i do siebie, przywoływał oceniające ten stan zdanie Rousseau: „Pięknie tedy i nie bez głębokiego w tę rzecz wejrzenia ktoś powiedział, »iż w tym, że rozumować i myślić możemy, najoczywistszy dowód naszego zboczenia, upadku«". Inaczej jednak niż autor *Rozprawy o naukach i sztukach*, Mochnacki sądził, że człowiek cywilizowany ma możliwość odzyskania pierwotnej niewinności: „[…] żeby UMEM, rozumem, żartkością i przenikliwością swego dowcipu, toż głębokim a jasnym samego siebie POJĘCIEM, ze wszystkimi dary i dzielnościami cywilizacji, które z tego POJĘCIA wypłynęły, był tak dobry, tak niewinny, tak cichy i natchniony, jak ów pierwszy człowiek przed wywołaniem i tułactwem swoim […]". Inaczej też niż Rousseau, Mochnacki przez cywilizację rozumiał „moc, dzielność i stateczne, bezprzestanne objawianie się i wyrażanie tego ducha [narodu] […] w powszechnym systemie działań i poruszeń myśli całego narodu". Russowska idea stanu natury bywała również inspiracją dla poszukiwań odpowiedników takiego stanu w przeszłości narodowej, dla zainteresowań pierwotną → Słowiańszczyzną, w której dostrzegano realizację życia prostego, związanego z naturą (zajęcia rolnicze) oraz opartego na pierwotnych więziach społecznych,

zasadzie równości i wolności ([Z. Dołęga Chodakowski], *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*, „Ćwiczenia Naukowe" 1818, t. 2).

Mimo podnoszenia w polskiej krytyce pierwszej połowy XIX w. dyskusyjności myśli Rousseau na temat natury i kultury ta sprawa pozostawała ciągle żywym przedmiotem refleksji. Badacze zwracali uwagę na istotność tej problematyki dla rozumienia relacji między jednostką a zbiorowością, a także dla kształtowania wizji człowieka – prostego, głęboko i silnie czującego, odrzucającego konwenanse i utrwalone normy społecznych zachowań. Taka koncepcja człowieka miała duże znaczenie w twórczości młodych romantyków, w szczególności Adama Mickiewicza i filomatów, w kręgu których pisma autora *Nowej Heloizy* należały do ważnych lektur.

W okresie późniejszym ważniejszy stał się krytycyzm wobec współczesnej cywilizacji, jej alienacyjnego i moralnie deprawującego charakteru. Tego typu motywy korespondujące z myślą russowską odnajdują badacze w publicystyce Mickiewicza z lat 1832–1833, w której pojawiały się wprawdzie akcenty dyskusyjne wobec doktrynerskiego, uporządkowanego systemu *Umowy społecznej*, ale też nawiązania do krytyki współczesnych systemów filozoficznych, potępienie nadużyć władzy, tyranii, despotyzmu, napiętnowanie warstw społecznych związanych z kulturą dworską, stanowcze odrzucenie ówczesnej cywilizacji zachodniej. Nazwisko Rousseau pojawia się wielokrotnie w pismach Mickiewicza z tego czasu, przywoływane zarówno jako znak obcych wpływów wypaczających charakter narodowy (działacze Sejmu Czteroletniego jako „patrioci we fraczkach, w perukach, z Russem i Monteskiuszem w ręku", *Konstytucja Trzeciego Maja*), jak i jako krytyka osiemnastowiecznych filozofów i śmiałego myśliciela, przeciwstawiającego się utartym schematom i poglądom. Także w *Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* można znaleźć paralelę z wywiedzioną z krytyki kultury russowską myślą o wolności, despotyzmie, niezbędności zasad moralnych w polityce oraz z tego ducha zrodzoną wizją zachodnioeuropejskich społeczeństw i ich potępienia za postawy materialistyczne, żądzę bogactw, brak solidarności z narodami uciśnionymi. Z biegiem lat aktualność myśli russowskiej zamierała, choć poglądy „filozofa genewskiego" na temat stanu natury bywały przywoływane w różnych celach – najczęściej z krytycznym dystansem – przez myślicieli różnych orientacji. Z punktu widzenia romantycznej folklorystyki krytykował je np. Lucjan Siemieński, zarzucający Rousseau brak wiedzy o prostym ludzie wiejskim i jego życiu w zgodzie z naturą (*Wioskowy sentymentalizm i naga rzeczywistość. „Poemata" Syrokomli i „Obrazki wiejskie" Wielogłowskiego*, 1859). Również długo przetrwała pamięć o subiektywizmie i indywidualizmie w pisarstwie Rousseau oraz o ich roli w przemianach literatury. Ignacy Matuszewski w artykule *Subiektywizm w krytyce* przypominał, że głos Rousseau, „którego można uważać za ojca kierunku indywidualistycznego w pedagogice i literaturze", nie przebrzmiał bez echa i spowodował pojawienie się „romantycznej barwności i podmiotowej wybujałości uczuć i namiętności indywidualnych" („Biblioteka Warszawska" 1897, t. 2). Przykładem utopii russowskiej posługiwał się jeszcze Stanisław Brzozowski, krytykując współczesne poglądy na relacje między procesami ekonomicznymi a życiem umysłowym (*Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910).

Wokół poglądów społeczno-politycznych. Fundamentalne znaczenie dla polskiej myśli polityczno-społecznej drugiej połowy XVIII w. i w XIX w. miały – napisane w Paryżu z inspiracji Michała Wielhorskiego – *Uwagi o rządzie polskim i jego projektowanej naprawie* (powst. 1772). Rousseau – na podstawie otrzymanych wiadomości o sytuacji Polski – zawarł w nich program polityczny wsparty na idei wolności oraz współuczestniczenia i współdziałania oby-

wateli w rządach (występował m.in. przeciw silnej władzy centralnej, pochwalał instytucję konfederacji i rozszerzenie władzy sejmików), wysunął na plan pierwszy ideę ojczyzny jako wspólnego dobra, które nawet po rozbiorze kraju może być ocalone dzięki zachowaniu swoistości i odrębności cech narodowych. Widział w Polsce naród, który w dużym stopniu ugruntował cnoty republikańskie, stanowiąc wyjątek wśród panującego absolutyzmu. Formułował umiarkowany program ewolucyjnych zmian politycznych, zmierzających do ugruntowania „woli powszechnej" i wychowania obywateli, przygotowujący ich do udziału w sprawach publicznych. Do myśli Rousseau nawiązywali osiemnastowieczni reformatorzy i myśliciele polityczni (Stanisław Staszic, Hugo Kołłątaj, liczne odwołania w dyskusjach i polemikach politycznych w latach Sejmu Czteroletniego i w latach 90.), a także przedstawiciele obozu zachowawczego (Adam Wawrzyniec Rzewuski). Patronował on jednak przede wszystkim ruchom społecznym i wolnościowym, po utracie niepodległości był popularny wśród patriotycznie zorientowanej młodzieży warszawskiej i wileńskiej, powoływali się też na jego koncepcje uczestnicy powstania listopadowego. Zawarte w *Uwagach* poglądy Rousseau na temat odrębności narodowych były ważnym punktem odniesienia dla myśli krytycznej Maurycego Mochnackiego. W rozprawie *O duchu i źródłach poezji w Polszcze* („Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2) podejmował on myśl o wpływie ówczesnej cywilizacji na zanik „indywidualności człowieka": „Rousseau powiedział, że nie masz Anglików, Francuzów, Hiszpanów, Niemców i Polaków, lecz wszyscy jesteśmy Europejczykami. Dzieje Europy wskazały nam źródło i skutki tego pobratymstwa" – zauważał ironicznie, wskazując na potrzebę zachowania oryginalności i charakteru narodowego, który winien znaleźć wyraz również w twórczości literackiej. Do tej sprawy wracał nieco później. Precyzując w dziele *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* (1830) swe rozumienie cywilizacji, zgodnie z duchem, a nie literą myśli Rousseau, precyzował swe stanowisko: „[…] niechaj nikt opacznym wykładem nie naciąga na to rozumienie: jakobym najwyższe dobro cywilizacji zasadzał na zatarciu wszelkich śladów różnicy między narodami i niejako ostateczny kres oświaty ustanawiał w potłumieniu miłości ojczyzny itd. Dalekie jest ode mnie to mylne mniemanie, prawdziwa bowiem cywilizacja, jak sądzę, rozszerza INDYWIDUALNOŚĆ każdego narodu, ale jej nie zaciera i nie podkopuje; zbliża narody ku sobie, ale ich na jednogniezdne nie zbija plemię, […] ale każdemu pozwala zostawać i rozpleniać się w pewnej mierze opisanej właściwością obyczaju, ducha i innych okoliczności. Tylko fałszywa cywilizacja […] zaciera pierwotne cechy znamionujące istotę narodu w rodzinnej osiadłości". Liczne nawiązania do myśli Rousseau pojawiają się w politycznej publicystyce emigracyjnej. Nawołując polskich wychodźców do zachowania obyczaju i stroju narodowego, Mickiewicz znajdował motywację w dziele Rousseau, który w *Uwagach* pisał: „Uważam to za szczęście, że Polacy mają swój strój narodowy. Zachowajcie starannie tę korzyść […]". Szczególnie często russowskie idee są przywoływane w artykułach Mickiewicza z lat 1832–1833, a potem w wykładach w Collège de France. Z jednej strony poeta przeciwstawiał się poleganiu na obcych koncepcjach ustrojowych, w tym również zawartych w *Umowie społecznej* Rousseau (w której – nietrafnie, zdaniem polskiego poety – interes jednostek zrzeszonych w państwie został postawiony ponad dobrem zbiorowości), z drugiej jednak – odwoływał się do *Uwag o rządzie polskim*, zawierających cenne dlań myśli o niezbędności pielęgnowania cech narodowych oraz przywiązania do ojczyzny i wolności. Mickiewicz mówił: „Rzecz zdumiewająca, że jeden z największych pisarzy XVIII wieku, pisarz śmiały, który utworzył tyle teorii o stanie społecznym, Jan Jakub Rousseau, dostrzegał tę prawdę i zaklinał Polaków, żeby nie naruszali swej starożytnej konstytucji, żeby o ile

możności szanowali nie tylko prawa i ustawy, ale nawet przesądy (to jego własne słowo), bo owe prawa, ustawy, przesądy stanowiły wówczas odrębny charakter Polski" (kurs drugi, wykład siedemnasty). Przestrzegał też – za autorem *Uwag* – przed tendencjami kosmopolitycznymi: „Rousseau mówił, że często udaje się czułą miłość do mieszkańców drugiej półkuli, aby się uchylić od miłowania swych spółziomków" (kurs czwarty, wykład siódmy). Autorytet francuskiego myśliciela stawał się argumentem za podejmowanymi na emigracji działaniami na rzecz odzyskania niepodległości ojczyzny i walki z despotyzmem również w interesie innych narodów.

Wokół problemów estetyczno-literackich. Filozoficzna i antropologiczno-kulturowa myśl Rousseau, a także jego pisarstwo literackie, były bardzo istotne dla kształtowania się nowych koncepcji estetycznych i pojmowania literatury. Russowskie pojmowanie człowieka jako istoty z natury wrażliwej i czułej, żywo reagującej na sytuację innych oraz na świat dookolny, znalazło wyraz w poglądach literackich Franciszka Karpińskiego, zawartych w rozprawie *O wymowie w prozie albo wierszu* (1782), w której → czułość stała się podstawową kategorią odnoszoną zarówno do poety (jako zdolność współodczuwania z innymi), jak i do oddziaływania i odbioru literatury. Serce ludzkie jako siedlisko naturalnych i nieskażonych cech natury ludzkiej było pojmowane jako narzędzie poznawania świata i gwarant pozbawionych fałszu i pozoru, naznaczonych autentyzmem relacji międzyludzkich, których ukazywaniu miała służyć twórczość literacka. Te sprawy często stawały się osnową tematyczną utworów Karpińskiego i innych poetów nurtu sentymentalnego. Problematyka stanu natury była wielokrotnie podejmowana w oświeceniowej i przedromantycznej twórczości literackiej (wokół niej koncentrowały się m.in. w latach 80. XVIII w. dyskusje i polemiki dotyczące *Podolanki w stanie natury wychowanej* Michała Dymitra Krajewskiego), również w powieści czułej i operującej wątkami utopijnymi. Uwagę krytyki przyciągała od początku *Nowa Heloiza* (poznawana w oryginale), przez niektórych autorów traktowana jako negatywny przykład emocjonalnej egzaltacji i niejednoznaczności moralnej (tak np. jest oceniana ta powieść w „Monitorze" 1770, nr 17; w *Wojciechu Zdarzyńskim* Krajewskiego), a przez innych akceptowana, jak w artykule z „Polaka Patrioty" (1785, t. 2, cz. 11), nazywającym utwór „szkołą cnoty i pięknych sentymentów mistrzą [!]". Koncepcja powieści zrealizowana w *Nowej Heloizie* stała się punktem wyjścia refleksji na temat tego gatunku w omówieniach i recenzjach pierwszych dziesięcioleci XIX w., a utwór stał się wzorem dla polskich autorów podejmujących konwencję czułej powieści epistolarnej. Powieść pojmowana – za sprawą Rousseau – jako gatunek ukazujący sferę przeżywania i doznań wewnętrznych była poddawana obronie przed krytycznymi opiniami w artykule *Uwagi nad romansami* („Tygodnik Wileński" 1804, nr 14–15) oraz w (przypisywanym Karolowi Sienkiewiczowi lub Teodozemu Sierocińskiemu) artykule *O romansach* („Ćwiczenia Naukowe" 1818, t. 2). Podsumowaniem dyskusji (prowadzonych też w licznych → przedmowach do powstających ówcześnie powieści polskich) nad podejmującą wzorzec russowski powieścią czułą była rozprawa *O literaturze romansów w ogólności* („Astrea" 1821, nr 1), w której pojawiły się już jednak nowe motywy refleksji o funkcji poznawczej powieści, realizującej się przez ukazywanie „szerszych obrazów społeczeństwa", a nie tylko sfery uczuć.

W kontekście wyłaniających się w pierwszych dekadach XIX w. nowych typów prozy narracyjnej zaczęto postrzegać pisarstwo literackie Rousseau (ale także jego własną osobowość, sposoby zachowań i całą biografię) jako szczególną odmianę twórczości, której istota zasadza się na budowaniu swoistego wzorca człowieka, przeżywającego świat w perspektywie indywidualnej i odczuwającego swą odmienność, a nawet wyższość wobec otoczenia

i innych ludzi. Rousseau stawał się tym samym niejako prekursorem romantycznego pojmowania człowieka i → bohatera literackiego. W tym duchu pisał o nim – za autorem adaptowanego artykułu francuskiego – Kazimierz Brodziński, przekonany, że odsłaniał „tajemnice owej melancholijnej posępności wielkich mężów, która utworzyła nowy rodzaj literatury, tchnący samą pogardą dla ludzi, a miłością dla rodzaju ludzkiego. Nieszczęście cnotliwego oskarża, powtarza towarzyskie urządzenia, a jeżeli tenże mąż jeszcze się geniuszem zaszczyca, wtenczas szuka on odwetu na społeczności za swoję niedolę. Takim był Russo, takim jest Byron" (*Zdanie Francuzów o Lordzie Byronie*). W podobnym duchu, jakkolwiek w nieco szerszej perspektywie, traktował o tym Maurycy Mochnacki, wyróżniając „dwa ATOMY poezji: REALIZM i DUCH. Tam rzeczy zewnętrzne, natura, społeczność, historia; tu myśl, IDEA" oraz dwa typy poetów: „REALNY i IDEALNY". Z tego punktu widzenia „poeta filozofujący, rozumujący, idealista, SAMEGO SIEBIE zawsze przed oczy nasze stawia i wszystko tynkuje farbą swej INDYWIDUALNOŚCI, wszystko ciągnie do swej JEDNOSTKI, do swego »ja«. Takim poetą jest Byron, Jan Jakub Russo, Szyller, Mickiewicz" (*O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*). W takim ujęciu autor *Nowej Heloizy* był raczej poetą nadającym wypowiedzi literackiej szczególny charakter, związany z subiektywnym widzeniem świata przez twórcze „ja", niezależnie od prozodycznego kształtu utworu. Mochnacki twierdził więc, że Jean-Jacques to „zapewne większy poeta od Woltera, chociaż i jednego rymu w swoim życiu nie złożył. Gdyby nie szczupłość miejsca, warto by przytoczyć cały list o teatrze i poezji francuskiej z *Nowej Heloizy*" (tamże). Rousseau pozostawał więc raczej patronem romantycznej poezji o charakterze subiektywistycznym i indywidualnym. Tymczasem tocząca się w krytyce literackiej pierwszej połowy XIX w. refleksja o → powieści szła w przeciwnym kierunku, ku akcentowaniu jej charakteru realistycznego, co prowadziło do odwrotu od wzorca russowskiego. Jeśli ten pisarz jest przywoływany w krytycznoliterackich dyskusjach nad powieścią, to jako przykład odrzucanego, „poetyckiego" modelu gatunku. Tak traktował ją Walenty Chłędowski, który zastanawiał się, jak można zaklasyfikować tę powieść, nieodpowiadającą preferowanemu modelowi gatunku (*Rozbiór uwag Philopolskiego nad „Janem z Tęczyna"*, 1825). W tym duchu pisał też Edmund Wasilewski, który odmawiał *Nowej Heloizie* miana powieści: „Ale rozmaitym okiem na świat poglądać można i autor, który patrzy na niego przez pryzmat swoich marzeń, jak np. autor *Heloizy*, będzie poetą, ale nie autorem powieści lub romansu" (*Józef Ignacy Kraszewski*, „Pamiętnik Naukowy" 1837, nr 7). Dominik Magnuszewski w *Uwagach nad dramatem polskim* kwestionował natomiast przydatność russowskiego modelu bohatera w kreacji postaci historycznych w dramacie współczesnym („Ziewonia" 1839, t. 2). Rousseau widziany jako poeta pojawił się jeszcze w krytyce literackiej z okazji dyskusji nad powieścią historyczną, w szczególności stylizowaną na gawędę szlachecką. W *Listopadzie* Henryka Rzewuskiego Michał Grabowski dostrzegał elementy poetyckiego świata, syntetyzującego elementy konstytutywne gawędy oraz powieści Jean-Jacques'a i Waltera Scotta (*Wyjątek z listu P. M. Gr…skiego*, „Tygodnik Petersburski" 1845, nr 81).

W drugiej połowie XIX w. i na przełomie wieków. W drugiej połowie XIX w. na koncepcje pedagogiczne Rousseau powoływała się Narcyza Żmichowska w *Zeznaniu drugim* (powst. 1851, wyd. 1920). Wpływ naturalizmu spod znaku Rousseau (oraz → werteryzmu) w powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego *Poeta i świat* dostrzegł po latach Adam Bar. Z czasem jednak aktualność wzorców russowskich traciła na znaczeniu, a odniesienia do francuskiego pisarza stawały się coraz rzadsze i miały charakter przede wszystkim erudycyjny. Idee i pisarstwo powieściowe Rousseau przestały być aktualnym problemem estetyczno-lite-

rackim i przechodziły w sferę zainteresowań badawczych. Zanim jednak tak się stało, myśl i dzieło Rousseau przypomniano jeszcze szerszemu gronu odbiorców w okresie pozytywizmu i Młodej Polski. W 1878 r. obchodzono setną rocznicę śmierci genewskiego filozofa, z tej okazji Aleksander Świętochowski powrócił do paraleli „dwu wielkich mistrzów" XVIII w. Rousseau i Voltaire'a (w 1878 r. przypadała również setna rocznica śmierci autora *Kandyda*). Wobec stwierdzonej z perspektywy współczesnej wyższości Voltaire'a („Wyższość Voltaire'a w naszych oczach wynika nie tylko z wyższości jego geniuszu, porównanego z geniuszem Rousseau'a, nie tylko z rozleglejszej wiedzy, ale nadto z tych jego idei, które dziś, po latach stu, są jeszcze niedoścignionymi marzeniami ludzkości", *Stuletni jubileusz Rousseau'a*, „Przegląd Tygodniowy" 1878, nr 27), Świętochowski pisał o Rousseau z pewnym zakłopotaniem, że był to „człowiek dziwny, nietłumaczący nam się dziś wyraźnie z przyznanej mu chwały, a jednak należący niewątpliwie do najsilniejszych umysłów nowszej historii", a „bezpośrednio wzięty prawie zupełnie się przeżył i tylko w pośrednich skutkach swojej działalności się unieśmiertelnia" (tamże). Świętochowski miał na myśli russowską teorię wychowania, idee społeczne i etykę, dystansował się przy tym od idealizowania życia dzikich w stanie natury jako alternatywy dla organizacji społecznej: „Pozorna wolność dzikich jest najstraszniejszą zależnością nie tylko od nieograniczonej samowoli, ale nadto od własnej ich wyobraźni, która naokoło płodzi widma strachu i niebezpieczeństw" (tamże). Powołując się na tezy z pracy niemieckiego historyka, Hermanna Hettnera, o literaturze francuskiej XVIII w. (jej fragment pt. *Rousseau i Polska* został wydany po polsku w 1914 r.), Świętochowski rysował tragiczny portret Rousseau, który: „Płodzi rewolucję ze wstrętem do niej" (tamże). Dostrzegając zaś w ślad za Hippolyte'em Taine'em namiętności targające filozofem z Genewy, akcentował walor historyczny jego przesyconego emocjami dyskursu: „[…] takie świeże, […] nieokiełznane, burzliwe umysły są akurat odpowiednie do puszczenia w ruch zatamowanej historii". Dowartościowywał też konfesyjność dzieła Rousseau (wspominając na marginesie *Wyznania*), interpretując je jako dzieło stworzone „w żarze namiętności", które „jako nieokreślone pragnienie całą ludzkość przenikało". Choć Świętochowski sytuował dzieło Rousseau po stronie tradycji, która bez udziału pośredników nie przekłada się wprost na wrażliwość współczesną, to jednak w jego epoce nie była to tradycja martwa (w „Przeglądzie Tygodniowym" 1875, nr 21, 23 i 28, ukazało się obszerne omówienie pracy Ferdinanda Brockerhoffa *Życie i dzieła J.J. Rousseau*, wyd. niem. 1874). Z prac powstałych w związku z setną rocznicą śmierci Rousseau warto wymienić ponadto broszurę Piotra Chmielowskiego *Rousseau. W stuletnią rocznicę jego śmierci* (1878). Chmielowski nazwał Rousseau „jednym z najoryginalniejszych ludzi, jakich znamy", doceniał nie tyle jego talenty czy wpływ na potomnych, ale to, że „był zupełnie różnym od innych". Podobnie jak Świętochowski wykazywał anachroniczność jego idei, choć namawiał, by w ich ocenie nie zatracać miary historycznej, wedle której *Umowa społeczna* była wszak w swojej epoce „katechizmem". Swoje opinie formułował na podstawie przywołanych na końcu prac Taine'a, Hettnera, a także Georga Brandesa i innych autorów. Osobne miejsce Chmielowski poświęcił *Uwagom nad rządem polskim*, nie szczędząc im przy tym gorzko ironicznych komentarzy. Oceniając russoizm jako zjawisko literackie, doceniał, że w „wieku, w którym przeważną rolę odgrywał rozsądek suchy, abstrakcyjny, wywalczył Rousseau uznanie dla praw uczucia indywidualnego". Stawiał przy tym Rousseau obok Voltaire'a, ich obu dopiero „rewolucja francuska wyróżniła […] z tłumu wielkich pisarzy XVIII wieku i złożyła prochy zwiastunów wolności nowożytnej w miejscu zaszczytnym – w Panteonie" (tamże). W 1884 r. (przy okazji setnej rocznicy śmierci – tym razem – Deni-

sa Diderota) opozycję Voltaire–Rousseau przezwyciężył Edward Przewóski, stawiając ponad nimi (radykalnym Voltaire'em i namiętnym Rousseau) przenikliwego, zdystansowanego Diderota – Rousseau został nazwany tutaj „marzycielem entuzjastą" (*Diderot. Stuletnia rocznica jego śmierci*, „Przegląd Tygodniowy" 1884, nr 27).

W związku z narastaniem tendencji indywidualistycznych i subiektywizmu w okresie Młodej Polski na aktualności zyskały *Confessions*. Ignacy Matuszewski w artykule *Subiektywizm w krytyce* stwierdza, że ich autora „można uznać za ojca kierunku indywidualistycznego w pedagogice i krytyce", ponieważ głosi, że: „Trzeba być […] i pozostać sobą, to bowiem, czym się człowiek wyróżnia od reszty, nie to, w czym się do niej zbliża, stanowi o jego wartości" („Biblioteka Warszawska" 1897, t. 2). Takie rozumienie roli Russowskiej myśli stało się istotnym tematem późniejszych badań nad dziełem pisarza.

Choć Rousseau nie był już w drugiej połowie XIX w. autorem powieści godnych naśladowania, to jednak wciąż miano w pamięci jego koncepcje ogólnofilozoficzne, dotyczące natury człowieka, przyrodzonego dobra, miłości bliźniego itd. (np. E. Orzeszkowa, *O przekładach*, „Tygodnik Wielkopolski" 1872, nr 15–20), powracano do niego również w związku z nigdy niegasnącą dyskusją o aktualności postaw romantycznych (Rousseau pojawił się w wielu miejscach pracy Wilhelma Feldmana *Współczesna literatura polska 1864–1923*, m.in. jako postać wymieniana w związku z reakcją na francuską refutację romantyzmu).

Na przełomie XIX i XX w. dzieło Rousseau jest nadal żywe: rozprawa zawierająca cytaty z twórcy *Umowy społecznej* stała się niecenzuralna jako propaganda anarchizmu (tak było w przypadku rozprawy Stanisława Bukowieckiego *Filozofia prawa J.J. Rousseau podług najnowszych badań*, „Przegląd Filozoficzny" 1898, z. 2). W 1900 r. omawiano w prasie literackiej monografię niemieckiego uczonego Haralda Höffdinga *Jan Jakub Rousseau – życie i dzieła* w przekładzie Zygmunta Herynga. W 1907 r. wyszła rozprawa Zygmunta Matkowskiego *Rousseau – Mickiewicz: „Dziady" wileńskie a „Emil". Studium porównawcze*. Od 1912 r. (dwusetna rocznica urodzin Rousseau) nastąpiło ożywienie problematyki russoistycznej, np. w pracach Jana Parandowskiego (*Rousseau. Szkic literacko-filozoficzny*, 1913), Władysława Konopczyńskiego (*Jan Jakub Rousseau doradcą Polaków*, „Themis Polska" 1913, t. 1, cz. 2) i w monografii Mariana Szyjkowskiego (1913). W 1917 r. ukazała się monografia Maurycego Manna *„Nowa Heloiza" Jana Jakuba Rousseau. Studium literackie* (z bogatą bibliografią przedmiotową). Oprócz książki Höffdinga przetłumaczono zaledwie kilka lat po jej wydaniu wykłady Jules'a Lemaître'a *Jan Jakub Rousseau* (przeł. S. Turowski i K. Woźnicki, 1910). Świętochowski w książce *Utopie w rozwoju historycznym* (1910) sporo miejsca poświęcił myśli Rousseau w kontekście → utopii. Do problematyki russowskiej nawiązywał też Karol Irzykowski w artykule *W kształt linii spiralnej* („Prawda" 1911, nr 3–4). Odwołując się do myśli Rousseau, podjął on kwestię znaczenia racjonalności i irracjonalności w sztuce, rozważał rolę elementów pierwotności, instynktu, żywiołowości i bezpośredniości w rozwoju sztuki oraz w procesie twórczym. Koncepcje Rousseau zostały potraktowane jako tradycja przetworzona, ale ciągle aktualna dla rozumienia współczesnych tendencji estetycznych.

Teresa Kostkiewiczowa

Źródła: [*Trzy przykłady z książki pana Rousseau o edukacji*], „Monitor" 1765, nr 32; [b.a.], *O pożytku nauk i umiejętności, mowa przeciw mowie p. Jakuba Rousseau*, „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne" 1770, t. 1, cz. 2; F. Karpiński, *O wymowie w prozie albo wierszu*, w: tegoż, *Zabawki wierszem i prozą*, t. 2, 1782; [b.a.], [b.t.], „Po-

lak Patriota" 1785; [b.a.], *Uwagi nad życiem i dziełami Jana Jakuba Rousseau*, „Ćwiczenia Naukowe" 1818, t. 1; *Rozmowa J.J. Rousseau z samym sobą*, A. Thiébout, *Pielgrzymka do grobu J.J. Russo w Ermenonwilu*, „Tygodnik Wileński" 1819, t. 8; K. Brodziński, *Zdanie Francuzów o Lordzie Byronie i jego poezjach*, „Pamiętnik Warszawski" 1821, t. 19; [M. Mochnacki], *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2; L. Siemieński, *Wioskowy sentymentalizm i naga rzeczywistość. „Poemata" Syrokomli i „Obrazki wiejskie" Wielogłowskiego*, w: tegoż, *Kilka rysów z literatury i społeczeństwa od roku 1848–1858*, 1859; E. Orzeszkowa, *O przekładach*, „Tygodnik Wielkopolski" 1872, nr 15–20; P. Chmielowski, *Rousseau. W stuletnią rocznicę jego śmierci*, 1878; [A. Świętochowski], *Stuletni jubileusz Rousseau'a*, „Przegląd Tygodniowy" 1878, nr 27; I. Matuszewski, *Subiektywizm w krytyce*, „Biblioteka Warszawska" 1897, t. 2; Z. Matkowski, *Rousseau – Mickiewicz: „Dziady" wileńskie a „Emil". Studium porównawcze*, 1907; K. Irzykowski, *W kształt linii spiralnej*, „Prawda" 1911, nr 3–4, przedruk w: tegoż, *Czyn i słowo. Glossy sceptyka*, 1913; W. Konopczyński, *Jan Jakub Rousseau doradcą Polaków*, „Themis Polska" 1913, t. 1, cz. 2; J. Parandowski, *Rousseau. Szkic literacko-filozoficzny*, 1913; [N. Żmichowska], *Zeznanie Narcyzy Żmichowskiej przed Komisją Śledczą w Lublinie w r. 1851-ym*, oprac. A. Minkowska, „Przegląd Historyczny" 1919/1920, t. 22; A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs I–IV*, w: tegoż, *Dzieła. Wydanie Narodowe*, t. 9–11, 1952; M. Grabowski, *Wybór pism krytycznych*, oprac. i wstęp A. Waśko, 2005.

Opracowania: M. Szyjkowski, *Myśl Jana Jakuba Rousseau w Polsce XVIII wieku*, 1913; A. Bar, *Charakterystyka i źródła powieści Kraszewskiego w latach 1830–1850*, 1924; I. Stasiewicz, *Dyskusja z „Rozprawą o naukach i sztukach" J.J. Rousseau w polskich czasopismach czasów stanisławowskich*, „Studia i Materiały do Dziejów Nauki Polskiej" 1958, z. 2; Z. Szmydtowa, *Rousseau – Mickiewicz i inne studia*, 1961; R. Sobol, *Ze studiów nad Karpińskim. I*, 1967; T. Kostkiewiczowa, Z. Sinko, *Russoizm*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, 1976; J. Michalski, *Rousseau i sarmacki republikanizm*, 1977; H. Juszczakowska, *La Fortune de « La Nouvelle Héloïse » de J.J. Rousseau dans la Pologne du XVIIIe siècle*, 1982; *Voltaire et Rousseau en France et en Pologne*, „Cahiers de Varsovie" 1982 (tu szczególnie rozprawy: B. Leśnodorskiego, M. Tomaszewskiego, J. Marxa, M. Klimowicza, T. Kostkiewiczowej, E. Rzadkowskiej); E. Rzadkowska, *J.J. Rousseau – auteur des « Cofessions » en Pologne*, w: *Autour du XVIIIe siècle en France et en Pologne*, „Cahiers de Varsovie" 1985; *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, 2005; I. Bednarz, *Rousseau w refleksji autorów polskich*, „Przegląd Filozoficzny" 2012, nr 4.

Zob. też: Czucie (Czułość, Uczucie, Tkliwość), Literatura francuska w polskiej krytyce literackiej

RZEŹBA

Rzeźba i właściwości rzeźbiarskie w oświeceniowej krytyce. Ze względu na wciąż aktualną w oświeceniu koncepcję *ut pictura poesis* (→ analogia malarska) z *Listu do Pizonów* Horacego, rzeźba nie była przywoływana jako analogia dla literatury zbyt często. Dominowały metafory określające podobieństwo pisania i malowania, bo dzięki → wyobraźni zarówno pisarz, jak i malarz są twórcami obrazów. Jednak figura rzeźbiarza i jego proces twórczy niezależnie od epoki stawiały rzeźbiarską twórczość w pozycji wyjątkowej ze względu na specyfikę tworzywa i zmitologizowany akt powoływania do życia wiecznotrwałego dzieła sztuki, zgodnie z horacjańskim tropem *exegi monumentum*. Pod koniec XVIII w. rzeźba pojawia się w pisarstwie krytycznym, teoretycznym i publicystycznym przede wszystkim w dwóch typach analogii, wyprowadzanych bezpośrednio z mitologii rzeźbiarskiego aktu. Z jednej strony w odniesieniu do epigramatyki, wywodzonej z napisów umieszczanych na posągu nagrobnym. Ten rodzaj odniesienia eksponował związek rzeźby (posągu) z pismem w kontekście pamięci i utrwalania dziejów narodowych. Filip Nereusz Golański używał posągów nagrobnych, wskazując na nierozerwalny związek rzeźby i pisma w kształceniu świadomości narodowej: „Byłoby czego życzyć dla społeczności, ażeby najmożniejsi na świecie ludzie

pamiętać to raczyli, a gdy bywa częstokroć, że się okazałe dzieła wielbią, a prawdziwa cnota, w cieniu i tajnikach pod zasłoną będąca, żadnych pochwał nie bierze, należałoby zatem przy posągach największych ludzi, których dzieła są na widoku wszystkich, wyznaczyć także miejsce i dla kolumny z napisem: Cnotliwym ludziom, których nie znamy, jak niegdyś w Atenach nieznajomemu bogu statua postawiona była: Ignoto Deo" (*O wymowie i poezji*, 1786). Na podobne właściwości rzeźby epitafijnej wskazywał też Ignacy Krasicki, pisząc, że „nagrobki, tak jak i inne ku następnej pamięci stawiane gmachy, są najtrwalszymi, a razem najoczywistszymi dowodami dziejów krajowych, odmian rozmaitych: gdyż z napisów w nich umieszczonych dochodzić można pory czasów, w których się czyny rozmaite wydarzały" (*Uwagi*, „Co Tydzień" 1798, nr 2, 16–17, 19, 21 i 25; 1799, nr 1–4 i 8). Z drugiej strony, obok rzeźby pomnikowej, symbolizującej pamięć i dziedzictwo, a także określającej wzorzec idealnego dzieła sztuki (według Krasickiego „służą do pomnożenia i wydoskonalenia szacownych kunsztów snycerstwa i architektury"), krytycy i pisarze sięgali po rzeźbiarskie metafory (wykuwanie, odlewanie), by podkreślić doniosłość i trwałość aktu pisarskiego oraz jego efektu (twardość i ostrość wyrazów). W ten sposób pisze o twórczości pisarskiej Franciszek Karpiński: „Z tej to kuźni wychodzą te ostre wyrazy, którym się często i najtwardsze serce nie oprze" (*O wymowie w prozie albo wierszu*, 1782). O „niebezpiecznej sztuce odlewania wierszy" i odlewaniu → prawideł tej sztuki pisał również Franciszek Ksawery Dmochowski w *Sztuce rymotwórczej* (1788). Porównanie tworzenia literatury (i jej konkretnych gatunków) do działalności rzeźbiarskiej przyjmowało także formę relacji o charakterze teleologicznym (podkreślającym zbieżne cele ideowe i estetyczne). Józef Lipiński, rozważający sposób przedstawiania świata w poezji sielskiej, sięga po porównanie snycerstwa i → epopei, by wskazać na rolę wyobraźni w kształtowaniu dzieła, które nie może być wartościowane w kategoriach zgodności z rzeczywistością: „Zbiera snycerz cząstkowe piękności kształty, aby z nich doskonały wzór piękności utworzył. Epopeja nadaje bohaterom swoim moc i charakter, który mieć mogli. Wszystko jest płodem wynalazku" (*O poemacie sielskim*, „Pamiętnik Warszawski" 1815, t. 1).

Inspiracje Winckelmannowskie. Na popularność terminu „snycerstwo" w odniesieniu do całej działalności rzeźbiarskiej wpłynęła rodzima parafraza *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) Johanna Joachima Winckelmanna autorstwa Stanisława Kostki Potockiego, opublikowana w 1815 r. pod tytułem *O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski*. Dla Winckelmannowskiego rozumienia rzeźby decydujący jest kontekst Grecji, ponieważ „rzeźby to dzieci słońca – potrzebują światła, powietrza, przestrzeni", jak pisał Władysław Bartkiewicz (*Przegląd sztuk pięknych*, „Bluszcz" 1875, nr 18). Praojczyzną rzeźbiarstwa była Grecja, która stworzyła ideał piękna wcielony w harmonijne kształty. W polskiej wersji *Sztuki u dawnych* szczególnie interesujący jest rozdział *O wynalazcach figur bogów*, wskazujący na powstanie typu ikonograficznego bogów greckich, tworzonego przez wybitnych rzeźbiarzy od czasów Fidiasza. We fragmentach dotyczących idealnego dzieła sztuki Potocki opowiedział się za naśladowaniem natury, przez co odrzucił postulat Winckelmanna o wzorowaniu się nie tyle na naturze, ile na dziełach starożytnych.

Pod wpływem estetyki Winckelmanna (czerpanej zarówno z lektur niemieckiego oryginału, jak i polskiej parafrazy) pojawia się osobna kategoria paraleli rzeźbiarsko-literackich, co stanowiło bezpośrednie nawiązywanie do konkretnych rzeźb starożytnych, których doskonałość miała służyć jako wzorzec strukturalny dla pisarzy. W rozprawie Grzegorza Piramowicza starożytne posągi Jowisza, Apollina czy Laokoona są wzorem dla mówcy, który

musi sięgać po różnego typu emocje i uczucia, by jego słowa kształtowały piękno, rozumiane jako wywoływanie w odbiorcy konkretnych wrażeń: „Wszyscy się dziwią nad pięknością Laokoonta, który wśród wężów ssących krew jego, na twarzy, na całym ciele gwałtownych bólów daje znaki i litość, i żal przerażający wzbudza. Taki jest obowiązek mówcy. Rzecz sama, uczucia i poruszenia serca jego, okoliczności rozmaite robotom jego nadawać powinny tę przyzwoitość, bez której nie masz piękności" (*Wymowa i poezja dla szkół narodowych*, 1792). Posąg Jowisza i rzeźbiący go Fidiasz były dla Euzebiusza Słowackiego paralelami literackiego statusu wyobraźni i kreacji: „Gdy Fidiasz, o którym mówiono, że bogowie kierowali jego dłutem, robił swój posąg Jowisza olimpijskiego, byłżeby mógł nadać swemu posągowi ten wyraz bóstwa, tę powagę, tę wspaniałość i wielkość, która same błędy bałwochwalstwa usprawiedliwiać się zdaje, gdyby myśl jego nie była podniesiona do wyobrażeń idealnej natury. Gdzież w widzialnym świecie mógłby był znaleźć wzór tych czystych proporcji, tych boskich rysów, które tym zimnym głazom zdawały się nadawać jakąś wyższą duszę i zamieniać w jestestwa nieśmiertelne. Rozważał wizerunek idealny, który nie miał bytu, tylko w myśli jego" (*Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, „Tygodnik Wileński" 1819, t. 7–8). Słowacki zastanawia się także nad statusem → wzniosłości, nazywanej „górnością", która w rzeźbie wynika z wyobraźniowego łączenia wizji (a nie z nadawania wielkości fizycznej w materiale). Sytuuje to rzeźbę w relacji podrzędnej wobec literatury, ponieważ „stopień rozkoszy, którą sprawia naśladowanie, nie jest równy w sztukach. Im narzędzie, którego się do naśladowania używa, jest niedoskonalsze, tym zaleta naśladowania jest większa. Choć podobieństwo będzie mniej dokładne, jednakże wzgląd na zwyciężoną trudność nagradza ten niedostatek i pomnaża zaletę dzieła". Dlatego malarz przezwycięża więcej trudności niż rzeźbiarz, jednak dopiero poeta ma przed sobą najtrudniejsze zadania, bo dla niego tworzywem są wyłącznie znaki.

Inspiracje Winckelmannowską koncepcją rzeźby jako zwieńczenia wszystkich sztuk zajmują ważne miejsce w pismach estetycznych Józefa Kremera (tu zwłaszcza *Listy z Krakowa*, t. 1, 1843; *Podróż do Włoch*, t. 1–2, 1859; rozprawa *Grecja starożytna i jej sztuka, zwłaszcza rzeźba*, 1868 – nadb. *O sztuce Grecji starożytnej*, „Tygodnik Ilustrowany" 1866, t. 13, nr 342–345). Sztuka Greków to według Kremera harmonia ducha i materii, doskonałe zestrojenie wnętrza człowieka z otoczeniem. Szczególność perspektywy Kremera polega na ustaleniu specyficznego stylu odbioru rzeźby. Podkreślając trójwymiarowość posągu, autor jednocześnie umieszcza doświadczenie estetyczne odbiorcy poza rzeźbą, spojrzenie odbiorcy przechodzi przez materię, odnosząc go do sensów alegorycznych. Posąg to dla niego wyłącznie środek do wyrażania ideału, a zadaniem rzeźbiarza jest poszukiwanie trójwymiarowego kształtu dla przedstawienia ukonstytuowanej w umyśle idei. W ten sposób zostaje zainicjowana refleksja o „przezroczystości" rzeźbiarskiej materii, która swoje rozwinięcie znajdzie m.in. w modernistycznej wizji sztuki.

Winckelmannowskiej preferencji dla stylu greckiego nie podzielał Kazimierz Brodziński. Jednak przy okazji niewielu uwag poświęconych rzeźbie, wskazywał na konieczność naśladowania → antyku, co (wbrew Gottholdowi Ephraimowi Lessingowi) miało być regułą dla wszystkich sztuk: „Żaden artysta, mający cokolwiek smaku, nie obędzie się bez naśladowania w tej mierze antyków. Owe dziś popiersia w mundurach, z chustkami na szyi, są obrazą sztuki" (*Rzeźba*, w: *Kurs estetyki*, powst. 1825–1827, wyd. 1873). Uwagi Brodzińskiego o rzeźbie zamyka konkluzja odnosząca się do stylu odbioru: „Każdy posąg sam w sobie jest wykończony, nie połączony żadną grupą, wydany bez namiętności, jest samotny, sam dla siebie. Dlatego widok posągów działa na nas uroczyście i spokojnie, kiedy w nich wielką i spokojną znaj-

dujemy duszę". Brodziński hierarchizuje rzeźbę, wskazując, że w odróżnieniu od snycerstwa najdoskonalszą sztuką jest rzeźba z kamienia i marmuru, która tworzy niemal żywą postać i jako taka wzbudza w odbiorcy wrażenie odnajdywania wnętrza posągu, jego duszy.

Do Winckelmanna wraca także Cyprian Norwid. Pisząc studium o współczesnych rzeźbiarzach florenckich, podsumowuje jedność artystyczną i teoretyczną sztuki neoklasycznej, wskazując: „Canova i Winckelmann jedną postać stanowią: tamten czynem, ten słowem" (pierw. według: J. Jankowski, *Z teki pośmiertnej C.N.*, „Świat" 1908, nr 23–24). Wpływ niemieckiego historyka na polską myśl estetyczną zaznaczy się ponownie na początku XX w. w refleksji Władysława Kozickiego, Michała Sobeskiego czy Feliksa Jabłczyńskiego.

Romantyczne mity rzeźbiarza. W XIX w. mit rzeźbiarza – jednostki nadającej indywidualne piękno bezkształtnej i pozbawionej wyrazu bryle kamienia, uległ rozszerzeniu, przybierając formę ogólnej metafory procesu twórczego, opartego na akcie ożywienia materii. Romantyczna hierarchia sztuk, formułowana w odniesieniu do celów estetycznych, za jedno z kluczowych zadań uznawała zdolność sztuki do wywoływania w odbiorcy uczucia → nieskończoności. Stanisław Kłokocki sięgał po figurę snycerza pracującego w ograniczonej materii, by wyeksponować kunszt twórcy, który potrafi oddać nieskończoność w pozornie nieadekwatnej – skończonej i zamkniętej formie marmuru: „Na pierwsze wrażenie zdaje się nieskończoność zupełnie obcą kształtom foremnym i skończonym. Ale na tym wielka tajemnica sztukmistrza leży, żeby wzniecił w duszy uczucie nieskończoności, stawiając przed nią formy skończone" (Kł… [S. Kłokocki], *O idei i uczuciu nieskończoności*, „Pamiętnik Naukowy" 1819, t. 2). Do kwestii nośności metafizycznej rzeźby – jako ograniczonej materiałem formy – nawiązuje także Maurycy Mochnacki: „Grupa Laokoona i Niobe ledwo zamykają w sobie tajemnicę kreacji. Sprawcy tych dzieł naśladowali naturę: lecz naturę twórczą, kreacyjną" (*Myśli o literaturze polskiej*, „Gazeta Polska" 1828, nr 89–94). Sztuka, której idea „ledwo zamyka się" w materii, jest uznawana przez Mochnackiego za najdoskonalszą, ponieważ „duch objawia się w widomych kształtach i w nich pozostaje" (*Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska" 1829, nr 15, 17–20, 22 i 26–29). Rzeźbiarska metaforyka służy Mochnackiemu do uzasadnienia dwóch typów poezji, które wyodrębnił przez istotny udział plastycznej wyobraźni twórcy. Typ pierwszy to realizm poetycki „opisywany jako postaciowy, realny, snycerski, plastyczny". Stoi on w opozycji do poezji „subiektowej", poezji nieokreślonych kształtów, które „coraz bardziej oddalają się od statuy, od posągu i rozwiewają się przed naszym obliczem". Pierwszemu typowi służą marmurowe figury, które stanowią metaforę realizmu poetyckiego (*O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830). Typem poety snycerskiego, plastycznego jest dla Mochnackiego Seweryn Goszczyński, bo główną cechą jego poezji „jest *res statuaria* – figury i grupy to […] nie malowidła, lecz posągi" (*Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 2, nr 5 i 7). W drugim typie wszystko zmierza do tonu, do muzyczności, którą tworzy poeta filozofujący, odwołujący się do własnego „ja".

O ideale klasycznym ucieleśnionym w rzeźbie, a odniesionym do literatury pisał Michał Grabowski, przestrzegając przed „pseudoklasycznym" pisarstwem, które jedynie konserwuje dowolnie wybrane reguły antyczne, lecz nie przystaje do realiów współczesności: „Pojmujemy, że formy greckie mogą się podobać, iż poeta może lubić wskrzesić te formy skulpturyczne, piękne swoją harmonijną całością i starożytną prostotą. Nasi klasycy powinni wyświadczyć podobną przysługę, co Goethe, który dał nam jedyny utwór klasyczny w no-

wej Europie, *Ifigenię w Taurydzie*. Nasi klasycy niech nam podobną zrobią przysługę. […] my ciekawi będziemy widzieć między nami wskrzeszony duch starożytnej sztuki i te formy proste i wspaniałe poezji Homera i Sofoklesa; lecz jeżeli zamiast tego oni będą nam tylko dawać, jak dotąd, swoje z drugiej ręki pseudoklasyczne kompozycje […], to nie zwódźmy się ich niesprawiedliwymi pretensjami, nie zwódźmy się nazwiskiem klasyków, które przybierają: to nie są klasycy, to są tylko źli poeci" (*Myśli o literaturze polskiej*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 12, nr 36). W romantycznej refleksji nad literaturą rzeźba pojawia się przede wszystkim przez odnajdywanie w obu sztukach podobnych cech (także na poziomie estetyki odbioru), które pozwalają komentować literaturę dzięki obecnym w niej rzeźbiarskim właściwościom.

Postromantyczne metafory materialne. Krytycy z epoki → pozytywizmu sięgali po rzeźbiarską metaforykę, odnosząc ją głównie do warsztatu pisarza i pisarskiej poetyki. Mniej tu odwołań do konkretnych dzieł rzeźby, raczej dostarcza ona metafor rozumianych dość potocznie i abstrakcyjnie. Tak więc Aleksander Świętochowski, charakteryzując metody współczesnego powieściopisarstwa, wskazuje na konieczność rzeźbienia postaci (*E. Orzeszkowa – „Nad Niemnem"*, „Prawda" 1888, nr 22), a Bolesław Prus pisze o *Farysie* Adama Mickiewicza, wstrząsającym do głębi i rzeźbiącym duszę (*„Farys"*, „Kraj" 1885, nr 46). Interesująco pod tym względem rysuje się refleksja Włodzimierza Spasowicza o Wincentym Polu. Krytyk pisze, że „Pol wykuty z tego samego kamienia, co jego pochowani na Wawelu poprzednicy; dawni ludzie z porfiru czy piaskowca", a „każdy jego utwór poetycki to jest żużel zastygły, kawałek stwardniałej lawy, kryształik, zsiadły szczątek niesłychanie gorącego niegdyś uczucia" (*Wincenty Pol jako poeta. Dwa odczyty*, „Ateneum" 1878, t. 2). Dzieło Pola ma więc strukturę rzeźbiarską nie jako bezpośrednie nawiązanie do posągu, lecz materiału. To nie wycyzelowany artefakt, lecz rzeźba naturalna – samorzutnie zastygła lawa. Metafora ta podkreśla zatem przede wszystkim ładunek emocjonalny poezji Pola, która zastyga i petryfikuje gwałtowne uczucia. Rzeźbiarskie paralele służą tu do wzmocnienia dyskursu krytycznego i wzbogacenia go metaforyką, która podkreśli doniosłość komentowanych utworów literackich.

W obliczu dyskusji wokół budowy pomnika Mickiewicza w Krakowie różni twórcy, krytycy i teoretycy zabierali głos, eksponując swoje stanowisko na temat rzeźby współczesnej, sprowokowani projektami opartymi przede wszystkim na rzeźbionych personifikacjach abstrakcyjnych pojęć. Kazimierz Bartoszewicz, komentując konkursowe propozycje, wyliczał: „Znalazły tam swe upostaciowienie liryka, dydaktyka, epopeja, dramat, zawód, gorycz, nadzieja, triumf, historia, tułactwo, geniusz poezji, prawda, przyroda, wolność, ballada, patriotyzm, zwycięstwo, zachwycenie, natchnienie itd." (*Z dziejów pomnika*, „Przegląd Literacki" 1898, nr 12–13). Bolesław Prus pisał przy tej okazji o ograniczonych możliwościach komunikacyjnych rzeźby, która musi być upraszczająco jednoznaczna, by była zrozumiała dla ogółu. „Dziedzina rzeźby ogranicza się do pięknych linii i powierzchni, obejmuje piękność kształtów ciała i draperie tudzież niektóre ruchy, ale bardzo wyraźne i jakby skoncentrowane. Wtedy tylko jest »zrozumiałą dla ogółu«. Toteż ktokolwiek, uczony czy prostak, spojrzy na Laokoona, ten wie od razu, że ma przed sobą trzech ludzi duszonych przez węże. […] Przeciwnie, posągi uczonych, muzyków i poetów mają tę wielką niedogodność, że każdy z nich może oznaczać wszystko i nic" (B. Prus, [*Korespondencja „Kraju"*], „Kraj" 1885, nr 12). Prus nawiązuje tu do problemu dominacji → alegorii w dziewiętnastowiecznych pomnikach, które w założeniu twórców i w recepcji traciły swoją materialność, pełniącą jedynie umowną funkcję wobec ustabilizowanych i zakrzepłych znaczeń alegorycznych. Alegoryczność rzeźbiarska doprowadziła do interesującego zjawiska w dziedzinie paraleli literacko-rzeźbiarskich. Pro-

jekty pomnika Mickiewicza ukazały rozbudowaną dyskursywność rzeźby, opatrywanej przez twórców objaśnieniami, artykułującymi wątki treściowe. Literatura przenikała więc do rzeźby, by umożliwić alegoryczne przedstawienie, które pozwoli odbiorcom rozpoznać ustalone znaczenie pomnika.

O petryfikacji znaczenia poprzez użycie rzeźbiarskiej metafory pisał również Antoni Sygietyński, przyrównując *Panią Bovary* Gustave'a Flauberta do odlewu z brązu, co miało podkreślić jednolitość i spójność dzieła (*Współczesna powieść we Francji. I. Gustaw Flaubert*, „Ateneum" 1881, t. 2).

Młodopolskie (de)materializacje rzeźby. W pierwszej połowie XIX w. rzeźba dopiero stopniowo zdobywa miejsce w społecznej świadomości, jednak pod koniec stulecia jej status i zainteresowanie nią świadczą o wyraźnym ożywieniu ruchu rzeźbiarskiego w Polsce. Mocne paralele między rzeźbą jako sztuką kształtowania materiału a sztuką słowa zaznaczają się w refleksji Henryka Struvego, porównującego kondycję artysty dramatycznego i rzeźbiarza: „Krasomówstwo i sztuka dramatyczna mają za przedmiot człowieka żywego, mówiącego i działającego pod wpływem natchnienia, wyrabiającego z samego siebie za pomocą słowa, mimiki i gestu formę zewnętrzną dla odpowiedniego wyrażenia treści wewnętrznej ducha. Rzeźbiarstwo natomiast ma za główny przedmiot zewnętrzne kształty człowieka, które ożywia, napełniając skamieniałą materię duchem, wyrazem, treścią idealną. W ten sposób obie te sztuki nawzajem się dopełniają. Krasomówca i artysta dramatyczny wyrabiają z siebie żywe posągi; rzeźbiarstwo zaś jest skamieniałym krasomówstwem, posągową sztuką dramatyczną" (*Sztuka i piękno*, 1892). Formuła Struvego pozostaje bliska ustaleniom Kremera – dzieło rzeźbiarskie to dla niego harmonia natury z duchową treścią, wyzwalająca uczucia estetyczne i moralne. Rozkwit i zmianę rzeźby współczesnej Struve widział w starciu dawnej doktryny z nowymi, żywymi tendencjami: „Posąg spokojny, zamknięty w sobie, obojętny na wszystko, co go otacza, nagle rozwarł swe oczy i przejął się jego niepokojem […]. W kamień wcielono systemat nerwowy – oto przewrót, jakiego dokonało zwycięstwo romantyzmu".

Wiele zmienia się w rzeźbiarskiej teorii i praktyce w związku z potrzebą zerwania z → historyzmem, którą proklamował Auguste Rodin głoszący, że „gdy dobry rzeźbiarz modeluje tors człowieka, to przedstawia nie tylko mięśnie, lecz życie drgające w nich" (*Aforyzmy o sztuce*, przeł. J. Masłowska, „Museion" 1912, nr 12). Antoni Potocki, pisząc o nowych właściwościach rzeźby, inicjowanych przez dzieło Rodina, wskazywał, że: „Ok. roku 1900 rzeźba oddaje najpełniej (w grze nie muskułów, lecz nerwów) kondycję współczesnego człowieka" (*Sztuka na wystawie paryskiej*, „Tygodnik Ilustrowany" 1900, nr 34). Stwierdzenie to pociąga za sobą, w odniesieniu do rzeźbiarsko-literackich paraleli, znaczącą zmianę: rzeźba coraz częściej staje się → metaforą już nie formy artystycznej i wzorca idealnego dzieła literackiego, ale także modernistycznej → podmiotowości, ujmowanej w kategoriach podsuwanych przez zmieniającą się kondycję rzeźby. O wkładzie Rodina w zmianę myślenia i rzeźbiarskiego działania pisał Tadeusz Jaroszyński: „Rodin był tylko pierwszym pionierem [!] na drodze do stworzenie stylu współczesnego, i stąd jego olbrzymia zasługa dla rzeźby nowych czasów" (*Rzeźba przyszłości*, „Tygodnik Ilustrowany" 1909, nr 22).

Refleksja Rodina była popularyzowana na polskim gruncie przez środowisko skupione wokół pisma „Museion". To tutaj ukazywały się przekłady wypowiedzi francuskich rzeźbiarzy i teoretyków oraz refleksje rodzimych twórców i krytyków, komentujące bieżącą działalność artystyczną. Zygmunt Lubicz Zaleski pisał o zmianie, która dokonała się w myśleniu o związku literatury ze sztukami plastycznymi, komentując publikację *Le Parnasse contempo-*

rain (serię zbiorową poezji francuskiej, ukazującą się w trzech tomach, odpowiednio w 1866, 1871 i 1876 r.): „Nie ma tu wyzwań ani okrzyków bojowych, a jednak przeciwstawienie się romantyzmowi aż nadto jest widoczne. Obiektywizm, równowaga wewnętrzna, zdobyta twardym wysiłkiem woli, wreszcie nowa postawa filozoficzna – wszystko to zmusza parnasistów do zmiany stosunku wobec języka. Kolorowość romantyczna ustępuje miejsca elementom rzeźbiarskim i konstrukcyjnym; indywidualizm wyrazu – »obiektywizmowi« opisu; słowo-kolor i słowo-czucie – słowu-idei, słowu-kształtowi. Romantyczna melodyjność i brzemienność wiersza przybiera charakter metaliczny i bardziej jeszcze może zewnętrzny. Nawet blask i przepych słowa ma coś z chłodu marmuru" (*Albert Samain. Sylwetka marzyciela-twórcy na tle ewolucji stylu poetyckiego we Francji*, „Museion" 1912, nr 1). Metafor rzeźbiarskich w odniesieniu do kondycji dzieła poetyckiego używał też Edward Leszczyński pokazujący jednak odmienność obu materiałów twórczych: „Rzeźba i obraz już poprzez sam materiał zaznaczają swoją fikcyjność. Inaczej jest w poezji: Marmur bez swojej formy byłby w rzeczywistości tylko bezkształtną bryłą, materiał mowy bez poetyckiej formy nie jest bynajmniej bezładem, jest już sam dla siebie organizacją żywą, psychologicznie skomplikowaną, a to, co przed chwilą brzmiało dla nas jako fikcja, mogłoby przy odpowiednim przekształceniu formy oznaczać jeszcze jakąś treść pojęciową realnego świata w formie mowy potocznej" (*Słowo jako tworzywo poezji*, „Museion" 1912, z. 1).

Młodopolskie zbliżenie literatury i rzeźby nie oznaczało jednak wyłącznie paraleli o charakterze pozytywnym. Pojawiały się także głosy stawiające rzeźbę jako negatywny punkt odniesienia dla literatury. Była to rzeźba pojmowana swoiście, czasem przetworzona już przez poetyckie obrazowanie, jak w przypadku Ludwika Krzywickiego, który odnosząc się do wiersza Kazimierza Tetmajera *Tę kulę…* (1898), wskazywał, że posąg to figura zindywidualizowanego uczucia stojącego w opozycji do postulowanego przez krytyka pierwiastka społecznego (*O sztuce i nie-sztuce. Luźne uwagi profana*, „Prawda" 1899, nr 11–12).

Rzeźba jako figura pracy i tragizmu. Wyraźna zmiana w myśleniu o rzeźbie, akcentowana przez działalność Rodina, wpłynęła na jej literackie rozumienie, które pod koniec XIX i na początku XX w. wiąże się przede wszystkim z dynamiką, aktywnością i pracą. Pisząc na temat Maurice'a Maeterlincka, Stanisław Brzozowski prognozował nadejście nowego okresu w sztuce. Miał być to okres „twardy, jędrny, tęgi", zwiastowany przez uderzenia młota (*Maurycy Maeterlinck. Z powodu wystawienia „Monny Vanny" w Warszawie*, „Głos" 1903, nr 23). Podobne metafory rzeźbiarskie wykorzystał Artur Górski, proklamując ideologię czynu, opisywaną jako wydobywanie z głębi metali i „wykuwanie z nich zbroi, która nie pęknie pod naciskiem podłości". Dla Górskiego wzorem takiego postępowania jest Mickiewicz – twórca, który „wydobywa z siebie dłutem i młotem kształt boskiej idei" (*Monsalwat. Rzecz o Adamie Mickiewiczu*, 1908). Symbolem tak rozpoznanej współczesności staje się *Dyskobol*, ucieleśniający energię życiową, która wzrosła do najwyższych natężeń (T. Miciński, *Tężyzna narodu*, „Tygodnik Ilustrowany" 1912, nr 24), a ze współczesnych piszących rzeźbiarzy ważną postacią jest (obok Rodina) Constantin-Émile Meunier i jego nieukończony pomnik *Gloryfikacja pracy*, uznany przez Wilhelma Feldmana za dzieło idealne, bo pozostające w związku z ludem i przekraczające arystokratyzm twórców oddalonych od prawdziwego życia.

Relacje rzeźby z filozofią czynu występują najwyraźniej w publicystyce Brzozowskiego. Autor *Płomieni* nazywał rzeźbę „sztuką nieznoszącą sentymentu", uzasadniając, że „rzeźba, sztuka przerażającej uczciwości, sztuka zamykająca całą tragedię, całą jej potencjalność w jakiejś linii, pochyleniu, rzeźba przemawiająca do nas mową ciała ukazanego jako to, czym jest

ono: konkretną formą naszego tragizmu, gdy zdoła zakląć w swą mowę nowoczesność, musi być wielką szkołą. Posągi tworzone są nie w marmurze lub brązie, lecz w tym, co jest nami, co ukazuje się nam, jako nasz kształt. Jest cisza i groza naokoło rzeźby, w niej samej duma i samoprzyjęcie. Cały pozaludzki świat naciera na ludzkie życie, wytęża się ono przeciw niemu i linie, i płaszczyzny są tu liniami zetknięcia. Sam spokój i odpoczynek jest formą oporu wobec sił, które się w tej formie ujarzmia, czyni dostępnymi człowiekowi" (*Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*, 1910).

Najwyższa dojrzałość, której formą jest rzeźba, stanowi źródło → tragizmu, ujmowanego także przez rzeźbiarskie właściwości. Metaforą tragicznej kondycji podmiotu jest stojący w słońcu posąg, ostateczny i zamknięty w kształcie, który wyklucza rozwój i postęp. Tragiczna egzystencja, której figurą jest stojący posąg, to chwila zawieszenia wszelkich oczekiwań i żądań, bycie, które ogranicza się do „jest", bez żadnej potencjalności (*Styl Ibsena*, „Przegląd Społeczny" 1906, nr 14, z. 26). Pisząc o twórczości Gustawa Daniłowskiego, Brzozowski przedstawia jego styl jako: „[…] treść opanowaną, przemyślaną, wykutą w ciele przez wolę" (*Gustaw Daniłowski*, wyd. w 1936 r. w tomie szóstym *Dzieł wszystkich*). Styl Daniłowskiego jest na wskroś rzeźbiarski, a rzeźba służy tu za figurę doskonałej mocy twórczej, a zarazem aktywności przeciwstawiania się żywiołowi świata.

Powiązanie tragizmu z rzeźbą w odniesieniu do metafory podmiotu nowoczesnego odnotowuje też Karol Irzykowski, wskazując, że „tragedia to negatyw, w którym odlewa się posąg człowieka" (*Dostojny bzik tragiczności*, „Widnokręgi" 1910, z. 20). Związek rzeźby z → ekspresją, zawdzięczający swoją siłę oddziaływania Rodinowi, ujawnił się również na polskim gruncie za sprawą rzeźbiarskiej twórczości Ksawerego Dunikowskiego, o którym Cezary Jellenta pisał: „[…] rzeźby Dunikowskiego charakteryzuje rezygnacja z dosłowności w oddawaniu rzeczywistych kształtów, która ma spotęgować ekspresję. Pozorny chaos kształtów ma uwolnić odbiorcę od konieczności pozostawania na poziomie szczegółów i wykończenia, a pozwolić mu przeżywać lwie poruszenia, które rodzą się w kontemplacji kształtu wolnego od powszechnej rzeczywistości konkretu, kształtu syntetyzującego istotę problemu, niż naśladującego jego fizyczny objaw" (*Jeden z odnowicieli polskiej rzeźby. Ksawery Dunikowski*, „Wisła" 1912, nr 2).

Klasycyzujące nostalgie. Obok tendencji wyznaczanych przez coraz popularniejsze myślenie o nowoczesnej rzeźbie – w krytyce początku XX w. zaznacza się również inny wzorzec, warunkowany przez klasycystyczną nostalgię (pisma Feliksa Jabłczyńskiego i Michała Sobeskiego). Studia ze zbioru *Przędziwo Arachny. Z pogranicza sztuki i filozofii* (1909) Sobeskiego i eseje zamieszczone w tomie Jabłczyńskiego *U stóp Partenonu* (1913) są osnute wokół melancholii, która odcina przedmioty od ich realnego życia i osadza w nowym kontekście estetycznej fantazji, dzięki której cała groza rzeczywistości zostaje umieszczona w ramach opowieści o zniszczonych posągach, a zatem staje się częścią teoretycznej kontemplacji: „Pogrążając się w utworze artysty, zapominamy o sobie […]. Stajemy się bierni. Tym samym wypłukujemy z siebie aktywną wolę, krynicę naszego bólu. Wyzbyci z woli, możemy tym spokojniej i swobodniej przyglądać się jej życiu kosmicznemu. Rozpatrujemy jej grozę, lecz już nie przejmujemy się nią. Groza i ohyda istnienia staje się wówczas dla nas już tylko »wspaniałym widowiskiem«" (M. Sobeski, *Idealizm i jego przeciwieństwa*, w: tegoż, *Filozofia sztuki*, 1917). Powrót do starożytnej spójności świata, reprezentowanej przez greckie marmury, jest dominantą pism Jabłczyńskiego, postulującego obronę rozpadającej się podmiotowości nowoczesnej przez „zakucie życia w marmur", którego pragną bohaterowie szkiców, obser-

wujący świat antyczny, chylący się ku upadkowi: „[…] toteż obaj patrzyli na rozwijający się przed nimi obraz, jak ci, którzy coś żegnają, jak ci, którzy odchodzą, czując, że rola ich dobiegła końca, że przyszłość do nich nie należeć nie będzie, że przyjdą następcy i że będą oni zupełnie inni" (*U stóp Partenonu*, 1913).

Materialność i ożywione rzeźby. Osobny rodzaj rzeźbiarskich skojarzeń, niezwiązany bezpośrednio z przemianami współczesnej rzeźby, podsuwa krytyka Stanisława Lacka, choć krytyk zabierał głos w dyskusji wokół krakowskiego pomnika Tadeusza Kościuszki, proponując, by przyszły pomnik nie opowiadał o zdarzeniach z życia bohatera narodowego, lecz by pokazywał piękno i siłę ważnej myśli i ważnego dzieła (*Spór o pomnik. Uwagi o sztuce monumentalnej. Z powodu dyskusji w sprawie wystawienia pomnika Kościuszki na Rynku krakowskim*, 1906). W szkicach o twórczości Stanisława Wyspiańskiego Lack koncentruje się na „żywych posągach": „U Wyspiańskiego mamy do czynienia z tworami rzeźby, jak to z Fidiaszowego widać dzieła i z tego, że są skrzydlate. Rzeźba stopniowo ożywiała to bóstwo późniejszych czasów, że w końcu stworzyła cały szereg żywych artystycznych form. Tą właśnie późniejszą formą posługuje się Wyspiański, tym bardziej że z przyrodą jest silniej spojona. Już bowiem sama postawa: lot niewstrzymany, skrzydła rozpięte, całe ciało dumnie naprzód podane, zapęd nieposkromiony niczym, nasuwa myśl o zwycięskim pędzie wichru, który prosto przed siebie gna i wszystko burzy po drodze, świeży i szczęśliwy, a więc o natchnieniu, które bojownika ponosi i im kieruje" (*Noc listopadowa*, „Nowe Słowo" 1904, nr 15–16, 17–18 i 20). Rzeźbiarska metaforyka służy Lackowi do określenia strategii pisarskiej Wyspiańskiego jako „konstruowania przeszłości monumentalnej", dla której ożywiony posąg staje się figurą wskrzeszonej pamięci i rzeczywistości.

Monumentalna bryłowatość to z kolei istotna właściwość, która według Stanisława Womeli charakteryzuje prawdziwą twórczość artystyczną i odróżnia ją od płaskiego i wtórnego pisarstwa (*Nasz symbolizm. Dokończenie*, „Echo Literackie. Dodatek tygodniowy do »Dziennika Polskiego«" 1897, nr 38). Z tzw. lwowskiej szkoły krytyki literackiej również Ostap Ortwin sięgał po metaforę rzeźby (m.in. w odniesieniu do Leopolda Staffa i Jana Kasprowicza jako twórców wykuwających praktyczną etykę), której znaczenie dla literatury rozwijał w szkicach publikowanych po 1918 r. (*U podstaw staffizmu*, „Wiadomości literackie" 1929, nr 28; *Podstawy liryki Kasprowicza*, „Słowo Polskie" 1926–1927).

Pod koniec XIX i na początku XX w. rzeźba w literaturze zaczyna coraz częściej określać typ nowoczesnej podmiotowości i skomplikowanego doświadczenia historycznego (pamięci i przeszłości), które ulegają przeobrażeniu w rzeźbie współczesnej. Materialne właściwości rzeźby często schodzą na plan dalszy wobec szczególnie pojętej filozofii, projektowanej na rzeźbiarskie artefakty.

Katarzyna Trzeciak

Źródła: F. Karpiński, *O wymowie w prozie albo wierszu*, w: tegoż, *Zabawki wierszem i prozą*, t. 2, 1782; F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza. Poema we czterech pieśniach*, 1788; G. Piramowicz, *Wymowa i poezja dla szkół narodowych*, 1792; I. Krasicki, *Uwagi*, „Co tydzień" 1798, nr 2, 16–17, 19, 21 i 25; 1799, nr 1–4 i 8; J. Lipiński, *O poemacie sielskim*, „Pamiętnik Warszawski" 1815, t. 1; S.K. Potocki, *O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski*, 1815; Kł… [S. Kłokocki], *O idei i uczuciu nieskończoności*, „Pamiętnik Naukowy" 1819, t. 2; [E. Słowacki], *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, fragm. „Tygodnik Wileński" 1819, t. 7–8, przedruk w: tegoż, *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, 1824; [M. Mochnacki],

Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych”, „Dziennik Warszawski” 1825, t. 2, nr 5 i 7; K. Brodziński, *Kurs estetyki*, cz. 1–2 [1827–1827], w: tegoż, *Pisma*, t. 6 (tu: *Pojedyncze myśli o piękności*, *Ogrody*, *Rzeźba*, *Malarstwo*), 1873; M. Grabowski, *Myśli o literaturze polskiej*, „Dziennik Warszawski” 1828, t. 12, nr 36; [M. Mochnacki], *Myśli o literaturze polskiej*, „Gazeta Polska” 1828, nr 89–94; [M. Mochnacki], *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski” Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska” 1829, nr nr 15, 17–20, 22 i 26–29; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; J. Kremer, *Listy z Krakowa*, 1843; J. Kremer, *Podróż do Włoch*, 1859–1864; J. Kremer, *Grecja starożytna i jej sztuka, zwłaszcza rzeźba*, 1868; W. Bartkiewicz, *Przegląd sztuk pięknych*, „Bluszcz” 1875, nr 18; W. Spasowicz, *Wincenty Pol jako poeta. Dwa odczyty*, „Ateneum” 1878, t. 2; A. Sygietyński, *Współczesna powieść we Francji*, „Ateneum” 1881, t. 2; B. Prus, [*Korespondencja „Kraju”*], „Kraj” 1885, nr 12; B. Prus, *„Farys”*, „Kraj” 1885, nr 46; A. Świętochowski, *E. Orzeszkowa – „Nad Niemnem”*, „Prawda” 1888, nr 22; H. Struve, *Sztuka i piękno*, 1892; S. Womela, *Nasz symbolizm, Dokończenie*, „Echo Literackie. Dodatek tygodniowy do »Dziennika Polskiego«” 1897, nr 38; K. Bartoszewicz, *Z dziejów pomnika*, „Przegląd Literacki” 1898, nr 12–13; L. Krzywicki, *O sztuce i nie-sztuce. Luźne uwagi profana*, „Prawda” 1899, nr 11–12; A. Potocki, *Sztuka na wystawie paryskiej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 34; S. Brzozowski, *Maurycy Maeterlinck. Z powodu wystawienia „Monny Vanny” w Warszawie*, „Głos” 1903, nr 23; S. Lack, *Noc listopadowa*, „Nowe Słowo” 1904, nr 15–16, 17–18 i 20, przedruk w: tegoż, *Studia o St. Wyspiańskim*, 1924; S. Brzozowski, *Styl Ibsena*, „Przegląd Społeczny” 1906, nr 14, z. 26; S. Lack, *Spór o pomnik. Uwagi o sztuce monumentalnej. Z powodu dyskusji w sprawie wystawienia pomnika Kościuszki na Rynku krakowskim*, 1906; A. Górski, *Monsalwat. Rzecz o Adamie Mickiewiczu*, 1908; C. Norwid, *O rzeźbiarzach florenckich (dziś żyjących)*, pierw. w: J. Jankowski, *Z teki pośmiertnej C.N.*, „Świat” 1908, nr 23–24; T. Jaroszyński, *Rzeźba przyszłości*, „Tygodnik Ilustrowany” 1909, nr 22; S. Brzozowski, *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*, 1910; K. Irzykowski, *Dostojny bzik tragiczności*, „Widnokręgi” 1910, z. 20; C. Jellenta, *Jeden z odnowicieli polskiej rzeźby. Ksawery Dunikowski*, „Wisła” 1912, nr 2; E. Leszczyński, *Słowo jako tworzywo poezji*, „Museion” 1912, z. 1; T. Miciński, *Tężyzna narodu*, „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 24; Z.L. Zalewski, *Albert Samain (Sylwetka marzyciela-twórcy na tle ewolucji stylu poetyckiego we Francji*), „Museion” 1912, nr 1; F. Jabłczyński, *U stóp Partenonu*, 1913; M. Sobeski, *Idealizm i jego przeciwieństwa*, w: tegoż, *Filozofia sztuki*, 1917.

Opracowania: S. Skwarczyńska, *Kompozycja przeniesiona. Kompozycja malarska, kompozycja rzeźbiarska, kompozycja architektoniczna, kompozycja muzyczna*, w: tejże, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1, 1954; W. Głowala, *Młodopolska wyobraźnia metakrytyczna*, 1985; B. Mądra-Shallcross, *Cień i forma. O wyobraźni plastycznej Leopolda Staffa*, 1987; K. Wyka, *Odblask rzeźby*, w: tegoż, *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*, 1989; A. Melbechowska-Luty, P. Szubert, *Posągi i ludzie. Antologia tekstów o rzeźbie 1815–1889*, t. 1, cz. 1–2, 1993; S. Brzozowska, *Klasycyzm i motywy antyczne w poezji Młodej Polski*, 2000; *From Rodin to Giacometti: Sculpture and Literature in France 1880–1950*, ed. K. Aspley, E. Cowling and P. Sharratt, 2000; J. Bajda, *Poezja a sztuki piękne. O świadomości estetycznej i wyobraźni plastycznej Kazimierza Przerwy Tetmajera*, 2003; *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej i J. Niedźwiedź, 2004; K. Gross, *The Dream of the Moving Statue*, 2006; U. Kowalczuk, *Estetyka Michała Anioła w refleksji autorów drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, w: *Etyka i literatura. Pisarze polscy lat 1863–1918 w poszukiwaniu wzorców życia i sztuki*, red. E. Ihnatowicz i E. Paczoska, 2006; D. Kielak, *Figury kryzysu. Rzeźba w młodopolskiej powieści o artyście*, 2007; M. Popiel, *O monumentalności jako kategorii estetycznej*, w: tejże, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, 2007; D. Fernie, *Hawthorne, Sculpture and the Question of American Art*, 2011; K. Trzeciak, *Rzeźba i ruina jako metafory formy artystycznej u Gautiera i Norwida*, „Ruch Literacki” 2014, z. 6; K. Sadkowska, *Lwowska krytyka literacka 1894–1914. Tendencje i problemy*, 2015.

Zob. też: Alegoria, Analogia malarska, Antyk, Ekspresja, Metafora, Sztuki wizualne a literatura, Tragizm, Wzniosłość

S

SALONY LITERACKIE

Miejsce salonu literackiego w życiu kulturowym. Salon literacki należał na ziemiach polskich w drugiej połowie XVIII i w XIX w. do tych zjawisk życia społeczno-obyczajowego, które – zwłaszcza przed 1863 r. – znacząco oddziałały na twórczość literacką oraz na krytykę literacką i artystyczną, ale także na inne obszary aktywności umysłowej. Salony jako elitarne instytucje kulturalno-towarzyskie o nieoficjalnym charakterze, związane z osobistą, prywatną i „domową" – nierzadko snobistyczną – inicjatywą ludzi wpływowych, odgrywały w całej Europie rolę niemałą, a u nas zyskiwały rangę istotną przez to, że inne instytucje publiczne polskiego życia kulturalnego w epoce niewoli narodowej były przez zaborców likwidowane lub ograniczane. Nie we wszystkich salonach interesowano się literaturą – bywały domy (zwłaszcza pałace nowobogackich), w których chodziło głównie o ambicje rozrywkowe i popisy zamożności lub przynajmniej blichtru – nawet jednak i na tych spektaklach próżności od czasu do czasu starano się o dekoracyjną obecność kogoś z rejonu kultury lub sztuki. W salonach, które odnotowuje się w annałach życia literackiego jako salony literackie, tematyka literacka stanowiła domenę zainteresowań ważną – ale nie jedyną. Do motywów programowych, które miewały tu pozycję równie mocną jak literatura, należały: muzyka, występy śpiewacze, popisy teatralne (w tym i „żywe obrazy"), spotkania z atrakcyjnymi podróżnikami lub znanymi uczonymi oraz np. loterie fantowe na cele dobroczynne. Publiczność salonową tworzyli znajomi gospodarza lub goście zapraszani na zasadzie rekomendacji tych znajomych. To chroniło od niepożądanych odwiedzin, utrwalało również więzy środowiskowe, ale jednocześnie powodowało jednostronność stanowisk podczas dyskusji. Wystrzegano się zapraszania funkcjonariuszy (też wojskowych) władz zaborczych, choć w pewnych sytuacjach towarzyskich lub rodzinnych nie dawało się tego uniknąć. Do zjawisk normalnych należała np. obecność Rosjan w salonie Marii Kalergis i jej męża Siergieja Muchanowa – przychylnego Polakom dyrektora Warszawskich Teatrów Rządowych w latach 1868–1880.

Opinia romantyków. Dopóki nie wykształciły się i w drugiej połowie XIX w. nie upowszechniły alternatywne formy kontaktów środowisk inteligenckich, salony pozostawały jedną z nielicznych form organizacji i nierzadko koordynacji legalnych działań kulturalnych. Legalizm i zachowawczość stanowiły ich cechę podstawową – gospodarze salonów nie byli zwolennikami działalności spiskowej, a choć od czasu do czasu pojawiali się wśród ich gości

także konspiratorzy i entuzjaści metod rewolucyjnych, to przecież nie oni nadawali ton spotkaniom. Zdecydowany sąd nad salonem jako ostoją politycznego i estetycznego konserwatyzmu najwcześniej sformułował ze stanowiska romantycznego maksymalizmu moralnego i patriotyzmu Adam Mickiewicz w trzeciej części *Dziadów* (1832) w scenie siódmej, noszącej tytuł *Salon warszawski*. Za pierwowzór towarzystwa salonowego w tym utworze uważa się uczestników obiadów u gen. Wincentego Krasińskiego w jego pałacu przy Krakowskim Przedmieściu. Wśród obecnych tu „wielkich urzędników", „kilku dam wielkiego tonu, kilku jenerałów i sztabsoficerów" znajduje się „kilku wielkich literatów". Wprawdzie literaci ci ze swoim nudnym rymotwórstwem nie cieszą się szacunkiem świata wpływowych samolubów, ale są jego cząstką i pilnują, by się do jego uperfumowanej, ale i przytęchłej przestrzeni nie przedostawały powiewy świeżego powietrza. W utworze nie mają nazwisk, ale na podstawie ich wypowiedzi historycy literatury bez trudu rozpoznają głównego obrońcę klasycyzmu – Kajetana Koźmiana, jednego z krytyków strzegących prawideł „dobrego smaku", tj. Franciszka Salezego Dmochowskiego, i głosiciela „sielskiego ducha narodowego" Polaków – Kazimierza Brodzińskiego. W salonie warszawskim Mickiewicz pomieścił także przyszłych uczestników szturmu w noc listopadową 1830 r. na Belweder (rezydencję wielkiego ks. Konstantego) – m.in. Piotra Wysockiego, Zenona Niemojewskiego i Ludwika Nabielaka. Ci młodzi patrioci zdają sobie sprawę z tego, że salon to twierdza konformistycznych sybarytów, koteryjnego egoizmu i zakłamania moralnego. Jeden z młodych określa tych, co „stoją na narodu czele", jako plugawą powierzchnię, która niczym zeskorupiała lawa na wulkanie nie jest w stanie wyziębić narodowej głębi z żaru wolności.

W okresie międzypowstaniowym (1831–1863), gdy salony we Lwowie i w Krakowie funkcjonowały bez dłuższych przerw, a w Warszawie po kilku latach represyjnej zapaści i spustoszenia życia literackiego zaczynały odzyskiwać znaczenie kulturowe, nadal obowiązywała zasada „poprawności politycznej", przezorności i dystansowania się od radykalizmu społecznego. Do wyjątków należały skromne i raczej kameralne saloniki, w których – jak u Anny i Hipolita Skimborowiczów – zbierali się Entuzjaści i Entuzjastki, kontestacyjnie lub buntowniczo usposobieni wobec rzeczywistości (atmosferę tych spotkań Narcyza Żmichowska opisała we *Wstępnym obrazku*, dodanym do powieści *Poganka* w edycji z 1861 r.) – czy jak u Pauliny i Augusta Wilkońskich, gdzie bywali niektórzy „Cyganie" warszawscy. Próbowano przez tego rodzaju spotkania koleżeńskie kształtować własną tradycję salonową, nieufną w stosunku do salonów arystokratycznych i nowobogackich. W drugim pokoleniu romantyków salony te ukazywano uszczypliwie lub sarkastycznie jako siedliska snobizmu, próżności, ciasnoty umysłowej, szalbierstwa, cudzoziemszczyzny i w ogólności siedmiu grzechów głównych, co widać np. w pamfletowym cyklu felietonów *Parafiańszczyzna* (1844) Leszka Dunin Borkowskiego, w satyrycznym szkicu *Salon literacki* (1845) Augusta Wilkońskiego i w ironicznych powieściach *Salon i ulica* (1847) oraz *Rodzina w salonie* (1853) Józefa Dzierzkowskiego. Podobnie nieufni w stosunku do salonów byli później demokratycznie zorientowani realiści pozytywistyczni.

Funkcje salonów w XIX w. Jakkolwiek przez cały XIX w. salony nie były rezerwuarami nowatorstwa i nie torowały dróg intelektualnym ryzykantom i odkrywcom nieznanych obszarów wiedzy czy twórczości, to jednak należały we wszystkich zaborach do tych instytucji życia kulturalnego i literackiego, które spełniały funkcje pożyteczne. Ich rola w dziejach krytyki literackiej wyrażała się współtworzeniem mody na literaturę i czytanie, awansowaniem pisarza na wysokie miejsce w hierarchii społecznej, kształtowaniem opinii o utworach, auto-

rach i prądach artystycznych i rozpowszechnianiem pewnych zjawisk, a zwalczaniem innych. Opinie te miewały – to zrozumiałe – stronniczy charakter. Upowszechnianiu się werdyktów o znanych dziełach i wieści o incydentach z biografii popularnych osobistości sprzyjała plotka – nieodłączny składnik życia salonowego, którego „ekologię" w warunkach niewoli kształtowały ograniczenia swobody słowa. Przede wszystkim jednak zasługą salonów było wymaganie aktywności kulturalnej jako pożądanego warunku elitarności i wspieranie piśmiennictwa krajowego. Władysław Zawadzki pisał o lwowskich spotkaniach towarzysko-salonowych u powszechnie szanowanego prawnika (zarazem polityka) Tadeusza Wasilewskiego i jego córki Felicji Boberskiej (pisarki i działaczki oświatowej) oraz u Adama Kłodzińskiego, dyrektora Zakładu im. Ossolińskich: „Kiełkowały [tam] rozmaite projekty, rozjaśniały się pojęcia, powstawały plany literackie, z których jedne rozwijały się później i urzeczywistniały, inne upadały niewykonane i zapomniane. Najnowsze dzieła i wydawnictwa stanowiły zazwyczaj główny przedmiot rozmowy. Na każdym prawie z tych wieczorów […] czytał ktoś z obecnych jakiś nowy swój utwór, […] rozwijała się następnie dyskusja krytyczna, udzielano autorowi i sobie nawzajem rozmaitych uwag, a rozmowa, snowana z tego wątka, przenosiła się następnie na najrozmaitsze pola i różne przedmioty" (*Pamiętniki życia literackiego w Galicji*, wyd. 1961). Niebagatelną funkcję w salonowych debatach literackich spełniały rzucane mimochodem dowcipne sformułowania lub złośliwości o przeciwnikach, które potem obiegały kręgi odbiorców nie tylko „wtajemniczonych", ale także „niewtajemniczonych" – i nieraz stawały się powodem rewanżów środowiskowych na łamach gazet. Oprócz przedstawiania utworów jeszcze niewydanych w salonach odbywały się prezentacje tłumaczeń nowych lub dawnych dzieł zagranicznych. Często też dzielono się wiadomościami o emigracyjnych nowościach wydawniczych, których cenzury zaborcze nie dopuszczały na łamy gazet. Wobec tych utworów salony spełniały funkcję informacyjną, w stosunku zaś do niektórych utworów krajowych – funkcję promocyjną, a dla wydawców i mecenasów kultury – nierzadko i programotwórczą.

Rola kobiet. Cechą charakterystyczną salonowej kultury literackiej był aktywny w niej udział kobiet. Z pewnością dla kilku pokoleń emancypujących się kobiet – i to nie tylko z elity społecznej – salony stwarzały szansę wychodzenia poza tradycyjne rodzinno-domowe role matki, żony i strażniczki rodzinnego ogniska oraz poza ornamentacyjne funkcje przy boku męża. Nierzadko kobiety właśnie – jak np. Salomea Bécu (*primo voto* Słowacka) w Wilnie, a w międzypowstaniowej Warszawie Anna Nakwaska, Seweryna Pruszakowa czy Magdalena (Nina) Łuszczewska – bywały inicjatorkami i organizatorkami salonowych spotkań, a nie ich mężowie. Uczestniczki życia salonowego stawały się na planie publiczno-towarzyskim partnerkami mężczyzn nie tylko w konwersacjach na tematy banalne, ale i w rozmowach o literaturze, sztuce i o nowych prądach w filozofii oraz w dyskusjach na tematy społeczne. Przygotowanie do partnerstwa intelektualnego w sytuacjach salonowych zdobywały drogą samokształcenia, niekiedy imponującego rozległością i głębią wiedzy (uniwersytety europejskie dopiero w drugiej połowie XIX w. zaczynały przyjmować kobiety na niektóre kierunki studiów), co w środowiskach tradycjonalistów traktowano jako niebezpieczny precedens. Równoprawność w dyskusjach bywała przedmiotem złośliwości konserwatystów różnych odcieni, ale także staroświeckich moralizatorek, ostrzegających „uczone białogłowy", sawantki, „lwice salonowe", autorki poezji i powieści – przed intelektualizmem jako niebezpieczeństwem utraty kobiecości. Takie ostrzeżenia rozsiewała po swoich pismach dla kobiet Klementyna z Tańskich Hoffmanowa, sama zresztą utalentowana pisarka, a w pewnych okresach nie szczędził

ich nawet – choć nie był wstecznikiem – Józef Ignacy Kraszewski, gdy np. w drugiej serii *Latarni czarnoksięskiej* (1844) szkicował obrazy i obrazki życia literacko-salonowego w Warszawie. Faktem jest jednak, że salony przyczyniły się, mimo rozmaitych „półśrodkowych" onieśmieleń ideologicznych – nierzadkich wśród kobiecych „gwiazd" salonów – do respektowania kobiecych aspiracji i kompetencji intelektualnych. Nie jest przypadkiem, że większość polskich pisarek dziewiętnastowiecznych zdobywała szlify literackie w salonach.

Osiemnastowieczne początki. Za specyficzny początek dziejów polskiego salonu literackiego bywają poczytywane cotygodniowe w latach 1770–1782 spotkania elity intelektualnej u króla Stanisława Augusta Poniatowskiego na Zamku Królewskim w Warszawie, zwane obiadami czwartkowymi. Uczestniczyli w nich wybitni pisarze epoki, jak np. Ignacy Krasicki, Stanisław Trembecki, Franciszek Bohomolec i Józef Wybicki. Spotkania te jednak różniły się od typowych spotkań salonowych brakiem obecności kobiet. Poprzedziły je zebrania poetów w Pałacu Błękitnym Izabeli i Adama Czartoryskich. Ówczesne pamiętniki odnotowują też istnienie spotkań o charakterze kulturowo-literackim w innych siedzibach i pałacach magnackich stanisławowskiej Warszawy oraz na prowincji (Siedlce Aleksandry Ogińskiej, później Puławy Czartoryskich). Zarówno obiady czwartkowe, jak i inne tego typu spotkania zostały upamiętnione w utworach poetyckich. Ponadto na obiadach królewskich narodziło się kilka ważnych inicjatyw literackich i translatorskich (m.in. efektownie zrealizowany pomysł przekładu *Pieśni wszystkich* Horacego, 1773), zmierzano również do powołania specjalnego Towarzystwa Krytycznego i czasopisma poświęconego krytyce literackiej, ocenie publikowanych dzieł i kształtowaniu smaku estetycznego odbiorców. Spotkania z udziałem wyłącznie mężczyzn zdarzały się jeszcze w XIX w., m.in. w międzypowstaniowej Warszawie u Napoleona Leona Łubieńskiego i we Lwowie u Józefa Dzierzkowskiego – ale zasadą dziewiętnastowiecznego salonu był udział kobiet.

Salony dziewiętnastowieczne: Kraków i Lwów. Historię salonu literackiego w XIX w. rozpoczynają zebrania towarzysko-literackie w czasach Królestwa Polskiego w Warszawie w latach 1815–1830 i w tej samej epoce oraz przez kilkanaście lat późniejszych w Wolnym Mieście Krakowie. W Krakowie rodzaj salonu zorganizował biskup Jan Paweł Woronicz, ceniony jako poeta i mecenas sztuk (pałac biskupi zamienił w rodzaj muzeum malarstwa), i prowadzili je m.in. Wielopolscy, Morstinowie, Wodziccy, Mieroszewscy, Henrykostwo Lubomirscy, Ankwiczowie, Urszula z Morsztynów Dembińska (o tym salonie napisał i w 1843 r. opublikował książeczkę *Dwa wieczory pani starościny olbromskiej* bywający w nim ks. Stanisław Chołoniewski), Józefa Wielogłowska i w czasie swego krótkiego pobytu w Krakowie w 1847 r. Zofia z Kamińskich Węgierska. Lwowską tradycję salonu literackiego w czasach romantyzmu tworzą niemal codzienne spotkania popołudniowe w mieszkaniu adwokata Augusta Wysockiego (przychodzili na nie m.in. Seweryn Goszczyński, August Bielowski i Lucjan Siemieński, później Józef i Leszek Borkowscy oraz Józef Dzierzkowski), także wtorkowe wieczory u Adama Kłodzińskiego (tu bywał cały Lwów literacki) i czwartkowe wieczory męskie w mieszkaniu Józefa Dzierzkowskiego (przychodził tu Wincenty Pol, bywali bracia Borkowscy, czasem Karol Szajnocha, Szczęsny Morawski i Jan Dobrzański). Pod koniec okresu międzypowstaniowego i aż przez kilkanaście lat postyczniowych ważnym ogniskiem spotkań literacko-muzycznych był salon znanego księgarza i wydawcy Karola Wilda i jego żony Leonii, znakomitej pianistki. Częstymi gośćmi bywali tu Mieczysław Romanowski, Kornel Ujejski, Karol Szajnocha, Józef Szujski, Felicja Boberska i liczni muzycy. W Poznaniu rodzaj salonu połączonego ze spotkaniami współpracowników „Tygodnika Literackiego" prowadzili w la-

tach 1838–1845 Julia i Antoni Woykowscy (wydawcy i redaktorzy tego pisma), później pewne funkcje towarzyskie i kulturalne salonu (m.in. przez odczyty literackie i naukowe) pełnił Bazar, oddany do użytku w 1841 r. i sprawujący patronat nad licznymi przedsięwzięciami kulturalnymi.

Na emigracji. Na emigracji polistopadowej we Francji – choć statystyka emigracyjna za 1840 r. podawała osiemdziesiąt dziewięć nazwisk literatów – z trudem kształtowały się salony literackie. Nie sprzyjała im atmosfera „potępieńczych swarów", ale także warunki materialne i traktowanie wychodźstwa jako stanu tymczasowego. Miejscami spotkań pisarzy stawały się mieszkania prywatne niektórych z nich. Były to skromne zebrania w pokoikach Klementyny i Karola Hoffmanów, a ludniejsze zgromadzenia z udziałem pisarzy odbywały się w obszernych apartamentach Eustachego Januszkiewicza lub u ks. Adama Jerzego Czartoryskiego w Hotelu Lambert (paryskiej rezydencji księcia, zakupionej w 1843 r.), czasem u Ludwika Platera i w salonie generałowej Benigny Małachowskiej. Dominowała na tych spotkaniach tematyka polityczna. Od 1848 r. rodzaj salonu (zwano go „Sofiówką") prowadziła po zamieszkaniu w Paryżu Zofia z Kamińskich Węgierska. Bywali w nim m.in. Seweryn Goszczyński, Cyprian Norwid i Zygmunt Szczęsny Feliński.

Salony warszawskie. Liczniejsze niż w innych ośrodkach polskich salony literackie w XIX w. funkcjonowały w Warszawie. W czasach Księstwa Warszawskiego i przedlistopadowego Królestwa Polskiego cieszyły się renomą salonowe spotkania u Marii z Czartoryskich Wirtemberskiej, u Marcina Badeniego (tu spotykali się znani klasycy, m.in. Kajetan Koźmian, Ludwik Osiński i Julian Ursyn Niemcewicz), u Aleksandra Chodkiewicza (tu bywali np. Franciszek Wężyk, Alojzy Feliński, Tomasz Kantorbery Tymowski i Franciszek Dzierżykraj Morawski), u gen. Wincentego Krasińskiego i u gen. Tadeusza Mostowskiego. W salonie Mostowskiego w latach 1815–1819 miało siedzibę sławne Towarzystwo Iksów, które wyspecjalizowało się w krytyce teatralnej, najczęściej pojmowanej w duchu doktryny klasycyzmu jako wymaganie od literatury i teatru respektowania reguł „dobrego smaku". Podczas spotkań, w których nie brakło polemik, uczestniczyli oprócz Mostowskiego i jego żony Anny m.in. Józef Lipiński (przewodniczący Towarzystwa), Adam Jerzy Czartoryski, jego siostry: Maria Wirtemberska i Zofia Zamoyska, Feliks Czacki, Maksymilian Fredro, Kajetan Koźmian i Franciszek Morawski, Julian Ursyn Niemcewicz. Ich sławne recenzje teatralne były dziełem kolektywnym, które na tle tradycji nudnych i pedanckich streszczeń, jakie panowały w latach wcześniejszych, zalecały się polotną formą i budziły zainteresowanie teatrem. W dziejach krytyki teatralnej odegrały rolę pionierską jako lekcja profesjonalizmu w traktowaniu gry aktorskiej, dekoracji i innych składników specyfiki przedstawienia teatralnego.

W okresie międzypowstaniowym do najważniejszych salonów literacko-artystycznych Warszawy należały: salon Katarzyny i Onufrego Lewockich, Anny i Kazimierza Wójcickich, Magdaleny (Niny) i Wacława Józefa Łuszczewskich, Anny Nakwaskiej, Seweryny Pruszakowej, Pauliny i Augusta Wilkońskich, Moniki i Józefa Korzeniowskich, Anny i Hipolita Skimborowiczów, Napoleona Leona Łubieńskiego, Teodora Tripplina i Ferdynanda Dworzaczka. We wszystkich tych salonach lektury i dyskusje na temat nowości literackich stanowiły niezbywalny składnik repertuaru, do którego oprócz tego należały gry towarzyskie, koncerty muzyczne i popisy śpiewacze oraz spektakle teatralne. Podczas tych spotkań odbywały się rozmowy, które miały znaczenie dla opinii i upodobań literackich szerszej publiczności. Tu niejednokrotnie zapadały decyzje o inicjatywach wydawniczych, o udzielaniu poparcia określonym przedsięwzięciom, o świętowaniu pewnych rocznic, o zapraszaniu

pewnych ludzi itp. Niemałe znaczenie miały spotkania w niektórych salonach dla funkcjonowania czasopism. U Łuszczewskich i w salonie Kazimierzostwa Wójcickich debatowano o tym, co ukazywało się potem w statecznej „Bibliotece Warszawskiej", na spotkaniach u Wilkońskich rodziły się pomysły i projekty tekstów dla pisma „Dzwon Literacki", u Skimborowiczów – dla „Przeglądu Naukowego", zorientowanego na demokratyczną młodzież (m.in. na środowisko Entuzjastek i Entuzjastów). Spośród warszawskich salonów międzypowstaniowych największy rozgłos zyskał salon Łuszczewskich, gdzie we czwartki na obiadach spotykało się niewielkie grono znajomych, a na wieczory poniedziałkowe przychodziło więcej niż sto osób, zwłaszcza gdy od maja 1852 r. rewelacją stały się → improwizacje córki gospodarzy, Jadwigi, której matka wymyśliła pseudonim Deotyma (tj. Bogobojna). Przez poniedziałki z Deotymą przewinęli się niemal wszyscy literaci, uczeni i artyści z Warszawy i Królestwa, również goście z Galicji i Wielkopolski oraz z zagranicy. Wydarzenia polityczne lat 1861–1863, a potem represje po powstaniu styczniowym i przemiany w życiu literackim w kierunku pozytywizmu, sprawiły, że salon literacki tracił to znaczenie, jakie miał przed powstaniem styczniowym. Wprawdzie ocalały niektóre salony arystokratyczne, teraz „pobratane" z finansjerą (obrazem takiego wielkopańskiego towarzystwa jest salon hrabiny Karolowej w *Lalce* Prusa, także i w swoich felietonach tygodniowych krytycznie wypowiadającego się o snobizmie warszawskiej elity), i powstawały salony nowobogackich dorobkiewiczów. Oferowały one gry towarzyskie, karty, tańce i wystawną kuchnię. Spośród salonów wpływowych finansistów pozytywizmu wyróżniał się funkcjonujący do 1902 r. ambitny salon Jana Gotliba Blocha i jego żony Emilii z Kronenbergów, w którym przyjmowano gości z kręgów artystycznych i literackich (np. Józefa Weyssenhoffa), ale tematyka literacka odegrała w nich rolę znikomą. Również na słynnych „piątkach" u zasłużonego społecznika i lekarza Karola Benniego – bywał na nich Henryk Sienkiewicz – z rzadka podejmowano problematykę literacką. Charakter spotkań literackich kontynuował jedynie salon Deotymy, która w 1867 r. po powrocie z głębi Rosji (towarzyszyła tam ojcu, ukaranemu zesłaniem w 1862 r. za odmowę przyjęcia godności szambelana carskiego) postanowiła wskrzesić tradycję rodzinną. Jej gośćmi stali się głównie pisarze starszego pokolenia (m.in. Adam Pług i Antoni Edward Odyniec), z czasem przemieniając się w rodzaj orszaku czcicieli gospodyni, która zresztą już nie oferowała improwizacji, lecz czytanie swoich utworów powieściowych lub poematów. Salon niegdysiejszej gwiazdy jako anachroniczny zabytek istniał do końca życia gospodyni, tj. do 1908 r., ale ferowane w nim opinie o literaturze nie liczyły się na rynku literackim; wśród pozytywistycznych zwolenników realizmu bywały przedmiotem docinków, a publiczności młodopolskiej w ogóle nie interesowały. Datę śmierci Deotymy można uznać za symboliczną datę kresu polskich dziejów salonu literackiego. Spotkania literackie przenosiły się do kawiarni, redakcji czasopism i do wydawnictw, a później do lokali stowarzyszeń pisarzy.

Józef Bachórz

Źródła: S. Chołoniewski, *Dwa wieczory pani starościny olbromskiej*, 1843; [A. Zaleski? lub K. Górski, J. Górska i S. Koźmian?], *Towarzystwo warszawskie. Listy do przyjaciółki przez Baronową XYZ*, 1888, przedruk ze wstępem i w oprac. R. Kołodziejczyka, 1971; A. Kraushar, *Salony i zebrania literackie warszawskie na schyłku XVIII-go i w ubiegłym stuleciu*, 1916; P. Wilkońska, *Moje wspomnienia o życiu towarzyskim w Warszawie*, oprac. Z. Lewinówna, red. J.W. Gomulicki, 1959; W.Z. [W. Zawadzki], *Pamiętniki życia literackiego w Galicji*, wstęp, oprac.

A. Knot, 1961; Wielislaw [E. Skrodzki], *Wieczory piątkowe i inne gawędy*, oprac. M. Opałek, 1962; Z. Romanowiczówna, *Dziennik lwowski 1842–1930*, t. 1–2, wyd., oprac., wstęp Z. Sudolski, 2005.

Opracowania: W. Łoziński, *Salon i kobieta. Z estetyki i z dziejów życia towarzyskiego*, wyd. M. Treter, 1921; M. Estreicherówna, *Życie towarzyskie i obyczajowe Krakowa w latach 1848–1863*, t. 1–2, 1936; A. Mannówna, *Lwowskie salony literackie*, „Kurier Literacko-Naukowy" 1938, nr 39–43; A. Bar, *Kumoszki na Parnasie*, 1947; A. Kowalska, *Warszawa literacka w okresie przełomu kulturalnego 1815–1822*, 1961; J.W. Gomulicki, *O salonie literackim dwóch pań Łuszczewskich*, w: J. Łuszczewska (Deotyma), *Pamiętnik 1834–1897*, 1968; J. Kamionkowa, *Życie literackie w Polsce w pierwszej połowie XIX w. Studia*, 1970; J. Kulczycka-Saloni, *Życie literackie Warszawy w latach 1864–1892*, 1970; M. Straszewska, *Życie literackie Wielkiej Emigracji we Francji 1831–1840*, 1970; Z. Jagoda, *O literaturze i życiu literackim Wolnego Miasta Krakowa 1816–1846*, 1971; Z. Libera, *Życie literackie w Warszawie w czasach Stanisława Augusta*, 1971; R. Czepulis-Rastenis, *„Klassa umysłowa". Inteligencja Królestwa Polskiego 1832–1862*, 1973; J. Kamionka-Straszakowa, *Nasz naród jak lawa. Studia z literatury i obyczaju doby romantyzmu*, 1974; H. Michałowska, *Salony artystyczno-literackie w Warszawie 1832–1860*, 1974; A.K. Guzek, *Salony literackie*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, 1976; I. Ihnatowicz, *Bywalcy salonów warszawskich w połowie XIX w*., w: *Francja – Polska. XVIII–XIX w. Studia z dziejów kultury i polityki poświęcone Profesorowi Andrzejowi Zahorskiemu w sześćdziesiątą rocznicę urodzin*, red. A. Mączak i in., 1983; R. Kołodziejczyk, *Jan Bloch (1836–1902). Szkic do portretu „króla polskich kolei"*, 1983; E. Kowecka, *W salonie i w kuchni. Opowieść o kulturze materialnej pałaców i dworów polskich w XIX w.*, 1984; P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski. Doktryna estetycznoliteracka*, 1984; K. Poklewska, A. Kowalczykowa, *Salon literacki*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; A. Gabryś, *Salony krakowskie*, 2006.

Zob. też: Odczyty, Towarzystwa literackie

SARMATYZM

Zjawisko i termin. We współczesnej humanistyce sarmatyzm jest nazwą formacji kulturowej, która była zjawiskiem dominującym w Rzeczypospolitej Obojga Narodów od końca XVI w. do połowy XVIII w., a jej przejawy przetrwały do końca tego stulecia i miały istotne znaczenie dla kultury polskiej w następnych wiekach. Zjawisko sarmatyzmu jest powiązane z mitem etnogenetycznym, według którego szlachta polska wywodziła swoje pochodzenie od starożytnego plemienia Sarmatów i stąd nazywała się Sarmatami. Sarmatyzm jako zjawisko kulturowe w dalszych epokach miał także konotacje pozaliterackie, a jego pojmowanie związano z rozumieniem → tradycji narodowej i charakterystycznych właściwości kultury polskiej. W XIX w. jego artystyczne przedstawienia łączono z postawami politycznymi, kulturowymi i światopoglądowymi. Niekiedy ujęcia artystyczne były jedynie pretekstem lub głosem w sporze pozaartystycznym, podobnie jak wypowiedzi krytyczne na ich temat. Znaczenie słowa „sarmatyzm" było pojmowane różnie i obejmowało szerokie pole sensów oceniających: od wartościowanego negatywnie „nieokrzesania obyczajów, grubiaństwa, grundychwalstwa" w *Słowniku języka polskiego* Samuela Bogumiła Lindego (1807–1814) do neutralnego „obyczaju staroświeckiego, szorstkości, staroszlacheckiej rubaszności z jej prostotą, szczerością i krewkością" w *Słowniku języka polskiego* Jana Karłowicza (1900–1927). Słowo „sarmatyzm" pojawiło się w „Monitorze" w 1765 r. i było używane na łamach tego pisma (anonimowy autor artykułu z „Monitora" 1765, nr 30, wspomina „bałwany sarmatyzmu, które przez dwieście lat naród nasz czyniły pośmiewiskiem uczeńszych"). W rozumieniu ówczesnych głosicieli idei oświecenia sarmatyzm był zjawiskiem negatywnym i został sprowadzony do zespołu postaw mentalnych i cech obyczajowych przypisywanych prowincjonalnej, konserwatywnej szlachcie (megalomania, podszyte tchórzostwem zawadiactwo, skłonność do burd,

pijaństwa, pieniactwa, nieuctwo, prowincjonalizm, fanatyzm, ksenofobia, a także elementy obyczaju i stroju szlacheckiego). W literaturze zarówno cechy przypisywane sarmatom, jak i słowo to występowały w piśmiennictwie → satyrycznym, były też przedmiotem wieloaspektowej, nie zawsze negatywnej literackiej prezentacji, jak w komedii Franciszka Zabłockiego *Sarmatyzm* (1784). Od lat 80. XVIII w. negatywny obraz sarmatyzmu zaczął słabnąć, zaczęto również dostrzegać i apoteozować takie składniki kultury szlacheckiej, jak republikanizm ustrojowy, przywiązanie do wolności i niezależności, indywidualizm, poczucie ciągłości i związek z tradycją budującą tożsamość zbiorową. Rehabilitacji doczekał się np. strój sarmacki przywdziewany przez patriotycznych posłów Sejmu Wielkiego. Rewaluowano niektóre elementy obyczaju szlacheckiego (np. Stanisław Staszic w *Przestrogach dla Polski*, 1790), pojawiły się kreacje postaci sarmaty łączącego przywiązanie do tradycji szlacheckiej i pryncypiów ustroju republikańskiego z ideami oświecenia (Ignacego Krasickiego *Pan Podstoli*, 1778–1784; Juliana Ursyna Niemcewicza *Powrót posła*, 1791), zwracano uwagę na ustrojowe dziedzictwo szlacheckiego republikanizmu jako na ważny punkt odniesienia politycznych propozycji reformatorskich (Hugo Kołłątaj). Pozytywnej oceny doczekała się dość szybko również sarmacka z ducha konfederacja barska, której tradycja dobrze wpisywała się w narastające nastroje antyrosyjskie i niepodległościowe.

Sarmatyzm w krytyce literackiej początku XIX stulecia. Na początku XIX w. kwestia sarmatyzmu nie odgrywa dużej roli w krytyce literackiej ani w literaturze. Jednym z pierwszych utworów podejmujących kwestię tradycji szlacheckiej była powieść w formie pamiętnika *Dwaj panowie Sieciechowie* (1815) Niemcewicza, w którym autor przypomniał obyczaje i postawy szlachty czasów saskich. Taki sposób rozumienia sarmatyzmu – sprowadzonego do sfery szlacheckiego stylu życia i uznawania wartości rodzimej tradycji – utrwalił się w piśmiennictwie pierwszej połowy XIX w. Aż do końca lat 20. sarmatyzm nie był istotną kwestią ani przy recenzowaniu konkretnych utworów (choć wiązane z nim czasy saskie nazywano często epoką upadku), ani w ogólniejszych rozważaniach literackich. Michał Grabowski w artykule *Myśli o literaturze polskiej* („Dziennik Warszawski" 1828, t. 12, nr 36) zasugerował sięgnięcie do rodzimej przeszłości szlacheckiej zamiast do często przedstawianego dotąd w utworach romantycznych średniowiecza.

Pierwszym romantycznym utworem wyraźnie odczytywanym w kontekście sarmatyzmu była *Maria* (1825) Antoniego Malczewskiego. Maurycy Mochnacki zobaczył w mrocznej wizji czasów szlacheckich typowo polską epokę z „wzniesioną do poetyckiej wzniosłości" szatą i bronią polskiego szlachcica, z figurą Miecznika jako „rycerza ziemianina", który uosabia waleczność i poświęcenie sarmatów stawiających „dzielny odpór najazdom dziczy, która spustoszeniem oświacie europejskiej zagrażała"; sarmatyzm to według krytyka czas, który już przeminął, ale teraz „nowe poetyckie życie odnajduje" (*O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830). Z taką oceną *Marii* zgodził się również Grabowski, choć utwór, oceniany jako realizacja gatunkowa → epopei, nie usatysfakcjonował go ze względu na wprowadzenie do dzieła „Grafa Wacława, masek weneckich i tajemniczego pazika, tj. niewłaściwej tu machiny bajrońskiej" (list do Henryka Rzewuskiego z 4 maja 1841 r.).

W okresie międzypowstaniowym. Cechą charakterystyczną refleksji dotyczącej sarmatyzmu w tym okresie było łączenie dyskursu literackiego z dyskursem krytycznym – dotyczyło to zarówno wypowiedzi Michała Grabowskiego, jak i Józefa Ignacego Kraszewskiego (jako krytyk wypowiadał się także kilkukrotnie Henryk Rzewuski). W dziesięcioleciu popowstaniowym w krytyce literackiej narastało oczekiwanie na narodową epopeję, której czas histo-

ryczny dosyć zgodnie umieszczano w dawnej Polsce. Wymagania krytyków wobec literackich wizji sarmatyzmu kształtowały się w reakcji na *Pana Tadeusza* oraz na ożywiony nurt wydawania szlacheckich → pamiętników osiemnastowiecznych.

Wizja Polski kontuszowej, przedstawiona przez Adama Mickiewicza, podlegała krytyce zarówno na emigracji, jak i w kraju (tutaj wypowiadano się ostrożniej i w prywatnej korespondencji). Zgodnie potępiano ukazanie w jednym dziele świata szlacheckiego i następujących po nim czasów późniejszych oraz występowanie obok postaci szlachciców – bohaterów „zcudzoziemczałych". Nie akceptowano → ironii i elementów satyrycznych. Krytyków emigracyjnych irytowała ponadto przyziemność, prowincjonalność i zaściankowość przedstawionej rzeczywistości oraz nieheroiczność bohaterów poematu. Tymczasem dużym uznaniem cieszyły się pamiętniki szlacheckie, które wydawano na skutek zainteresowania narodowym dziedzictwem i poszukiwania jego piśmienniczych obrazów. Czytano je nie tylko jako dokumenty, lecz również jako literaturę zastępującą → powieść historyczną. Zachwycano się postacią Jana Chryzostoma Paska, dostrzegano też nieco chropowaty i egzotyczny styl jego → narracji.

Dyskusje wokół *Pamiątek Soplicy*. Odpowiedzią na formułowane często nie wprost czytelnicze zapotrzebowania i oczekiwania były *Pamiątki Soplicy* (1839) Henryka Rzewuskiego. Większość → gawęd składających się na ten cykl Rzewuski napisał w latach 1830–1832, część z nich przeczytał wcześniej znajdującym się wówczas w Rzymie rodakom (wśród nich Adamowi Mickiewiczowi i Zygmuntowi Krasińskiemu). Recepcja (również krytyczna) utworu przebiegała więc w kilku fazach – także w związku z kolejnymi różniącymi się wydaniami i uwarunkowaniami cenzuralnymi. Wydanie *Pamiątek* przyćmiło popularność sarmackich pamiętników oraz spowodowało falę naśladownictw prozatorskich (Ignacego Chodźki *Pamiętniki kwestarza*, 1844; Konstantego Gaszyńskiego *Reszty pamiętników Macieja Rogowskiego*, 1847, oraz *Kontuszowe pogadanki i obrazki z szlacheckiego życia*, 1851), również wierszowanych (Wincentego Pola *Pamiętniki J.M. Pana Benedykta Winnickiego*, 1840, oraz *Mohort. Rapsod rycerski z podania*, 1855; Władysława Syrokomli *Urodzony Jan Dęboróg*, 1852). Odbierano je powszechnie (nie bez racji) jako mniej lub bardziej udane naśladowanie dzieła Rzewuskiego. Te bardziej udane teksty chwalono w → recenzjach, przeważnie jednak stwierdzając zaledwie ich podobieństwo do gawęd Soplicy. Rozpowszechnionym zabiegiem w stylizowanych na pamiętnik szlachecki utworach była konwencja „znalezionego rękopisu" i poprzedzanie ich → przedmową autora podającego się za znalazcę i wydawcę rękopisu. W przedmowach, począwszy od ostatecznie niedołączonej do krajowego wydania *Pamiątek* z 1844 r. przedmowy Rzewuskiego (ukazała się w wydaniu lwowskim z 1852 r.), autorzy często ujawniali sporą samoświadomość i potrafili wskazać najistotniejsze cechy świata sarmackiego, zwracając uwagę na swoisty język i typ wypowiedzi (gawęda) oraz → styl (nazywany też kontuszowym), a także na charakterystyczną postać → bohatera/ narratora oraz jego sposób widzenia i przedstawiania świata.

Od momentu wydania *Pamiątek* refleksja o nich zdominowała dyskusję krytyczną na temat literackich przedstawień sarmatyzmu. Wydanie emigracyjne z 1839 r. z przedmową Stefana Witwickiego było zakazane przez rosyjską → cenzurę, toteż w kraju na łamach prasy można było o nich dyskutować dopiero od 1844 r., po ukazaniu się zmienionej wersji dzieła. Wcześniej krytycy krajowi wypowiadali się na jego temat w korespondencji. Krytycy emigracyjni chwalili natomiast przedstawienie czasów szlacheckich, dostrzegając w nich to, czego przed powstaniem na próżno szukano w średniowieczu polskim. Pisano, że utwór to „prawie jako rapsody wielkiej epopei, której bohaterem dawna, staroświecka, kontuszowa Polska"

(S. Witw... [S. Witwicki], *Do Czytelników i do Autora. Kilka słów wydawcy*, 1839). Przyznawano, że „strona obyczajowa, domowa, jest wyśmienita dzięki wybornej właściwości Soplicy do przedmiotu" (pisał Stanisław Ropelewski w przedmowie do drugiego wydania paryskiego z 1841 r.). Negatywnie oceniano za to lokalność i prywatność historii, pospolitego bohatera nienadającego się na narratora epopei oraz zbyt duże skupienie się na „tym, co junackie, rubaszne i hałasowe" (*Do Czytelników i do Autora*).

Inne zdanie o *Pamiątkach Soplicy* miał Seweryn Goszczyński („Demokrata Polski" 1841, t. 4). Dostrzegając kunszt artystyczny utworu i jego wpływ na → czytelnika, doszedł do wniosku, że przedstawiona w nim wizja sarmatyzmu stała się niejako powszechnie obowiązująca i żadne autentyczne dokumenty z epoki nie mogą się z nią równać. Ten pogląd był później wyrażany wielokrotnie w recenzjach zbiorów dokumentów szlacheckich. Sugerowano, że Rzewuski, niczym Georges Cuvier, odtworzył (zrekonstruował) świat szlachecki – to porównanie stosowano później do niemal wszystkich ważnych pisarzy historycznych, również do Henryka Sienkiewicza. Goszczyński jako pierwszy dostrzegł drzemiący w tej wizji sarmatyzmu potencjał dla masowej → wyobraźni czytelniczej, zaznaczając jednak, że rozkoszne rozpamiętywanie przeszłości może prowadzić do umysłowego zgnuśnienia narodu. Krytyk upominał się – później często powtarzano to przy omawianiu utworów o tematyce szlacheckiej – aby w sarmackiej przeszłości dostrzec też okresy spokojnej pracy i rozwoju oraz by pisać o ciemnych stronach epoki saskiej.

Krytycy krajowi przyjęli *Pamiątki* entuzjastycznie. Grabowski uważał utwór Rzewuskiego za „narodową epopeję", która tchnęła życie w wielokrotnie pojawiające się w literaturze postaci historyczne: „Jeżeli bohaterska Hellada, poetyczniejsza i czarowniejsza od Soplicowskiej Staropolski, wina to przedmiotu, a nie zwierciadła" (*O „Listopadzie". Wyjątek z listu M. Gr…*, „Tygodnik Petersburski" 1845, nr 81). Docenił także to, że utwór łączy w sobie historię „małą", prywatną, z historią wielką, a również z „ogólną" wizją historii, jak i z jej szczegółowymi, pojedynczymi przejawami. Niezwykle ważne zarówno dla niego, jak i dla całej koterii petersburskiej było uładzone, estetyzujące przedstawienie czasów szlacheckich, które dobrze dawało się włączyć w program zachowawczego i ugodowego stronnictwa. Choć pewne elementy krytyki emigracyjnej nie odpowiadały jego własnemu stanowisku, Grabowski z aprobatą komentował wstęp Ropelewskiego do drugiego emigracyjnego wydania *Pamiątek*, co pokazuje, że w tym momencie krajowa i emigracyjna recepcja utworu przebiegała podobną drogą. Estetyzacja czasów szlacheckich za to niemal od początku nie podobała się Kraszewskiemu, który stwierdzał, że „ze stanowiska ironii więcej rzeczy widzieć można, a dzieła DYKTOWANE tylko niepomierną SYMPATIĄ ku przeszłości, chwalebne celem, są po większej części bardzo słabe i nudne" (*O literaturze szalonej P. M. Gr. Artykuł III*, „Tygodnik Petersburski" 1839, nr 68). Była to jedna z głównych osi sporu między nim a Grabowskim.

Pamiątki Soplicy rozbudziły oczekiwania krytyków co do kolejnych przedstawień epoki sarmackiej, które – zachowując zalety gawędy – miałyby szerszą perspektywę historyczną, uporządkowaną → formę, bardziej podniosły ton i większą obiektywizację wizji przeszłości. Niektóre z tych postulatów Rzewuski zrealizował w *Listopadzie* (1845–1846), ustanawiając model panoramicznej powieści historycznej. Najistotniejsze dla pojmowania sarmatyzmu były poglądy Rzewuskiego, wyrażone w przedmowie do powieści oraz w przypisach, którymi opatrzył tekst utworu. Koniec XVIII w. to według pisarza czas, gdy „wyobrażenia francuskie, zaraziwszy wyższe części naszego społeczeństwa, wywłaszczały dawną cywilizację z wyobrażeń chrześcijańskich rozwiniętą". W przypisach autor bronił zasad ustrojowych, kulturo-

wych i światopoglądowych epoki saskiej i polemizował z przeciwnikami sarmatyzmu. Powieść omawiano przeważnie w kontekście jego kontrowersyjnych *Mieszanin obyczajowych* (1841–1843), wydanych pod pseudonimem Jarosza Bejły, wiele miejsca poświęcano polemice z poglądami autora, jak czynił to m.in. Walerian Wróblewski (*Korespondencja*, „Athenaeum" 1846, t. 6). Wśród wysuwanych zarzutów były te, które wcześniej stawiano *Pamiątkom* – powieść oskarżano o nieprawdziwe, jednostronne przedstawienie epoki. Podkreślano za to autentyzm stworzonych postaci szlacheckich, wiarygodne przedstawienie konfliktu społecznego i podniosłość treści, a także żywe i barwne oddanie ducha minionego czasu.

Wokół twórczości Zygmunta Kaczkowskiego. Ożywienie w krytyce wywołała niezwykle popularna w latach 50. XIX w. twórczość Zygmunta Kaczkowskiego, jednak opinie o niej pozostawały w siatce pojęć wypracowanych w dyskusji o *Pamiątkach Soplicy* oraz *Listopadzie*. Rozważano kwestię formy odpowiedniej dla ducha sarmackiego (gawęda czy → powieść), wizję historii (zaściankowa czy wielka, prawdziwa czy wymyślona), przedstawień typowego bohatera szlacheckiego (artykuły Juliana Bartoszewicza, Stanisława Piłata, Aleksandra Tyszyńskiego, Antoniego Jaksa-Marcinkowskiego, Zenona Fisza, Michała Grabowskiego, Lucjana Siemieńskiego – zob. *Źródła*). Podsumowaniem tego okresu dyskusji o nurcie sarmackim był artykuł Kraszewskiego *Obrazy przeszłości* („Dziennik Literacki" 1856, nr 13–16), który odnosząc się do stanu związanego z tradycją sarmacką piśmiennictwa końca lat 50., krytykował epigonów gawędy, z Kaczkowskim na czele (wyczerpywanie się jej formy dostrzegali już wcześniej m.in. Grabowski i Syrokomla). Krytyk zarzucał pisarzom niezrozumienie ducha *Pamiątek* i powielanie jedynie ich formy – schematów fabularnych i coraz bardziej przerysowanych wizerunków postaci. Wszystko to uznał zaś za nieprawdziwe, bo podawane z perspektywy wymyślonego przez współczesnych zaściankowego szlachcica.

Sarmatyzm a powieść historyczna. Epoka postyczniowa w warstwie deklaratywnej była przeciwna zarówno powieści historycznej, jak i czasom sarmackim jako modelowi polskiej kultury, dlatego pozytywiści odżegnywali się od nich w wypowiedziach → programowych. Najbardziej skrajny przykład stanowił artykuł Franciszka Krupińskiego *Romantyzm i jego skutki* („Ateneum" 1876, t. 2), który poddał krytyce romantyczny → historyzm, a zwłaszcza apoteozę czasów sarmackich. W praktyce krytyka tego okresu miała problem z konsekwentnym podtrzymywaniem takiego stanowiska. W okresie popowstaniowym początkowo brakowało satysfakcjonujących poziomem literackim powieści napisanych według promowanego pozytywistycznego wzorca. Wydawano natomiast wciąż dobre i popularne utwory sprzed powstania styczniowego, ukazujące się wówczas powieści historyczne przewyższały zaś jakościowo wczesne teksty pozytywistów. Recenzje i omówienia twórczości w dużej mierze dotyczyły zatem prozy historycznej, która z kolei w znacznej części opisywała czasy szlacheckie. Eliza Orzeszkowa w *Kilku uwagach nad powieścią* dowartościowywała także powieści współczesne Kaczkowskiego (za przykład stawiając *Rozbitka*, „Gazeta Polska" 1866, nr 288), jednak w artykule *O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium* („Niwa" 1879, t. 15) uznawała wartość nurtu literackiego, „który przybywał z przeszłości i […] utrzymywał w stanie czuwania samopoczucie narodowe", a wśród jego dokonań wymieniała dziejące się w czasach szlacheckich *Mohorta* Pola i *Annuncjatę* Kaczkowskiego. Piotr Chmielowski regularnie pisał obszerne artykuły o powieściopisarzach historycznych (Rzewuskim, Kaczkowskim i innych autorach), zebrane później w książce *Nasi powieściopisarze. Zarysy literackie* (1887). Wiele miejsca poświęcił im też w analitycznej części *Zarysu literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu* (1881). Już w najwcześniejszych publikacjach krytycznych zain-

teresowanie epoką sarmacką wykazywał Henryk Sienkiewicz, analizując zarówno oryginalne utwory powstałe w dawnej Polsce (twórczość Kaspra Miaskowskiego, Mikołaja Sępa Szarzyńskiego omówił w artykułach z „Tygodnika Ilustrowanego"), jak i współczesne dzieła literackie traktujące o tych czasach (Rzewuskiego, Chodźki – np. w recenzji *Pamiętników kwestarza*, „Gazeta Polska" 1880, nr 285).

O Wincentym Polu. Pierwsza większa polemika dotycząca sarmatyzmu w literaturze odnosiła się do → odczytów wygłoszonych przez Włodzimierza Spasowicza w 1878 r. o Wincentym Polu (*Wincenty Pol jako poeta. Dwa odczyty*, „Ateneum" 1878, t. 2). Należące do nurtu sarmackiego utwory Pola (trylogia *Pamiętniki J.M. Pana Benedykta Winnickiego* i *Mohort*) zostały poddane gruntownej krytyce jako jednostronna pochwała przeszłości szlacheckiej łącznie z jej najgorszymi przejawami („naiwna niemoralność i zgnilizna", wychowanie oparte na chłoście i strachu przed ojcowskim batem, burdy na sejmikach), co – zdaniem krytyka – kłóci się z zadaniami pisarza historycznego, do których powinno należeć także „śmiałe wykrycie wad przeszłości". Spasowicz ocenił, że Pol nie był historykiem, a jedynie antykwariuszem, przywołał też w nieco uproszczonej formie sąd Kornela Ujejskiego z *Listów spod Lwowa* (1860–1861) o *Pamiętnikach Benedykta Winnickiego*, który je – według Spasowicza – „bardzo surowo, lecz zupełnie sprawiedliwie, zaliczył do najgorszych książek literatury polskiej". Nieco lepiej Spasowicz ocenił *Mohorta* – przyznając, że „Polskę XVIII w. charakteryzowały nie same tylko złe przymioty […]", wśród zalet wymienił „rygor służbowy i rycerskość", które to cechy ucieleśnia tytułowy bohater, odmalowany jednak zbyt przyziemnie i nie dość epicko. Choć w zakończeniu odczytu oprócz zarzutu, że to „zacofanie się Pola oddziałało szkodliwie na spółczesnych […]", krytyk przyznał, „że był poważnym stróżem wielkich grobów, drogich pamiątek; że krzepił wiarę, bo sam mocno wierzył […]", to jednak odczyty spotkały się z licznymi głosami oburzenia. Spasowicz krytycznie odnosił się również do twórczości Syrokomli, doszukując się w jego *Urodzonym Janie Dęborogu* satyry, a nawet karykatury (*Nowe studium nad Syrokomlą*, „Ateneum" 1876, t. 1). Najcelniejszą polemikę z odczytami Spasowicza przeprowadził Sienkiewicz, po raz pierwszy tak wyraźnie określając swoje rozumienie sarmatyzmu zarówno w literaturze, jak i poza nią. Nazwał przeszłość „utraconym rajem", a odnosząc się do zarzutów jej jednostronnego przedstawiania, stwierdził, że „chrystusować przeszłość jest przesadą, ale nazywać ją jawnogrzesznicą jest nie mniejszą […]" (*Mieszaniny literacko-artystyczne XVII*, „Niwa" 1880, t. 20). Przesadna krytyka może bowiem „przez niebaczność wytracić nam podstawę spod nóg", zaś „satyra na przeszłość – nie ma racji bytu właśnie dlatego, że przeszłość już minęła i poprawa jest niepodobna". Polemizując z krytyką gawęd szlacheckich, Sienkiewicz przypomniał, że nie można utożsamiać autora ze szlacheckim narratorem, a wizja artystyczna to nie artykuł publicystyczny: „Dziwna rzecz, że tak bystry krytyk jak Spasowicz nie dostrzegł, czy też nie chciał widzieć, że wobec takiej krytyki nie ostałby się ani Soplica, ani Chodźko, ani Kaczkowski, ani wiele utworów Kraszewskiego, ani nawet sam *Pan Tadeusz* Mickiewicza" (tamże).

Wokół *Trylogii*. Ogromne ożywienie krytyczne przyniosło wydanie *Ogniem i mieczem* (1884) Henryka Sienkiewicza, a dyskusja nie mogła pominąć także kwestii sarmatyzmu w literaturze. Różnie oceniano wybór na tło powieści niechlubnych wydarzeń z historii Polski. Entuzjastycznie odnoszący się do utworu Stanisław Tarnowski czuł się w obowiązku uzasadnić ukazanie w powieści epoki, którą zarówno on, jak i inni stańczycy oceniali wcześniej negatywnie jako epokę upadku w dziejach Polski. Przypominając wszelkie wady ówczesnego społeczeństwa, wspominał jednak o wielkiej wartości estetycznej owych czasów, które „nę-

ciły zawsze poetów i historyków smutnym, ale potężnym urokiem", i o tym, że XVII w. obfitował zarówno w przykłady wielkich zdrad, jak i wielkiego bohaterstwa, godnego epopei (*Z najnowszych powieści polskich. Henryka Sienkiewicza „Ogniem i mieczem"*, „Przegląd Polski" 1884, t. 72). Aleksander Świętochowski oskarżał Sienkiewicza o fałszowanie wizji historycznej w celu zyskania przychylności kręgów konserwatywnych, uznał wybór powieściowego czasu historycznego za nietrafny, bo był on haniebny dla Polski. Krytykował przy tym brak ukazania zwykłego życia szlacheckiego („czyż nie należało w czterech tomach przeznaczyć bodaj kilku kartek dla paru szkiców z życia domowego szlachty" – A.S. [A. Świętochowski], *Henryk Sienkiewicz (Litwos)*, „Prawda" 1884, nr 32). Podobnie brzmiały zarzuty Piotra Chmielowskiego (*Powieść Henryka Sienkiewicza*, „Ateneum" 1884, t. 2; *Sienkiewicz i Kaczkowski*, „Ateneum" 1889, t. 1) i Zygmunta Kaczkowskiego, który dodatkowo ganił Sienkiewicza za „ciasne i jednostronne rozumienie historii" (*O pismach Henryka Sienkiewicza*, „Gazeta Lwowska" 1884, nr 166–185). Kaczkowski – aby przedstawić alternatywną wizję czasów szlacheckich – powrócił do pisania powieści historycznych. Jego *Abraham Kitaj. Powieść z czasów króla Jana* (1886) i *Olbrachtowi rycerze. Powieść historyczna* (1889) miały pokazywać to, czego nie było w sarmackim świecie *Ogniem i mieczem* – inne warstwy społeczne i zwykłe życie zamiast ciągłych wojen. Twórczością Kaczkowskiego zajmował się też Chmielowski, uznając ją za alternatywny wobec Sienkiewiczowskiego obraz czasów sarmatyzmu w literaturze polskiej (*Sienkiewicz i Kaczkowski*). Bardziej zniuansowane stanowisko w sprawie wizerunku epoki, zawartego w *Ogniem i mieczem*, zajął w swojej recenzji Bolesław Prus („Kraj" 1884, nr 28–30). Skrytykował brak przedstawienia mechanizmów społecznych, które doprowadziły do opisywanych w powieści wydarzeń, a także liczne drobne przekłamania, dające zupełnie fałszywy obraz epoki i opisywanego konfliktu, były również niesprawiedliwe dla strony kozackiej. Na zarzuty stawiane *Ogniem i mieczem* Sienkiewicz odpowiedział w artykule *O powieści historycznej* („Słowo" 1889, nr 98–101), jednak bardziej bronił w nim gatunku niż opisywanej epoki, stwierdzając, że miał po prostu ochotę o niej napisać: „[…] bo autor, jeśli chce być szczerym, pójdzie i powinien iść zawsze za swym własnym uczuciem i artystycznym widzeniem rzeczy" („Słowo" 1889, nr 101). Kolejne tomy *Trylogii* wywołały mniejsze poruszenie krytyczne. Zwolennicy epickości w powieści (z Tarnowskim na czele) narzekali na wzrastającą w kolejnych tomach porcję „małej historii", co doceniał z kolei m.in. Chmielowski.

Spory młodopolskie. Ponowny i ostatni tak istotny spór o sarmatyzm rozgorzał w Młodej Polsce, a dotyczył także twórczości Sienkiewicza. Najciekawsze uwagi, które w pewien sposób podsumowują dziewiętnastowieczną myśl krytyczną na temat przedstawiania czasów sarmackich, należą do Stanisława Brzozowskiego, najradykalniejsze zaś sądy – do Wacława Nałkowskiego. Wydane przez Nałkowskiego *Sienkiewicziana. Szkice do obrazu* (1904) to agresywny atak na Sienkiewicza i jego zwolenników (→ pamflet). Krytyk wiązał sympatię autora *Trylogii* do czasów szlacheckich z jego poglądami reakcyjnymi, wynikającymi z powstałych za młodu kompleksów. Doszukiwał się też niskich pobudek w wyborze tematyki, takich jak żądza sławy i pieniędzy. Z tych samych powodów miała być ona wspierana przez krytykę reakcyjną – „hrabiego Tarnowskiego, księdza Gnatowskiego i bourgeois'a p. Spasowicza". O wiele ciekawiej tę kwestię w twórczości Sienkiewicza analizował Brzozowski. Nie odmawiając jego utworom wysokiej jakości artystycznej, oskarżał je natomiast o nikłą zawartość intelektualną, a co ważniejsze – fatalny wpływ na polską umysłowość. W wypowiedziach tego krytyka „szlachecki światopogląd" to synonim polskiego lenistwa umysłowego, któremu

pisarz schlebia: „Zasadnicza niewiara w głębokość i złożoność świata – oto podstawowy dogmat filozofii polskiej" (*Henryk Sienkiewicz i jego stanowisko w literaturze współczesnej*, „Głos" 1903, nr 16). Prowadzi to do niezdolności Polaków do zrozumienia złożoności świata i do wysiłku, którego wymaga prawdziwe życie: „[…] społeczeństwo nagle zapomina o wszystkich walkach, zadaniach, pracach, nagle widzi się zadomowionym, bezpiecznym" (tamże). Według Brzozowskiego Sienkiewicz swoimi książkami „zaszczepia" innym warstwom społecznym „zarazę szlacheckiego lenistwa duchowego". Niezależnie od zgubnego wpływu sienkiewiczowskiej wizji sarmackich czasów na współczesnych Brzozowski ocenił ją jako z gruntu fałszywą, jako „karykaturę, mimowolną i upokarzającą parodię". Wystąpienia krytyków nie mogły uczynić wielkiej szkody ani pozycji Sienkiewicza, ani też wizji sarmatyzmu, która za jego pośrednictwem zdominowała czytelniczą wyobraźnię. Zresztą ta kwestia w pierwszym dziesięcioleciu XX w. przestała być przedmiotem krytyki literackiej, zaś czasy szlacheckie – istotnym tematem literackim.

Bartłomiej Szleszyński

Źródła: M. Grabowski, *Myśli o literaturze polskiej*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 12, nr 36; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; S. Witwicki, *O duchu poetyckim polskiego narodu – o dawnej Polszcze i jej poetach ustnych*, w: tegoż, *Wieczory pielgrzyma*, t. 1, 1834; M. Grabowski, *Czy można mieć w dzisiejszych czasach epopeję narodową*, w: tegoż, *Literatura i krytyka*, t. 2, 1837; M. Grabowski, *Co nam zostaje do czytania oprócz romansów francuskich*, „Tygodnik Petersburski" 1839, nr 2; J.I. Kraszewski, *O literaturze szalonej P. M. Gr. Artykuł III*, „Tygodnik Petersburski" 1839, nr 68; S. Witw... [S. Witwicki], *Do Czytelników i do Autora. Kilka słów wydawcy*, w: [H. Rzewuski], *Pamiątki J. Pana Seweryna Soplicy cześnika parnawskiego*, 1839; M. Grabowski, *O szkole ukraińskiej poezji*, w: tegoż, *Literatura i krytyka*, t. 1, 1840; [S. Ropelewski], *Wspomnienie o piśmiennictwie polskim w emigracji*, „Kalendarz Pielgrzyma Polskiego" 1840, t. 2; S. Goszczyński, *„Pamiątki JPana Seweryna Soplicy cześnika parnawskiego". Dzieło Henryka hr. Rzewuskiego*, „Demokrata Polski" 1841, t. 4; M. Grabowski, *List do Henryka Rzewuskiego z 28 marca 1841 r.*, za: A. Bar, *Michała Grabowskiego listy literackie*, 1934; S. Ropelewski, *Przedmowa do wydania drugiego*, w: [H. Rzewuski], *„Pamiątki JPana Seweryna Soplicy cześnika parnawskiego"*, 1841; M. Grabowski, *List XIX. Do Hr. Henryka Rzewuskiego*, *Korespondencja literacka*, t. 2, 1843; H. Rzewuski, *Przedmowa* [powst. 1844], w: tegoż, *Pamiątki Soplicy*, 1852; M. Grabowski, *„Pamiętniki kwestarza". Trzecia seria „Obrazów litewskich" P. Ig. Chodźko*, „Tygodnik Petersburski" 1845, nr 21; H. Rzewuski, *Przedmowa*, w: tegoż, *Listopad*, 1845–1846; W. Syrokomla, *Pamiętniki domowe, zebrane i wydane przez Michała Grabowskiego*, „Tygodnik Petersburski" 1845, nr 83; W... W...i [W. Wróblewski], *„Pamiątki Cześnika". Tom I „Listopada", „Mieszaniny"*, „Athenaeum" 1846, t. 6; K. Gaszyński, *Przedmowa wydawcy*, w: tegoż, *Reszty pamiętników Macieja Rogowskiego rotmistrza konfederacji barskiej*, 1847; J. Bartoszewicz, *Listy od redakcji „Dziennika Warszawskiego"*, „Dziennik Warszawski" 1853, nr 289; M. Grabowski, *List III. Zygmunt Kaczkowski. Ostatnie stanowisko podaniowo-historycznej powieści polskiej*, „Gazeta Codzienna" 1854, nr 132; M. Grabowski, *List IV*, „Gazeta Codzienna" 1854, nr 164; A. Nowosielski [A. Jaksa-Marcinkowski], *Listy z N*** (Do Tadeusza Padalicy)*, „Gazeta Warszawska" 1854, nr 104; T. Padalica [Z. Fisz], *Gawędy o tym i o owym*, „Dziennik Warszawski" 1854, nr 16; S. Piłat, *Czego żądamy od powieści jako od utworu estetycznego. Uwagi odnoszące się do „Murdeliona", powieści Zygmunta Kaczkowskiego*, „Dziennik Literacki" 1854, nr 23; L. Siemieński, *Tradycje szlacheckie i koloryt miejscowy w powieściach Z. Kaczkowskiego* [powst. 1854], przedruk w: tegoż, *Kilka rysów z literatury i społeczeństwa od roku 1848–1858*, t. 1, 1859; A. Tyszyński, *„Ostatni z Nieczujów". Powieści Zygmunta Kaczkowskiego*, „Biblioteka Warszawska" 1854, t. 1; J.I. Kraszewski, *Obrazy przeszłości*, „Dziennik Literacki" 1856, nr 13–16; E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, „Gazeta Polska" 1866, nr 285–286 i 288; H. Sienkiewicz, *Mikołaj Sęp Szarzyński*, „Tygodnik Ilustrowany" 1869, nr 79–80; H. Sienkiewicz, *Kasper Miaskowski*, „Tygodnik Ilustrowany" 1870, nr 127–129; P. Chmielowski, *Zygmunt Kaczkowski. Jego życie i działalność literacka*, „Niwa" 1876, t. 10; F. Krupiński, *Romantyzm i jego skutki*, „Ateneum" 1876, t. 2; P. Chmielowski, *Henryk hr. Rzewuski*, „Niwa" 1877, t. 12; W. Spasowicz, *Wincenty Pol jako poeta. Dwa odczyty*, „Ateneum" 1878, t. 2, przedruk w: tegoż, *Studia nie z natury*, 1881; E. Orzeszkowa, *O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa"

1879, t. 15; H. Sienkiewicz, *Mieszaniny literacko-artystyczne XVII*, „Niwa" 1880, t. 20; H. Sienkiewicz, [rec.] *Pamiętniki kwestarza*, „Gazeta Polska" 1880, nr 285; P. Chmielowski, *Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu*, 1881; Z. Kaczkowski, *O pismach Henryka Sienkiewicza*, „Gazeta Lwowska" 1884, nr 166–185; B. Prus, *„Ogniem i mieczem". Powieść z dawnych lat Henryka Sienkiewicza*, „Kraj" 1884, nr 28–30; A.S. [A. Świętochowski], *Henryk Sienkiewicz (Litwos)*, „Prawda" 1884, nr 27–32; P. Chmielowski, *Nasi powieściopisarze*, 1887; S. Tarnowski, *Henryk Rzewuski. Z odczytów publicznych odbytych we Lwowie*, 1887; P. Chmielowski, *Sienkiewicz i Kaczkowski*, „Ateneum" 1889, t. 1; H. Sienkiewicz, *O powieści historycznej*, „Słowo" 1889, nr 98–101; S. Tarnowski, *Studia do historii literatury polskiej*, t. 5: *Henryk Sienkiewicz*, 1897; S. Brzozowski, *I smutek tego wszystkiego…*, „Głos" 1903, nr 10; S. Brzozowski, *Henryk Sienkiewicz i jego stanowisko w literaturze współczesnej*, „Głos" 1903, nr 14–18; W. Nałkowski, *Sienkiewicziana. Szkice do obrazu*, 1904.

Opracowania: Z. Szweykowski, *Powieści historyczne Henryka Rzewuskiego*, 1922; Z. Szweykowski, *Wstęp*, w: Z. Kaczkowski, *Murdelio*, 1925; Z. Szweykowski, *Wstęp*, w: H. Rzewuski, *Pamiątki Soplicy*, 1928; S. Pigoń, *Sto lat sławy*, w: tegoż, *„Pan Tadeusz". Wzrost, wielkość i sława. Studium literackie*, 1934; M. Inglot, *Poglądy literackie koterii petersburskiej*, 1961; M. Żmigrodzka, *Palestrant, karmazyn i wiek XIX*, w: H. Rzewuski, *Pamiątki Soplicy*, 1961; S. Burkot, *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku*, 1968; M. Karpowicz, *Sztuka oświeconego sarmatyzmu. Antykizacja i klasycyzacja w środowisku warszawskim czasów Jana III*, 1970; J. Michalski, *Sarmatyzm a europeizacja Polski w XVIII wieku*, w: *Swojskość i cudzoziemszczyzna w dziejach kultury polskiej*, red. Z. Stefanowska, 1973; J. Maciejewski, *Sarmatyzm*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, 1976; T. Bujnicki, *Ewolucja polskiej powieści historycznej (do „Trylogii")*, w: tegoż, *Sienkiewicz i historia. Studia*, 1981; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1988; J. Maciejewski, *Dylematy wolności. Zmierzch sarmatyzmu i początki oświecenia w Polsce*, 1994; A. Nawarecki, *Sarmatyzm*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1994; A. Waśko, *Romantyczny sarmatyzm. Tradycja szlachecka w literaturze polskiej 1831–1863*, 1995; T. Bujnicki, *Sienkiewicza „Powieści z lat dawnych". Studia*, 1996; T. Witczak, *Paradoksy „sarmatyzmu"*, w: *Dramaty Franciszka Zabłockiego. Interpretacje*, red. M. Cieński i T. Kostkiewiczowa, 2000; B. Szleszyński, *Przymierzanie kontusza. Henryk Rzewuski i Henryk Sienkiewicz – najwybitniejsi twórcy XIX-wiecznego nurtu sarmackiego*, 2007; I. Węgrzyn, *W świecie powieści Henryka Rzewuskiego*, 2012.

Zob. też: Romantyczna gawęda szlachecka, Historyzm w dyskursie krytycznoliterackim, Pamiętnikarstwo, Powieść historyczna

SATYRA

Termin. W XVIII w. termin „satyra" odnosił się do → gatunku literackiego obejmującego utwory (przede wszystkim wierszowane), które w sposób wyolbrzymiony i przejaskrawiony krytykowały głównie wady indywidualne i społeczne, z moralistyczną intencją ich wyeliminowania i naprawienia. Dosłowne znaczenie pochodzącego z łaciny wyrazu *satura* to: „misa z owocami, przekąskami", szerzej zaś – „mieszanina", a refleksy tej semantyki pojawiały się czasem w rozważaniach na temat cech gatunku, np. u Euzebiusza Słowackiego wiążącego z nimi etymologię słowa, toteż w satyrze „wszystko było pomieszane, bez pewnego układu i porządku" (*Teoria poezji*, powst. przed 1814, wyd. 1826). Oprócz gatunkowego znaczenia terminu „satyra" występowało też – szczególnie w początkach XIX w. – szersze, ponadgatunkowe jego pojmowanie jako postawy przejawiającej się m.in. w → bajce, → komedii i → powieści przez związane z intencją → dydaktyczną wyjaskrawione ukazywanie ludzkich wad i niewłaściwych zachowań. Rozróżnienie to dochodzi do głosu np. w rozprawie Kazimierza Brodzińskiego *Rozprawa o satyrze* (wygł. 1822, wyd. osob. 1823), w której autor zastrzega, że mówi o satyrze właściwej („małym poemie"), której wzory ustalili Rzymianie, a nie o szeroko pojmowanej satyrze. W refleksji teoretycznej ciągle żywa była pamięć o → antycznym rodowodzie

satyry i związku z innymi gatunkami, przede wszystkim z komedią. Zauważa to m.in. Onufry Górski w *Wyborze różnych gatunków poezji z rymotwórców polskich dla użytku młodzieży* (opracowanego wspólnie z Franciszkiem Ksawerym Dmochowskim i Szymonem Bielskim, 1806–1807). Według Ludwika Osińskiego satyra „przypomina co do celu swojego komedię, jak ona daleka jest od jadu i potwarzy" (*Wykład literatury porównawczej*, powst. 1818––1830, wyd. 1861). Dostrzegano także związek satyry z kategorią → komizmu jako podstawowym narzędziem krytyki i dyskredytacji wad.

W krytyce normatywnej. Dużej popularności satyry w → klasycystycznym nurcie poezji oświecenia towarzyszyły normatywne lub → programowe dyskursy o cechach gatunku i jego funkcjach. Dla rozumienia gatunku największe znaczenie miała tradycja rzymska oraz twórczość Nicolasa Boileau i Alexandra Pope'a. Poetyki normatywne za główną cechę genologiczną uznawały – wykluczającą adres personalny – krytyczną postawę wobec zjawisk uznanych za negatywne oraz orientację dydaktyczno-moralistyczną. Kładły nacisk na perswazyjną skuteczność wypowiedzi, reprezentatywność ośmieszanych zjawisk, zakres tematyczny i rygory formalne (→ prawidła). Postulowano typizację przedstawianych postaci i związane z nią prawdopodobieństwo, formę wierszowaną (wiersz stychiczny, jedenasto- lub trzynastozgłoskowy, rymowany parzyście), posługiwanie się komizmem, → ironią, wyolbrzymieniem. Niezbędność wiersza rymowanego akcentował m.in. Franciszek Ksawery Dmochowski w *Sztuce rymotwórczej* (1788), umniejszając np. wartość nierymowanych satyr Krzysztofa Opalińskiego. Teoretycy wskazywali sferę tematów odpowiednich dla tego gatunku: zjawiska obyczajowe i społeczne, unikanie tematów drażliwych. Dyskutowali także o kwestiach językowo-stylistycznych. Ze względu na społeczno-wychowawczą funkcję satyry i jej pozycję jako gatunku niskiego dopuszczano → styl zbliżony do języka codziennego.

Problem krytyki personalnej. Szczególnie istotne było kategoryczne wykluczenie inwektywy osobowej. Satyra polska odwraca się w tej kwestii od doświadczeń obcych, a nawiązuje do tradycji staropolskiej, gdzie również unikano wymieniania i krytyki konkretnych osób. Myśl rodzima mija się tu ze stanowiskiem Nicolasa Boileau, który w *Sztuce poetyckiej* (wyd. franc. 1674) powoływał się na Horacego i twierdził, że prawo piętnowania złoczyńców przysługuje satyrykom od wieków. Problem adresu krytyki satyrycznej traktowano nie tylko w aspekcie estetycznym, ale moralnym i prawnym. Ogólności krytyki domagano się w „Monitorze" (np. [I. Krasicki], [*O „Monitorze" i czytających go*], „Monitor" 1765, nr 51; [I. Krasicki], [*O niegodziwości paszkwilantów*], „Monitor" 1772, nr 51). W praktyce twórczej pojawiały się jednak przypadki jednoznacznego odrzucania i przekraczania tej zasady w utworach o charakterze → paszkwilu, np. Tomasza Kajetana Węgierskiego (*Moja ekskuza*), Józefa Wybickiego (*Do Kajetana Węgierskiego*) i Franciszka Zabłockiego (*Opisanie geniusza satyry autorowi paszkwilów*), wyrażających przekonanie, że demaskowanie złego postępowania konkretnych osób należy do obowiązków pisarza. Stosunek do satyry imiennej ujawniają definicje gatunku, np. Filipa Nereusza Golańskiego: „Wiersz wyszydzający dowcipnie złe obyczaje, wytykający i strofujący pod różnymi postaciami, to pod wymyślonym nazwiskiem, to niby w rozmowach, jakiekolwiek wady ludzkie" (*O wymowie i poezji*, 1786). Golański odmawia satyrze imiennej walorów wychowawczych: „[…] satyra tylko jadowita, przez złość i zemstę zmaczawszy w żółci uszczypliwe pióro, nie tak ma na celu poprawę zdrożności […] jako bardziej zawziętości swej dogodzić pragnie. Ale takiej poczciwe serce nie lubi, rozum nią gardzi. Satyra przystojna, nietargająca się na osoby, nie przymawia nikomu, ale chce wszystkich poprawić" (tamże). Od satyry imiennej stanowczo odcina się Franciszek Ksawery Dmochowski

(„Ten prawdziwy duch satyr, ta pierwszej treść próby: / Szydzić z wad, karcić błędy, oszczędzać osoby"; *Sztuka rymotwórcza*, 1788), powołując się na autorytet Ignacego Krasickiego i Adama Naruszewicza. Wcześniej taką opinię głosił Wacław Rzewuski w wierszowanym traktacie *O nauce wierszopiskiej*, gdzie zalecał: „Nikogo wierszem twym nigdy nie utnij, / nie żółć, lecz wdzięczną słodycz miej w języku" (utwór wszedł do edycji *Zabawek wierszopiskich i krasomówskich*, 1762, wydanych pod nazwiskiem Józefa Rzewuskiego). W kolejnej redakcji *Sztuki rymotwórczej* (wyd. pośm. 1826) Dmochowski postawił znak równości między satyrą imienną a paszkwilem („Choć przy gładkim rymie, / Wiersz ten zyska paszkwilu ohydzone imię"), który podlegał dyskwalifikacji ze stanowiska estetycznego, choć autor nie potępiał przy tym ani Boileau, ani satyryków rzymskich. Co prawda Krasicki w haśle *Satyry* ze *Zbioru potrzebniejszych wiadomości* (t. 2, 1781), definiując gatunek jako „rodzaj pisma uszczypliwy, mający na celu ukaranie występków, nie oszczędzając występnych", dopuścił poniekąd atakowanie osób, co wynikało zapewne z ujęcia w haśle encyklopedycznym historii gatunku oraz uwzględnienia praktyki literackiej pisarzy rzymskich (uprawianie tego typu satyry Krasicki określił jednak jako rodzaj „mniej przystojnego a niebezpiecznego" rzemiosła). W *Rozmowach zmarłych* (1804) pisarz występował przeciw satyrze imiennej uprawianej przez Boileau, a w rozprawie *O rymotwórstwie i rymotwórcach* (powst. 1793–1799, wyd. 1803) wskazywanie z nazwiska krytykowanych osób nazywał „nieuczciwym użyciem satyry", oskarżając Horacego o dawanie w swoich utworach złego przykładu. Zgadzano się, że inwektywa osobowa nadawała satyrze znamię nieobiektywnej, instrumentalnej napaści i odbierała jej wartość artystyczną, bo tylko to, co typowe, odwołujące się do norm ogólnych i uwolnione od przypadkowości, było godne miana sztuki. Postulat krytyki bezosobowej wpływał na ocenę twórczości satyrycznej także po zatarciu się wyrazistych cech gatunkowych satyry. Piętnowano w związku z tym Szubrawców, którzy wskazywali konkretne osoby na łamach wileńskich „Wiadomości Brukowych" (1817–1822). Zarzucano im (np. Joachim Lelewel w korespondencji, Seweryn Goszczyński w rozprawie ogłoszonej bezimiennie *Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1, z. 1–3) oczernianie i szkalowanie dobrego imienia wielu ludzi, skłonność do skandali, rozdawanie ciosów na oślep. Satyra szubrawska według antagonistów pisma wykraczała poza zasady poetyki klasycystycznej. Sytuacje tę nie tylko referował, ale i podobnie oceniał Zdzisław Hordyński (*O Towarzystwie Szubrawców*, „Przewodnik Naukowy i Literacki. Dodatek do »Gazety Lwowskiej«" 1882, t. 10, z. 9–12; wyd. osob. 1883). Wchodzenie w niebezpieczne relacje z rzeczywistością pozaliterack ą groziło satyrykowi sankcjami prawnymi. Proces o „sianie nienawiści wśród klas społecznych narodu" wytoczono Mikołajowi Biernackiemu (pseud. Rodoć), zmuszając go do zniszczenia nakładu pierwszego tomu jego *Satyr obyczajowych* (1880).

W związku z wyznaczeniem granicy między satyrą a paszkwilem powstawało pytanie, która forma jest bardziej skuteczna w naprawie obyczajów. Krasicki w rozprawie *O rymotwórstwie i rymotwórcach* wskazał na nieskuteczność programu naprawczego satyry i odmówił jej wartości wychowawczych, czyniąc gatunkiem o niskiej randze społecznej i zabawowym charakterze.

Satyrycy rzymscy i zachodni w opiniach krytyków. Wypowiedzi normatywne zwykle zawierały charakterystykę satyry rzymskiej, poddawanej sądom wartościującym. Odnoszono rodzimych twórców do wzorów antycznych, przyrównywano ich do Horacego, Juwenalisa i Persjusza. Wśród satyryków rzymskich największym uznaniem cieszył się Horacy. Model Juwenalisa budził zastrzeżenia ze względu na zbyt ostre sądy i posługiwanie się inwektywą

imienną, ale Euzebiusz Słowacki przypominał sąd Juliusa Caesara Scaligera, który nazwał rzymskiego twórcę księciem satyrycznych poetów. Osądowi byli również poddawani satyrycy obcojęzyczni, głównie łacińscy („rzymscy", jak mawiano) i francuscy. Adam Kazimierz Czartoryski w *Myślach o pismach polskich z uwagami nad sposobem pisania w rozmaitych materiach* (powst. 1801, wyd. [1810]) nazwał Naruszewicza polskim Juwenalisem. Golański uważał, że polscy autorzy przewyższają w satyrach obcych twórców. Podobny sąd odnajdziemy u Dmochowskiego („Ci odwodzą od złego, tamci uczą czasem"). Kryterium wartości był sposób piętnowania negatywnych zjawisk. Satyry literackie Boileau, zawierające ocenę utworów, które aktualnie znajdowały się na rynku księgarskim, były znane w Polsce zarówno w oryginale, jak i z tłumaczeń. Adaptowany → przekład Jana Gorczyczewskiego (*Satyry Boileau Despreaux wierszem polskim przełożone z przystosowaniem do polskich rzeczy*, 1805) doczekał się uznania ze strony Franciszka Ksawerego Dmochowskiego, Hugona Kołłątaja i Adama Kazimierza Czartoryskiego. Zaproponowana przez tłumacza „krytyka pozornie bezimienna", polegająca na unikaniu bezpośrednich ataków przy zachowaniu rozpoznawalności portretowanych osób, nie wzbudziła sprzeciwu, choć np. Cyprian Godebski w prywatnym liście z 1805 r. uznał wprowadzenie do przekładanych utworów „krajowych osób" za „krok nierozsądny".

Satyra stanisławowska w oczach krytyki. Na ocenę satyry stanisławowskiej rzutuje wizja poezji jako narzędzia pedagogiki społecznej oraz funkcje przypisywane → poecie. Ma on być przede wszystkim nauczycielem i wychowawcą, a poezja ma promować pewne postawy obywatelskie i realizować przy tym określone wymogi estetyczne. Proponowany model poezji wyznacza kanon współczesnych klasyków, w tym satyryków. Takie podejście uwidacznia się u Dmochowskiego, który chwali satyryczne dokonania Krasickiego i Naruszewicza, a Gracjanowi Piotrowskiemu zarzuca niedbałość stylu i wykroczenia przeciw dobremu smakowi (*Sztuka rymotwórcza*). Tej zasadzie podlegają również satyrycy staropolscy – chwalony jest Jan Kochanowski za postawę patriotyczną i obywatelską, karcony Krzysztof Opaliński za styl i język. W ogólnym odczuciu krytyki literackiej Krasicki wzniósł satyrę tak wysoko, że żaden ze współczesnych mu poetów ani z następców nie osiągnął podobnego poziomu artystycznego. Zasada porównywania współczesnych dokonań z twórczością uznaną za wzorcową dominuje u Golańskiego. Komplementuje on polskich satyryków dawnych i współczesnych, dając do zrozumienia, że przewyższają oni łacińskich twórców gatunku (*O wymowie i poezji*). Golański dopuszcza używanie w satyrze bardziej wyrazistych środków → ekspresji, np. niedozwolonego w innych gatunkach literackich słownictwa. Z tego powodu jest skłonny zaakceptować styl Naruszewicza. Także Dmochowski wykazuje pewną dozę tolerancji w zakresie języka i stylu satyry, która „do niewiązanej przystępuje mowy". Oznaczało to przyzwolenie na potoczną frazeologię i bogaty w dosadne realia typ obrazowania. Według autora *Sztuki rymotwórczej* ludzie XVIII w. mają delikatniejsze uszy niż przodkowie, dlatego słownictwo wulgarne jest niedopuszczalne, choć współczesne mu czasy „wymagałyby ostrzejszych słów". Tylko satyry Krasickiego zyskały jego pełną aprobatę (Naruszewicz „niekiedy przystojną skromność obraża").

Na początku XIX stulecia. Rozważania teoretyków początku XIX w. o satyrze skupiały się wokół spraw estetycznych: przystojności, smaku i form poetyckich. Najważniejsze opinie formułują: Euzebiusz Słowacki, Ludwik Osiński i Kazimierz Brodziński. Przeważa metoda rozbioru dzieł i traktowanie ich jako egzemplifikacji prezentowanych obserwacji ogólnych. Rozprawy zawierają próbę zarysowania historii gatunku i sformułowania ocen jego realizacji.

Euzebiusz Słowacki w opisie gatunku uwzględnia → prawidła klasycystyczne, zwraca uwagę na czystość języka i poprawność stylu. Podziela też przekonanie poprzedników na temat bezosobowości krytyki satyrycznej. Punktem odniesienia dla rodzimej satyry staje się dlań dorobek twórców starożytnych. W *Rozbiorach pisarzów* (wyd. 1826) dokładnie omawia osiem satyr Naruszewicza, nie szczędząc im uwag krytycznych. Najlepiej ocenia *Pochlebstwo* oraz *Wiek zepsuty*, negatywnie zaś *Sekret* za „pospolitą i rozwlekłą deklamacją" i skłonność do powtarzania myśli, *Głupstwo* – za „grubiańskie żarty i proste łajania", czyli wykroczenia przeciw dobremu smakowi. U Naruszewicza nie podoba mu się również krasomówczy ton, obcy satyrze. Euzebiusz Słowacki dokonuje analizy porównawczej *Świata zepsutego* i *Wieku zepsutego*, dostrzegając w utworach Krasickiego i Naruszewicza motywy paralelne. Zestawia także dwa różne warsztaty satyryczne, opowiadając się wyraźnie za modelem Krasickiego, uznając *Żonę modną* za jedną z najlepszych realizacji gatunku. W jego opinii satyry Krasickiego są żywe, przyjemne, naturalne, pozbawione natrętności dydaktycznej. Do grona ważnych satyryków zalicza Węgierskiego, którego personalne inwektywy usprawiedliwia okolicznościami ich powstania – uważa, że w obronie własnej poecie wolno zadawać napastnikowi „rany bolesne".

Ludwik Osiński – podobnie jak poprzednicy – ceni satyrę obyczajową o dużych walorach literackich, a satyra polska nie ustępuje satyrze obcej: „Nie same tylko tłumaczenia dozwalają nam szczycić się satyrą polską. Mamy w niej znakomitych oryginalnych autorów" (*Wykład literatury porównawczej*). Poziom twórczości rodzimej wyznacza Ignacy Krasicki. Oceny poszczególnych satyryków nie są oryginalne i nie odbiegają od sądów, które pojawiają się w przeszłości (choćby wytknięcie Opalińskiemu wiersza bezrymowego). Kryterium wartościującym jest przestrzeganie reguł klasycystycznych i norm gatunkowych. Krytyk odwołuje się do utworów wzorcowych, koncentruje na wadach, ujawnia odstępstwa od normy. Za odbiegające od zasad klasycystycznych uważa zarówno satyry Gracjana Piotrowskiego, jak i Adama Naruszewicza, co do którego nietrafnie prognozuje, że będzie bardziej znany jako tłumacz i dziejopis niż jako poeta.

Kazimierz Brodziński: podsumowanie i nowe otwarcie. *Rozprawa o satyrze* Brodzińskiego powstała w czasie, kiedy satyra jako odrębny gatunek (zwłaszcza w formie moralistyczno-obyczajowej) przestaje być atrakcyjna i funkcjonalna. Refleksja Brodzińskiego ma zatem charakter niejako podsumowujący i najwięcej miejsca poświęca tradycyjnie rozumianej satyrze. Krytyk docenia również i w innym miejscu społeczną funkcję „właściwej satyry", zauważając niebezpieczeństwa jej związków z realiami zewnętrznymi: „Krasicki stworzony był na pisarza satyr w swym wieku. Łatwość i wesołość pism jego uczyniła satyrę dostępną i skuteczną, ów rodzaj poezji tak niegdyś niebezpieczny. Znał on swój naród więcej ze złej niż z dobrej strony" (*O krytyce*, 1830). W *Rozprawie o satyrze* autor dostrzega proces przeobrażeń satyry, która uwalnia się od rygorów formalnych, postuluje więc traktowanie satyryczności jako jednego ze sposobów realizacji funkcji perswazyjnej w różnych gatunkach literackich: „Poeta może ku temu [wyszydzeniu] obrać formę poezji, jaka się jego rzeczy i własnemu geniuszowi najprzyzwoitsza wydaje […]". Spośród gatunków, które mogą być „skuteczną satyrą", wymienia komedię, poemat heroikomiczny, → romans, powieść, parodię i pieśń. Za najbardziej wartościową odmianę satyry właściwej uznaje satyrę obyczajową, uprawianą przez satyryków „wesołych" – Horacego i Krasickiego, wyszydzającą wady przy użyciu komizmu i naiwnej ironii, ale bez wymieniania nazwisk. Krasickiego nazywa „najlepszym malarzem obyczaju wieku swojego", odrzuca natomiast model Juwenalisa za skłonność do przesady. Z innych, etycznych powodów dyskredytuje twórczość Węgierskiego – gani poetę za egoizm, liberty-

nizm, wtórność wobec Voltaire'a oraz Jean-Jacques'a Rousseau i za używanie satyry jako oręża w konfliktach osobistych i personalnych. Brodziński wyznacza satyrykowi określoną rolę i oczekuje od niego istotnych kompetencji literackich i społecznych. Satyryk „nie może wstydu niewinnych czytelników obrażać […]"; powinien dobrze znać ludzi i świat, spoglądać nań okiem filozofa, być „raczej rozumu lekarzem niż serca" (*Rozprawa o satyrze*). Modyfikuje przy tym sądy o Opalińskim, krytycznie ocenianym za użycie wiersza bezrymowego. Co prawda wytyka mu rozwlekłość i brak harmonii, ale prezentuje jako posiwiałego senatora-patriotę, który z ojcowską troską naucza i karci rodaków, eksponuje też szlachetne pobudki podjęcia przez niego twórczości satyrycznej. W zestawieniu Krasicki–Naruszewicz lepiej wypada ten pierwszy autor. Brodziński docenia jednak autora *Redut*, widząc w nim „satyryka lirycznego w prawdziwym tego słowa znaczeniu", kierującego się → czuciem, nie intelektem. Podtrzymując postulat bezosobowości krytyki satyrycznej, postuluje, by celem ataku satyry literackiej pozostawały utwory, a nie pisarze, przez co nie straci ona aktualności. Brodziński odchodzi od ściśle utylitarystycznego modelu satyry, zaznacza, że odniesienia pozaliterackie nie powinny przesłaniać formy artystycznej utworu, dlatego jest wskazane używanie w niej tropów poetyckich. Spośród nielicznych satyryków postanisławowskich odnotowuje jedynie Cypriana Godebskiego. W zakończeniu *Rozprawy o satyrze* Brodziński prognozuje wygaśnięcie gatunku w nowej sytuacji politycznej Rzeczypospolitej („Nie było więc satyry w epoce nieistnienia Polski"). Krytyk docenia jednak jego rolę w → polemikach; szeroko rozumiana satyra zajmie ważne miejsce w walce klasyków z romantykami, a później w dyskusjach o skuteczności programu → pozytywistów w warunkach niewoli politycznej.

Romantyczna dyskredytacja gatunku. Satyra nie była szczególnie bliska krytykom romantycznym. Koronny gatunek oświecenia zostaje zepchnięty na margines literatury wysokoartystycznej. Nie oznacza to, że pominięto ją w refleksji krytycznej. Wypowiedzi o satyrach znajdujemy w prelekcjach paryskich Adama Mickiewicza, w pracach Maurycego Mochnackiego i Hipolita Cegielskiego. W rozprawie Mochnackiego *O duchu i źródłach poezji w Polszcze* („Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2) i w książce *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* (1830) znajdziemy krytyczny osąd literatury oświecenia; krytyk odmawia jej „cechy narodowej", zarzuca wtórność i brak oryginalności („kopia kopii"), a „wiek świateł" charakteryzuje jako epokę „krasomówstwa w poezji opisowej, satyr, bajek, epigramatów". Twórczość satyryczną Mochnacki redukuje do wierszopisarstwa, odmawiając satyrykom miana poetów w znaczeniu, jakim są nimi George Gordon Byron czy Johann Wolfgang Goethe. W niedokończonej rozprawie *Rzut oka na ogół polskiego piśmiennictwa* (powst. 1832, wyd. 1910) Mochnacki pisał jednak o satyrach Krasickiego z najwyższym uznaniem, podkreślając, że ich „zalety pod względem stylu, trafności, delikatności i dowcipu są niezrównane i nieocenione". *Satyry* Krasickiego z niewiadomego powodu nie znalazły się jednak wśród załączonego do rozprawy spisu utworów zasługujących zdaniem Mochnackiego na tłumaczenie.

Adam Mickiewicz w prelekcjach paryskich (1840–1844) pielęgnuje ideał twórczości rodzimej, w imię oryginalności odrzuca reguły i konwencje klasycystyczne. Kryterium → słowiańskości eliminuje satyrę z obszaru zainteresowania Mickiewicza, który uznaje ją za gatunek napływowy, obcy, przykład kopiowania cudzoziemskich wzorów. Na ten temat wypowiada się kilkakrotnie (kurs pierwszy, wykład dwudziesty, kurs drugi, wykład dwunasty i szesnasty). W wykładzie szesnastym kursu drugiego z 8 marca 1842 r. przy okazji prezentacji sylwetki twórczej Ignacego Krasickiego stwierdza: „Jego naśladowcy, a razem naśladowcy pisarzy francuskich, bardziej odeń złośliwi, nie mają jego wesołości ani też wdzięku, któ-

rym celują autorzy francuscy. Ilekroć Słowianie chcą być złośliwi, niemal zawsze stają się niezręczni i nieporadni". Mówiąc o Krasickim, Mickiewicz nawiązał do pomysłów „pewnego fizjologa francuskiego", Thomasa de Troisvevre'a, który „podzielił ludzi na czaszkowców, żywotowców i piersiowców, wedle rozwoju poszczególnych organów". Krasicki jest „żywotowcem": „Wesołość jego wywodziła się z dobrego stanu jego żołądka; był obdarzony szaloną wesołością, nieposkromioną chęcią śmiechu; był nierównie weselszy od Boala, od Woltera". Cecha ta okazała się w oczach Mickiewicza zaletą Krasickiego jako znakomitego satyryka. Pochwała okazuje się jednak dwuznaczna, gdyż w następnych wykładach Mickiewicz odmówi Słowianom, „skłonnym do wszystkiego, co religijne, głębokie, wzniosłe", umiejętności tworzenia satyr z powodu występującej u nich przewagi → wyobraźni nad intelektem. Zdaniem Mickiewicza duch Słowian, ich niewidzialne jestestwo wewnętrzne, wciela się bowiem w imaginację, a nie w rozum, jak u Galów. Rozum osłabia wyobraźnię, satyra nie jest więc płodem rzetelnie poetyckim, dziełem wysokiego natchnienia, ale poezją mieszaną. Mickiewicz stwierdza: „Ilekroć więc pisarze, poeci słowiańscy chcą tworzyć rodzaje, dla których potrzeba rozwiniętego rozumu, muszą zapierać się własnej natury i wykorzeniać w sobie ów pierwiastek boski, ów polot człowieczy ku wyższym krainom poezji. Dlatego to rodzaj ów nie miał i zapewne nigdy nie będzie mieć powodzenia u Słowian". Według Mickiewicza: „Satyra zgoła nie jest właściwa Słowianom, nie posiadają oni nawet tego jej pierwiastku, co się u ludów zachodnich nazywa dowcipem, a mieści w sobie zawsze jakąś uszczypliwość i nienawiść"; „Satyra zresztą oznacza zawsze epokę upadku poezji, i szczęściem dla krajów słowiańskich, jeszcze się w nich nie wykluła" (kurs pierwszy, wykład dwudziesty).

Odmienną opinię sformułował Józef Ignacy Kraszewski, twierdząc, że „pierwiastek narodowy" w XVIII w. jest najsilniej obecny właśnie w satyrze ze względu na naturę ówczesnego ducha, ujawniającego całą swoją siłę w szyderstwie i przeczeniu (*Pierwiastek narodowy w literaturze dawnej*, 1842). Hipolit Cegielski zalicza satyrę i parodię do poezji dydaktyczno-opisowej, przyznając twórcom dużą swobodę w zakresie wyboru sposobów perswazji. Podobnie jak Brodziński, uważa, że cel pozaliteracki nie powinien dominować nad artyzmem utworu, co jednak w praktyce okazuje się trudne. W opinii Cegielskiego „satyra jest wyszydzeniem i chłostą zdrożności, ale do celu tego zmierza poeta drogą sztuce i poezji właściwą. […] Ideał poetycznej piękności satyry leży w celu jej artystycznym, a ideał moralny właśnie przeciwnym jest temu, co leży na powierzchni obrazu. Stąd rozdwojenie i sprzeczność, jak między poetą a światem, który wyśmiewa i gromi, tak między artystyczną pięknością a brzydotą świata będącego satyry przedmiotem, między pozornym a rzeczywistym satyryka celem" (*Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcelniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany*, 1845). Satyrycy nie mogą atakować imiennie ze względu na ryzyko zatarcia się granic między satyrą i nieakceptowanym paszkwilem: „Jakkolwiek poeta obrazy satyryczne w pewnych kreśli charakterach, nie idzie wszakże zatem, iżby satyra pewne osobistości brać miała za cel igraszki i chłosty, bo idealnej piękności poezji kałem paszkwilu plamić się nie godzi" (tamże). W słowach pisarza pobrzmiewają poglądy teoretyków stanisławowskich. Karol Mecherzyński w artykule *O poetach czasów Stanisława Augusta* („Rocznik Towarzystwa Naukowego Krakowskiego" 1864, t. 32) za główną zaletę satyr uznaje humor, ironię i dopuszczenie do głosu krytykowanych postaci, a w konsekwencji odejście od bezpośredniego moralizowania.

Ujęcie historycznoliterackie – pozytywizm i jego kontynuacje. W pozytywizmie nie obowiązują już formalne rozgraniczenia gatunkowe, a satyra *sensu stricto* jest uprawiana spo-

radycznie lub jako stylizacja. Żywioł satyryczny przenosi się do → małych form funkcjonujących w prasie: humoresek, anegdot, scenek, dialogów. Mnożą się wydawnictwa, nieraz bardzo żywotne, poświęcone wyłącznie rozbawianiu czytelnika, noszące nazwę pism satyrycznych: „Mucha", „Żaba", „Kogut", „Kolce", „Diabeł", „Szczutek" itp. Przeciwko ograniczaniu tego żywiołu do satyry obyczajowej protestował Aleksander Świętochowski: „Sama sfera tych zjawisk, które »nie nadają się« do satyry, choć na nią zasługują, jest u nas tak rozległa, że na polu życia pozostanie Stańczykowi zaledwie mały skrawek, objęty klątwą szóstego przykazania" (*Liberum veto*, „Prawda" 1884, nr 42).

O gatunku pisze się zatem stosunkowo dużo, przede wszystkim przy omawianiu twórczości poetów oświeceniowych i wcześniejszych. Sprzyja temu profesjonalizacja dyskursu historycznoliterackiego, skonkretyzowane procedury wykorzystywania źródeł itd. Rozkład akcentów każe przypuszczać, że decydujące znaczenie dla podtrzymania rangi gatunku mają powody pozaartystyczne. Rozważania o satyrze niejednokrotnie przynoszą rewizję ustaleń krytyków romantycznych. Autorzy w pierwszej kolejności biorą pod uwagę treści etyczno-obywatelskie, a potem dopiero sposób realizacji wzorca gatunkowego. Wychowawcza funkcja satyry i jej walory poznawcze zajmują krytyków drugiej połowy XIX w. bardziej niż wątki genologiczne. Piotr Chmielowski w studium *Adam Naruszewicz jako poeta*, będącym wstępem do wydania poezji Naruszewicza z 1882 r., uznał *Reduty* za „jedno z najświetniejszych malowideł obyczajowych z czasów Stanisława Augusta". Satyra jest tu odczytywana jako opis obyczajów i kronika codzienności. Przedmiotem zainteresowania staje się również motywacja skłaniająca do pisania satyr. Panuje zgoda, że twórczość satyryczna wyrasta z określonej sytuacji społeczno-politycznej, stąd zapotrzebowanie na satyrę w oświeceniu. Satyryk to przede wszystkim zatroskany o losy ojczyzny obywatel i mąż surowych obyczajów, który nie może z obojętnością patrzeć na patologie dnia codziennego. Odrębny tekst na temat utworów satyrycznych Krasickiego pisze Józef Tretiak (*O satyrach Krasickiego*, „Świat" 1893, nr 1–3), odnajdując w nich ślady trzech żywiołów: lirycznego, refleksyjnego i epickiego. Podobnie jak Kraszewski, uważa, że talent Krasickiego osiągnął tutaj „punkt wierzchołkowy". Badacz odwołuje się do biografii poety, pokazując, że niektóre spośród wyśmiewanych wad, np. rozrzutność i marnotrawstwo, nie były obce poecie. Szukając dla Krasickiego godnych partnerów, Tretiak przywołuje nazwisko pijara, Gracjana Piotrowskiego, autora m.in. dwudziestu pięciu utworów satyrycznych wydanych w dziele *Satyr przeciwko zdaniom i zgorszeniom wieku naszego… za powodem „Satyra" Jana Kochanowskiego, książęcia naszych poetów* (1773). Temu właśnie autorowi poświęcił rozprawkę Ignacy Chrzanowski, *Ks. Gracjan Piotrowski i jego „Satyr". Przyczynek do historii satyry polskiej XVIII wieku* („Biblioteka Warszawska" 1902, t. 3). W sposób typowy dla dziewiętnastowiecznych historyków literatury Chrzanowski podkreśla z jednej strony odniesienia do obcych wzorów (m.in. Horacy, Boileau), z drugiej zaś – oryginalność polskiego twórcy. Stosunek swojszczyzny do cudzoziemszczyzny jest zresztą w satyrach Piotrowskiego stematyzowany, podobnie jak opis zbytków i życia ponad stan oraz upadek dawnych obyczajów i religijności. Niewykluczone, że wyrażane na przełomie wieków (i wcześniej: S. Badeni, *O satyrze. Studium literackie*, 1870) zainteresowanie utworami satyrycznymi wśród historyków literatury, wiernych tradycyjnemu systemowi wartości, wiązało się pośrednio z ich diagnozą współczesności. Satyra w takim ujęciu jest wyrazem oburzenia z powodu zepsucia obyczajów, odejścia od religii, pogoni za dobrami materialnymi i wzorami obcymi. Ignacy Chrzanowski w późniejszej pracy *Z dziejów satyry polskiej XVIII wieku* (1909), zawierającej oprócz tekstu o Piotrowskim także arty-

kuł o wczesnych utworach Krasickiego, satyrach Naruszewicza i paszkwilach Juliana Ursyna Niemcewicza, pisał, że Naruszewiczem nie kierowały pobudki artystyczne, ale poczucie konieczności pisania, wywołane obserwacją zdarzeń współczesnych. Podobny wniosek wyciąga Konstanty Wojciechowski w odniesieniu do Krasickiego (*Ignacy Krasicki. Życie i dzieła*, 1914). Krytyk docenia mądrość poety i jego troskę o zdrowie moralne młodzieży. Uważa, że w satyrach Krasickiego doskonale odzwierciedlił się duch epoki stanisławowskiej, jej wykwintność i szlachetne pierwiastki. Nie pozostaje przy tym obojętny na artyzm utworów XBW, zwłaszcza piękną „wzorcową" polszczyznę. Obaj badacze nawiązują tutaj (Chrzanowski *expressis verbis*) do stanowiska Władysława Nehringa, który uważał, że Krasicki objawił w satyrach wielki talent poetycki (*Poezje Krasickiego*, 1884). Pisał, że satyry, wydane w tym samym 1778 r., w którym ukazały się liryki Naruszewicza, błyszczały przy nich „jak prawdziwe diamenty obok czeskich kamieni". Pobudki artystyczne miały też stanowić główną motywację dla Krasickiego: „Krasicki satyry pisał nie z koniecznego popędu, wedle którego *difficile est satiram non scribere*, ale z pobudek, że się tak wyrażę, artystycznych, aby poezja polska miała satyry wzorowe i aby w formie portretów obyczajowych spożytkować swój talent obrazowania". Ten artyzm, w wywodzie Nehringa trochę rozbuchany, prowadził do przekraczania reguł gatunku (*Pochwała milczenia* oraz *Człowiek i zwierzę* to nie są – zdaniem badacza – satyry), a także wiódł na manowce ideologiczne. W satyrach Krasicki nie podejmował wątków reformatorskich, raczej lgnął do sarmackiej przeszłości. Być może Nehring dostrzegał niejasną kolizję między jednym a drugim: artyzmem a ideologią.

Podejmowano również bardziej wyraziste, ale zawsze opatrzone zastrzeżeniami, próby wydobycia estetycznych walorów satyry, niezależnych od dydaktyki i celów pozaartystycznych. Adam Asnyk, kontynuując myśl wyrażoną przez romantyków, dostrzegł w poezji Krasickiego takie cechy, jak „lekkość, żywość, jasność i poczucie smaku" (*Krasicki jako poeta*, „Nowa Reforma" 1883, nr 210–214 i 216). Zdaniem Asnyka brakowało tej twórczości liryzmu, jej żywiołem był dowcip, krytycyzm. Jednocześnie uznał w odniesieniu do Krasickiego, że: „Bystry, krytyczny umysł celujący dowcipem w połączeniu z poczuciem piękna i wyrobionym smakiem nadawał się do innego [niż liryczny] rodzaju poezji. Epigramat, bajka, satyra – godziły się z jego szlachetną dążnością, dążnością moralisty i filozofa". Służebny charakter satyry okazuje się jej atutem. Krasicki, „jako krzewiciel oświaty, wróg anarchii, pogromca przesądów i zdrożności społecznych, obrońca ludu i zwolennik równości, wzniósł satyrami swoimi ów – wedle Horacego – trwalszy od spiżu pomnik i zasłużył na niewygasłą wdzięczność potomnych". Poetyckich walorów satyry bronił również Józef Ignacy Kraszewski; obok bajki jest ona jednym z gatunków, w których – jego zdaniem – ujawnia się artyzm Krasickiego: „Satyra Krasickiego różni się wielce od dawnych i współczesnych. W bajce tylko i w satyrze poeta jest z pełna kunstmistrzem; tu forma z treścią się zrosła, każdy szczegół wypieszczony, słowo każde pomyślane, użyte szczęśliwie, całość wyborna" (*Krasicki. Życie i dzieła. Kartka z dziejów literatury XVIII wieku*, 1879). Poeta, zdaniem autora *Starej baśni*, „dotyka, a nie rani, nie gniewa, wywołuje uśmiech i nim zwycięża, zmusza wstydzić się i rumienić". Prognoza Kraszewskiego, odnosząca się do recepcji tej części dorobku Krasickiego, okazuje się celna i trafna: „Bajki i satyry są arcydziełami poety, gdy inne pisma zostaną szacowną pamiątką, materiałem do historii ducha czasu, to dwoje przeżyje w literaturze i ostoi się mimo zmian smaku" (tamże).

Satyra młodopolska. Paradoksalnie to właśnie przepełniona powagą Młoda Polska przynosi rozkwit twórczości satyrycznej, z wielu nazwisk trzeba wymienić dwóch twórców: Adol-

fa Nowaczyńskiego i Jana Lemańskiego (pamiętając również o „Zielonym Baloniku", pierwszym polskim kabarecie literackim, działającym od 1905 do 1912 r.). Nowaczyński w szkicu *Satyra staropolska* („Sfinks" 1914, t. 2) nawiązał do społecznego aspektu satyry. W swoich rozważaniach skoncentrował się na swoistych cechach szczególnych polskiej satyry politycznej i społecznej, wynikających z podejmowanego wielokrotnie w historii krytyki zagadnienia adresu satyry. Unikanie w twórczości satyrycznej argumentów *ad personam* było traktowane zazwyczaj jako przejaw polskiej szlachetności, wspaniałomyślności. Nowaczyński ocenia tę konwencję odmiennie. Jego teza brzmi wyraziście: „rogaty" polski naród nie doczekał się równie „rogatej satyry" właśnie dlatego, że jej twórcy uprawiali krytykę wewnątrzstanową, oszczędzając się na ogół wzajemnie. Satyra (tu Nowaczyński powraca do etymologicznej, rzymskiej *satury* – misy wypełnionej rozmaitymi przysmakami) jest dla niego w istocie przejawem „zuchwałego baraszkowania człowieka sytego", który podejmując krytykę rzeczywistości, niewiele przy tym ryzykuje, ale też – i to krytyk docenia – satyra jest przeciwwagą dla dziewiętnastowiecznego mesjanizmu. Nowaczyński jako autor *Nowych Aten. Satyry na wielki Kraków* (1913) spotkał się z zarzutem, że jest w większym stopniu satyrykiem niż dramaturgiem, co recenzentowi pozwoliło na znaczące rozróżnienie między gatunkami satyry i komedii: „P. Nowaczyński jest satyrykiem znakomitym, chociaż zbyt barokowym i dziwacznie makaronicznym, ale dramaturga ma w sobie niewiele. […] Stąd też jego *Satyra na wielki Kraków* jest rzeczywiście satyrą, ale nie komedią, to znaczy, że wolimy ją czytać, niż słuchać" ([A. Świętochowski?], *Teatr. Utwory książkowe na scenę*, „Humanista Polski" 1913, nr 13).

Mistrzem satyry młodopolskiej jest również Jan Lemański. Jego praktyka literacka, a także teoretyczne ujęcie gatunku odbiegają od ujęć tradycyjnych, również od stanowiska Nowaczyńskiego. Władysław Jabłonowski, omawiając „powieść fantastyczną" Lemańskiego, *Ofiarę królewny* (1906), nie miał wątpliwości, że jest to satyra, w dodatku „przejrzysta", pomysł określał jako „oryginalny i świeży", lecz – paradoksalnie – żeby go docenić, trzeba cofnąć się do wzorów Jonathana Swifta, Cyrana de Bergeraca i Arystofanesa. Recenzent opisuje profil satyry Lemańskiego, która chłoszcze i ośmiesza wszystko, co „jest przeciwstawieniem świata marzeń, w którym [Lemański] przebywa". Zwraca też uwagę na nowoczesny wymiar jego twórczości satyrycznej, która – zgodnie z przeważającą polską tradycją – unika personalnego adresu nie dlatego, by chronić osoby, a piętnować zjawiska, tylko dlatego, że uderza precyzyjnie w „bezosobowy mechanizm" napędzający kulturę współczesną, nietożsamy z konkretnymi jednostkami (W. Jabłonowski, *Szyderca – marzyciel. Jan Lemański*, „Myśl Polska" 1907, nr 22). Adam Grzymała-Siedlecki zwraca natomiast uwagę na pewną dozę młodopolskiej egzaltacji w emocjonalnej sile tej satyry, pisząc, że przenikliwy, odważny Lemański „zachował w sobie serce dziecka", serce „proste, rzewne i mściwe". Niejednokrotnie zresztą powraca argument, że satyra jest literacką formą zemsty.

Lemański swoją koncepcję satyry rozwija we wstępie do florilegium *Satyra polska. Antologia* (t. 1–2, 1914, pierw. wstępu: „Echo Literackie i Artystyczne" 1912, nr 2). Pomija cechy gatunkowe satyry, przypisuje jej natomiast (luźno zdefiniowanej jako typ utworu piętnującego zło i ciemność oraz poszukującego dobra i światła, co znajduje pełne potwierdzenie w wyborze wierszy, np. Marii Konopnickiej, Cypriana Norwida, Felicjana Faleńskiego itd., które nie realizują żadnych wyznaczników gatunkowych satyry) misję dziejową i duchową. Autor satyr to prawdziwy artysta, gotowy przeciwstawić się tłumowi, naruszyć stereotypy myślowe: „Każdy wielki talent ma swoją przełomową chwilę twórczą. Kiedy w nim od mroków oddziela się światło. Jest to chwila satyryczna". Ale: „Światło może rozbłysnąć i przygasnąć: to będzie

kompromis z życiem. Nie będzie słychać w twórczości tego talentu już, świstu orlich skrzydeł, bo orzeł się oswoi. Ale zadaniem twórcy wielkiego nie jest żyć, jeno życie nowe stwarzać, przebijać w ciemni gór tunele, prowadzić do tych sfer, gdzie odbywa się przemiana wartości. Żyją ludzie, tworzą satyry – bogowie. Czasem Bóg staje się człowiekiem, ale wtedy ludzie go krzyżują". W tym tekście troska o los zbiorowości, tłumiona delikatną ironią, spotyka się z mitem artysty-kreatora, dążącego do „przemiany wartości" dzięki sile własnej determinacji i cierpienia. W tak pojętej koncepcji artysty tkwi pozorna aporia, którą przełamuje „chwila satyryczna", przypominająca pójście na stos w imię zasad, z których jedna to imperatyw niezależności. W tekście Lemańskiego dokonało się to, co z pozoru niemożliwe: sprzęgnięcie żywiołu satyrycznego z obrazem poety-Chrystusa.

Satyra a funkcja śmiechu. Elementem wiążącym żywioł satyryczny z przełomem wieku jest wskazanie na kulturowy aspekt śmiechu. O elementach satyry w twórczości Stanisława Wyspiańskiego (przede wszystkim w *Weselu*) pisał Wilhelm Feldman, wiążąc z żywiołem satyrycznym właściwą literaturze Młodej Polski energię, która ma moc przemiany rzeczywistości: „Jak każda satyra – jest i ta oznaką czujności i kontroli, oznaką energii i wiary w wyzdrowienie, bez której żelaza rozpalonego do organizmu by nie przykładano" (*Piśmiennictwo polskie 1880–1904*, 1905). Kreacjonistyczna i katartyczna koncepcja śmiechu jest silnie zakorzeniona w tej epoce, znajdując teoretyczne wzmocnienie m.in. w inspiracji myślą Henriego Bergsona (→ bergsonizm). Rodzące się w → modernizmie nowe idee światopoglądowe i estetyczne nie przeszkadzały przeobrażeniom tradycyjnej satyry w konwencję hiperbolizacji i zniekształcenia rzeczywistości, pokrewną grotesce (np. *Dobrodziej złodziei* Karola Irzykowskiego i Henryka Mohorta).

Wspierała ten żywioł śmiechu z pozoru „bezinteresowna", kolekcjonerska, a w istocie rzucająca nowe światło na literaturę polską (szczególnie) porozbiorową, antologia *Księgi humoru polskiego. Wydanie ozdobione portretami i autografami humorystów i satyryków polskich* (t. 1–4, 1897) Kazimierza Bartoszewicza, w której znalazły się utwory satyryczne kilkudziesięciu pisarzy (obok humoresek, anegdot, dialogów). We wstępie do tomu czwartego, obejmującego XIX w., autor wyboru pisał, że miał kłopot nadmiaru, bo „wprawdzie humor i satyra przycichły nieco po r. 1831", to wkrótce odżyły i – zdaniem Bartoszewicza – nie ma autora w XIX w., który nie sięgnąłby po tę odmianę literatury lub ten gatunek.

Danuta Kowalewska

Źródła: [I. Krasicki], [*O niegodziwości paszkwilantów*], „Monitor" 1772, nr 51; [I. Krasicki], *Satyry*, w: tegoż, *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych*, t. 2, 1781; F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, 1788; I. Krasicki, *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 3, wyd. F.K. Dmochowski, 1803; [Sz. Bielski, O. Górski, F. Dmochowski], *Wybór różnych gatunków poezji z rymopisów polskich dla użytku młodzieży*, t. 1–3, 1806–1807; K. Brodziński, *Rozprawa o satyrze*, „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1823 i wyd. osob.; E. Słowacki, *Prawidła wymowy i poezji*, 1826; E. Słowacki, *Teoria poezji*, w: tegoż, *Dzieła z pozostałych rękopisów ogłoszone*, t. 2, 1826; E. Słowacki, *Rozbiory pisarzów*, w: jw., t. 3; J.F. Królikowski, *Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, 1828; K. Brodziński, *O krytyce*, w: *Pisma rozmaite*, t. 1, 1830; A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Wykłady w Collège de France* [1840–1844], przeł. i oprac. L. Płoszewski, w: tegoż, *Dzieła*, t. 9–10, 1955; J.I. Kraszewski, *Pierwiastek narodowy w literaturze dawnej*, w: tegoż, *Studia literackie*, 1842; H. Cegielski, *Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcelniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany*, 1845; J.I. Kraszewski, *Krasicki. Życie i dzieła. Kartka z dziejów li-*

teratury XVIII wieku, 1879; A. Asnyk, *Krasicki jako poeta*, „Nowa Reforma" 1883, nr 210–214 i 216, przedruk w: „Wędrowiec" 1884, nr 1–2; W. Nehring, *Poezje Krasickiego*, w: tegoż, *Studia literackie*, 1884; P. Chmielowski, *Charakterystyka Ignacego Krasickiego*, w: tegoż, *Studia i szkice z dziejów literatury polskiej*, seria 1, 1886; J. Tretiak, *O satyrach Krasickiego*, „Świat" 1893, nr 1–3, przedruk w: tegoż, *Szkice literackie. Seria I*, 1896; I. Chrzanowski, *Ks. Gracjan Piotrowski i jego „Satyr". Przyczynek do historii satyry polskiej XVIII wieku*, „Biblioteka Warszawska" 1902, t. 3, wyd. osob. 1905; W. Jabłonowski, *Szyderca – marzyciel. Jan Lemański*, „Myśl Polska" 1907, nr 22; I. Chrzanowski, *Z dziejów satyry polskiej XVIII wieku*, 1909; J. Lemański, *Satyra polska (wstęp do antologii)*, „Echo Literackie i Artystyczne" 1912, nr 2, przedruk jako wstęp w: *Satyra polska. Antologia*, t. 1–2, 1914; A. Nowaczyński, *Satyra staropolska*, „Sfinks" 1914, t. 2, przedruk w: tegoż, *Szkice literackie*, 1918; K. Wojciechowski, *Ignacy Krasicki. Życie i dzieła*, 1914.

Opracowania: Z. Skwarczyński, *W szkole sentymentalizmu. „Tygodnik Wileński" z 1804 roku*, 1958; S. Grzeszczuk, *Wstęp*, w: A. Naruszewicz, *Satyry*, 1962; A. Aleksandrowicz, *Twórczość satyryczna Adama Naruszewicza*, 1964; S. Pietraszko, *Zadania i granice satyry*, w: tegoż, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, 1966; H. Dziechcińska, *W krzywym zwierciadle. O karykaturze i pamflecie czasów renesansu*, 1976; E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, 1990; M. Grzędzielska, T. Kostkiewiczowa, *Satyra*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, 1991; W. Woźnowski, *Pamflet*, w: jw.; E. Skorupa, *Lwowska satyra polityczna na łamach czasopism humorystyczno-satyrycznych epoki pozytywizmu*, 1992; S. Frybes, *Paszkwil*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1994; E. Wróblewska, *Satyra*, w: jw.; T. Stępień, *O satyrze*, 1996; M. Piwińska, *Dzieje kultury polskiej w prelekcjach paryskich*, w: A. Mickiewicz, *Prelekcje paryskie. Wybór*, t. 1–2, przeł. L. Płoszewski, wyb., wstęp i oprac. M. Piwińska, 1997; T.J. Pokrzywniak, *Mickiewicz o pisarzach polskiego oświecenia*, w: *Księga Mickiewiczowska. Patronowi Uczelni w dwusetną rocznicę urodzin 1798–1998*, red. Z. Trojanowiczowa i Z. Przychodniak, 1998; T.J. Pokrzywniak, *Wstęp*, w: I. Krasicki, *Satyry i listy*, oprac. Z. Goliński, 1999; H. Markiewicz, *Literatura polskiego Oświecenia w opiniach doby romantyzmu*, w: tegoż, *Dialogi z tradycją. Rozprawy i szkice historycznoliterackie*, 2007.

Zob. też: Bajka, Dydaktyzm, Komedia, Komizm, Paszkwil i pamflet

SIELANKA

Pojęcie i tradycje. Sielanka jest → gatunkiem literackim uprawianym w literaturze polskiej od XVI w.; w języku krytyki od oświecenia do Młodej Polski bywa nazywana również „idyllą", rzadziej są używane określenia „skotopaska", „polanka", „pasterka". Jako pierwowzory nowożytnej sielanki wskazuje się → antyczne bukoliki, georgiki i eklogi. Nazwa „sielanka" jest wywodzona od słowa „sioło" – wieś. W języku krytyki literackiej ważne są też pochodne od niej leksemy – „sielstwo" i „sielskość" – oraz występujący z dużą frekwencyjnością przymiotnik „sielski".

Osiemnastowieczna i późniejsza refleksja krytycznoliteracka (a także teoretycznoliteracka i historycznoliteracka) nad sielanką jest na ogół słabo zrygoryzowana, z czasem coraz bardziej rozproszona i powierzchowna, a nawet tylko przyczynkowa czy aluzyjna. Osobne artykuły poświęcone sielance pojawiają się rzadko, pojedyncze wypowiedzi można znaleźć w recenzjach utworów lub omówieniach twórczości poszczególnych autorów (np. Franciszka Karpińskiego, Wincentego Reklewskiego, Jana Pawła Woronicza, Adama Naruszewicza, Kazimierza Brodzińskiego, Władysława Syrokomli, Wincentego Pola, Teofila Lenartowicza, Wiktora Gomulickiego, Kazimierza Laskowskiego). W oświeceniu, w okresie dużej literackiej popularności tego gatunku w dyskursie teoretycznym, sielanka była omawiana wraz z innymi gatunkami i sytuowana w obrębie poezji niskiej. W epokach późniejszych rozważania na jej temat dotyczą zwykle nie wzorca gatunkowego i jego przekształceń, lecz

wizji/ obrazu świata, odzwierciedlających aprobatywne nastawienie do rzeczywistości postrzeganej jako kraina łagodności o niespiesznym rytmie zmian. Idyllicznością kojarzy się raczej ze stylem życia niż z → prawidłami poetyki, wyznaczniki sielanki częściej są tematyczno-ideowe niż formalne, jest ona bliższa kategorii światopoglądowej. Ważna dla dzisiejszej teorii sielanki kwestia → kompozycji opartej na dwu planach (rama narracyjna budująca sytuację wprowadzającą i przytoczenie w formie pieśni, → dialogu czy monologu) nie jest odnotowywana w ówczesnych tekstach krytycznych. Podkreśla się natomiast usytuowanie sielanki na pograniczu trzech rodzajów literackich, jej międzygatunkowość i brak wyrazistych kryteriów formalnych.

Jako ważni dla teorii i praktyki sielanki są zwykle wskazywani w ówczesnych wypowiedziach: Wergiliusz, Johann Wolfgang Goethe (jego *Herman i Dorota* z 1797 r. to najczęściej przywoływany w krytyce dziewiętnastowiecznej przykład sielanki z przełomu XVIII i XIX w.), Jean-Paul (właśc. Johann Paul Friedrich Richter), Johann Gottfried Herder, Salomon Gessner, Friedrich Schiller, Friedrich oraz Wilhelm August Schleglowie, Jean-Jacques Rousseau, Szymon Szymonowic i Szymon Zimorowic, rzadziej Jan Kochanowski (a nawet Mikołaj Rej z *Żywotem człowieka poczciwego*).

Wartościowanie. Zwykle wysoko ceniona jest sielankowa twórczość staropolska, także jeśli są w niej zauważane odstępstwa od nastawienia idealizującego na rzecz ukazywania wieśniaczego życia niepozbawionego trudów czy nieszczęść. Nie budzą aplauzu konwencjonalne sielanki XVII w. Często przypomina się twórczość „poety serca", Franciszka Karpińskiego, ale czułostkowość jego utworów sielankowych przeważnie odbiera się (poza jego epoką) jako nienaturalną, pisze się o nim zwykle stereotypowo. Najłatwiejszy do zaakceptowania, choć też nie bez zastrzeżeń, jest model sielanki Kazimierza Brodzińskiego i to ten autor bywa zwykle traktowany jako najważniejszy punkt odniesienia dla podejmowanych ustaleń. W języku inspirowanym → stylem sielanki o jego ważnej, choć krótkotrwałej, misji kulturowej pisał Józef Ignacy Kraszewski: „Brodziński był tą jutrzenką dla polskiej literatury i talent jego prawdziwie poranny, rumiany, świeży, perlistą rosą okryty, wonny, wiejski, cichy, zaświecił na chwilę rankowi nowej doby, potem zagasł w jasnościach, które zapowiedział i poprzedził" (*Słówko o Kazimierzu Brodzińskim*, „Athenaeum" 1844, t. 6).

Krytycy chętnie podnoszą znaczenie promowanych przez sielankę wartości i postaw. Są to: szczęście spokojne (często rodzinne), smutek i tęsknota za utraconą niewinną przeszłością (→ elegia), skromność obyczajów, uprzejmość, szczerość, przywiązanie do ziemi i miłość ojczyzny, umiłowanie prostoty, tkliwość, łagodność czy – najszerzej rzecz ujmując: → czułość/ uczuciowość. Sielanka jest kojarzona ponadto z idealizowaniem wizji świata i z ustanawianiem moralnego horyzontu ludzkiego istnienia. Poświadczana przez nią atrakcyjność życia blisko natury, wzorowanego na egzystencji pasterskiej (czy po prostu – wiejskiej) skłania dziewiętnastowiecznych krytyków do wiązania jej z jednej strony z tradycją ludową, a z drugiej – z mitem ziemiańskim. Dostrzega się też to, że zainteresowanie prostym bytowaniem wśród przyrody zrodziło się w kręgu kultury dworskiej. W dziewiętnastowiecznych tekstach krytycznych zaciera się granica między sielanką jako gatunkiem a konwencją pasterską czy w ogóle nie ujawnia się potrzeba ich rozróżniania. Daje się również zauważyć skłonność do automatycznego niejako łączenia sielanki z sentymentalizmem. Świadczy to zarówno o braku precyzji pojęciowej w krytyce, ale pośrednio także o atrakcyjności oświeceniowego wzorca sielanki czułej, eksponującej doświadczenia indywidualne. Biorąc pod uwagę siłę oddziaływania koncepcji Kazimierza Brodzińskiego, trzeba by natomiast wskazać na

kulturowe znaczenie sielanki narodowej. Zarazem jednak w XIX w. nie brakowało opinii na temat schematyczności sielankowego obrazu świata, zbyt często kolidującego z prawdą o wiejskiej (i w ogóle ludzkiej) rzeczywistości i wyczerpywania się poetyckiego potencjału idylli. Już w 1841 r. Adam Mickiewicz pisał o sielance: „Rodzaj ten obecnie poszedł w zaniedbanie, nie wydaje się nawet rzeczą możliwą w naszych czasach wkładać wiersze w usta pasterzy i pasterek. Ogromna trudność tkwi w samym rodzaju; kto bowiem chce malować z natury, staje się płaskim i śmiesznym; chcąc zaś, przeciwnie, idealizować obraz, popada w wydwarzanie i czczość. Liczni pisarze sielanek popełnili wszystkie te błędy i rodzaj ów poniżyli w opinii" (*Literatura słowiańska*, kurs pierwszy, wykład trzydziesty ósmy).

Kwestia sielankowej idealizacji jest ważna dla Hipolita Cegielskiego (*Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcelniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany*, 1845) i Antoniego Bądzkiewicza (*Teoria poezji w związku z jej historią opowiedziana*, 1867). Ten ostatni autor znajduje nawet dla niej historyczną motywację, dowodząc, że idylla grecka lub rzymska pojawiła się w świecie zdemoralizowanym, była zatem próbą ocalenia utraconych wartości: „Malowano więc owe »złote wieki« (jak je starożytni przezwali) i umieszczano gdzieś ludzi pod szczęśliwym niebem Arkadii i Sycylii, kreślono obrazy szczęścia i prostoty, jakich w rzeczywistości nigdy może nie było" (*Teoria poezji*).

Klasyfikacje rodzajowe przez krytyków oświeceniowych i późniejszych. W ówczesnych wypowiedziach teoretycznych sielanka to cechujący się naturalnością i prostotą „obrazek poetycki", którego bohaterami są ludzie prości pokazywani w szczęśliwym życiu na łonie natury i w harmonijnym z nią związku. Dla Filipa Nereusza Golańskiego piszącego *O sielankach, czyli pasterkach* w dziele *O wymowie i poezji* (1786) było ważne powiązanie sielanki, która „powinna być obrazem delikatnego serca", z życiem pasterskim. Franciszek Ksawery Dmochowski w *Sztuce rymotwórczej* (1788) porównywał sielankę do młodej pasterki „w piękny dzień wiosnowy". W wypowiedzi Ignacego Krasickiego *O sielankach i elegii* (z dzieła *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, powst. 1793–1799, wyd. 1803) zwraca uwagę jego zainteresowanie sytuacją komunikacyjną różnicującą sielanki ze względu na role przyjmowane w nich przez opowiadającego. Józef Franciszek Królikowski wskazywał na znaczenie wypracowywania stylu będącego wypośrodkowaniem między „grubiaństwem" a „wytwornością", zaś w ogólnej definicji – na to, że celem sielanki jest „wystawienie uzacnionych działań, obyczajów, namiętności i uczuć takich osób, które w małych i żadnymi sztucznymi stosunkami niezwikłanych, zwykle wiejskich towarzystwach żyją" (*Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, 1828). Hipolit Cegielski doprecyzowywał: „Idylla obrazująca życie naturalne, proste, zajścia, przygody i czynności ludzi wiejskich, czyli sielskich, ma osobne miano POEZJI SIELSKIEJ; jeśli zaś samą tylko naturę, sytuacje nieruchome i stałe opisuje, OBRAZEM MALOWNICZYM nazywać się może" (*Nauka poezji*). Królikowski, jakkolwiek zwraca uwagę na trudność ścisłego przyporządkowania, włącza sielankę w obręb poezji lirycznej, → dydaktycznej, opisującej, Cegielski – do epiki opisowej, Bądzkiewicz – zalicza ją do „eposu społecznego" (*Teoria poezji*). W tekstach tych uznaje się, że sielanka powinna mieć charakter → epicki. Różny bywał stosunek do jej wariantu lirycznego, w którym uczucia mówiącego dominują nad → opisem. Cegielski np. uważał, że „naciąganie sielanki kolorytem lirycznym i sentymentalnym raczej jest wadą tejże, aniżeli istotą" (dopuszczał jednak jako „niedbalszą" i mniej stosowną od epickiej formę → dramatyczną). Bądzkiewicz, szanując ówczesną praktykę poetycką, wysoko cenił zaś sielanki Teofila Lenartowicza, podkreślając ich liryczny charakter. Niejednorodność formalną sielanki zauważył

już Królikowski i w zależności od formy wypowiedzi (epickiej, dramatycznej lub lirycznej) proponował rozróżnienie trzech typów gatunku: epopeja pasterska, scena pasterska i oda pasterska. Adam Mickiewicz – dokonując przeglądu wzorów „rodzaju pasterskiego", do którego należą sielanki, obowiązujących przed Franciszkiem Karpińskim – pisał: „W sielankach francuskich i hiszpańskich przyjęto formę epiczną romansów rycerskich, pani Deshuillier niekiedy wpada w ton śpiewu, czasem znowu w ton elegii, a dowcipny Fontenelle, któremu również uroiło się pisać sielanki, naciągnął je zupełnie na panującą wówczas we Francji formę dydaktycznych epitrów, przetykanych epigramatami" (art. w jęz. ros. [*Franciszek Karpiński*], „Moskowskij Tieliegraf" 1827, nr 12). Jeszcze pod koniec XIX w. Antoni Gustaw Bem wskazał na ogromną różnorodność form sielankowych: liryczne obrazki przyrody (→ hymny lub → ody), „na pół realistyczne wizerunki natury i ludzi", poematy erotyczne, idylle na wzór Teokryta i Wergiliusza, dramaty sielankowe, „powieści poetyczne na tle sielskim i małomiasteczkowym osnute" (*Teoria poezji polskiej z przykładami w zarysie popularnym analityczno-dziejowym*, 1899). Szczególne miejsce w jego teorii ma refleksja nad sielanką, pojawiająca się przy okazji wątpliwości dotyczących *Pana Tadeusza* jako → eposu (rozdział *Nowożytny epos narodowy – sielanka powieściowa i gawęda poetycka*). Nie znajdujemy tu niestety precyzyjnych definicji pojęć. Dla Bema pisana na podobieństwo epopei „sielanka szlachecka" to utwór czerpiący ze skarbnicy podań jedynego uświadomionego w narodzie stanu szlacheckiego.

Teorie sielanki na początku XIX w. Na wyróżnienie, ze względu na charakter i zakres problemowy, zasługuje niewątpliwie artykuł Józefa Lipińskiego *O poemacie sielskim* („Pamiętnik Warszawski" 1815, t. 1). Sielanka, według autora, to utwór oferujący „widok spokojnej szczęśliwości" i odpoczynek od codziennych trosk, zorientowany raczej na zapewnianie przyjemności niż prowokujący do głębokich przemyśleń. Choć autor nie deklaruje tego wprost, z jego wywodu dają się wyczytać dwa źródła przedstawień idyllicznych. Wskazują one na ich rodowód grecki i rzymski, a także na rodzimy – ludowy. Lipiński pisze: „Literatura każdego narodu nosi cechy jego charakteru, a muzyka właściwa każdemu ludowi znajduje się w pieśniach wieśniaków, nie w dziełach sławnych muzyki mistrzów. Toż samo w rymotwórstwie wiejskim okazywać by się powinno". W myśleniu o sielance jest bardzo ważne dla krytyka: 1) zrozumienie, jak „pieśni trzód pilnujących stały się sztuką uczonych"; 2) sugerowanie podwójnego niejako horyzontu sielskiego świata, którego obraz jest wzorowany na prostocie ludu, ale tworzony i odbierany przez umysły wyedukowane; 3) uchwycenie mechanizmu transponowania autentycznych obrazów natury w sztukę. Harmonijność i spójność wizji sielskiej rzeczywistości jest u niego efektem mediowania wartości między różnymi strefami kultury. Relacja natura–sztuka, napięcie między → szczerością a sztucznością, opozycja wieśniacze–dworskie (ziemiańskie) będą stale w XIX w. przedmiotem mniej lub bardziej uświadomionej – i zwerbalizowanej wprost bądź tylko sugerowanej – refleksji. W swym negatywnym wariancie ta binarność bywa w wypowiedziach krytycznych rozpoznawana jako fałszowanie przez sielankopisarzy obrazu prawdziwego życia. Lipińskiemu takie myślenie nie byłoby zapewne obce, bo w dorobku sielankowym doceniał przede wszystkim te realizacje, które nie lekceważyły wieloaspektowości życia i nie powstrzymywały się przed ukazywaniem trudu czy smutku. W rozprawie Lipińskiego odsłanianie swoistej niejednorodności utworów sielankowych dokonuje się już na poziomie struktury zdania, przez zaznaczanie przeciwstawności: „Szczęśliwość urojona wieku złotego jest zaiste tworem poetów; ma jednak zaród w sercu człowieka", „Piszemy o pasterzach, lecz nie dla wieśniaków; o tym zapominać nie należy". Najpełniej jednak objawia się w takiej konstatacji: „Pasterze sielanek, mówi Fontenelle,

są podobni do pasterzów teatru; krój ich sukni jest wiejski, ale materia, z której są zrobione, nie jest wieśniacza. Jak przecież zgodzić prawdę z sztuką, prostotę z dowcipem; wzory i prawidła wskażą". To zaufanie do wzorów nie było jednak u krytyka zupełne, bo kończąc swój tekst, słusznie zauważał, że sielanka pozornie tylko jest łatwa do wykonania, w istocie będąc formą poetycką wymagającą prawdziwego „czucia", a właściwa jej prostota okazuje się najtrudniejsza do udawania i nie może być naśladowana.

Jako rodzaj poezji niezależny od norm, a nawet im przeciwny, traktuje sielankę Stefan Witwicki w → przedmowie do swojego zbioru *Piosnki sielskie* (1830). Wiąże się to ściśle z ich ludowym, oralnym rodowodem: „Każdy lud, cokolwiek poetycki, ma swoje śpiewy, swoje powieści, od ojców i matek przechodzące ustnie do dzieci. […] Te śpiewy stanowią prawdziwe i może jedyne sielanki". Przechowywane wyłącznie w ludzkiej myśli mają charakter krótkich szkiców. Jakkolwiek poeta opatruje swoje utwory wyjaśnieniem: „[…] żadna z piosnek w niniejszej książce zawartych nie jest ani tłumaczeniem, ani naśladowaniem. Starałem się tylko przyswoić w nich sobie ducha i piękno właściwe poezji gminnej", zaleca jako pilną potrzebę polskiej kultury tłumaczenie → pieśni ludowych i wydawanie ich razem z nutami, a ta „muzyka krajowa" mogłaby być nawet, w jego mniemaniu, inspiracją dla → opery narodowej. Wypowiedź Witwickiego wyróżnia się na tle innych tekstów, związanych bezpośrednio lub pośrednio z sielanką, właśnie tym wyeksponowaniem kwestii muzycznych i utożsamieniem sielanki z pieśnią ludową, kwestie pejzażowo-opisowe schodzą u niego na drugi plan. Pieśni gminne stają się tu poniekąd bohaterem sielanki. Kompozycję zbiorku Witwickiego można by uznać za odzwierciedlenie tradycyjnej budowy sielanki. Przedmowie przysługiwałaby tu rola wprowadzenia, poszczególne pieśni należałoby zaś traktować jako przytoczenia. Sielanki (obok → ballad) do „pieśni gminnych" zaliczał też Adam Mickiewicz.

Poglądy Kazimierza Brodzińskiego. Autorem najważniejszych dziewiętnastowiecznych ustaleń dotyczących sielanki jest Kazimierz Brodziński, który nadał jej rangę ważnej kategorii światopoglądowej. W rozprawie *O idylli pod względem moralnym* („Pamiętnik Warszawski" 1823, t. 6), zaznaczając dystans wobec banalizującej się tradycji antycznej gatunku i nie chcąc „rozwodzić się nad pieszczotami Dafnisów arkadyjskich" czy „galanteriami pasterskimi", uznał, że idylla jest „posłanką pięknych dążeń moralnych, że Słowianom, a w szczególności rolniczemu narodowi polskiemu, najwięcej przystoi". W wywodach krytyka jako ważne zaplecze obrazów idyllicznych została doceniona rodzima tradycja (wraz z jej komponentem ludowym), widziana jako wariant → słowiański, kosztem znaczenia antycznej genealogii gatunku. Brodziński promował wzorzec szlachetnego Polaka-ziemianina i szczęśliwe bytowanie człowieka oświeconego (dbającego o czystość obyczajów, prostotę i szczerość) wśród natury jako ideał ludzkiego życia i „ostateczny cel cywilizacji". Idealizacja wizji świata w sielance to według Brodzińskiego nie tyle pokazywanie go lepszym, niż jest, ile wskazywanie, jakim powinien być. Tęsknota za czasami, w których życie w zgodzie z naturą kształtowało szlachetną prostotę ludzkiego życia, ma zatem w wypowiedzi krytyka potencjał wzorcotwórczy. Choć jednak idylla „trzyma przed nami zwierciadło przyszłości, do której nas religia i prawdziwe oświecenie prowadzi", to powinna być zobrazowaniem teraźniejszego czasu i najbliższej rodzimej przestrzeni. Dlatego tak duże znaczenie ma dla Brodzińskiego problem prawdy przedstawienia (czy – szerzej – przeżyć → bohaterów i adekwatnego ich przekazu). Krytyk ma świadomość tego, że los polskiego wieśniaka z trudem poddaje się wymogom idyllicznej konwencji, dlatego docenia sielanki Szymona Szymonowica, w których została ukazana ciężka dola chłopów, a elementy sielankowego systemu wartości, wspierające ideał

dobrego życia, ujawniały się nie wprost, lecz przez wzbudzanie → empatii wzmacniającej postawę chrześcijańskiej miłości bliźniego („wystawia ich tak, aby ich panowie po chrześcijańsku za godnych spółbliźnich uznali"). Brodzińskiemu zależy w sposób szczególny na wykazaniu konieczności przekroczenia konwencji pasterskiej. Bohaterem sielanki powinien być nie tylko pasterz czy nawet po prostu wieśniak, ale i obywatel, Polak-ziemianin, którego umiłowanie rodzimego piękna może zabezpieczać przed uleganiem obcym modom. Ponadto – dla dobrego sielankopisarza, w rozumieniu Brodzińskiego, ważny jest nie tylko → pejzaż, ale też obyczaje, obrzędy, ludzkie → charaktery. W ten sposób, przez docenienie potencjału sielanki polskiej, krytyk czyni z niej medium promowanych wartości współkształtujących nowy ideał antropologiczny, streszczający się w postulacie „bądźmy przez oświecenie szczęśliwymi dziećmi natury".

Wcześniej, w rozprawie *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* („Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11), Brodziński tak pisał o dotychczasowych dokonaniach sielankopisarzy greckich i ich następców: „W sielankach, w których malowano szczęście wieśniaków w ograniczeniu, łatwiej można było zbliżyć się do prawdy, ale jak pasterzom złotego wieku nadawano uczucia i wyobrażenia naszych czasów, tak wieśniaków zbyt łączono z pasterzami i bogami arkadyjskimi. Przeto idylla, acz w najszczęśliwszy stan człowieka myśl unosząca, chociaż z wszelkimi wdziękami wystawiona, utraca swą wartość, bo prawdę straciła". Pozostająca w zgodzie z duchem → narodowym (kształconym na łagodności, prostocie i poszanowaniu rytmu natury) twórczość poetycka miała być zatem, w projekcie Brodzińskiego, szansą na odbudowanie szacunku dla autentyczności uczuć i doświadczenia oraz na odnowę języka ich wyrażania. Ukazywany w obu wymienionych tekstach model „szczęścia […] w ograniczeniu" odgrywał w koncepcji Brodzińskiego i jej odbiorze ważną rolę.

Warte przypomnienia są także uwagi Brodzińskiego na temat „poety serca" – Franciszka Karpińskiego. W tekście *O życiu i pismach Franciszka Karpińskiego* („Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1828, t. 20), przedrukowanym potem jako wstęp do *Dzieł* autora *Laury i Filona*, krytyk nie tylko przypominał, że duch sielski odpowiada „powszechnemu smakowi Polaków i wszystkich Słowian", ale też proponował, by dla odróżnienia zabarwionych prawdziwym uczuciem utworów Karpińskiego od wychwalającej miłostki pasterzy idylli nazywać je „sielskimi elegiami". Właściwie pojęta poezja sielska/ / idylliczna, malująca uczucia ludzi żyjących w zgodzie z naturą, jest – według autora – podstawą prawdziwego poetyckiego smaku.

Jednoznaczność, z jaką Brodziński wiązał sielankopisarstwo z narodowym, rolniczym usposobieniem Polaków, musiała wywołać polemiki. Dotyczyły one nie tyle sielanki (i jako gatunku, i jako najlepszej formy ujmowania polskiej swoistości), ile narodowej charakterologii i w ogóle kultury. Poetyka i genologia pozostawały w tle kwestii antropologicznych czy tożsamościowych. Koncepcja „sielstwa", eliminując → tragizm, stawała się matrycą odniesienia dla polemicznych wobec niej propozycji romantyków. Przeciw kategoryczności orzeczeń krytycznych stosowanych przez Brodzińskiego wystąpił m.in. Maurycy Mochnacki. Sugerował, że promowanie sztywnych reguł, uogólnienia i jednostronności ujęcia poetyckiego potencjału literatury polskiej naraża na śmieszność autora *O idylli pod względem moralnym*. Doceniając wartość idyllizmu i *Wiesława* Brodzińskiego, Mochnacki zamykał artykuł *O krytyce i sielstwie* („Kurier Polski" 1830, nr 159) konstatacją: „[…] nie wypada uważać sielskiej muzy jako podstawę wszelkiej poezji w rozprawie krytycznej. Jest zapewne sielskość w charakterze naszego narodu; ale są i inne strony tego charakteru, dalekie od »niewinnie

genialnego« idyllizmu. Nie same zielone gaje i dąbrowy ma ziemia polska, ale także granitowe skały i przepaście; a w klimacie tutejszym są burze nawalne i pioruny – jak i w historii. Na to wszystko krytyk wzgląd swój obracać powinien, nie podsuwając właściwego sobie upodobania za [w]skazówkę narodowego smaku". Budowa dyskursu krytycznego wzmacnia u Mochnackiego siłę argumentacji, bo kojarzącym się z sielankowymi obrazami natury komponentom pejzażowym są przeciwstawiane te elementy, które pozostają wobec nich w opozycji, a które uprzywilejowali w swojej twórczości młodzi romantycy (w innym miejscu tekstu mowa o wyborze klasztoru i katakumb zamiast ciszy „pól i zielonych gajów"). We wspomnianej tu analogii między klimatem a historią kryje się myśl, że traumy dziejowe, jakich doświadczają Polacy, pozostają raczej w sprzeczności z sielską beztroską. Odsłania ona jednak w subtelny sposób to, że Brodzińskiego koncepcja sielanki unieważniała lub obłaskawiała historię bądź była próbą wypracowywania alternatywy dla dramatycznego polskiego losu. Język sielanki stawał się zatem jednym z kulturowych kodów polskości i wariantem gestu niezgody na otaczającą rzeczywistość. Niekiedy służył też oznaczaniu kulturowych różnic między Wschodem a Zachodem. Włodzimierz Spasowicz, charakteryzując niechęć Wincentego Pola do kultury zachodniej, pisał: „Ale za to na wschodzie, poza granicami panowania jabłka, była prawdziwa Arkadia, naród wielki, spokojny a rolny […]" (*Wincenty Pol jako poeta. Dwa odczyty*, „Ateneum" 1878, t. 2).

Adam Mickiewicz o sielance. Sielankowość Mickiewicza. Na uwagę zasługuje stosunek Adama Mickiewicza do tradycji sielskiej. W *Dziadach cz. III* drwił z pomysłu Brodzińskiego („Sławianie, my lubim sielanki…"), ale zasadniczo widział kwestię jako bardziej złożoną. Przywiązując dużą wagę do różnicowania schematycznych wzorców i prawdziwego, opartego na autentyczności przeżycia idyllizmu, dystansował się wobec konwencjonalizmu sielanek, ale cenił to, że wprowadzają one w krąg życia domowego i rodzinnego. W napisanym podczas pobytu w Rosji (cytowanym już) artykule poświęconym Franciszkowi Karpińskiemu Mickiewicz wskazywał na znaczenie uniezależniania się oświeceniowego poety od banalizujących się obcych wzorów. Zainteresowanie Karpińskiego czasem, w którym przyszło mu żyć, i narodem, wzorowanie formy zewnętrznej na śpiewach gminnych oraz pokazywanie „małych trosk, łagodnych namiętności, niewinnych wiejskich zabaw" czyniło jego sielanki, zdaniem autora artykułu, „oddzielnym gatunkiem" na tle dotychczasowej tradycji, ale też podnosiło je do rangi „śpiewów narodowych", odtwarzających „żywioły narodowe" ([*Franciszek Karpiński*]). Wykładając literaturę słowiańską, Mickiewicz chwalił narodowe komponenty sielanek Karpińskiego, obrazujących „powszednie życie w Polsce", ale zauważał u niego brak dumy z polskiej przeszłości (sprawiający, że rezygnacja dominuje w poecie nad walecznością) i z tego powodu odmawiał mu miana → poety narodowego. Sielskość i narodowość wchodzą zatem u Mickiewicza w relację zawiłą, nieopartą bynajmniej na utożsamieniu. Ponadto pierwsza z wymienionych kategorii silniej wiąże się ze słowiańskością niż z polskością, dlatego zapewne Karpiński jest tu nazywany poetą słowiańskim i „Słowianinem naddunajskim zabłąkanym pomiędzy szlachtę polską" (*Literatura słowiańska*, kurs drugi, wykład dwudziesty). W innym miejscu prelekcji paryskich, pisząc o doskonałości pieśni serbskich, Mickiewicz podkreślał, że idylla, powstająca na podstawie pieśni narodowych, „w swej pierwotnej czystości" istnieje tylko u Słowian, a cechuje ją harmonia, „to jest doskonałe dostrojenie formy, ścisły związek między uczuciem a słowem, między zamiarem a wydaniem" (*Literatura słowiańska*, kurs pierwszy, wykład dwudziesty pierwszy). Przenikliwie ujmował też ryzyko sztuczności, które kryło się w istocie → ekspresji autentycz-

nej uczuciowości: „Uczucie nieznajdujące właściwego sobie tonu staje się przedrzeźnianiem, a gest chybiony – grymasem".

Mickiewiczowi przyszło we własnej twórczości, przy okazji *Pana Tadeusza*, wybierać między gatunkowym i kulturowym wzorcem sielankowym a epopeicznym. Zwracali na to uwagę już pierwsi → czytelnicy, a w wypowiedziach krytyki pozytywistycznej i młodopolskiej kwestia ta staje się jedną z najczęściej powracających w odniesieniu do epopei narodowej (zdarzają się także głosy, że *Pan Tadeusz* jest najdoskonalszą realizacją założeń Brodzińskiego). W emigracyjnej prasie zajętej sporami politycznymi reakcje na *Pana Tadeusza* były raczej słabe (ważniejsze sądy zostały zanotowane w → listach i → pamiętnikach), ale Julian Szotarski (*Wiadomości literackie z Polski z roku 1835*, „Rocznik Emigracji Polskiej" 1836) widział w *Panu Tadeuszu* arkę narodowych wartości, która może ucieszyć Brodzińskiego, a Wincenty Pol w *Pamiętniku* (1866) napisał: „[…] w tym malowidle natury, w tym malowidle widoków sielskich, a mianowicie zaścianka litewskiego lub wiejskiego dworu, jest Mickiewicz nieporównany". Po latach Kazimierz Kaszewski, recenzując pracę Henryka Biegeleisena *„Pan Tadeusz" Adama Mickiewicza. Studium estetyczno-literackie* (1884), widział w utworze Mickiewicza „zapowiedź jakoby sielanki, która w rzeczywistości przeszła miarę tej spokojnej formy" (K. Kaszewski, [rec.] *„Pan Tadeusz" Adama Mickiewicza. Studium estetyczno-literackie przez dra Henryka Biegeleisena*, „Biblioteka Warszawska" 1885, t. 2). W podejmujących te kwestie wypowiedziach krytycznoliterackich nacisk jest kładziony przede wszystkim na przekraczanie, przezwyciężanie sielankowych aspektów poematu czy „wydobywanie" Mickiewicza z nastrojów idyllicznych. Są to i próby dookreślenia specyfiki arcydzieła, i ważne sygnały ówczesnego wartościowania sielanki jako gatunkowego wzorca czy źródła inspiracji dla nostalgicznej formuły przeżywania świata. W odniesieniu do *Pana Tadeusza* jako sielankowe kwalifikowano przede wszystkim opisy pejzażowe, niektóre sceny zbiorowe oraz kreacje Zosi, Tadeusza i Sędziego. Zwykle nie wytrzymują one próby porównania z innymi aspektami dzieła. W interesujący sposób spostrzeżenia dotyczące sielanki zostały wpisane w tekst Walerego Gostomskiego *Arcydzieło poezji polskiej. A. Mickiewicza „Pan Tadeusz". Studium krytyczne* (1894). Uwagi na temat pierwszych ksiąg *Pana Tadeusza* poprzedzają tezę, że w tych fragmentach poemat → wieszcza jest „sielanką epiczną". Charakterystykę utrwalonego przez romantyka obrazu świata można zatem uznać za wypowiedź na temat tejże sielanki: „[…] ludzie i przyroda ukazują się tu w naturalnej i bezpośredniej łączności, i cały świat zjawisk życiowych, we właściwym sobie zakresie, zarysowuje się w pełnym i skończonym obrazie. Jest to niewątpliwie obraz o charakterze czysto epickim, ale ramy jego dość szczupłe; zawarta w nim jest typowa bardzo sfera bytu szlachecko-polskiego, lecz nie widzimy głębszych jego właściwości; – w charakterach ludzkich pełno cech znamiennych, przeważnie jednak wyobrażają one powierzchnię życia staroszlacheckiego, nie odkrywają nam głębszych jego pokładów". Pojawiają się tu wszystkie najważniejsze wyróżniki sielanki, na które wskazuje krytyka drugiej połowy XIX w., traktowane tyleż jako cechy dystynktywne, co jej słabości czy niedostatki – wąsko zakreślone ramy obrazu będącego epickim, ale powierzchownym malowidłem typowego szlacheckiego życia w rytmie natury.

W drugiej połowie XIX stulecia. W drugiej połowie XIX w. sielanka nie jest gatunkiem czy źródłem postaw ani popularnym, ani ważnym, ale wpisywanym w dyskusje o poetyckich wzorcach i powołaniu poetyckim. Jako symptomatyczne można by uznać dwie wypowiedzi o Józefie Bohdanie Zaleskim autorstwa Teofila Lenartowicza (*Słowo o Bohdanie Zaleskim*,

powst. 1886, wyd. 1889) i Marii Konopnickiej (*O Bohdanie Zaleskim*, „Biblioteka Warszawska" 1902, t. 4–1903, t. 1). Łącząca oboje krytyków poetycka wrażliwość na piękno natury przełożyła się przy okazji oceny jego twórczości na wyraźną niechęć do kojarzenia go z konwencją sielankową. W obu tekstach ta swoista obrona Zaleskiego dokonuje się nie wprost, lecz przez zaprzeczenie podobieństwom ze znanymi sielankopisarzami obcymi (Lenartowicz pisze: „Bohdan to nie Teokryt, nie Wirgiliusz, nie Gessner") i polskimi (Konopnicka wskazuje na bezzasadność porównywania go z Brodzińskim i Karpińskim, w czym różni się od monografisty Zaleskiego – Stanisława Zdziarskiego). Tylko u Konopnickiej zarysowują się powody dystansu wobec nastrojowości idyllicznej – jest ona kojarzona przez nią z „przesłodzeniem" i „ckliwością". Także kształtując wizerunek Lenartowicza jako swego mistrza, Konopnicka próbowała raczej odseparować go od tradycji sielskiej. Mimo tego, że Konopnicka preferowała raczej dramatyczną wizję życia wiejskiego, warto podkreślić jej zainteresowanie konwencją idylliczną. Próbowała ją twórczo wykorzystywać w pierwszej serii *Poezji* z 1881 r. (*Romans wiosenny*, *Idylla*). Jej powiązania z wczesnoromantycznymi wpływami sentymentalizmu oraz powrotami do idylli trzeciego pokolenia romantyków nie zostały zrozumiane przez ówczesną krytykę.

Za komplementarne wobec prób kojarzenia idylli z pytaniami o kreacyjny potencjał ludowości można uznać przywracanie w drugiej połowie XIX w. pamięci sielankowego wzorca oglądu rzeczywistości przy okazji namysłu nad bohaterem ludowym w → powieści → realistycznej. Jest to wzorzec nie do pominięcia jako matryca odniesienia, ale bynajmniej nieaprobowany. W dyskusji nad możliwościami realistycznego przedstawienia chłopstwa ujawniały się stereotypy odsyłające z jednej strony do tradycji → russoistycznej, a z drugiej – do → naturalizmu. Waleria Marrené-Morzkowska w artykule *Lud w poezji i powieści* („Świat" 1889, nr 22) – co jest symptomatyczne dla tego typu wypowiedzi – interesowała się nie tyle sielanką jako gatunkiem, ile preferowanym przez nią obrazem ludu. Konwencjonalizm idylliczny był przeciwstawiany przez krytyczkę „cechom realnym" przedstawienia. Choć w klasycznej sielance „wymuskany według szablonu lud książkowy nie miał nic z rzeczywistym wspólnego, ale odpowiadał za to pojęciom doskonałości, wywołanym kultem ziemi", to w uprzywilejowującej utylitaryzm literaturze polskiej, zdaniem autorki, często ujawniało się nastawienie realistyczne (np. we fragmentach *Pieśni świętojańskiej o Sobótce* Kochanowskiego, w utworach Szymonowica, u Brodzińskiego), a tendencje idealizacyjne miały jedynie na celu pozyskanie dla ludu sympatii „klas inteligentnych". W tekście Marrené został doceniony Brodziński jako ten, który umiał wypracować „średni kierunek" twórczości, trzymający „środek pomiędzy dawną, idealną sielanką a obecnym realizmem".

Inaczej osiągnięcia Brodzińskiego widział Piotr Chmielowski, który w poświęconym mu studium napisał: „Zapewne *Wiesław* nie jest obrazem życia ludu wszechstronnym; można by mu owszem wprost jednostronność zarzucić, gdyż widzimy w nim lud ozłocony samymi promieniami słońca zacności i szlachetności; ale jako sielanka jest on niewątpliwie najcelniejszym utworem naszej literatury" (*Kazimierz Brodziński*, 1903). Pozytywistyczny krytyk wyżej cenił jednak sielanki Franciszka Karpińskiego, co jest wyjątkowe na tle innych ówczesnych opinii. Dał temu wyraz m.in. we wstępie do jego *Pism wierszem i prozą* (1896), który skrywa ślady lektury Brodzińskiego i Mickiewicza. Chmielowski, patrząc z perspektywy historycznej, docenia nowatorstwo jego sielanek i z tego powodu przyznaje mu miano poety narodowego, ale też zdaje sobie sprawę z tego, że dla dziewiętnastowiecznych czytelników „mowa tych pasterzy i pasterek wydaje się mdłą i ckliwą".

Krytycy drugiej połowy XIX w. piszą o sielance w tekstach pełniących różne funkcje. Interesująca uwaga o specyfice sielankowego nastroju pojawia się np. przy okazji *Wioski. Sielanki* Kraszewskiego. Stanisław Budziński, recenzując utwór, zwracał uwagę na znaczenie tonu → melancholijnego. Znalazła się tu oryginalna, z punktu widzenia przekształceń języka krytyki definiującego istotę sielankowości, charakterystyka tekstu Kraszewskiego, w której niedostatki artystyczne okazują się walorami potwierdzającymi przynależność do gatunku: „Nieuczona to poezja, niesadząca się na wyszukaną wersyfikację, znać tu i owdzie zaniedbanie lub niepoprawność wiersza; ale także hojnie wynagrodzone te braki zewnętrzne, naiwnością, szczerością i serdecznością. Widać, że poeta wylał z głębi serca miłość tę do życia wiejskiego, że je ukochał całą duszą, że zrósł się ze wszystkimi jego objawami" (B. Wiktor [S. Budziński], [rec.] *„Wioska. Sielanka" Kraszewskiego*, „Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych" 1859, nr 10). Ważne wydaje się tu wyakcentowanie zaangażowania emocjonalnego piszącego → podmiotu. Korelację między przeżyciami piszącego a typem obrazowania dobrze uchwycił też Bronisław Chlebowski w swoim studium historycznoliterackim *Dafnis, sielanka miłosna z wieku XVII. Szkic literacki* („Tygodnik Ilustrowany" 1882, nr 333–337). Pisał w nim o autorze utworu, Samuelu Twardowskim: „W umyśle jego powtórzył się ten sam niemal proces, jaki zachodził w duszy ludów pierwotnych, których wyobraźnia zaludniała gaje, ustronia leśne i górskie nadziemskimi istotami, uosabiającymi podziw i bojaźń, miłość i wdzięczność człowieka dla przyrody". Zupełnie innych przykładów dostarcza natomiast przedmowa Stanisława Krzemińskiego do wydania *Widm* Elizy Orzeszkowej z 1908 r., w której ironiczne odwołania do sielankowego obrazu świata stają się okazją do gorzkiej refleksji na temat degradowania się ludzkich ideałów. Podstawą opartego na przeciwstawności skojarzenia sielanki z socjalizmem jest wspólna dla nich, jak sugeruje Krzemiński, idea szczęśliwości, przekształcająca się w drugiej połowie XIX i na początku XX w. w zwyrodniałą żądzę panowania nad światem – „rycząca sielanka dni naszych" „rozhulała się […] i w wir swój wciągnęła wszystkie męty społeczne". Zderzenie utożsamianego z sielanką → marzenia z brutalnymi prawami nowoczesnych wyzwań społecznych zostało dobrze wpisane w charakterystykę postaci, „nowego Pawła i Wirginii" (aluzja do sielanki z 1788 r. *Paweł i Wirginia* Jacques'a de Saint-Pierre'a): „Bohaterkę swą ukazuje nam autorka *Widm* rzeczywiście jakby bohaterkę sielanki. Z uroczego pączka rozwija się kwiat niezwykłego wdzięku. On występuje w prawdzie natury młodzieńczej, całkowitej, niepodzielnej, z ideą, ale i z chucią; ona jest samym tylko marzeniem i miłością ideału. W nim zmysłowość i duchowość, rzetelna żądza czynu i pycha, egoizm i altruizm, nerw i marzenie działają w nierozerwalnej jedności".

W drugiej połowie XIX w. także przymiotnik „sielski" był używany w różnych kontekstach. Dobrym przykładem poszerzania się jego znaczenia jest tytuł nadany „oddziałowi" pierwszemu przygotowanego przez Chmielowskiego *Wyboru pism* (t. 1–10, 1884–1895) Kraszewskiego, gromadzącemu utwory o tematyce ludowej (*Powieści sielskie*), a także – lapidarność odwołującej się do *Chaty za wsią* (1854–1855) formuły Kazimierza Kaszewskiego z poprzedzającego tom wstępu krytycznego: „Powieść ta, złożona z szeregu kartek malowniczych, wdzięku niewymownie prostego, posiłkuje się żywiołem wyłącznie sielskim […]".

Autorem drugiej połowy XIX w., którego twórczość uaktywniła dyskurs krytycznoliteracki zorientowany na sielankowe komponenty poetyckiego obrazowania (bo już nie na sielankę jako autonomicznie postrzegany gatunek), był Wiktor Gomulicki. Wskazywane przez krytyków dystynktywne cechy jego obrazowania układają się w krąg idyllicznych skojarzeń, bardzo sugestywny, ale i konwencjonalny. Antoni Pilecki widział w wierszach Gomulickiego

„erotyczne sceny, woń kwiatów, cichy szmer wiatru lub strumyka, śpiew ptasząt" ([rec.] *Księga pieśni…*, „Tygodnik Ilustrowany" 1874, nr 3). Józef Kotarbiński w tekście *Wiktor Gomulicki jako poeta* („Tygodnik Ilustrowany" 1887, nr 243–244), doceniając „przymiot świeżości i szczeroty", pisał: „Największą siłą jego talentu jest śliczny dar obrazowania, miękkiego, pełnego wdzięku. Kocha się poeta w barwach jasnych i pogodnych, w widokach oblanych promieniami słońca. Koloryzuje ciepło, przysłaniając czasem obrazy mgłą melancholii". Nowatorstwo Gomulickiego w zakresie możliwości, które dawała formuła idylliczna, najdobitniej wyraził Aleksander Rajchman, pisząc o utworze *Na Kanonii*, że jest to „miejska, poddaszowa sielanka", i dając rejestr jej walorów: „[…] wykwintna w formie, niewzorowana ani na Teokrycie, wolna od naśladownictwa Kalpurniusza, niemanierowana wytwornością z francuskiej, a przechodząca je prawdą, stanowi w poezji polskiej rodzaj nowy, szczęśliwie uchwycony przez Gomulickiego. W treści jest miniaturą, drobnostką, rysuneczkiem rodzajowym, ale ile artyzmu w każdym pociągnięciu ołówka, ile ciepła w kolorycie, ile rzewności i łez, pogody i śmiechu w tym barwnym horyzoncie, jaki pokrywa ten miły i skromny światek maluczkich!" (*„Poezje" Gomulickiego*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1887, nr 176). Oryginalne przesunięcie sielankowego przedstawienia z rejonów wiejskich w miejskie (a więc i przełamanie konwencjonalnego skojarzenia sielanki z nastawieniem antyurbanistycznym) zostaje tu docenione, ale styl tej aprobatywnej opinii jest bardzo charakterystyczny, bo znacząca okazuje się w nim rola leksyki deminutywnej. Sielanka to „rysuneczek" (i u tego autora, i u innych krytyków częściej występuje określenie → „obrazek") kojarzący się z błogością, a zarazem z niepowagą. W wariancie negatywnym ten efekt zmniejszenia pojawia się np. u Antoniego Mazanowskiego, który nie stosując bezpośrednich odniesień do sielanki, pozostawał w tym samym kręgu skojarzeń, co inni krytycy. Twierdząc, że Gomulicki przeceniał poezję, pisał o niej: „Dziś jest to sobie skromne dziecię. […] Marzy ono, śpiewa sobie ładne krótkie piosenki pod takt dźwięków natury; niekiedy, ale dość rzadko zaglądnie do olbrzymiej kuźni społecznego życia, a zresztą śmieje się, igra i bawi, nikomu w drogę nie wchodząc" (*Wiktor Gomulicki. „Poezje"*, „Przegląd Tygodniowy" 1887, nr 8). Podobne strategie deprecjonowania pojawiały się w wypowiedziach krytycznych z początku lat 70., kiedy słabość ówczesnej poezji kojarzono m.in. z sentymentalną łzawością. Sielankowy obraz świata okazuje się nie w pełni przekonujący, dlatego w opiniach o Gomulickim bardzo ważne jest też uwzględnienie jego umiejętności dostrzegania różnych aspektów życia. Piotr Chmielowski (*Przegląd poezji najnowszej*, „Ateneum" 1887, t. 1) zaznaczał, że widzenie wsi „nie zawsze jest u niego [Gomulickiego] sielankowe", a Kotarbiński w *Poetycznym bukieciku* („Prawda" 1882, nr 35) zauważał z aprobatą, że po okresie „kwilenia" i „szczebiotania" umysł poety „mężniał korzystnie" pod wpływem kwestii bieżących.

W krytyce młodopolskiej. Atrakcyjność mitu pierwotności, chłopomania i rewitalizacja refleksji nad naturą spowodowały, że w krytyce młodopolskiej pojawiają się wzmianki o kwestiach związanych z sielanką, ale rozproszone i lakoniczne. Antoni Potocki w *Polskiej literaturze współczesnej* (cz. 2, 1912) wskazywał na wyłanianie się zza przyciemnionego obrazu natury elementów arkadyjskiego świata w wizjach twórczych Stanisława Witkiewicza, Władysława Orkana czy Włodzimierza Tetmajera, a różne krytyczne uwagi o twórczości Stanisława Wyspiańskiego pozwalają domyślać się, że jest ona polemiką z mitem arkadyjskim. Wydaje się, że właśnie o rozmaitych formach transformacji tego mitu (także w odmianie Arkadii artystów) można by myśleć jako o dalekim pogłosie wychodzącym z kręgu sielankowych skojarzeń. Interesującym przykładem niezrygoryzowanego, kontekstowego pisania

o sielance są recenzje eklektycznego tomu Jana Lemańskiego *Proza ironiczna. Bajki. Bajeczki. Przypowiastki dla dziatek. Sielanki* (1904). Dobrym tego świadectwem jest wypowiedź Henryka Gallego, który tak pisał o docenianych na ogół przez krytyków sielankach Lemańskiego: „Pierwszy z tych utworów: *Bilard* charakterem swoim zbliża się do *Bajek*, chociaż brak mu znamiennej cechy bajki – alegorii. Trzy inne: *Czarna topiel*, *Kąpiel* i *Fujarka* wspólny mają charakter, odmienny od wszystkich innych rzeczy w tomie *Prozy ironicznej*. Ironii, żywiołu satyrycznego nie ma tu wcale. Mamy tutaj realistyczne obrazki z życia, bez udziału alegorii, z wyraźnie zaznaczonym podkładem lirycznym, co wszystko razem składa się na całość ujmującą […]" („Biblioteka Warszawska" 1904, t. 4). Ogólnikowość wypowiedzi i sytuowanie sielanki wobec różnych gatunków i kategorii estetycznych można uznać za jedną z ówczesnych strategii radzenia sobie z coraz większą problematycznością jej wyznaczników, komponentów i artystycznej przydatności. W tekstach poświęconych Lemańskiemu szczególnie istotne było łączenie realizmu z liryzmem, a także umiejętność zachowania dystansu przez podejrzliwego wobec wszelkich ideałów poetę. Jak przekonuje Jan Lorentowicz, konwencję sielankową Lemański wciąż przełamuje sarkazmem i → ironią, „Czasem uśmiechnie się jeszcze żartobliwie, gdy staje wobec różnych złudnych rozkoszy życia wiejskiego" (*Młoda Polska*, t. 3, [1913]). Lemański, we wstępie do antologii *Satyra polska* (t. 1–2, 1914), przeciwstawił sielankę → satyrze, uznając, że Polacy wolą pierwszą z nich, bo współgra ona z ich „wolą rozleniwiającej słabości", gdy satyra służy samopoznaniu, którego współczesny człowiek stara się unikać. Dobrą ilustracją stosunku krytyka do tradycji idyllicznej jest określenie sielanek Karpińskiego jako „buchalterii miłosnej". Z prawdziwą troską o „zagrożoną rodzimość" Lemański łączył satyrę, a nie sielankę. Weryfikował więc – trudno orzec, czy w sposób zamierzony – ustanowiony przez Brodzińskiego związek polskiej charakterologii (i tożsamości) z sielskością, odsłaniając negatywne podglebie tego powinowactwa. Oryginalny eksperyment genologiczny, pośrednio związany z sielanką, zaproponował Adolf Nowaczyński w *Skotopaskach sowizdrzalskich* (1904), utożsamiając tytułowy gatunek z formą wypowiedzi wywodzącą się z tradycji włoskiej, z kręgu autorów związanych z dworem Medyceuszów: „»Motti«, po naszemu Skotopaski, […] były to lotne sentencje […], wyostrzone celnymi, osobistymi aluzjami, nieubłagane". W pomyśle Nowaczyńskiego można by widzieć próbę zerwania z banalizującym się komponentem polskiej tradycji literackiej, a sprostowanie Jana Lorentowicza, który przypominał, że skotopaski to sielanki (*Młoda Polska*), tylko ten gest pisarza uwyraźniło. W aforystycznych, złośliwych wypowiedziach Nowaczyńskiego sielskość jest co najwyżej jednym z aspektów wyszydzanego współczesnego samozadowolenia i głupoty.

Ówczesną krytykę pobudzała do refleksji nad sielanką przede wszystkim twórczość Kazimierza Laskowskiego, w którym widziano kontynuatora Karpińskiego, Lenartowicza, Syrokomli i Brodzińskiego. „Sielskich nut" dosłuchali się recenzenci w jego (inspirowanych pieśniami ludowymi) piosenkach pachnących „wonią pól i łąk" – jak pisał Antoni Lange we wstępie do poezji Kazimierza Laskowskiego (pseud. El) z 1901 r. Stanisław Kozłowski podkreślał, że niezależnie „od treści, od poruszanych tematów […] nuta sielska, jak woda podskórna, płynie niewidzialnym, choć orzeźwiającym strumieniem poprzez każdą konstrukcję poetycką Laskowskiego, nadając jej wybitną swojskość i polskość", „[…] niemal ze zgłoski każdej bije sielska nuta, unosi się woń balsamiczna pól, siół i lasów, drgają błękitnie nad moczarami opary, bucha zadzierzystość chłopska i buta szlachecka, i płacze tęsknota" (*Lirnik wioskowy*, „Świat" 1909, nr 22). Bolesław Lutomski zaznaczał natomiast, że jest to „poezja dworu i dworku wiejskiego, jak i chaty wieśniaczej, ich podań, zwyczajów i skłonności"

(*Poeta małopolski*, „Wieś i Dwór" 1913, nr 4). Przytoczone przykłady pokazują, że język krytyki coraz mniej służy definicyjnej precyzji czy próbom refleksji nad specyfiką sielankowego przedstawienia. Wzrasta natomiast inwencyjność formuł stosowanych w charakterystyce twórczości Laskowskiego – jakości kojarzone z idyllicznym obrazowaniem są przenoszone do dyskursu krytycznego jako jego uatrakcyjnienie. Inspiracji do interesujących wypowiedzi krytycznych mogłyby zapewne dostarczyć utwory z *Księgi poezji idyllicznej* (powst. 1917––1927, fragm. wyd. 2011) Marii Komornickiej (*v.* Piotra Odmieńca Własta), ale powstały późno i na długo pozostały w rękopisie (*W Grabowie podczas wojny. Księga poezji idyllicznej*).

Przez cały XIX w. oraz na przełomie XIX i XX stulecia konwencja sielankowa – co odzwierciedla dyskurs krytyczny – nie występuje na pierwszym planie zjawisk literackich. Stanowi jednak dla nich tło. Choć jego barwy bledną, jest ono niezbędne do tworzenia obrazu ówczesnej polskiej kultury, uprzywilejowującej zapis dramatycznego konfrontowania się z rzeczywistością (np. tragizm, ironia, realizm, naturalizm), ale podszytej (często unieważnianą, bo niedającą się zaspokoić) arkadyjską tęsknotą.

Urszula Kowalczuk

Źródła: F.N. Golański, *O sielankach, czyli pasterkach*, w: tegoż, *O wymowie i poezji*, 1786; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, 1788; I. Krasicki, *O sielankach i elegii*, w: tegoż, *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, 1803; J. Lipiński, *O poemacie sielskim*, „Pamiętnik Warszawski" 1815, t. 1; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; K. Brodziński, *O idylli pod względem moralnym*, „Pamiętnik Warszawski" 1823, t. 6; A. Mickiewicz, [*Franciszek Karpiński*], „Moskowskij Tieliegraf" 1827, nr 12; K. Brodziński, *O życiu i pismach Franciszka Karpińskiego*, „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1828, t. 20; J.F. Królikowski, *Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, 1828; [M. Mochnacki], *O krytyce i sielstwie*, „Kurier Polski" 1830, nr 159; S. Witwicki, *Przedmowa*, w: tegoż, *Piosnki sielskie*, 1830; J. Szotarski, *Wiadomości literackie z Polski z roku 1835*, „Rocznik Emigracji Polskiej" 1836; A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs I–II* [1840–1842], przeł. L. Płoszewski, oprac. J. Maślanka, w: tegoż, *Dzieła*, t. 8–9, kom. red. Z.J. Nowak, M. Prussak, Z. Stefanowska i Cz. Zgorzelski, 1997; [J.I. Kraszewski], *Słówko o Kazimierzu Brodzińskim*, „Athenaeum" 1844, t. 6; H. Cegielski, *Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcelniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany*, 1845; B. Wiktor [S. Budziński], *„Wioska. Sielanka" Kraszewskiego*, „Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych" 1859, nr 10; W. Pol, *Pamiętnik do literatury polskiej XIX wieku w dwudziestu prelekcjach mianych w radnej sali miasta Lwowa*, 1866; A. Bądzkiewicz, *Teoria poezji w związku z jej historią opowiedziana*, 1867, wyd. nowe 1875; A.P. [A. Pilecki], [rec.] *Księga pieśni. Poezje Wiktora Gomulickiego*, „Przegląd Tygodniowy" 1874, nr 3; W. Spasowicz, *Wincenty Pol jako poeta. Dwa odczyty*, „Ateneum" 1878, t. 2; W. Marrené, *Kazimierz Brodziński. Studium*, 1881; B. Chlebowski, *Dafnis, sielanka miłosna z XVII wieku. Szkic literacki*, „Tygodnik Ilustrowany" 1882, nr 333–337; J. Kotarbiński, *Poetyczny bukiecik*, „Prawda" 1882, nr 35; K. Kaszewski, *Wstęp krytyczny*, w: J.I. Kraszewski, *Wybór pism*, oddział I: *Powieści sielskie*, wstęp K. Kaszewski, 1884; K. Kaszewski, [rec.] *„Pan Tadeusz" Adama Mickiewicza. Studium estetyczno-literackie przez dra Henryka Biegeleisena*, „Biblioteka Warszawska" 1885, t. 2; P. Chmielowski, *Studia i szkice z dziejów literatury polskiej*, t. 2, 1886; P. Chmielowski, *Przegląd poezji najnowszej*, „Ateneum" 1887, t. 1; A. Mazanowski, *Wiktor Gomulicki. „Poezje"*, „Tygodnik Ilustrowany" 1887, nr 8; J. Kotarbiński, *Wiktor Gomulicki jako poeta*, „Tygodnik Ilustrowany" 1887, nr 243–244; Mefisto [A. Rajchman], *Poezje Gomulickiego*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1887, nr 176; F. Krček, *Najwcześniejsze sądy współczesne o „Panu Tadeuszu"*, „Pamiętnik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza" 1888, R. 2; T. Lenartowicz, *Słowo o Bohdanie Zaleskim*, 1889; W. Marrené, *Lud w poezji i powieści*, „Świat" 1889, nr 22; Z. Horodyński, *Mickiewicz i Brodziński*, „Pamiętnik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza" 1890, R. 4; M. Konopnicka, *Teofil Lenartowicz*, „Myśl" 1893, nr 14; 1894, nr 1, 11 i 14; 1895, nr 1–2; W. Gostomski, *Arcydzieło poezji polskiej. A. Mickiewicza „Pan Tadeusz". Studium krytyczne*, 1894, wyd. 2 – 1898; P. Chmielowski, *Wstęp. Życie i pisma Franciszka Karpińskiego*, w: F. Karpiński, *Pisma*

wierszem i prozą, 1896; A.G. Bem, *Teoria poezji polskiej z przykładami w zarysie popularnym analityczno-dziejowym*, 1899; K. Niedziałkowski, *Czemu dziś w poezji nie mamy słowików? Studium literackie*, 1901; A. Wrzesień [A. Lange], *Kazimierz Laskowski*, w: El [Kazimierz Laskowski], *Wiersze i śpiewki*, z przedmową A. Września [A. Langego], 1901; S. Zdziarski, *Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX wieku. Studia porównawczo-literackie*, 1901; M. Konopnicka, *O Bohdanie Zaleskim*, „Biblioteka Warszawska" 1902, t. 4 i 1903, t. 1; S. Zdziarski, *Bohdan Zaleski. Studium biograficzno-literackie*, 1902; P. Chmielowski, *Kazimierz Brodziński*, 1903; H. Galle, *Jan Lemański, Proza ironiczna. Bajki. Bajeczki. Przypowiastki dla dziatek. Sielanki*, „Biblioteka Warszawska" 1904, t. 4; A. Nowaczyński, *Skotopaski sowizdrzalskie*, 1904; S. Krzemiński, *Przedmowa*, w: E. Orzeszkowa, *Widma. Powieść*, 1908; S. Kozłowski, *Lirnik wioskowy („Z chłopskiej piersi". Wybór poezji Kaz. Laskowskiego (Ela))*, „Świat" 1909, nr 22; K. Przerwa-Tetmajer, [*Przedmowa*], w: K. Laskowski (El), *Wybór prac poetyckich*, t. 1, z przedmową K. Przerwy-Tetmajera, 1909; W. Zosel, *Sielanki Karpińskiego. Studium historyczno-literackie*, „Biblioteka Warszawska" 1911, t. 3; J. Lemański, *Satyra polska (wstęp do antologii)*, „Echo Literacko-Artystyczne" 1912, nr 2, przedruk jako wstęp w: *Satyra polska. Antologia*, t. 1–2, 1914; A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, cz. 2, 1912; A. Bełcikowski, *Poeta wsi polskiej*, „Wieś i Dwór" 1913, nr 4; W. Gomulicki, *Słów kilka o Elu*, „Wieś Ilustrowana" 1913, nr 2; J. Lorentowicz, *Młoda Polska*, t. 3, [1913]; B. Lutomski, *Poeta małopolski*, „Wieś i Dwór" 1913, nr 4; W. Borowy, *Książka prof. Windakiewicza o „Panu Tadeuszu"*, 1918.

Opracowania: S. Pigoń, *„Pan Tadeusz". Wzrost, wielkość, sława. Studium literackie*, 1934; H. Życzyński, *Brodziński – teoretyk sielanki (kartka z dziejów poetyki polskiej i z dziejów Uniwersytetu Warszawskiego)*, 1935; L. Kamykowski, *Sielanka polska. (Zasadnicze linie rozwoju i kwestia dalszych badań)*, w: *Prace historyczno-literackie. Księga zbiorowa ku czci Ignacego Chrzanowskiego*, 1936; R. Poggioli, *„Wierzbowa fujarka"*, przeł. F. Jarzyna, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 1960, z. 1; T. Kostkiewiczowa, *Model liryki sentymentalnej w twórczości Franciszka Karpińskiego*, 1964; E. Warzenica-Zalewska, *Pozytywistyczny „obóz młodych" wobec tradycji wielkiej polskiej poezji romantycznej (lata 1866–1881)*, 1968; A. Dobakówna, *Sielanka końca XVIII i pierwszej połowy XIX wieku wobec polskiej tradycji gatunku*, „Roczniki Humanistyczne" 1970, z. 1; A. Witkowska, *Sławianie, my lubim sielanki*, 1972; T. Kostkiewiczowa, *Sentymentalizm*, w: *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego oświecenia*, 1975; F. Ziejka, *W kręgu mitów polskich*, 1977; L. Tatarowski, *Poglądy na ludowość w czasopiśmiennictwie młodopolskim*, 1979; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1988; K. Kłosiński, *„Mimesis" w chłopskich powieściach Orzeszkowej*, 1990; T. Kostkiewiczowa, *Główne tendencje krytyki lat 1800–1822*, w: E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, 1990; L. Tatarowski, *Sielanka wiejska w literaturze Młodej Polski*, „Pamiętnik Literacki" 1990, z. 4; A. Dobak, *Sielanka*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, 1991; T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka i teatralna*, *Liryka*, *Rodzaje i gatunki poezji*, w: jw.; A. Witkowska, *Wstęp*, w: *Idylla polska*, oprac. A. Witkowska, 1995; B. Bobrowska, *Konopnicka na szlakach romantyków*, 1997; M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, 1997; B. Bobrowska, *Wiktor Gomulicki – poeta utraconej Arkadii, czyli o postyczniowych „nawróceniach na idyllę"*, w: *Wiktor Gomulicki. Problemy twórczości i recepcji (w 150. rocznicę urodzin)*, red. J. Rohoziński, 1999; J.A. Malik, *Adolf Nowaczyński. Między modernizmem a pozytywizmem*, 2002; I. Adamczewska, *Sielanka*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda i S. Tyniecka-Makowska, 2006; M. Zaleski, *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności*, 2007; I. Sadowska, *„Sławianie, my lubim sielanki". Franciszek Karpiński w świetle sądów krytycznych Piotra Chmielowskiego*, „Literaturoznawstwo. Historia, Teoria, Metodologia, Krytyka" 2008, nr 1; J. Zajkowska, *Twórczość poetycka Wiktora Gomulickiego wobec literackiej tradycji i współczesności*, 2010.

Zob. też: Czucie (Uczucie, Czułość, Tkliwość), Elegia, Russoizm

SŁOWIAŃSZCZYZNA

Czasy przedromantyczne. Przejawy zainteresowania Słowiańszczyzną znalazły wyraz pod koniec XVIII w. w twórczości literackiej (powieści Franciszka Salezego Jezierskiego *Gowórek herbu Rawicz*, 1789; *Rzepicha, matka królów*, 1794) oraz w przedsięwzięciach o charakterze historyczno-badawczym, przede wszystkim w opartych na poszukiwaniach archeo-

logicznych pracach Jana Potockiego: *Essai sur l'histoire universelle et recherches sur celle de la Sarmatie* (1789) oraz *Chroniques, mémoires et recherches pour servir à l'histoire de tous les peuples slaves* (1793), nie wywołały jednak wówczas większego oddźwięku. Zainteresował się nimi w pewnym stopniu Stanisław Trembecki jako autor (nieopublikowanych) prac historycznych i (nieznanej) wspomnianej przez Potockiego historii Słowian. Temat słowiański stał się ważnym wątkiem dziewiętnastowiecznego piśmiennictwa polskiego – zarówno literatury, jak i towarzyszącej jej refleksji krytycznoliterackiej, filozoficznej, naukowej i politycznej. Jego intensywna obecność w okresie preromantycznym jest z jednej strony ściśle związana z sytuacją polityczną Polski po rozbiorach, z drugiej – z poszukiwaniem form i źródeł poezji → narodowej. O ile polski kontekst polityczny był na przełomie XVIII i XIX w. szczególny i nieporównywalny z sytuacją innych narodów, to estetyczny i filozoficzny przełom miał wymiar europejski. Widać to także z perspektywy tematu słowiańskiego. Utrata niepodległości wzmocniła zainteresowanie historią, historiografia stała się jednym ze sposobów obrony narodowego dziedzictwa i pamięci o nim. Już na inauguracyjnym posiedzeniu warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk w listopadzie 1800 r. prezes Towarzystwa – Jan Chrzciciel Albertrandi – postulował takie prowadzenie badań historycznych, które sięgałoby do czasów najdawniejszych i uwzględniało słowiańską prehistorię. Program zbierania → pieśni słowiańskich zarysował Jan Paweł Woronicz w czytanych na posiedzeniach Towarzystwa trzech rozprawach (*O pieśniach narodowych*, „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1803, t. 2; kolejne części zamieszczono tamże w 1805 r. i 1806 r.). Ten postulat znalazł też rozwinięcie w programie badań Hugona Kołłątaja z 1802 r. („Pamiętnik Warszawski" 1810, t. 2). Temat został podjęty u progu XIX w. i pojawiał się odtąd często w literaturze, publicystyce i krytyce literackiej. Wśród pytań stawianych przez historyków i pisarzy powtarzała się kwestia genezy narodu i państwa polskiego (Adam Naruszewicz, Joachim Lelewel). W tym kontekście formułowano także pytania o pochodzenie Słowian i słowiańskie komponenty polskiej kultury: PRAWNE, o które pytali Tadeusz Czacki czy Ignacy Benedykt Rakowiecki, JĘZYKOWE, OBYCZAJOWE (przedmiot zainteresowania Naruszewicza, Wawrzyńca Surowieckiego, Zoriana Dołęgi Chodakowskiego). Prace naukowe podejmujące temat Słowiańszczyzny przyczyniły się nie tylko do rozwoju historiografii, ale również językoznawstwa, folklorystyki, zaczątków etnografii i etnologii. Prasłowiańska przeszłość inspirowała też pisarzy i to do tego stopnia, że stała się przedmiotem → mistyfikacji literackich. Nie mieliśmy wprawdzie znaczących polskich oszustw literackich, ale te z nich, które zostały opublikowane przez czeskiego pisarza Vaclava Hankę: *Rękopis królowodworski* (1817) i *Rękopis zielonogórski* (1819), były uznawane przez krytykę romantyczną za autentyczne zabytki przedchrześcijańskiej poezji Słowian i cieszyły się popularnością. Słowiańska refleksja o własnej roli w dziejach znalazła także inspirację w jednym z wątków historiozofii Johanna Gottfrieda Herdera (*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, przekł. pol. *Myśli o filozofii dziejów*, 1962). Niemiecki myśliciel skonfrontował przestrzenny wymiar Słowiańszczyzny z jej historyczną rolą i dostrzegł niewspółmierność obydwu aspektów. Podkreślał, że rola, jaką odegrali Słowianie w historii cywilizacji, jest nieadekwatna wobec rozległości terytorium zamieszkałego przez narody słowiańskie. Wychodząc z przesłanek racjonalistycznej myśli oświeceniowej, zakładającej moralny → postęp człowieczeństwa, odzwierciedlony w relacjach między społecznościami i narodami, przewidywał, że cywilizacyjnie „młodsze" narody mają przed sobą okres dominacji na historycznej scenie europejskiej, że po supremacji cywiliza-

cji romańskiej i trwającej – germańskiej, nadejdzie epoka słowiańska. To, że Słowianie nie odgrywają jeszcze takiej roli, wiązało się z ich etnicznym charakterem i uznaniem, że domeną tych ludów jest raczej cicha i zgodna z rytmem natury praca niż walka i dążenie do władzy. W nadchodzącej epoce pokoju i współpracy upatrywał Herder szansę na nadanie słowiańskiej idei uniwersalnego wymiaru. Herderowska koncepcja opierała się na przyjęciu uogólnionego wizerunku Słowianina, którego głównymi komponentami są: łagodność, cierpliwość, bliski związek z pracą na roli i nikła skłonność do panowania, podboju i sprawowania władzy.

Kazimierz Brodziński, Zorian Dołęga Chodakowski, Maurycy Mochnacki. Mimo że taki wizerunek był jednostronny, myśl Herdera inspirująco wpłynęła na kształt polskich rozważań o słowiańskości i znalazła liczne kontynuacje. W Polsce najbardziej znaczący odzew zyskała w rozprawach Kazimierza Brodzińskiego *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* („Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11) i w jego *Listach o polskiej literaturze* (zwłaszcza w liście drugim, „Pamiętnik Warszawski" 1820, t. 16–17) oraz w pracy Zoriana Dołęgi Chodakowskiego (właśc. Adama Czarnockiego) *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem* („Ćwiczenia Naukowe" 1818, t. 2). Obaj autorzy akceptująco nawiązali do Herderowskiego wizerunku Słowianina: podkreślali pokojowe nastawienie plemion słowiańskich, ich przywiązanie do ziemi, szczególny związek z naturą, będący źródłem społecznej harmonii i mądrości, a za najbardziej wyraziste cechy uznali: prostotę, → szczerość, gościnność, uprzejmość i wesołość graniczącą z lekkomyślnością. Wspólny w obydwu rozprawach punkt wyjścia prowadził jednak ku odmiennym obszarom refleksji i w konsekwencji – ku różniącym się konkluzjom. Nadrzędne pytanie Brodzińskiego zostało skierowane ku przyszłości i dotyczyło postulowanego kształtu literatury narodowej. Chodakowski zwrócił się ku przeszłości i pytał o to, jak dotrzeć do zaginionego kształtu źródłowej kultury prasłowiańskiej. Obu autorów różni rozstrzygnięcie etymologicznego sporu: Brodziński opowiedział się za nazwą „Słowianie", wywiedzioną od „słowa/ Słowa", Chodakowski wybrał formę „Sławianie", pochodzącą od „sławy". Autorów rozpraw dzieli także ocena roli chrześcijaństwa wobec Słowiańszczyzny, relacji słowiańskości i kultury Zachodu, odpowiedź na pytanie o dyspozycję Polski i Rosji do bycia ośrodkiem integrującym świat słowiański. Oprócz różnic historiozoficznych odmienne są też odpowiedzi autorów rozpraw na pytanie o źródła, z których powinna czerpać odnowiona literatura narodowa.

Chodakowski wpisał swoją interpretację prasłowiańskiej kultury w silną opozycję między nią a chrześcijaństwem. Jego zdaniem Kościół zniszczył organiczną i harmonijną kulturę, proponując w zamian własną – nieorganizującą całości życia społecznego i niemogącą się zakorzenić. Brodziński odczytał tę relację w sposób krańcowo odmienny, uznając, że Słowianie – lud słowa – byli predestynowani do przyjęcia ewangelicznych prawd, a chrześcijaństwo dopełniło wartości i intuicje drzemiące w ich dziedzictwie. Dopiero po wejściu w krąg kultury chrześcijańskiej narody mogły się ukształtować i podjąć realizację przypisanych im przez Opatrzność misji. Chrześcijaństwo było inicjacją w historię, umożliwiło przejście od dziejów bajecznych ku dojrzałej dziejowości. Z taką historiozoficzną koncepcją (→ historyzm w dyskursie krytycznoliterackim) wiąże się przekonanie Brodzińskiego o komplementarności Słowiańszczyzny wobec cywilizacji zachodnioeuropejskiej oraz pogląd, że Polska, łącząca Wschód z Zachodem, zintegruje w przyszłości narody słowiańskie. Chodakowski przewidywał, że to Rosja obejmie patronat nad przyszłą słowiańską jednością. Wspierał to argumentem o mniejszym dystansie prawosławia, w porównaniu z katolicyzmem, wobec dziedzic-

twa prasłowiańskiego. Świadczy o tym, jego zdaniem, i język liturgii, i bardziej rozproszona struktura organizacyjna Kościoła wschodniego.

Pytania o źródła poezji narodowej stawiali obaj autorzy z odmiennych pozycji: Chodakowski jako badacz przeszłości słowiańskiej, Brodziński jako krytyk literacki i pisarz. Dla Brodzińskiego był to problem pierwszorzędny, dla Zoriana Dołęgi Chodakowskiego – poruszony na marginesie innych zagadnień. Niemniej jednak byli zgodni, że ważnym źródłem poezji narodowej powinny stać się pieśni ludu. Tę pożądaną inspirację łączyli jednak z odmiennymi kontekstami. Gdy Brodziński pisał: „Pieśni ludu były początkiem poezji. Czucie, przesądy, zabobony, podania historyczne w nich się zawarły, z nich zastanowienie, rozsądek i dobry smak utworzyły sztukę" (*O klasyczności i romantyczności*), to wskazywał, że są one cennym, surowym materiałem, z którego sztuka wysoka, czerpiąca z dokonań poetów od Jana Kochanowskiego do Franciszka Karpińskiego, powinna stworzyć poezję polskiej romantyczności. Dla Chodakowskiego pieśni i obyczaje ludu miały skończoną i samoistną wartość jako jedna z trzech dróg (obok archeologicznego czytania „księgi ziemi" i symboliki herbów rycerskich) wiodących do poznawania prasłowiańskiego dziedzictwa: „Trzeba pójść i zniżyć się pod strzechę wieśniaka w różnych odległych stronach, trzeba śpieszyć na jego uczty, zabawy i różne przygody. Tam, w dymie wznoszącym się nad głowami, snują się jeszcze stare obrzędy, nucą się dawne śpiewy i wśród pląsów prostoty odzywają się imiona bogów zapomnianych" (*O Sławiańszczyznie przed chrześcijaństwem*).

W rozprawach Brodzińskiego i Chodakowskiego zostało zarysowanych kilka opozycji, które nadały kształt tematowi słowiańskiemu w polskim piśmiennictwie dziewiętnastowiecznym: dawna SŁOWIAŃSZCZYZNA A CHRZEŚCIJAŃSTWO, SŁOWIAŃSZCZYZNA A EUROPEJSKI ZACHÓD, MIEJSCE POLSKI I ROSJI w obszarze słowiańskim, relacja między TOŻSAMOŚCIĄ POLSKĄ I SŁOWIAŃSKĄ. Ujawniły się tutaj również odmienne cele podejmowania tego wątku; mógł on służyć konstruowaniu retrospektywnej → utopii (Chodakowski) lub projektowaniu przyszłej harmonii (Brodziński). U Brodzińskiego chodziło o nowy, zgodny z idyllicznym duchem narodowym, wariant polskiej literatury (→ sielanka).

Zarówno linia Chodakowskiego, jak i linia Brodzińskiego znalazły swoich kontynuatorów. Te linie nie są całkiem rozbieżne. Jeżeli bierzemy pod uwagę aspekt historiozoficzny, oddalają się od siebie, jeżeli uwzględniamy przede wszystkim → program dla literatury narodowej i miejsce pieśni gminnej w tym programie, to zbiegają się.

Chociaż Brodziński stał się w → romantyzmie adresatem → polemik dotyczących przede wszystkim propagowanego przezeń sentymentalnego modelu literackości, to ważne komponenty jego poglądów historiozoficznych zostały rozwinięte, i to także przez tych autorów, którzy nie podzielali jego innych krytycznoliterackich przekonań. Widać to w pracach Maurycego Mochnackiego i Michała Grabowskiego. Mochnacki w programowym artykule *O duchu i źródłach poezji w Polszcze* („Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2) postulował, by źródłem i przedmiotem polskiej poezji romantycznej były „starożytność sławiańska, mitologia Północy i duch średnich wieków". Słowian charakteryzował, podobnie jak Brodziński, na modłę herderowską, podzielał też pogląd poprzednika upatrującego w literaturze sposób kształtowania narodowej samoświadomości. Nie zgadzał się jednak z koncepcją literatury idyllicznej i dlatego postulował połączenie łagodnego tonu słowiańskiego z mroczną → mitologią skandynawską i motywiką rycerskiego, chrześcijańskiego średniowiecza. Chciał, aby „chrześcijanizm zmieszany z odwiecznymi podaniami narodów sławiańskich nadał nową, więcej jeszcze poetyczną cechę pozostałym z poganizmu szczątkom obrzędów religijnych, śpiewów

i powieści" (tamże). Postulat komplementarności reliktów prasłowiańskiej → tradycji i motywów chrześcijańskich miał charakter estetyczny, a nie historiozoficzny, wynikał więc z innego punktu widzenia niż u Brodzińskiego. Mochnacki wprowadził też wątek skandynawski i temat jego filiacji z kulturą Słowian; temat ten powrócił blisko ćwierć wieku później w dyskusji o etnogenezie narodu polskiego i najpełniejsze rozwinięcie znalazł w pracy Karola Szajnochy *Lechicki początek Polski. Szkic historyczny* (1858). Michał Grabowski w swoim obszernym szkicu *Myśli o literaturze polskiej* („Dziennik Warszawski" 1828, t. 12, nr 36) świadomie wybrał postawę kontynuatora refleksji i formuły krytyki literackiej Brodzińskiego, łącząc panoramę → historycznoliteracką z zarysem → teorii literatury i propozycjami krytyka oglądającego w takiej szerokiej perspektywie współczesne zjawiska literackie. Dostrzegał przełomowy charakter początku XIX w. i, podobnie jak Mochnacki, postulował poezję kreacyjną, której ważnym źródłem byłyby pieśni ludu. Grabowski-krytyk towarzyszył dokonaniom „szkoły ukraińskiej" w poezji polskiej, stąd nobilitacja folkloru ukraińskiego jako tego pierwiastka, który wnosi przejawy „cywilizacji uczuć" do zracjonalizowanych konwencji odziedziczonych po → klasycyzmie, a zarazem jest reliktem prasłowiańskiej kultury. Poezja gminna nie tylko wzbogaca literaturę w → ekspresję uczuciowej łagodności. Krytyk podkreślał także walory → epickie ukraińskich dum, znajdował w nich „ułamki epopei", a więc, inaczej niż Brodziński i Mochnacki, w słowiańskim folklorze szukał również wątków rycerskich, gwałtownych emocji i motywów frenetycznych. Zbliżał też swojskość słowiańską i swojskość szlachecką, tak że w jego krytycznoliterackim wywodzie obie kategorie przenikały się wzajemnie. Kilkanaście lat później Grabowski zmienił jednak swoje spojrzenie na ludową poezję słowiańską. W rozprawie *O gminnych ukraińskich podaniach* („Rubon" 1845, t. 6; zob. też → podanie ludowe) odmówił wysokich walorów estetycznych i poznawczych słowiańskiej pieśni gminnej i uznał, że wcześniej przeceniał jej wartość, szerząc „chwast gminomanii". Jego stanowisko zbliżyło się wówczas do poglądów Józefa Ignacego Kraszewskiego, który wcześniej w swoich *Studiach literackich* (1842) przestrzegał przed przecenianiem twórczości ludowej, wskazując jednocześnie, że powinna być ona źródłem → wyobraźni i tworzywem literatury narodowej nie jako przedmiot naśladowania (→ mimesis), lecz jako materiał do przetworzenia i włączenia w nurt sztuki wysokiej.

Wątek słowiański nie znalazł tak mocnego wyrazu w środowisku wileńskim. Myśl i rezultaty etnograficznych wędrówek Chodakowskiego starał się popularyzować tutaj Krystyn Lach Szyrma (*Dumki ze śpiewów ludu wiejskiego Czerwonej Rusi*, „Dziennik Wileński" 1818, t. 1), ale nie spotkały się one na początku z większym zainteresowaniem środowiska filomatów. Bezpośrednio do tej inspiracji nie sięgał też Adam Mickiewicz w swoim przełomowym tomiku z 1822 r. W → przedmowie do *Ballad i romansów* (*O poezji romantycznej*, 1822) autor charakteryzował początki poezji romantycznej i pokazywał jej „celniejsze wzory". W tym typologicznym ujęciu ludowa poezja słowiańska nie została jednak wskazana jako jeden z takich wzorów, w przeciwieństwie do poezji gminnej starożytnej Grecji, średniowiecznych Włoch i Hiszpanii, mimo że poszczególne ballady zbioru wskazywały na swoje źródła w rodzimym folklorze. Już jednak w prozatorskim wstępie do drugiej części *Dziadów* (1823) autor zapowiadał wyprowadzenie kształtu narodowego → dramatu z ludowego obrzędu i towarzyszących mu inkantacji. Postulat „pójścia pod strzechę wieśniaka" w poszukiwaniu dawnych pieśni będzie realizował po latach inny filomata – Jan Czeczot, ale stanie się to później, gdy w latach 30. powróci zainteresowanie postacią Zoriana Dołęgi Chodakowskiego i jego postulatami odkrywania słowiańskiej Atlantydy. W latach 1837–1846 Czeczot wydał kilkanaście

tomików zebranych przez siebie „piosnek wieśniaczych", współkształtując przy okazji literacką odmianę języka białoruskiego. Za krytycznoliterackie podsumowanie plonu wczesnoromantycznej folklorystyki wileńskiej można uznać artykuł Antoniego Edwarda Odyńca *Rzecz o śpiewach ludu między rzekami Bugiem, Wkrą i Niemnem mieszkającego* („Noworocznik Polski. Płci pięknej poświęcony" 1833).

Słowiańszczyzna a koncepcja literatury narodowej. Następcy Zoriana Dołęgi Chodakowskiego. W kilka lat po śmierci Chodakowskiego, który zmarł w Rosji w niewyjaśnionych okolicznościach w 1825 r., jego pisma, → listy i koncepcje zostały przypomniane, zwłaszcza w periodykach galicyjskich („Rozmaitości Naukowe" 1828, nr 1; „Pamiętnik Umiejętności Moralnych i Literackich" 1830, z. 11; „Kurier Polski" 1830, nr 259), a zwieńczeniem tego odświeżenia pamięci stała się powtórna publikacja w 1835 r. rozprawy *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*, z komentarzem Wawrzyńca Surowieckiego i „krótką wiadomością" o życiu i korespondencji Chodakowskiego. Tę edycję poprzedziło wydanie dobrze przyjętych przez krytykę *Pieśni polskich i ruskich ludu galicyjskiego* (1833), zebranych przez Wacława Zaleskiego (Wacława z Oleska), oraz pierwszego tomu almanachu → „Ziewonia", noworocznika lwowskiego z 1834 r. Wszystko to zwróciło uwagę na temat archaicznej Słowiańszczyzny i jej śladów zachowanych w pieśniach i obrzędach galicyjskiej wsi, zaowocowało kultem Zoriana Dołęgi Chodakowskiego i programem literackim ziewończyków, najpełniej sformułowanym przez Seweryna Goszczyńskiego w rozprawie *Nowa epoka poezji polskiej* („Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1). W projekcie poezji narodowej Goszczyńskiego najważniejszą inspiracją miały być „pieśni starożytne, pomiędzy ludami sławiańskiego plemienia odszukane": „[…] przez poezję polską we właściwym jej pojęciu rozumiem poezję opartą na duchu starosłowiańskiej literatury, z odcieniami odróżniającymi lud polski od innych plemion słowiańskich, a wiek obecny od wieków przeszłych – jak, w moim przekonaniu, takiej tylko poezji może służyć miano poezji narodowej, tak wszelką inną, chociażby objawioną w wierszach najczystszą polszczyzną pisanych, chociażby największym talentem jaśniejącą, nie uważam za nic więcej, tylko za wypływ i własność pewnej kasty, jednym słowem, za poezję koteryjną" (tamże).

W takiej formule poezji narodowej nie mieścił się ani Adam Mickiewicz, ani Aleksander Fredro. Krytyk traktował ludowość, słowianofilstwo i historyzm wolny od obcych wpływów jako aksjomatyczną podstawę polskiej poezji. Wtórował mu Kazimierz Władysław Wójcicki, który wyrażał żal, że polscy poeci doby renesansu nie sięgnęli do skarbnicy kultury ludowej i nie pozostawili artystycznego obrazu „obyczajów i zwyczajów w narodzie" (*O pieśniach ludu polskiego*, „Ziewonia" 1834, t. 1). Program nowej poezji sięgającej z jednej strony po archaiczną stylizację, z drugiej – dążącej do uchwycenia współczesnej aury duchowej okazał się trudny do realizacji. Do koncepcji Chodakowskiego nawiązał Teofil Lenartowicz, a w Wielkopolsce Ryszard Berwiński – przede wszystkim jako autor *Bogunki na Gople* (1840). W obszernych „przypiskach" do utworu wyłożył intencję autorską. Wyodrębnił w literaturze polskiej dwa nurty: łacińsko-polski i słowiańsko-polski. Podkreślał, że ten pierwszy nurt, dominujący, został zapisany i doczekał się komentarzy, natomiast drugi przetrwał w kulturze ludowej jako poezja ustna i ulotna. Swój poemat Berwiński postrzegał jako ogniwo współczesnych prac nawiązujących do tego ulotnego nurtu, którego literackie formy zbieracze folkloru i dziewiętnastowieczni poeci dopiero wypracowują i utrwalają. Berwiński-krytyk był zarazem tym, który przestrzegał przed prostym uznawaniem motywów kultury ludowej za relikt przedchrześcijański i postulował → naukowe podejście do badań

folklorystycznych, przygotowując grunt dla pozytywistycznego spojrzenia na słowiańskość (R. Berwiński, *Studia o literaturze ludowej ze stanowiska historycznego*, t. 1, 1854).

Literackie zadanie zainicjowane naukowymi wędrówkami Chodakowskiego realizowały kolejne → pokolenia artystów w różnych regionach dawnej Rzeczypospolitej. W latach 40. XIX w. w poszukiwaniu zapomnianych słowiańskich pieśni i śladów przeszłości, zapisanych w ziemi i ruinach, wyruszali literaci i artyści z kręgu Cyganerii Warszawskiej i „młodej piśmienności warszawskiej": Roman Zmorski, Seweryn Filleborn, Hipolit Skimborowicz, Teofil Lenartowicz, Ludwik i Cyprian Norwidowie. Na patronat Zoriana dla tych wędrówek wskazywał anonimowo opublikowany artykuł *Zorian Dołęga Chodakowski, czyli (właściwie) Adam Czarnocki* („Przegląd Naukowy" 1842, t. 3, nr 26). Autor, najprawdopodobniej Edward Dembowski, nie tylko rekonstruował → biografię i wskazywał zasługi badacza Słowiańszczyzny dla → nauki i literatury, ale także traktował to dziedzictwo jako zobowiązanie i wskazówkę, gdzie należy szukać nie tylko źródeł literatury, ale również siły narodu. Najbardziej konsekwentnym uczniem i kontynuatorem tradycji Chodakowskiego okazał się Zmorski, który nawiązywał do niej nie tylko w mazowieckim okresie swojej biografii, ale i później – zbierając pieśni śląskie, łużyckie i serbskie. Linia Zoriana znajdowała kontynuatorów i w literaturze, i w krytyce literackiej, i w badaniach naukowych przez całe stulecie, aż do początków XX w., ale tylko w tym ostatnim aspekcie był to proces ciągły, w pozostałych aspektach – wyznaczany przez rytm zapomnień i powrotów.

Słowiańszczyzna na emigracji. Emigracyjna krytyka literacka po powstaniu listopadowym marginalizowała poszukiwania estetyczne, które wobec narodowego dramatu i towarzyszącej mu sytuacji politycznej wydawały się drugorzędne. Rozprawy historiozoficzne były w tej sytuacji ważniejsze od analiz krytycznoliterackich, a oceny utworów literackich formułowano często na podstawie kryterium zaangażowania w służbę narodowej sprawie. W świetle takiej tendencji istotny był jednak pierwiastek swojskości, łączący linie tradycji, które Chodakowski traktował jako przeciwstawne, a których komplementarność sugerował Brodziński (→ inny/ inność, obcy/ obcość). Swojskość i łagodność słowiańską łączono z rodzimością → sarmacką i wydobywano w ten sposób słowiańskie cechy kultury szlacheckiej. Ta tendencja pojawiła się i w piśmiennictwie krajowym – tytułem przykładu można tu wskazać, obok wspomnianego już Michała Grabowskiego, także Henryka Rzewuskiego (jako autora przypisów do → powieści historycznej *Listopad*, 1845–1846) czy Józefa Ignacego Kraszewskiego (jako autora *Ładowej pieczary*, 1852, oraz *Wieczorów wołyńskich*, 1859) – i w publicystyce emigracyjnej. Na żywotność tematu słowiańskiego na emigracji wskazuje też powstanie instytucji, która skupiała krąg osób nim zainteresowanych artystycznie i naukowo – w 1835 r. Józef Bohdan Zaleski założył Towarzystwo Polskie Miłośników Słowiańszczyzny (→ towarzystwa literackie), do którego należeli m.in.: Adam Mickiewicz, Stefan Witwicki, Eustachy Januszkiewicz. Z inspiracji tego kręgu wyrastała publicystyka Juliana Szotarskiego nawiązująca zarazem do tradycji Brodzińskiego (*Wzmianka o K. Brodzińskim i jego pismach*, „Rocznik Emigracji Polskiej" 1836). Szotarski dostrzegał i akceptował związek krytyki literackiej z polityką, ale jednocześnie wskazywał na potrzebę sprecyzowania ogólnych kryteriów, które pozwoliłyby mierzyć literackie dokonania zobiektywizowaną miarą. W pismach estetycznych Brodzińskiego, w jego koncepcji rodzimości literatury narodowej nienaśladującej ani → Francuzów, ani → Niemców, znajdował zarys takiego programu. Ślady podobnego rozumienia zadań krytyki można odnaleźć w artykułach Stanisława Ropelewskiego, który jeszcze wyraźniej niż Szotarski podkreślał rozumienie polskiej narodowości jako zespole-

nia esencjonalnych pierwiastków słowiańskich z tym, co historyczne i związane ze szlacheckim etosem – z sarmacką obyczajowością i religijnością. Wyprowadzał z tego kryteria oceny utworów literackich i stąd np. wysoka ocena liryki Zaleskiego i Witwickiego czy → gawęd szlacheckich Rzewuskiego i wyraźne kłopoty z akceptacją Juliusza Słowackiego ([S. Ropelewski], *Wspomnienie o piśmiennictwie polskim w emigracji*, „Kalendarz Pielgrzymstwa Polskiego" 1840, t. 2). Jeżeli wziąć pod uwagę raczej postulaty niż oceny, to widać, że krytyka emigracyjna piórami Szotarskiego, Ropelewskiego, Leona Zienkowicza i innych, często anonimowych autorów, domagała się literatury czynu, diagnozującej polityczne i etyczne dylematy narodu i odpowiadającej na nie poetyckim słowem.

Prelekcje Adama Mickiewicza. Najlepszym tego przykładem, a zarazem najbardziej wielostronną polską prezentacją tematu słowiańskiego, są wykłady Mickiewicza wygłaszane w latach 1840–1844 w Collège de France w Paryżu, poświęcone nie tylko, jak głosił ich tytuł, literaturom słowiańskim, ale przede wszystkim słowiańskiej historii, historiozofii i → duchowości. W zakresie wątku polsko-słowiańskiego Mickiewicz okazał się spadkobiercą postawy Brodzińskiego i oponentem Chodakowskiego, chociaż nie podzielał idyllicznej wizji zamierzchłej przeszłości, charakterystycznej dla obu poprzedników. W kulturze Słowian dostrzegał naturalne otwarcie na chrześcijańskie objawienie, a nawet intuicyjne wyczekiwanie jego nadejścia. Uważał bowiem, „że w starodawnej religii słowiańskiej nie masz zupełnie pojęcia objawienia" (*Literatura słowiańska*, kurs pierwszy, wykład piąty). Mickiewicz sądził, że konsekwencją tego braku była zarówno nieobecność → mitologii, jak i zahamowania w kształtowaniu się życia społecznego. Dlatego polemizował z poglądem o niszczącym wpływie chrześcijaństwa na kultury plemienne dawnych Słowian.

W wykładzie jedenastym kursu drugiego Mickiewicz powracał do tego wątku, wskazując, że chrześcijaństwo umożliwiło zarówno ukształtowanie się nowych, trwałych form życia społecznego, jak i twórczości artystycznej. Zarazem jednak Mickiewicz akcentował konflikty formujące charakter narodów słowiańskich, zwłaszcza zmagania z plemionami germańskimi na zachodzie i mongolskimi na wschodzie. Wskazywał też wielokrotnie na wewnętrzne rozdarcie Słowiańszczyzny, które ma swoje religijne źródła w zderzeniu tradycji grecko-bizantyjskiej z tradycją rzymskokatolicką. Współcześnie tę opozycję postrzegał jednak raczej jako konflikt polityczny i metapolityczny niż religijny, ujawniający się przede wszystkim w walce między „systematem polskim" a „systematem rosyjskim". Jedność i harmonia Słowiańszczyzny nie jest w wykładach paryskich retrospektywną utopią, lecz postulatem skierowanym ku przyszłości i rozwiązywanym w perspektywie ostatniego wariantu Mickiewiczowskiego mesjanizmu. Dysharmonia Słowiańszczyzny może zostać przezwyciężona dzięki pojednaniu polskiej idei wolności i rosyjskiej idei siły, pod warunkiem że pierwsza zostanie oczyszczona ze skrajności anarchii, a druga – ze zwyrodniałego despotyzmu. By ten proces mógł się dokonać, Mickiewicz uważa za niezbędne otwarcie się Słowiańszczyzny na idee Zachodu, zwłaszcza te ukształtowane na początku XIX w. w napoleońskiej Francji. Ten słowianofilski wątek polityczny w Mickiewiczowskich wykładach spotkał się z nieufnością znacznej części publicystyki emigracyjnej. Widziano w nim rezultat wpływu Andrzeja Towiańskiego na wykładowcę i efekt politycznego → mistycyzmu, traktowano w tym kontekście jako przestrogi – zarówno konserwatywną drogę Rzewuskiego gotowego wyrzec się dążenia do niepodległości, jak i apostazję narodową Adama Gurowskiego (zob. np. T. Wiśniowski, *Panslawizm, czyli wszechsłowiańszczyzna*, „Pamiętnik Towarzystwa Demokratycznego Polskiego" (Paryż) 1843, t. 3).

Mickiewicz-wykładowca był nie tylko historiozofem, ale także krytykiem literackim wskazującym potrzebę podejmowania tematów i kształtowania form niezbędnych dla słowiańskich literatur narodowych, które chciałyby przemówić pełnym głosem. Taka postawa jest szczególnie widoczna w kursie trzecim prelekcji paryskich w wątku poświęconym interpretacji *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego. Wątek ten osiąga kulminację w wykładzie szesnastym w Mickiewiczowskim projekcie dramatu słowiańskiego. Propozycja ta dyskretnie nawiązuje do cyklu *Dziadów*; dramat słowiański miałby „łączyć wszystkie żywioły poezji prawdziwie narodowej […] od piosenki po epopeję" i być zakorzeniony w tradycji ludu i w jego sposobie przeżywania świata. Słowiański sposób interpretowania świata wiązał Mickiewicz z wrażliwością na słowo pieśni (poezji) niosącej „tchnienie z wyższej krainy", sugestię → cudowności i → nieskończoności. Projektowany dramat miałby zatem charakter → metafizyczny i niesceniczny. Słowiańskie wierzenia w istnienie upiorów → poeta traktował jako dowód silnej wiary w indywidualność ducha pojedynczych ludzi, a taka postawa z jednej strony broni myślenie Słowian przed panteistycznymi konceptami filozofów, z drugiej – pozwala kreować w dramacie wyraziste postacie, niezredukowane do wymiaru zmysłowego i psychologicznego, zdolne unaocznić także głęboki wymiar → ducha. Z tym aspektem wykładowca wiązał też kult przodków, zwłaszcza bohaterów i świętych; dramat słowiański ma więc odsłaniać ukryty wymiar historii. Zalążek takich przyszłych dramatów – syntez duchowości słowiańskiej – Mickiewicz dostrzega w dwóch współczesnych utworach: *Nie-Boskiej komedii* oraz w → tragedii serbskiego poety Simeona Milutinovića *Tragedia Obilić* (1837).

Zygmunt Krasiński. Krytycznoliterackie postulaty nie dominują jednak w prelekcjach paryskich, nadrzędny wobec nich jest żywioł historiozoficzny. W podobnym kierunku zmierzała również refleksja osnuta wokół tematu słowiańskiego w pismach Zygmunta Krasińskiego. Dla autora *Przedświtu* głównym problemem była relacja Polska–Rosja. Prawie nieobecne w jego pisarstwie są natomiast wątki ludoznawcze czy fascynacja folklorem. Nie znajdziemy tu prawie żadnych śladów tradycji Chodakowskiego, ale w zamian – wiele przenikliwej refleksji historiozoficznej i metapolitycznej. W przeciwieństwie do Mickiewicza Krasiński nie odżegnuje się od kontekstów filozoficznych. W traktacie *O stanowisku Polski z Bożych i ludzkich względów* (powst. ok. 1842, wyd. pośm. 1902–1904) pobrzmiewają i echa poglądów Herdera, i filozofii dziejów Georga Wilhelma Friedricha Hegla, i przede wszystkim – refleksji Augusta Cieszkowskiego. Rozprawa Krasińskiego była znana za życia autora tylko niektórym jego przyjaciołom i korespondentom. Słowiańskości została poświęcona jej trzecia i ostatnia część, zatytułowana *Stanowisko Polski śród ludów słowiańskich*. Autor wskazywał na słowiańską etnogenezę Polski i uznawał Polaków za naród, który dochował wierności idei słowiańskiej, nie wykreowanej w procesie historycznym, tylko powierzonej Słowianom jako misja z Bożego nadania. Plemiona romańskie, które jako pierwsze zagospodarowały europejską scenę polityczną, koncentrowały się na opanowaniu materialnej przestrzeni. Ich domeną był byt i siła; Krasiński określił te ludy jako polityczne. Plemiona germańskie skupiły natomiast całą swoją energię na poszukiwaniu idei i myśli objaśniającej tajemnicę indywidualnego i historycznego istnienia, stąd nazwanie ich „ludami filozoficznymi". Dysharmonia w świecie społecznym i politycznym wynika z rozbratu bytu i myśli. Pozostając w kręgu dialektyki Hegla i Cieszkowskiego, Krasiński dostrzega konieczność syntezy, której osiągnięcie będzie możliwe za sprawą narodów słowiańskich, ponieważ ich cechą wyróżniającą jest religijność widoczna od zarania dziejów – także w czasach przedchrześcijańskich: „Cierpią, ale nadzieję mają, nie przystawszy w głębi sumienia na rozdział polityki ziemskiej od wiecz-

nego pomysłu Bożego. Wszystkie ich najstarożytniejsze ustawy i obyczaje noszą znamię braterstwa, stowarzyszenia, wspólnej pomocy. Przed chrześcijaństwa przyjęciem już w nich coś chrześcijańskiego – wielka cierpliwość, brak mściwości, przebaczanie uraz, z rzadkimi wyjątki snują się przez całą ich historią. Choć bitni i dziarscy, zupełnie pozbawieni chęci zdobyczy" (S*tanowisko Polski śród ludów*).

Takie rozpoznanie źródłowych dyspozycji Słowian pozwoliło autorowi uznać, że chrześcijaństwo harmonijnie dopełniło ich duchowy profil i przygotowało do wypełnienia dziejowej misji. Krasiński kontynuował myśl Brodzińskiego i Mickiewicza, ale ze znacznie większym dramatyzmem przedstawiał to, co rozgrywa się w czasach nowożytnych i współczesnych mu w przestrzeni Słowiańszczyzny. Toczy się tutaj – utrzymywał – metafizyczna i historyczna walka Dobra ze Złem. Jest to jednocześnie walka bratobójcza, za jej biblijną prefiguracją uznał konflikt Kaina z Ablem. Kainową i demoniczną rolę odgrywa w tym dziejowym spektaklu Rosja, skażona wcześniej mongolskim duchem przemocy i okrucieństwa oraz bizantyjską hipokryzją. Polska broni natomiast zarówno depozytu słowiańskiej łagodności, jak i dziewięciu wieków swojej katolickiej historii.

Julian Klaczko. W okresie międzypowstaniowym temat słowiański w polskim piśmiennictwie był uwikłany w niewygodny kontekst polityczny, z którego prawie zawsze wyłaniał się cień Rosji i polskiej postawy wobec niej. Tłumiło to w krytyce wątek literacki i estetyczny, intensyfikowało – polityczny i historiozoficzny. Za przykład tej tendencji służy → recenzja poematu Lenartowicza *Gladiatorowie*, autorstwa znakomitego i najbardziej wpływowego krytyka paryskich „Wiadomości Polskich" – Juliana Klaczki (J. Klaczko, [rec.] *„Gladiatorowie" Teofila Lenartowicza*, „Wiadomości Polskie" 1857, nr 48 i 50). Recenzent rozpoczął wywód od wątpliwości, czy → liryczny talent autora poematu pozwolił mu udźwignąć → antyczny temat. Analiza utworu zamieniła wyjściowe przypuszczenie w pewnik. Krytyk wytknął poecie i niedostatki erudycji, anachronizmy w obrazowaniu, i nieadekwatność poetyckiego tonu wobec tematu. Najcięższe i najobszerniej rozwijane zarzuty sformułował jednak wobec słowianofilskiego przesłania poematu, którego wyrazicielem jest w utworze Lenartowicza gladiator – Słowianin Sporus. W bohaterze poematu rodzi się bunt przeciwko niewoli i konieczności zabijania na arenie współbraci; wygłasza on apel o słowiańską solidarność i jedność wobec wspólnego wroga – rzymskiego imperium. Polemizując z przesłaniem poematu, Klaczko napiętnował wszelkie odcienie panslawizmu i słowianofilstwa, z którymi toczył spory. Również w innych artykułach Klaczki publikowanych w „Wiadomościach Polskich" (w recenzji *Krewnych* Józefa Korzeniowskiego z 1857 r., w komentarzu do listów Kraszewskiego publikowanych w „Gazecie Polskiej", w cyklu *Sztuka polska*, 1857) brzmiała troska, by etos narodowego sprzeciwu, sformułowany w poezji → wieszczej Mickiewicza i Krasińskiego, nie został zakwestionowany i trwale pozostał kompasem narodowej sztuki i myśli politycznej.

Juliusz Słowacki i Cyprian Norwid. W pisarstwie Słowackiego i Norwida temat słowiański był rzadko podejmowany w wypowiedziach dyskursywnych mieszczących się w konwencji krytycznoliterackiej. Jest natomiast ważnym tematem literackim. Z zaplanowanego cyklu dramatycznych → kronik osnutych na dziejach bajecznych i kreujących polską mitologię poetycką Słowacki napisał *Balladynę*, *Lillę Wenedę*, fragment *Kraka*. Mityczna Słowiańszczyzna powróciła później w sugestywnych obrazach *Króla-Ducha* i w późnych fragmentach *Beniowskiego*. Słowiańszczyzna Słowackiego nie wzbudziła jednak żywszego oddźwięku krytyki literackiej; wywołała raczej rodzaj konsternacji. Znamienna była reakcja Ropelewskiego na *Balladynę*, opublikowana anonimowo w „Młodej Polsce" (1839, nr 29), punktująca ana-

chronizmy w obrazie nadgoplańskiego świata i „niedorzeczność" dramatycznej akcji. Potem wokół utworu zapadła cisza. Jedynie Krasiński wziął dramat w obronę (*Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, „Tygodnik Literacki" 1841, nr 21–23), pokazując, jak wykreowany bajeczny świat słowiański przenika się z literackim obrazem współczesności, jak te dwie warstwy zostały subtelnie powiązane dzięki analogiom, parabolom i anachronizmom, jak w tle toczy się rozmowa z Williamem Shakespeare'em. Krasiński przestrzegał przed czytaniem *Balladyny* jako literackiej rekonstrukcji prehistorycznej Słowiańszczyzny. Z krytycznoliteracką interpretacją dramatu zmierzył się też kilkanaście lat później Norwid, dołączając do swoich wykładów *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach* (1861) dodatek *O „Balladynie"*. Lektura Norwidowska była czytaniem alegorycznym. Poeta-krytyk potraktował dramat jako jedno z dzieł powstałych na fali polistopadowego zwrotu ku „literaturze gminnej". Skupił uwagę na postaciach sióstr, odczytując Alinę jako alegorię ludu, a Balladynę jako symbol „parafiańszczyzny". *Lilla Weneda* została też przez krytykę przemilczana, a przed zrozumieniem *Króla-Ducha* skapitulował nawet Krasiński towarzyszący swoją uwagą i lekturą utworom przyjaciela. Mityczna Słowiańszczyzna wykreowana przez Słowackiego musiała poczekać na rezonans młodopolskich → czytelników.

Norwidowskie penetracje tematu Słowiańszczyzny są fragmentem spojrzenia pisarza na dzieje w ogóle, ale podlegają wyraźniejszej ewolucji niż pozostałe wątki refleksji historiozoficznej. Wydają się wrażliwsze na kontekst wydarzeń politycznych czy → dyskusji publicystycznych i intelektualnych, bardziej „gorące". W obrębie perspektywy, z której Norwid kształtuje swoje rozumienie historii, najważniejsze wydają się aspekty: prowidencjalny i teleologiczny. Ład i cel dziejów gwarantuje Boża opatrzność ogarniająca całość bytu, natomiast ograniczony w swoim poznaniu człowiek dostrzega przede wszystkim zamęt i ma jedynie przeczucie, że krwawy chaos ludzkiego wędrowania przez dzieje to pozór, że poza nim odsłania się harmonia. By ją dostrzec, trzeba wznieść się wyobraźnią i poznawczym wysiłkiem ponad wieki; przyjąć perspektywę „wiecznego-człowieka".

Taki wysiłek wyobraźni zbliżał Norwida do Mickiewicza i Krasińskiego. Norwid stawiał swojej historiozoficznej refleksji podobne cele jak romantyczni poprzednicy, nie podzielał jednak ich przekonania, że *scientia divina* jest lub może być dostępna ludziom. Pozostawało mu zatem żmudne czytanie śladów przeszłości, hermeneutyka historii, w obrębie której każdy szczegół mógł odsłonić swoją → symboliczną → głębię (taniec, dawna pieśń, wzór haftu). Był tutaj spadkobiercą kultu Chodakowskiego i fascynacji krajoznawczymi wędrówkami, tak popularnymi w kręgu „młodej piśmienności warszawskiej". O ile dla Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego spojrzenie z góry, wznoszenie się ku górze było → metaforą wysiłku poznawczego, o tyle dla Norwida taką metaforą było raczej schodzenie w głąb – szukanie śladów przeszłości na ziemi i pod ziemią i stąd fascynacja archeologią. Archeologiczna metoda rekonstruowania przeszłości miała łączyć gromadzenie szczegółów z ich alegoryczną lub symboliczną interpretacją. Norwid szukał sposobu dla stworzenia historiozoficznego fresku, który nie tyle może ogarnie całość dziejowego doświadczenia ludzkości, ile dotknie jego źródeł i zasady (*arche*). W tej panoramie dziejów musiała znaleźć się również Słowiańszczyzna i polskie dzieje. By tego dokonać, pisarz postulował łączenie metody archeologicznej z metodą filologiczną; taki kierunek rozważań zademonstrował w rozprawie o *Bogurodzicy* („*Boga-Rodzica*". *Pieśń ze stanowiska historyczno-literackiego odczytana*, 1873, ogł. „Chimera" 1904, t. 7). Analizując w perspektywie językowej, zwłaszcza etymologicznej, kolejne wersy *Bogurodzicy*, łączył filologiczną interpretację z kontekstem historyczno-archeologicznym i poka-

zywał, w jaki sposób w pradawnej rycerskiej pieśni przenika się dawna tradycja słowiańska z tradycją chrześcijańską. Wskazywał na wzajemne dopełnianie się motywów, zamykając swoją rozprawą romantyczne kontynuacje linii Brodzińskiego. Krytycznoliterackie pożegnanie z tematem słowiańskim w twórczości Norwida poprzedziło żywe nim zainteresowanie w okresie poprzednim – od wczesnych dramatów przez rapsody *Pieśń społeczna*, *Niewola* po → odczyty o Słowackim i traktat poetycki *Rzecz o wolności słowa* (1869). Najpełniejszy literacki prasłowiański świat przedstawiony odnajdujemy u Norwida w misteriach dramatycznych *Wanda* i *Krakus*. U schyłku lat 40. poeta unikał jednoznacznej oceny, nie idealizował ani Zachodu, ani Wschodu. W swojej ocenie zachodniego racjonalizmu jako kultury efektownego kłamstwa mógłby spotkać się z rosyjskimi słowianofilami i swoimi rówieśnikami: Iwanem Kirijewskim, Aleksym Chomiakowem, Piotrem Czaadajewem; nie mógłby się jednak z nimi spotkać w ocenie Wschodu. Za warunek wypełnienia przez Polaków ich narodowej i ogólnoludzkiej misji Norwid uznawał rozpoznanie własnej tożsamości i wpisanych w nią przeznaczeń. Uważał, że drogę do takiego poznania wyznacza hermeneutyka mitów narodowych, zwłaszcza mitów początku. W tym kontekście pojawia się i w utworach literackich, i w tekstach dyskursywnych motyw Piasta-kołodzieja – jednej z najważniejszych figur Norwidowskiej historiozofii (*Promethidion*, *Notatki z historii*, odczyty o Słowackim). Z legendy piastowskiej Norwid wydobył kilka motywów, wokół których skupił swoją interpretację: aniołów-posłańców, koła i środka. Posłańcy przynieśli dobrą nowinę dotyczącą dwóch, z pozoru rozbieżnych, spraw. Pisarz odczytuje ich misję jako profetyczną zapowiedź wejścia narodu w historię, które będzie możliwe po przyjęciu chrześcijaństwa, a więc Piast, podobnie jak biblijny Abraham, zapoczątkuje narodowe dzieje. Po drugie – posłańcy objawiają Piastowi kształt koła i jest to odkrycie zarówno techniczne, jak i historiozoficzne. Koło staje się instrumentem cywilizacyjnych przemian i modelem narodowych dziejów. Z kołem łączy się bardzo ważny dla Norwida motyw „środka". Pisarz uruchamia podwójną semantykę słowa – „punkt w środku koła" i „sposób" – oraz wskazuje, że w piastowskiej legendzie należy szukać źródeł narodowej i społecznej harmonii zdolnej pojednać elitę i lud, tradycję szlachecką i gminną. Legendę o Piaście pisarz traktował jako polską „epopeję początku", a szukając „epopei zmierzchu", wskazywał na *Anhellego* Słowackiego i *Legendę* Krasińskiego. W odczytach o Słowackim akcentował niedopełnienie polskiej historii, wynikające z niezrealizowania głębokich wskazówek ukrytych w piastowskiej legendzie (*O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach*).

W *Rzeczy o wolności słowa* autor starał się stworzyć panoramę cywilizacji oglądanej z perspektywy wędrówki słowa. W tym kontekście pojawił się także temat słowiański i namysł nad polskim i słowiańskim niedopełnieniem. Już w pierwszym rapsodzie pisarz zaznaczył, że oczekiwanie i nadzieja to *differentia specifica* Słowiańszczyzny widzianej na tle innych kultur. Miernikiem historycznej dojrzałości jest dla autora harmonia słowa i litery, czy inaczej – ducha i litery. Słowo ma, zdaniem Norwida, podwójne zakorzenienie: metafizyczne w słowie-Logosie i społeczne, związane z procesami komunikowania się. Z tego wynika jego dwoista, duchowo-materialna natura. „Litera" jest kategorią wiążącą się z materialną stroną słowa. Ma ona w Norwidowskim użyciu szeroki semantyczny zakres, w którym mieści się i system językowy, i sposób jego traktowania, i środki przekazu słowa, i cały cywilizacyjny kontekst związany z jego krążeniem i żywotnością (ruch wydawniczy, czytelnictwo). Ten aspekt kultury słowa pisarz uznał za szczególnie zaniedbany i odpowiedzialny w cywilizacji słowiańskiej za dysproporcję między duchem a jego materialnym wyrazem (literą). Spo-

strzeżenie Norwida dotyczy całej Słowiańszczyzny, a za jeden z symptomów niedojrzałości słowiańskiej litery uważał on niedostatek refleksji etymologicznej. W ten sposób włączył się w nurt dosyć rozległej dyskusji o pochodzeniu nazwy „Słowiańszczyzny/ Sławiańszczyzny" i starał się pogodzić rozbieżne stanowiska. Jego zdaniem każde z trzech najczęściej spotykanych etymologicznych wyjaśnień ma swoje uzasadnienie. Nazwę Słowian można wywieść i od „słowa", i od „słabości" niewolnika (*sclavus*), i od „sławy" (wersja: „Sławianie"). Każda eksplikacja akcentuje jakąś istotną stronę miejsca i charakteru Słowiańszczyzny i tylko pozornie wyklucza pozostałe aspekty. Słabość była cechą tych ludów w epoce antycznej, gdy stosunki społeczne determinowała siła. Od kiedy jednak wcielenie Boga i odkupienie odsłoniło inną logikę dziejów, wskazało, jaka siła kryje się w słabości („Kiedy się w dziejach świata SŁOWO STAŁO SIŁĄ"), Słowianie mogli wkroczyć w dzieje ludzkości i zdobyć sławę, a wiązało się to z ich intuicyjnym, głębokim rozumieniem słowa. Z rozważań etymologicznych Norwid wyprowadził historiozoficzną koncepcję. W jej świetle okazuje się, że ułomność litery w polskiej kulturze jest elementem słowiańskiego dziedzictwa. Zarazem oba wątki: rozważania o dysproporcji ducha i litery oraz refleksja etymologiczno-historiozoficzna – prowadzą do motywu nadziei i osłabiają jego aksjologiczną jednoznaczność; stąd postawa nadziei i wyczekiwania, która nie ma tutaj jednoznacznie pozytywnej konotacji. W świetle koncepcji słowiańskości w *Rzeczy o wolności słowa* można przeczytać późniejsze studium o *Bogurodzicy* jako podjęcie takiej pracy nad słowem, która rekonstruuje ciągłość ducha i litery.

Józef Ignacy Kraszewski i pozytywiści. W czasie, gdy Norwid formułował swoje całkiem osobne na tle epoki koncepcje, temat słowiański powracał w innym kształcie w literaturze i krytyce → pozytywistycznej. Na znaczeniu traciły rozważania historiozoficzne i tworzenie literackich wizji czasów prehistorycznych. Pozytywiści domagali się naukowej weryfikacji obrazów przeszłości, także tej najbardziej odległej. O ile krytyka literacka, już wyemancypowana od początku XIX w. jako odrębny dział piśmiennictwa i kształtująca stopniowo swoje → gatunki (rozprawa, recenzja, → portret literacki, wykład lub odczyt), do połowy XIX w. pozostawiała dosyć szeroką strefę pośrednią między tym, co literackie, a tym, co krytycznoliterackie, to w pozytywizmie znalazła się na innym pograniczu – literatury i nauki. Krystalizujące swój obszar zainteresowania dyscypliny badawcze: etnografia, językoznawstwo, → psychologia, również koncepcje filozoficzne Hippolyte'a Taine'a (→ taine'izm) wskazujące na rolę naturalnego stygmatu środowiska w kształtowaniu obyczajów i form kultury sprawiały, że krytyka coraz częściej pytała o prawdopodobieństwo literackich światów przedstawionych i weryfikowała je w świetle dostępnych ustaleń naukowych. Dominacja prozy, zwłaszcza → powieści, która zdetronizowała formy poetyckie z ich wizyjnością i bogatą symboliką, sprzyjała takiemu kierunkowi myślenia o literaturze. Prowadziło to do redukowania perspektywy metafizycznej w pozytywistycznej refleksji o historii. Ożywione zainteresowanie krytyki literackiej tematem słowiańskim wywołała zwłaszcza *Stara baśń* (1876). Krytycznoliteracka recepcja tej powieści Kraszewskiego ilustruje inne rozłożenie akcentów i inny sposób myślenia o utworze niż w okresie romantycznym. *Stara baśń* otwierała cykl dwudziestu dziewięciu kronik powieściowych obejmujących całą historię Polski. Wcześniejsze zainteresowania słowianoznawcze autora, intensywne jeszcze w okresie wołyńskim, dawały mocną podstawę fabularnego opracowania tematu bajecznych dziejów słowiańskich plemion tworzących państwo Polan. Ich rezultatem była rozprawa *Sztuka u Słowian, szczególnie w Polsce i Litwie przedchrześcijańskiej* (1860) i wygłoszone w Warszawie *Odczyty o cywilizacji w Polsce* (1861). We fragmentach poświęconych rekonstrukcji najdawniejszych dziejów Kraszew-

ski, wzorem Chodakowskiego, proponował sięganie do pieśni, podań ludowych oraz materialnych śladów jako źródeł, ale zarazem zdawał sobie sprawę, że nie są to wystarczające ślady przeszłości, by stworzyć powieść dokumentarną. Kilkanaście lat później pokazał w *Starej baśni*, jak z takich wątłych źródeł, z pomocą artystycznej wyobraźni, wykreować obraz dawnego świata, który będzie prawdopodobny i sugestywny. Po ukazaniu się powieści rezonans krytycznoliteracki okazał się szeroki i na ogół przychylny, chociaż rozpoczął się od ataku Piotra Chmielowskiego (*Powieści historyczne J.I. Kraszewskiego*, „Niwa" 1876, t. 10). Zarzuty krytyka pośrednio świadczyły o tym, że Kraszewskiemu udało się stworzyć spójną wizję legendarnej przeszłości. Recenzent czytał powieść jak historyczną rozprawę, nieomal nie dostrzegając jej literackości. Piętnował np. nieścisłości w kreacji słowiańskich bóstw czy anachronizmy przy wprowadzaniu w obręb świata przedstawionego materialnych rekwizytów z późnego średniowiecza. Fryderyk Henryk Lewestam przyjął w swojej recenzji („Wiek" 1876, nr 191) inne kryterium; pytał o sugestywność i prawdopodobieństwo literackiego obrazu przeszłości. W tym kontekście chwalił intuicję i wyobraźnię autora, które potrafiły dopełnić niedostatek źródeł. Pytania o → kompozycyjną spójność i prawdopodobieństwo pojawiały się i w innych recenzjach. Często towarzyszyła im refleksja genologiczna. Bolesław Czerwieński („Tydzień Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny" 1877, nr 2–3) zgłaszał np. zastrzeżenia do kompozycji utworu, wskazując na brak fabularnego powiązania wątku miłosnego z wątkiem politycznym, ale zarazem wyprowadzał z tej oceny opinię, że *Stara baśń*, mimo powieściowej i prozatorskiej formy, ma cechy gatunkowe poematu historycznego. Ernest Świeżawski, który analizował dzieło Kraszewskiego w obszernym studium *Pięć ustępów z cyklu powieści historycznych J.I. Kraszewskiego* („Biblioteka Warszawska" 1878, t. 1–2 i wyd. osob.), zobaczył w powieści cechy eposu ludowego, a Michał Bobrzyński wskazywał na echa epopei (*Książka jubileuszowa dla uczczenia pięćdziesięcioletniej działalności literackiej J.I. Kraszewskiego*, 1880). Aleksander Tyszyński przyjął perspektywę krytycznoliteracką podobną do stanowiska Chmielowskiego i osią swojego wywodu uczynił konfrontację świata powieściowego ze stanem wiedzy o wierzeniach, obyczajach i historii dawnych Słowian (A. Tyszyński, *Józef Ignacy Kraszewski i jego powieści historyczne*, „Ateneum" 1877, t. 3–4). W przeciwieństwie do swego poprzednika nie stronił od uwag o literackich cechach i walorach *Starej baśni*. W jego recenzji, podobnie jak u Świeżawskiego, pojawiła się też perspektywa → komparatystyczna. Dyskusja krytycznoliteracka skupiała się przede wszystkim na dwóch aspektach: „prawdziwości" powieściowej Słowiańszczyzny oraz szukaniu sposobów immanentnej analizy dzieła. Na dalszym planie znalazła się w recenzjach rekonstrukcja ideowej postawy autora i wątek historiozoficzny. Świadczy to i o odwróceniu się krytyki od romantycznego czytania, i o wyodrębnianiu się wiedzy o literaturze jako osobnej dyscypliny refleksji humanistycznej. Na takie rozłożenie akcentów mogły mieć też wpływ ograniczenia ze strony → cenzury oraz świadomość, że słowianofilskie deklaracje po powstaniu styczniowym są uwikłane w coraz trudniejszy dla Polaków kontekst polityczny. Nie znaczy to jednak, że wątek historiozoficzny po powstaniu styczniowym zanikł i refleksja Adama Mickiewicza, Zygmunta Krasińskiego, Karola Libelta, Henryka Kamieńskiego nie znalazła kontynuatorów.

Po powstaniu styczniowym idea Słowiańszczyzny była silnie uwikłana w kontekst polityczny. Panslawizm kojarzono z zagrożeniem. Takie akcenty pojawiły się w myśli Kraszewskiego, gdy pisarz zabrał głos w dyskusji wywołanej wystąpieniem Kazimierza Krzywickiego ([K. Krzywicki], *Polska i Rosja w 1872*, 1872). Krzywicki przekonywał Polaków do wsparcia panslawistycznej koncepcji federacji narodów słowiańskich pod przywództwem Rosji.

Nie był w swojej postawie odosobniony. Jego wystąpienie zainicjowało jednak burzliwy spór. Kraszewski uznał tę propozycję za nawoływanie do narodowego samobójstwa i w odpowiedzi sformułował program zróżnicowanych sposobów obrony polskości w poszczególnych zaborach. Ze względu na „prowizoryczność" sytuacji w Rosji uznał, że główne niebezpieczeństwo dla Polski niesie nie tyle rusyfikacja, ile germanizacja. W swojej argumentacji odwoływał się do historii zachodnich plemion słowiańskich, wskazując na zagładę Pomorzan i Łużyczan, widząc w ich historii możliwą prefigurację polskiego losu. Broszura Kraszewskiego (*Program polski 1872. Myśli o zadaniu narodowym*, 1872) zawiera historiozoficzne przesłanki i idee, które znalazły później artystyczny wyraz w *Starej baśni*.

Namysł nad przyszłością Słowiańszczyzny i odrzucenie rosyjskiego panslawizmu znalazło ciekawą realizację na łamach brukselskiego „Ogniska" redagowanego przez Zienkowicza. Edmund Chojecki w programowym artykule *Czym Słowiańszczyzna dziś, czym jutro?* („Ognisko" 1866, t. 1, nr 1) okazał się twórczym kontynuatorem myśli Mickiewicza, Krasińskiego i Kamieńskiego. Uważał sprawę przyszłości Słowiańszczyzny za otwartą, ponieważ nie ma tu jeszcze utrwalonej formy politycznej. Tę formę żywioł słowiański może uzyskać, czerpiąc albo z polskiej, albo z rosyjskiej tradycji, przy czym idea rosyjska, skażona duchem mongolskim, tylko w części odzwierciedla dziedzictwo słowiańskie. Alternatywa polega więc na wyborze między organicznie kształtowaną tradycją i wolnością z jednej strony a despotyzmem z drugiej. Pójście polską drogą ku federacji niepodległych narodów jest też, zdaniem Chojeckiego, w interesie Europy Zachodniej, ponieważ tak zjednoczona Słowiańszczyzna odsunie niebezpieczeństwo konfliktu Zachodu z Rosją, a po drugie – stworzy podstawy politycznego ładu, który swoim przykładem pozytywnie wpłynie na nadmiernie sformalizowane relacje społeczne i polityczne w całej Europie.

Pisarze i publicyści mogli mówić pełnym głosem o politycznych i historiozoficznych aspektach tematu słowiańskiego jedynie na emigracji. W kraju znalazła kontynuację inna jego strona, ta związana z folklorystyczno-etnograficznymi oraz historiograficznymi zainteresowaniami epoki popowstaniowej.

Modernizm polski a idea słowiańska. Granice okresów historycznoliterackich, oglądane z perspektywy tematu słowiańskiego, są nieoczywiste, chociaż można dostrzec ich ślady w nasileniu zainteresowania pewnymi wątkami. W okresie → Młodej Polski powróciły pytania o etnogenezę narodu, z większą intensywnością niż wcześniej ujawniły się zainteresowania mitologią i religią prasłowiańską, często związane z perspektywą komparatystyczną i poszukiwaniem uniwersalnego wymiaru mitu. Warto w tym kontekście wymienić pracę Kazimierza Szulca *Mityczna historia polska i mitologia słowiańska* (1880) czy publikacje Ludwika Młynka (*Zarys pierwotnej religii Lachów*, „Lud" 1901, t. 7) i Szymona Matusiaka (*Olimp polski podług Długosza*, „Lud" 1908, t. 14). Klimat intelektualny sprzyjał nawiązaniu do linii Zoriana Dołęgi Chodakowskiego. Powróciła jego koncepcja antagonistycznego zderzenia kultury słowiańskiej i łacińskiej w polskim dziedzictwie. Na przykład na łamach warszawskiego „Głosu" znalazła ona wyraz i w prospekcie pisma, i w artykule Jana Ludwika Popławskiego *Dwie cywilizacje* („Głos" 1886, nr 1). Popławski widział genezę rozwarstwienia polskiej kultury i życia społecznego w zdominowaniu pierwotnego ładu słowiańskiego, zachowanego jeszcze w obyczajach i wierzeniach ludu, przez cywilizację zachodnią. Powtarzał tezę Zoriana, ale nie powoływał się na to źródło. Wspierał się autorytetem Kraszewskiego jako autora *Ładowej pieczary* i *Odczytów o cywilizacji w Polsce*. Ten punkt wyjścia był mu potrzebny nie tyle do analizy krytycznoliterackiej, ile dla ugruntowania koncepcji politycz-

nej wskazującej na konieczność emancypacji i społecznego awansu warstw ludowych. Do inspiracji Chodakowskiego w aspekcie estetyki i koncepcji sztuki nawiązywał Stanisław Witkiewicz, kojarząc tę rodzimą tradycję i z myślą Johna Ruskina, i z taine'owską metaforą sztuki jako rośliny wyrastającej na rodzimym gruncie. Przy okazji dorzucał po latach swój głos do polemiki Norwida z Klaczką, przyznając rację autorowi *Promethidiona*; pisał np. we *Wstępie* do *Sztuki i krytyki u nas* (1891): „Słowianie, którym wstępu w dziedzinę sztuk plastycznych wzbraniała estetyka patrząca na ich usiłowania ze sceptycyzmem, udrapowanym w grecką togę, Słowianie nie dali się jednak niczym powstrzymać. I dziś Polacy, Rosjanie, Czesi dowiedli, że są […] zdolni do tworzenia całkiem samodzielnego w sferze, która zdawała się dla nich całkiem niedostępną i zbyteczną zresztą, jako dla »mistrzów słowa«". Witkiewicz szukał śladów słowiańsko-piastowskiej tradycji w kulturze górali; proponowany przez niego → styl zakopiański był zarazem powrotem do słowiańskich źródeł w sztuce.

Zainteresowanie mitem, baśnią, słowiańskimi legendami zaowocowało w drugiej połowie XIX w. literackimi reinterpretacjami podań i legend, by przykładowo wymienić takie utwory, jak: Mieczysława Romanowskiego *Popiel i Piast* (1862), *Wanda* (1883), Adama Bełcikowskiego *U kolebki narodu* (1892), *Korona Lechów* (1897), Walerego Przyborowskiego *Król Krak i królewna Wanda* (1887). Często był podejmowany temat nadbałtyckiej i zachodniej Słowiańszczyzny zagrożonej inwazją germańską (B. Grabowski, *Mściwój i Swanhilda*, 1876, *Syn Margrafa*, 1880; Lumir [F.M. Ejsmont], *Walka idei. Gwiazda wschodu. Poema dramatyczne słowiańsko-polskie*, 1900). Temat konfliktu słowiańsko-germańskiego sprzyjał tworzeniu utworów o charakterze alegorii politycznych opartych na dziejach i wierzeniach prasłowiańskich, ale zarazem, co zauważała krytyka, stawiał niekiedy pisarzy wobec konfliktu wartości narodowych i religijnych. Henryk Struve już w 1874 r. pisał np.: „Autor słowiański z natury rzeczy w walce Słowian z Germanami stanąć musi po stronie pierwszych, a przez to samo bronić musi, do pewnego przynajmniej stopnia, starodawnych zwyczajów słowiańskiego pogaństwa przeciwko poglądom religii chrześcijańskiej, którym jednak z drugiej strony odmówić nie może nader ważnego znaczenia cywilizacyjnego rozwoju samych Słowian" (H. Struve, *Najnowsze dramata polskie*, „Kłosy" 1874, nr 475). Jeśli patrzeć na nurt interpretacji legend i mitologii słowiańskiej od strony twórczości literackiej, to granica między pozytywizmem a antypozytywistycznym przełomem jest płynna; lepiej uwidacznia się w krytyce literackiej.

Z szeroką recepcją spotkały się dramaty Stanisława Wyspiańskiego: *Legenda I* (wyd. 1898), *Legenda II* (wyd. 1904), *Bolesław Śmiały* (1903), *Skałka* (1907). *Legenda* powstawała jako → libretto *Wandy*, ale pomysł rozrastał się i odrywał od punktu wyjścia. Po opublikowaniu pierwszej wersji w 1898 r. autor powracał do pomysłu, co zaowocowało wydaniem i wystawieniem na scenie drugiej redakcji w 1904 r. Recenzje po ukazaniu się pierwszej *Legendy* wskazywały na związek z literackim tematem Wandy, często podejmowanym w XIX w., narodową historią zapisaną także w → pejzażu i architekturze Krakowa oraz nadwiślańskich obyczajach (np. M. Krzymuska, [rec.] *Legenda I*, „Biblioteka Warszawska" 1898, t. 1; W. Marrené-Morzkowska, *Wanda w poezji naszej*, „Tygodnik Ilustrowany" 1899, nr 43–45). Recepcję drugiej wersji dramatu zdominowały inne wątki: odnajdowanie słowiańskich i niesłowiańskich składników literackiej mitologii Wyspiańskiego (A. Krechowiecki, [rec.] *Legenda*, „Gazeta Lwowska" 1905, nr 22), spór o autentyczność bądź sztuczność prasłowiańskiego świata (Krechowiecki *contra* Daniel Śliwicki, *Twórczość literacka Stanisława Wyspiańskiego*, „Ziemia Lubelska" 1908, nr 2), sugestia, że autor próbuje dotrzeć bądź dociera do ukrytych warstw

narodowej podświadomości i jest w tym zakresie „pogrobowcem" romantyzmu (Józef Kotarbiński). Wątek wydobywania na jaw ukrytych duchowych impulsów polskiej wspólnoty najmocniej wybrzmiał w monografii utworu pióra Karola Wróblewskiego *„Legenda" Stanisława Wyspiańskiego* (1909). Stanisław Brzozowski, biorąc pod uwagę nie tylko *Legendę*, ale także dyptyk dramatyczny: *Bolesław Śmiały* i *Skałka* oraz *Klątwę* (1899), zauważył, jako jedno ze źródeł dramatycznych napięć, konflikt pierwiastków archaicznych – prasłowiańskich z kulturą chrześcijańską i łacińską i pokazał to głównie na przykładzie *Klątwy*, interpretując postawę głównej bohaterki i ludowej gromady w dramacie, którego akcja toczy się nie w zamierzchłej przeszłości, lecz współcześnie (S. Brzozowski, *Stanisław Wyspiański*, 1912). Problem dwoistości etnogenezy podejmowano również, nawiązując do wizji Słowiańszczyzny w utworach Słowackiego: *Lilli Wenedzie* i *Królu-Duchu*. Niezatarte ślady tej inspiracji można odnaleźć zarówno w literaturze (A. Lange, *Wenedzi*, wyd. osob. całości 1909), jak i w krytyce literackiej (A. Małecki, *Lechici w świetle historycznej krytyki*, 1907).

Obok takich realizacji wątku słowiańskiego, które wiążą się z linią wyznaczoną przez Chodakowskiego i Słowackiego, istnieje w literaturze Młodej Polski także linia, której patronuje Brodziński, przypomniany u progu epoki kilkoma obszernymi publikacjami w „Bibliotece Warszawskiej". Nawiązanie do koncepcji poezji idyllicznej z początku wieku nie było deklarowane wprost, a skojarzone z nawiązaniami do inspiracji późniejszych, odległych od Brodzińskiego, np. do Słowackiego, Friedricha Nietzschego (→ nietzscheanizm) czy Henriego Bergsona (→ bergsonizm). Z tego splotu inspiracji z poetycką wyobraźnią i symboliczną motywiką ukształtował się w poezji obraz pogańskiej, prasłowiańskiej Arkadii. Kształtowała go poezja Maryli Wolskiej (*Z ogni kupalnych*, „Chimera" 1907, t. 10), Bronisławy Ostrowskiej (*Chusty ofiarne*, 1910), Leopolda Staffa (*Dzień duszy*, 1908), a pismem, w którym ta kreacja przeszłości znalazła miejsce, była przede wszystkim „Chimera" redagowana przez Zenona Przesmyckiego (Miriama).

Istniało kilka różnych motywacji dziewiętnastowiecznego zainteresowania Słowiańszczyzną: HISTORIOZOFICZNA – wiążąca się z pytaniem o miejsce Słowian w szeroko rozumianym procesie dziejowym, ESTETYCZNA – związana z poszukiwaniem kształtu literatury narodowej i, po trzecie, POLITYCZNA – inspirowana wciąż dramatycznie ponawianym problemem relacji Polska–Rosja i związanym z nim pytaniem o miejsce obu narodów w obrębie Słowiańszczyzny. I w literaturze, i w krytyce literackiej te zagadnienia splatają się. Dlatego temat słowiański odsłania nie tylko synkretyzm utworów literackich, ale także synkretyzm gatunków krytycznoliterackich i publicystycznych.

Grażyna Halkiewicz-Sojak

Źródła: K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; [Z. Dołęga Chodakowski], *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*, „Ćwiczenia Naukowe" 1818, t. 2; [M. Mochnacki], *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2; S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1; J. Szotarski, *Wzmianka o K. Brodzińskim i jego pismach*, „Rocznik Emigracji Polskiej" 1836; A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska* [1840–1844], przeł. L. Płoszewski, w: tegoż, *Dzieła*, t. 8–11, 1998; [S. Ropelewski], *Wspomnienie o piśmiennictwie polskim w Emigracji*, „Kalendarz Pielgrzymstwa Polskiego" 1840, t. 2; Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, „Tygodnik Literacki" 1841, nr 21–23; [E. Dembowski], *Zorian Dołęga Chodakowski, czyli (właściwie) Adam Czarnocki*, „Przegląd Naukowy" 1842, t. 3, nr 26; J.I. Kraszewski, *Podania*

gminu, w: tegoż, *Studia literackie*, 1842; XYZ [H.M. Kamieński], *Rosja i Europa. Polska. Wstęp do badań nad Rosją i Moskalami*, 1857; J. Klaczko, [rec.] „*Gladiatorowie*" *Teofila Lenartowicza*, „Wiadomości Polskie" 1857, nr 48 i 50; J.I. Kraszewski, *Sztuka u Słowian, szczególnie w Polsce i Litwie przedchrześcijańskiej*, 1860; C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru „Balladyny")*, 1861; E. Chojecki, *Czym Słowiańszczyzna dziś, czym jutro?*, „Ognisko" 1866, t. 1, nr 1; K. Szulc, *Mityczna historia polska i mitologia słowiańska*, 1880; A. Małecki, *Lechici w świetle historycznej krytyki*, 1907; K. Wróblewski, „*Legenda*" *Stanisława Wyspiańskiego*, 1909; S. Brzozowski, *Stanisław Wyspiański*, 1912.

Opracowania: K. Kolbuszewski, *Z dziejów krytyki literackiej w czasopismach emigracyjnych (1836–1848)*, 1924; Z. Klarnerówna, *Słowianofilstwo w literaturze polskiej lat 1800–1848*, 1926; F. Ziejka, *Motywy prasłowiańskie*, w: *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, 1977; Cz. Zgorzelski, *Z dziejów sławy Zoriana Dołęgi Chodakowskiego*, w: tegoż, *Od oświecenia ku romantyzmowi i współczesności*, 1978; A. Witkowska, „*Ja głupi Słowianin*", 1980; J. Maślanka, *Literatura a dzieje bajeczne*, 1984; *Obraz literatury polskiej. Literatura krajowa w okresie romantyzmu*, t. 2, red. M. Dernałowicz, M. Janion i M. Maciejewski, 1988; T. Linkner, *Mitologia słowiańska w literaturze Młodej Polski*, 1991; W. Karpiński, *Polska a Rosja. Z dziejów słowiańskiego sporu*, 1999; A. Wierzbicki, *Historiografia polska doby romantyzmu*, 1999; M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, 2006; M. Rudaś-Grodzka, *Sfinks słowiański i mumia polska*, 2013.

Zob. też: Dramat historyczny, Mit/ Mitografia, Narodowość/ Swojskość, Pieśń ludowa, Podanie ludowe, Tradycje i inspiracje (europejskie i pozaeuropejskie), „Ziewonia"

SONET

Termin. W XIX w. sonet jest przedmiotem zainteresowania w różnych typach wypowiedzi krytycznoliterackich (np. → recenzja, studium, szkic, → przedmowa), a także w nierozerwalnie z nią związanej refleksji historycznoliterackiej i teoretycznoliterackiej (Euzebiusz Słowacki używał też formy „sonnet", co zapewne miało wskazywać na jej obcość w języku i literaturze polskiej; Antoni Lange w przedmowie do *Księgi sonetów polskich* z 1899 r. przypomniał „śnielkę" – spolszczenie czeskiego terminu *znělka* dokonane przez Tomasza Augusta Olizarowskiego w jego *Śnielkach, czyli raczej sonetach*, wyd. zb. 1852).

W krytyce normatywnej. W gatunkowej systematyce oświecenia sonet zajmuje poślednie miejsce, co odzwierciedla się zarówno w praktyce artystycznej, jak i w refleksji krytycznoliterackiej. O zniknięciu sonetu z nurtu klasycystycznego poezji polskiej świadczy choćby pominięcie w *Sztuce rymotwórczej* Franciszka Ksawerego Dmochowskiego (1788) fragmentów z parafrazowanego dzieła Nicolasa Boileau dotyczących sonetu. Mimo że normatywizm klasyków mógł sprzyjać zainteresowaniu tą skomplikowaną formą wierszową, to jednak ówczesne normy intymności wypowiedzi poetyckiej sytuują próby sonetowe na jednym z ostatnich miejsc ich klasyfikacji. Znaczenie ma tu również geneza gatunku wywodzącego się z ludowej poezji włoskiej z XII i XIII w. (niekiedy w XIX w. wiąże się ten gatunek z poezją trubadurów prowansalskich), a więc pozbawiona sankcji poetyk starożytnych. Biorąc pod uwagę wyznaczniki postawy poetyckiej i orientację retoryczną utworów, teoretycy i krytycy tamtego czasu sonet (wraz z innymi małymi formami poetyckimi, takimi jak „madrygał", „rondo", „triolet", „epigram") zaliczają najczęściej do poezji liryczno-dydaktycznej. Tendencja taka utrzymuje się, a poniekąd krystalizuje, w *Rysie poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej* (1828) Józefa Franciszka Królikowskiego, w którym potrzeba uzasadnienia powodów takiej przynależności skutkuje wyeksponowaniem znaczenia dowcipu jako kategorii dominującej zarówno w obrębie formy, jak i w organizacji układu wewnętrznego. Pozwala to mówić o epigramatyczności sonetu – co będzie trwałe w dziewięt-

nastowiecznym myśleniu o sonecie – i skutkuje sytuowaniem go w ramach poezji dydaktycznej. Liryczność formy sonetowej, mająca mniejsze znaczenie, jest wiązana tu z pojęciem → czułości. Na tym etapie rozwoju świadomości krytycznej definicja sonetu zawiera informacje na temat wzorca stroficzno-rymowego: czternaście wierszy równej długości, podzielonych na dwa tetrastychy o rymach okalających (abba abba) i dwie tercyny o różnych rymach (najczęściej: cdc dcd). Są w niej marginalizowane kwestie metryczne oraz pytania o relację między tetrastychami a tercynami, choć to właśnie one okażą się później najbardziej twórcze w refleksji nad sonetem.

Uwagi dotyczące sonetu ewoluują w kierunku odchodzenia od namysłu nad stałą formą zewnętrzną i powrócą tylko w teoriach poezji, np. Hipolita Cegielskiego (*Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcelniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany*, 1845) czy Antoniego Bądzkiewicza (*Teoria poezji w związku z jej historią opowiedziana*, 1867), którzy będą pisać o „zwrotkach sztucznych" i układach rymowych, odnotowując zresztą coraz większą swobodę ich komponowania. Krąg zagadnień związanych z sonetem wyznaczały w XIX w. następujące kwestie: adekwatność zastosowania formy o ustalonym wzorcu do zmieniających się tematów, możliwe warianty układu treści, reguły myślowej spójności, zależność między sposobem obrazowania a typem refleksji, zmienna skala emocjonalności wpisywanej w tekst. Taka rozpiętość problemowa sprzyjała słabemu zrygoryzowaniu pojęciowemu wypowiedzi i dużej dowolności, niekiedy nawet okazjonalności, pytań o sonet.

Wokół *Sonetów krymskich*. Najważniejszym dziewiętnastowiecznym zdarzeniem krytycznoliterackim, w którego orbicie znalazł się sonet, była niewątpliwie dyskusja na temat *Sonetów krymskich* (1826) Adama Mickiewicza (*Sonety odeskie* pozostawały na dalszym planie). W tym wieloaspektowym sporze uwagi o gatunku mają nieustabilizowaną pozycję. Są nie do pominięcia, a zarazem nikną w międzysłowie, upodrzędniane – zwłaszcza przez krytyków romantycznych – wobec pytań o nowy ton poetycki, sens naśladownictwa wzorów, granice poetyckiej wolności i oryginalności oraz koncepcję poezji. Nie zastanawiano się raczej nad budową sonetów.

Uznawana za pierwszą ważną reakcję na utwory Mickiewicza, wypowiedź Franciszka Salezego Dmochowskiego w „Bibliotece Polskiej" (1826) i „Rozmaitościach Lwowskich" (1827) ujawniała niezgodę na wybór „uciążliwej formy sonetu", niesprzyjającej uczuciowej wylewności, a w dodatku obciążonej tradycją, w której jego cechami były „lekkość, dowcip, gładkość". Interesujący przegląd negatywnych skojarzeń związanych z odnowioną przez Mickiewicza formą gatunkową przyniosła jego własna rozprawa *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich* (1829), w której czytamy: „Forma sonetu, zdaniem dziesiątego recenzenta, jest swobodna, szlachetna i piękna, jedenastemu zdaje się być niewolniczą, trudną i niewdzięczną; piętnasty gardzi sonetami jako wymysłem wieków średnich, barbarzyńskich, dwudziesty dowodzi, że Horacjusz nawet pisał coś na kształt sonetów". Ta rekapitulacja doskonale odzwierciedla ogólnikowy charakter refleksji na temat wyznaczników gatunkowych, sonet stawał się tu raczej pretekstem do deklarowania preferencji estetycznych szanujących → prawidła poetyki bądź je podważających, pozwalał postawić pytania o kryteria oryginalności i o formy wypowiedzi odpowiadające charakterowi narodowemu literatury polskiej.

Spośród tej wielości głosów niewątpliwie należy wyróżnić artykuł Maurycego Mochnackiego *O „Sonetach" Adama Mickiewicza* („Gazeta Polska" 1827, nr 80 i 82). Określa on sonet mianem poematu i przypomina metaforyczną definicję włoską, zgodnie z którą jest to „łoże

Prokrusta, gdzie mierzyć potrzeba pomysły poetyckie i skracać wyobrażenia lub je przedłużać". W wypowiedzi tej trafnie zostało określone nowatorstwo Mickiewicza, który „rozprzestrzenił formę rozmiarową" sonetu. Konstatacja ta staje się świetną okazją do przełożenia pojęć z zakresu metryki i technik rymotwórczych na nowe, promowane przez romantyzm kategorie → wyobraźni oraz → wzniosłości. To za ich pomocą udaje się poecie – zdaniem Mochnackiego – przezwyciężyć dysproporcję między zewnętrzną, rymowaną dykcją a kolosalnym duchem poezji. Rozwiązań Mickiewicza w tym zakresie nie uzna jednak Mochnacki w kolejnym swoim artykule na ten temat (*Uwagi z powodu umieszczonego w ostatnim numerze „Dziennika Warszawskiego" artykułu o „Sonetach" Mickiewicza*, „Gazeta Polska" 1827, nr 262) za wzorcowe i nadające się do naśladowania. Refleksja o sonecie nie ma więc tu charakteru paradygmatycznego, pytania o możliwości gatunku są upodrzędnione wobec kwestii indywidualnego, artystycznego talentu. Odrzucenie przez Mochnackiego analizy formalnej i promowanie (o czym mowa wprost w drugiej z wymienionych publikacji) „ogólności" jako zasady opisu dzieła wykluczało namysł nad formą układu stroficzno-rymowego. Z drugiej strony jednak właśnie ten krytyk wskazał pośrednio na to, w czym tkwi potencjał twórczy sonetu. Pisał, że Mickiewicz uzmysławia dwoistą naturę bytu, przetwarzając „wrażenia materialne na pojęcia umysłowe". Tę regułę jakościowego przetwarzania (opisu w refleksję, wrażenia w uczucie, obiektywnego w subiektywne) można by uznać za dystynktywną cechę sonetu. Mochnacki odwraca ponadto myślenie o sonecie jako próbniku poetyckich możliwości. Sonet nie jest tu potwierdzeniem wzorowego wypełnienia trudnych prawideł, lecz miernikiem skali przekroczenia tradycyjnego pojmowania poezji – tym lepszym, im pozornie bardziej nienaruszalnym w swej formie.

Podobną sugestię można wyczytać z artykułu Juliana Klaczki *Półwysep krymski w poezji* (pierw. franc. *La Crimée poétique*, „La Revue contemporaine" 1855). Uznaje on sonet za jedną z najbardziej konwencjonalnych form poetyckich, „najnieszczęśliwszą i najniewdzięczniejszą". Ów „mebelek z szufladkami", „poemacik dychawiczny" genialnie zastosowany przez Mickiewicza do poezji opisowej okazuje się jednak – zdaniem krytyka – szansą rozwojową tego typu liryki.

Dyskusja o *Sonetach krymskich* miała też swój epizod bardziej tradycyjny. Ludwik Piątkiewicz w pracy *O sonecie w ogólności z treściwym wyłożeniem historii sonetu* (1827) omawia obszernie historię tego gatunku wymagającego najstaranniejszego wypracowania i wytworności oraz ciekawie diagnozuje regułę układu treściowego sonetu – w czterowierszach myśli są wobec siebie w stosunku przeciwieństwa, pierwsza tercyna przygotowuje ich wyjaśnienie, a ostatnia rozwiązanie. Piątkiewicz stawia tezę, że sonet „zastępuje w poezji romantycznej miejsce starożytnego epigrama" i wyakcentowuje w ten sposób znaczenie końcowej myśli każdego sonetu, która powinna być dowcipna lub niespodziana. (Można tu marginesowo wskazać zbieżność refleksji Piątkiewicza z tezami Augusta Wilhelma Schlegla). Tezę tę zakwestionował Teodozy Sierociński, biorąc pod uwagę różną od epigramatycznej „rozciągłość sonetu" i inny typ dowcipu (zalotny zamiast szyderczego), oraz podważył w ogóle wartość sonetu, charakteryzującego się niewolniczym kształtem oraz rytmiczną i rymową jednostajnością (*Uwagi o sonecie w ogólności z załączonym krytycznym rozbiorem „Sonetów" Adama Mickiewicza*, „Dziennik Warszawski" 1827, t. 9, nr 26).

Zainteresowanie *Sonetami krymskimi* zachowują także krytycy późniejsi, zawsze w tonie aprobatywnym dla tego gatunku. Henryk Galle w przedmowie do ich wydania w 1912 r. podkreślał niekwestionowane pierwszeństwo Mickiewicza w wypromowaniu sonetu w wa-

riancie uczuciowo-opisowym. Wcześniej na tę samą zaletę utworów wieszcza zwracała uwagę Maria Konopnicka (*O Adamie Mickiewiczu*, „Kurier Warszawski" 1898, nr 355 i 1899, nr 1, 4, 6, 24, 26, 36, 44, 59, 86 i 95), uznając sonet za najodpowiedniejszą formę do pomieszczenia wrażeń i wzruszeń wywołanych przez potężną naturę. W dyskursie krytycznoliterackim utrwala się wyraziście tendencja do odchodzenia od pytań o → prawidła do namysłu nad „naturą utworu". Wprost potwierdza to tekst Elizy Orzeszkowej na temat *Sonetów krymskich* (*Słowo*, wygł. 1908). Jest on bardzo interesującym dokumentem podejmowania wysiłku dookreślenia budowy wewnętrznej sonetów i jednoczesnego przyzwolenia na niedopowiedzenia. Autorka namawia, by „ścigać uwagą to rozpadanie się sonetów na dwie oddzielne treści, w którym to właśnie rozpadaniu się spoczywa oryginalność i znaczna część ich wielkiej piękności", ale też przyznaje: „Oprócz tego jest tu przedziwna muzyka Słowa, której w najmniejszej mierze wskazywać ani wyjaśniać nie można, lecz w którą wsłuchać się trzeba". Wypróbowywanie różnych możliwości mówienia o sonetach jest jednym z najciekawszych aspektów ówczesnej krytyki. Terminologiczne próby sąsiadują z ogólnikami i metaforyką. Stanisław Windakiewicz np. odnajdował w każdym sonecie zestrojenie wzruszeń w symbolu poetyckim, podziwiał jego „siłę afektywną", a także „mile uderzające […] efekta artystyczne" (*Sonety krymskie*, „Przegląd Polski" 1896, t. 120).

Tradycja Francesca Petrarki. Dla wszystkich dziewiętnastowiecznych krytyków mistrzem sonetu był oczywiście Petrarca. Na osobną uwagę zasługuje *Przedmowa* do pierwszego zupełnego przekładu *Pieśni* (1881); jej autorem jest Felicjan Medard Faleński. Interesują go przede wszystkim „muzyczne wymagania sonetu". Wzrost zainteresowania w drugiej połowie XIX w. muzycznością tego gatunku można by zresztą uznać za cechę charakterystyczną refleksji krytycznoliterackiej na jego temat. Faleński przyznaje rytmice wiersza większe znaczenie niż rymom. Są one co prawda ściśle określone, ale zwłaszcza w czterowierszach służą zharmonizowaniu śpiesznego rytmu. W tercynach, mających rytm bardziej uspokojony, jest dozwolona większa fantazja w zakresie układu rymowego. Pod względem, jak to określa krytyk, „myślowym" sonet powinien mieć strofę, antystrofę i epodę oraz wyrażać wyłącznie łagodne uczucia. Ważne wydaje się to wskazanie na triadę stroficzną charakterystyczną dla pieśni chóru w dramacie, bo skojarzenie z formą dramatyczną powróci wzmocnione u Antoniego Langego. W napisanym w tym samym roku studium o Mikołaju Sępie Szarzyńskim uwagę Faleńskiego przykuwa wyłącznie treść sonetu, którą wiąże z tematyką miłosną i poważnym tonem wypowiedzi („Ateneum" 1881, t. 3).

Interesującym przykładem poszukiwania języka opisującego formę sonetu jest pochodzący z 1869 r. szkic Henryka Sienkiewicza na temat odkrywanych w drugiej połowie XIX w. utworów Sępa Szarzyńskiego (pisał o nim wcześniej również Józef Ignacy Kraszewski w *Nowych studiach literackich*, 1843). Pojęciowa dyscyplina została zastąpiona w tekście Sienkiewicza sugestywną metaforyką: „Niby szmer liści drzewnych, niby fale wodne, płynie tam rym, roztapiając się w drugim podobnym"; „Sonety przypominają nam strzyżone drzewa w szpalerach". Autor wskazuje w ten sposób na dystynktywną cechę gatunku, jaką jest dźwięczność, a jednocześnie ocenia jego formę jako w najwyższym stopniu sztuczną. Odnajdujemy tu także próbę przełożenia diagnozy układu rytmicznego sonetu na strukturę dyskursu krytycznego: „Wiersz trzynastozgłoskowy toczy się w nim zwykle spokojnie; jednostajne rymy, uderzając o siebie wzajemnie w ośmiu krańcowych wierszach, budzą jakby echo, odpowiadające im ze środkowych" (*Mikołaj Sęp Szarzyński*, „Tygodnik Ilustrowany" 1869, nr 79–80). Sienkiewicz odnotowuje też, co jest wówczas raczej rzadkie, sposoby kompozycyjnego przekraczania

sztywnych ram gatunku, którymi są: sonety z dodatkiem, sonety odpowiednie i wieniec sonetów. Powyższe przykłady zainteresowania sonetem w drugiej połowie XIX w. należą do nielicznych i wiążą się z zainteresowaniem dziedzictwem przeszłości. Nie spotykamy go w bieżącej praktyce recenzyjnej. Na uwagę krytyków pod względem gatunkowym nie zasłużyły np. ani *Sonety nad głębiami* (1894) Adama Asnyka, ani *Sonety włoskie* w zbiorze *Italia* (1901) Marii Konopnickiej. Nawet krytyk tak wszechstronny jak Piotr Chmielowski nie rezerwuje dla sonetu specjalnego miejsca w swoich wypowiedziach o poezji. Uzasadnieniem takiego stanu rzeczy jest zapewne generalnie mniejsze – choć niewykluczające przecież ciekawych dyskusji, np. w latach 80. – zainteresowanie twórczością poetycką w tym czasie oraz raczej słaba i potwierdzająca niechęć do formy recepcja → parnasizmu w Polsce.

W krytyce młodopolskiej. Sytuacja ta nie zmieni się diametralnie w krytyce młodopolskiej. Ogromnemu zainteresowaniu ówczesnych twórców formą sonetową, a nawet swoistej nadprodukcji sonetów w tej epoce oraz aktywności translatorskiej w tym zakresie (np. tłumaczenia sonetów Charles'a Baudelaire'a, Stéphane'a Mallarmégo, a także Williama Shakespeare'a), nie towarzyszy namysł nad możliwościami i ograniczeniami tego gatunku. Sonet nie odegrał roli w ważnym dla krytyki młodopolskiej procesie przekształcania kategorii genologicznych w estetyczne.

Wyjątkową na tym tle i bardzo znaczącą pracą w tym zakresie jest przedmowa Antoniego Langego do *Księgi sonetów poetów polskich* (1899), którą można by uznać za syntezę dziewiętnastowiecznej refleksji nad sonetem. Krytyk dokonuje w niej przeglądu historycznego rozwoju sonetu, odnotowuje poszerzanie się zakresu dowolności w dbaniu o nienaruszalność wzorca rymowego i metrycznego oraz powołuje się na wypowiedzi innych autorów o sonecie. Przypomina formułę Kazimierza Tetmajera („mały kościół, w którym wielki Bóg mieszkać może"), Théophile'a Gautiera („fuga muzyczna"), a także – co szczególnie ciekawe – Nicolasa Boileau („sonet bez zarzutu poemat przeważy"). Kunsztowną formę sonetu Lange kojarzy raczej z otwieraniem niż z ograniczaniem twórczej aktywności, przez co jest ona probierzem artystycznego talentu. Uwagi Langego idą w dwu zasadniczych kierunkach zainspirowanych przekonaniem, że sonet „zawiera zwykle podwójny potok myśli", odpowiednio ze sobą powiązanych. Powiązania te mogą wydobywać albo tendencję do kumulowania myśli w „najbardziej ześrodkowanych, najbardziej kwintesencjalnych wyrazach", albo tworzyć miejsce dla różnie prezentowanej idei wewnętrznej. Krytyk dostrzega możliwość stopniowania jednej myśli, zamykanej wyrazistą pointą w kończącym sonet „ostrzu", bądź łączenia jakości przeciwstawnych (obraz i porównanie, teza i antyteza, symbol i rzecz, przesłanki logiczne i wniosek). Sonet jest więc formą dynamiczną, dającą się porównywać z dramatem w czterech aktach. Na tym zresztą nie kończą się możliwości skojarzeń krytyka. Lange zauważa bowiem: „Treść sonetu zawierać może wszystko: od epigramu począwszy, kończąc na epopei". Taka prezentacja sonetu pozwala widzieć w nim nie tylko poetyckie zadanie do wykonania, ale też przestrzeń językowych poszukiwań czy artystycznego eksperymentu, a ponadto sytuuje go w horyzoncie gatunkowego i rodzajowego synkretyzmu, tak cenionych przez współczesnych Langego. Język krytyka świetnie odzwierciedla mechanizm przekształcania prawideł w sztukę, któremu podlegał sonet. Rządzi nim bowiem „prawo geometryczne o złotej proporcji", ale ma on w sobie „jakby symetrię architektoniczną".

Warto zaznaczyć, że to sposób prowadzenia refleksji przez Langego, a nie nazywanie wprost zalet sonetu, sugeruje odpowiedź na pytanie o atrakcyjność tej zrygoryzowanej, skondensowanej formy kształtowania wypowiedzi poetyckiej w epoce, która ceniła sugestywność

→ symbolu, bezgraniczność wyobraźni czy ekspresyjność wyznania. Świadomość estetyczna Langego, ale też jego umiejętność wyciągania wniosków z dawnej i aktualnej praktyki sonetowej, pozwoliła mu uchylić postawiony w romantyzmie problem nieadekwatności formy sonetu do pewnego typu tematów, obrazowych przedstawień czy modeli emocjonalności.

W krytyce młodopolskiej intensyfikują się widoczne już wcześniej symptomy rozdzielania się namysłu nad wzorcem genologicznym i opisu aktualizującej go praktyki poetyckiej. Można by powiedzieć, że z badania twórczości sonetowej eliminuje się pytania o sonet (dobrze obrazuje to np. krytyka Zenona Miriama-Przesmyckiego). Skrajnym przykładem takiego zjawiska jest negowanie znaczenia sonetowych reguł, wpisane w charakterystykę sonetów. Widać to m.in. w recenzji sonetów Jana Kasprowicza *Krzak dzikiej róży* (1898), napisanej przez Władysława Jabłonowskiego: „Treść i forma utworów Kasprowicza, jak »krzak dzikiej róży«, nie są zepsute przez KULTURĘ, tj. hodowlę sztuczną, regulującą wzrost i życie za pomocą przepisanej temperatury i chemicznych ulepszeń gruntu. Treść bujna, świeża i barbarzyńsko szczera; forma – nie wymuskana i nie wychuchana, nie automatyczna i ślepo posłuszna przepisom, zależna od rytmiki wewnętrznej ducha, nierównej i powikłanej, to gwałtownej, to omdlewającej" („Tygodnik Ilustrowany" 1898, nr 28). Unieważnianie tradycyjnych skojarzeń z sonetem staje się tu bardzo trafnym rozpoznaniem nowatorstwa Kasprowicza, który zrewolucjonizował formę sonetu przez skrócenie wersów do dziewięciozgłoskowca i zerwał z tradycją sylabiczną. Za zjawisko opozycyjne wobec powyższego można by natomiast uznać przejmowanie zadań krytyki przez literaturę, której efektem jest metaliteracka refleksja nad sonetem (np. sonet o sonecie Miriama czy Kazimierza Przerwy-Tetmajera).

W dziewiętnastowiecznej krytyce literackiej sonet to gatunek podziwiany i unieważniany, wyróżniający się ponadprzeciętnymi możliwościami, a zarazem pozbawiany autonomiczności przez sytuowanie go między epigramem a dramatem; miernik poetyckiej trudności i oryginalności oraz twórczych kompetencji. Historia namysłu nad tą formą wierszową pokazuje braki krytycznoliterackiego dyskursu o poezji, zawinione przez zrywanie jego ciągłości lub zaniechanie wypracowywania specjalnych metod badania liryki. Ujawnia się to zwłaszcza w pozytywizmie i ma wpływ na krytykę młodopolską. Jakkolwiek więc w przypadku sonetu świadomość literacka i praktyka twórcza zdecydowanie dystansują krytykę, to refleksja krytyczna na jego temat przynosi coraz ciekawsze rozpoznania czy sugestie. Jednak zastępująca terminologiczną i metodologiczną klarowność subiektywizacja wypowiedzi na temat poezji staje się stymulatorem przekształcania krytyki z aktywności normotwórczej w artystyczną. Uwaga krytyków dziewiętnastowiecznych jest ponadto coraz częściej przenoszona z wzorca gatunku na możliwości jego twórczej realizacji, na autorski wariant modelu.

Urszula Kowalczuk

Źródła: F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, 1788; F.S. Dmochowski, *„Sonety" Adama Mickiewicza*, „Biblioteka Polska" 1826, t. 3; M.M. [M. Mochnacki], *O „Sonetach" Adama Mickiewicza*, „Gazeta Polska" 1827, nr 80 i 82; [B.] Ciepliński [M. Mochnacki?], *Uwagi z powodu umieszczonego w ostatnim numerze „Dziennika Warszawskiego" artykułu o „Sonetach" Mickiewicza*, „Gazeta Polska" 1827, nr 262; T. Sierociński, *Uwagi o sonecie w ogólności z załączonym krytycznym rozbiorem „Sonetów" Adama Mickiewicza*, „Dziennik Warszawski" 1827, t. 9, nr 26; X. [L. Piątkiewicz], *O sonecie w ogólności z treściwym wyłożeniem historii sonetu*, w: A. Mickiewicz, *Sonety*, z nutami kompozycji K. Lipińskiego, 1827; J.F. Królikowski, *Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, 1828; A. Mickiewicz, *Do czytelnika. O krytykach i re-*

cenzentach warszawskich, w: tegoż, *Poezje*, 1829; H. Cegielski, *Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcelniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany*, 1845; J. Klaczko, *La Crimée poétique*, „La Revue contemporaine" 1855, przekł. pol. J. Klaczko, *Półwysep krymski w poezji*, przeł. A. Potocki [1903]; A. Bądzkiewicz, *Teoria poezji w związku z jej historią opowiedziana*, 1867, wyd. nowe – 1875; H. Sienkiewicz, *Mikołaj Sęp Szarzyński*, „Tygodnik Ilustrowany" 1869, nr 79–80; F. Faleński, *Mikołaj Sęp Szarzyński*, „Ateneum" 1881, t. 3; *Felicjana przekład „Pieśni" Petrarki*, oprac. F. Faleński, 1881; T. Ziemba, *Estetyka poezji*, 1882; S. Windakiewicz, *Sonety krymskie*, „Przegląd Polski" 1896, t. 120; W. Jabłonowski, [rec.] *Jan Kasprowicz, „Krzak dzikiej róży"*, „Tygodnik Ilustrowany" 1898, nr 28; M. Konopnicka, *O Adamie Mickiewiczu*, „Kurier Warszawski" 1898, nr 355 i 1899, nr 1, 4, 6, 24, 26, 36, 44, 59, 86 i 95; A. Lange, *Księga sonetów poetów polskich*, 1899; E. Orzeszkowa, *Słowo* [*Wariant I. O „Sonetach krymskich"*], 1908; H. Galle, *Przedmowa*, w: A. Mickiewicz, *Sonety krymskie*, 1912; *Sonet polski*, oprac. i wstęp W. Folkierski, 1925.

Opracowania: M. Maciejewski, *Od erudycji do poznania. Z dziejów romantycznej liryki opisowej*, „Roczniki Humanistyczne" 1966, z. 1; I. Opacki, *Człowiek w sonetach przełomu*, w: tegoż, *Poezja romantycznych przełomów. Szkice*, 1972; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1988; T. Kostkiewiczowa, *Główne tendencje krytyki lat 1800–1822*, w: E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, 1990; T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka i teatralna*, *Liryka*, *Rodzaje i gatunki poezji*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, 1991; A. Mazur, *Parnasizm w poezji polskiej drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, 1993; L. Pszczołowska, *Sonet od renesansu do Młodej Polski*, w: *Słowiańska metryka porównawcza*, t. 5: *Sonet*, red. L. Pszczołowska i D. Urbańska, 1993; D. Urbańska, *Sonet od Młodej Polski do współczesności*, w: jw.; M. Strzyżewski, *Działalność krytyczna Maurycego Mochnackiego*, 1994; M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, 1997; M. Stanisz, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, 1998; M. Strzyżewski, *Mickiewicz wśród krytyków. Studia o przemianach i formach romantycznej krytyki w Polsce*, 2001; A. Kołaczkowska, *Sonet*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda i S. Tynecka-Makowska, 2006.

Zob. też: Gatunek literacki, Liryka

STYL

Styl jako „pojęcie wędrujące". Analiza procesu kształtowania się terminu „styl" dostarcza wielu argumentów, które wskazują na tkwiący w nim potencjał. Od połowy XVIII w. do początku XX stulecia następował stopniowy wzrost dynamiki formowania się wielorakich zakresów znaczeniowych przypisywanych temu pojęciu. Zainicjowane w okresie oświecenia sposoby myślenia doprowadziły m.in. do wyjścia poza – zakorzeniony w tradycji – ahistoryczny sens tego słowa i perspektywę dualistyczną, w której zespół środków tworzących określony rodzaj stylu przyporządkowywano ustalonym typom wypowiedzi. Zmiana ta – związana z ujęciem monistycznym, niwelującym napięcie treściowo-formalne i umożliwiającym spojrzenie na styl jako zjawisko implikujące ścisłe zespolenie różnorodnych komponentów (językowych i treściowych) ze względu na nadrzędność indywidualnych bądź wspólnotowych przeżyć (styl jako wyraz ducha) – ujawniła „pulsacyjny" charakter pojęcia. Pod koniec XIX w. rezultatem szczególnej dociekliwości badaczy było wskazanie podwalin samodzielnej dyscypliny naukowej. U podstaw stylistyki, analizującej tekst w ujęciu formalnym, funkcjonalnym i treściowym, tkwi pojęcie stylu rozumiane jako fundamentalna kategoria semiotyczna i antropologiczna. Współcześni badacze wskazują na styl jako część składową repertuaru pojęć matrycowych, wyodrębniając w grupie aksjomatów niezbędnych pojęć stylistyki także język, funkcje, strukturę i tekst. Ze względu na wieloaspektowość terminu oraz powiązanie stylu ze sposobem bycia czy aktem twórczym nie tylko z obszaru filologii, lecz

również z innych dyscyplin humanistyki (już w wiekach średnich ten termin odnosił się do różnorodnych sfer działalności człowieka) – styl możemy zaliczyć do licznej grupy *concepts as travelling*. To słowo bierze swój początek w retoryce, aby potem meandrować pomiędzy różnymi dziedzinami kultury. Wydarzeniem o kluczowej roli było użycie terminu „styl" jako „pojęcia diagnostycznego" ukształtowanego dzięki pojawiającym się w nowożytnej Europie tendencjom do ujmowania zjawisk kulturowych w perspektywie historycznej. W refleksji Johanna Joachima Winckelmanna, dotyczącej metodologii badań dziejów sztuki i estetyki starożytnej, ta „stylistyczna" kategoria staje się instrumentem opisu zjawisk przestrzenno-materialnych zachodzących w obszarze architektury (*Geschichte der Kunst des Alterthums*, 1764). Tak jak dla historyków sztuki styl jest pojęciem trudnym do objaśnienia, tak i we współczesnym dyskursie filologicznym przysparza on badaczom wielu problemów, co prowadzi do formułowania chociażby tak skrajnego poglądu, że pojęcie to w dzisiejszej stylistyce okazuje się zbędne. Mniej trudności sprawia uczonym wyliczenie różnorodnych sposobów wysłowienia niż jednoznaczne zdefiniowanie terminu „styl".

Druga połowa XVIII w. w Polsce, charakteryzująca się zwiększeniem wysiłków na rzecz ustalenia normy języka ogólnonarodowego, to początek dyskusji nad stylem, odsłaniania kolejnych etapów kształtowania się pojęcia i sposobów jego definiowania. Rekonstrukcja tego wielotorowego zjawiska, przy odwołaniu do kontekstu europejskiego, koncepcji poszczególnych autorów i epok oraz zakresu wykorzystania terminu, pozwoli wskazać komponenty struktury pojęciowej – jakości i „zespoły cech stylowych" – dostrzeżone i opisane zarówno przez pisarzy, teoretyków literatury, jak i językoznawców.

Tradycyjne pojmowanie stylu (ujęcie ahistoryczne). Świadomość stylistyczna oświecenia jest osadzona w refleksji → antyku i stamtąd też wywodzi się pojęcie stylu (łac. *stilus* – „rylec", słowo pochodzące od gr. *Οτύλος* – „słup" lub *στίζω* – „znak"). Wyartykułowane w starożytności przekonanie o niezmiennej normatywności zasad estetycznych, wsparte w czasach → klasycyzmu poczuciem trwałości wyznaczników literatury, zajmuje w teorii i praktyce formowania komunikatu językowego miejsce szczególne. Rozumienia pojęcia w jego tradycyjnym znaczeniu dowodzą artykuły hasłowe zawarte w kompendiach leksykalno-encyklopedycznych epoki. Definiują one zwięźle styl jako sposób kształtowania myśli w mowie lub piśmie ([I. Krasicki], *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych*, t. 2, 1781; S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 3: *R–T*, 1812). To tradycyjne rozumowanie, oparte na wzajemnej zależności → treści i → formy, nadal, choć z mniejszą już siłą, czyni ze stylu właściwość tekstu pojmowaną jako cecha niezależna od zewnętrznych uwarunkowań. W jego obrębie rozpatruje się problematykę stylu w nawiązaniu do dwóch istotnych komponentów teorii retorycznej: *elocutio* i *genera dicendi*. Wyróżnikiem takiej koncepcji jest podporządkowanie sposobów wysłowienia obowiązującym przepisom i zasadom. Poddanie się regułom oznacza dostosowanie organizacji językowej wypowiedzi do konkretnych tematów i sytuacji (*genus iudiciale* – „mowa sądowa", *genus deliberativum* – „mowa polityczna, doradzająca", *genus demonstrativum* – „mowa oceniająca, pokazowa"). Ta praktyka wynika z traktowania stylu jako wartości społecznej, powtarzalnej i zinstytucjonalizowanej. W myślowym zapleczu aktualnej ciągle w oświeceniu sztuki wymowy miejsce szczególne zajmuje zespół cech dobrego mówienia (*latinitas*, *perspicuitas*, *aptum*, *ornatus*), z których to głównie zasada *decorum* (wyznaczająca kryterium odpowiedniości przedmiotu, środków językowych i stopnia ich ozdobności) dotyczy właściwego użycia zabiegów elokucyjnych (zob. klasyfikacja stylów na: *genus subtile* – „styl niski", *genus medium* – „styl średni", *genus grande* – „styl wysoki"). Już na początku

polskiego oświecenia Stanisław Konarski sięga po teorię stylistyczną antyku, podejmując próbę jej adaptacji w nowych warunkach społeczno-politycznych. W rozprawie *De emendandis eloquentiae vitiis* (*O poprawie wad wymowy*, 1741) dowodzi, że posługiwanie się przez twórcę zmakaronizowaną polszczyzną zakłóca wpisany w tekst aspekt komunikacyjny, czyli relację nadawczo-odbiorczą (por. też m.in. K. Leski [F. Bohomolec], *Rozmowa o języku polskim, naprzód po łacinie napisana*, 1758). Nadmierna ozdobność, krytykowana już za czasów Cycerona, utrudnia przekaz, w wyniku czego wypowiedź – rozumiana jako narzędzie wychowania obywatelsko-patriotycznego – nie spełnia swej funkcji. Zarysowujące się wyraźnie tendencje stylistyczne, odmienne od dominujących w czasach baroku, są związane z przemianami zachodzącymi w Rzeczypospolitej. Postawa wobec języka, zakładająca sięgnięcie po określony repertuar środków perswazji, wypływa z potrzeby kształtowania nowego modelu społeczeństwa, co sprzyjało formowaniu stylowego wzorca nowoczesnej publicystyki (zob. też → felieton, list do redakcji). Słowo ma przemawiać w równym stopniu do emocji, jak i do intelektu odbiorcy. Stąd już w tytułowej formule swego kolejnego traktatu Konarski wskazuje na „dobre myślenie" jako na warunek *sine qua non* „dobrego mówienia" (*De arte bene cogitandi ad artem bene dicendi necessari – O sztuce dobrego myślenia, koniecznej do sztuki dobrej wymowy*, 1767). To powiązanie → retoryki z logiką dowodzi zmian w świadomości stylistycznej polskiego oświecenia. Osiemnastowieczny teoretyk wymowy, który na kartach swych dzieł zachęca czytelników do wzięcia odpowiedzialności za słowo, apeluje jednocześnie o powszechną debatę nad czystością i klarownością polskiej mowy („Oceny i krytyka mnie nie trwożą, owszem, bardzo gorąco sobie życzę, aby skorzystały z prawa przysługującego im w naszej literackiej rzeczpospolitej" – tamże). Siła kształtująca pojęcie stylu w początkach czasów stanisławowskich wypływa bezpośrednio z konieczności zreformowania szkolnictwa, a podstawowym celem tego procesu jest wykształcenie nowej elity politycznej, mającej gwarantować przeobrażenia kraju w myśl idei oświecenia. Nastawienie perswazyjne powiązane ściśle z myślową precyzją sytuuje zabiegi stylistyczne głównie w sferze Arystotelesowskiej retoryki i gramatyki. Działania oświeceniowych reformatorów języka i stylu doprowadziły do odnowienia tradycyjnych sposobów wysłowienia, jak i wypracowania nowatorskich wówczas form wypowiedzi wraz z charakterystycznymi dla nich rodzajami stylów. To zjawisko nie dotyczy jedynie piśmiennictwa publicystycznego. W zakresie języka artystycznego rozpoczyna się m.in. proces kształtowania stylistycznej warstwy nowych form literackich: → dramatu politycznego i → powieści. Zostają uwypuklone różnice zachodzące między stylem poetyckim i prozatorskim. Ozdobność (*ornatus*), którą i współcześnie postrzega się jako znamię poetyzacji, jest traktowana obok stosowności (*aptum*) i jasności (*claritas*) jako jedna z zalet mowy wiązanej: „Wiersz powinien mieć coś w stylu wyższego nad prozę, nad mowę, nad list; gładki i słodko brzmiący w uściech być powinien, co jest wielce rzecz trudna z wynioślejszym stylem gładkość jednać, bo tamten cienie ma swoje dobierane, a gładkość jasnością i porządkiem słów wyrażać się zwykła" (J.A. Jabłonowski, *Nauka o wierszach i wierszopiscach polskich wszystkich*, 1751). Stylistyczne zróżnicowanie wypowiedzi podkreśla też związany z nim podział na kwiecisty azjanizm i elegancki w swej prostocie attycyzm, strukturę periodyczną i ucinkową. Oświecenie obejmuje szczególną refleksją także pojęcie potoczności i literackości, wiążąc to niejednoznaczne rozróżnienie z odmiennością typów wysłowienia: mówionym i pisanym. Taka strategia wyodrębnienia stylów, opisywanych za pomocą kategorii językoznawczych, realizuje nadrzędny, wspólnotowy aspekt zagadnienia. Styl jest głównie sposobem komunikowania określonej postawy wobec rzeczy-

wistości społeczno-politycznej, która ujawnia się „w" i „poprzez" skodyfikowaną konstrukcję wypowiedzi słownej. Swoistym zjawiskiem w tym okresie jest również wyodrębnienie się stylu naukowego operującego językiem polskim, co wiąże się z reformą edukacji i wymianą myśli naukowo-technicznej w Europie.

Styl jako akt kreacji (odejście od normatywizmu). W latach 80. XVIII w., gdy dominuje ujęcie stylu jako wartości ponadindywidualnej, zaczynają być słyszalne, nieśmiałe jeszcze, głosy alternatywne względem skodyfikowanego podejścia do sztuki słowa. Rozpoczyna się wówczas na gruncie polskim proces przemodelowywania pojęcia stylu. Pole semantyczne terminu ulega wyraźnemu poszerzeniu o zarysowane już w myśli antycznej, a cycerońskiej w szczególności, wskazanie na indywidualność pisarza jako czynnik kształtujący charakterystyczny dlań sposób językowego wyrazu. Styl – definiowany współcześnie w perspektywie osobowościowych cech właściwych danemu twórcy – można łączyć z głośno komentowanym w oświeceniowej Europie stwierdzeniem Georges'a Louisa Buffona: „le style c'est l'homme même" (*Discours sur le style*, 1753; por. łac. *stilus virum arguit*). Wbrew powszechnej opinii, takie rozumienie pojęcia nie dotyczy tylko kategorii indywidualności, ale wskazuje także na wspólnotę idei, które pisarz potrafi wyrazić w niekonwencjonalny sposób. Istotnym wyróżnikiem nowego podejścia do języka wypowiedzi literackiej w polskim oświeceniu było wskazanie przez Franciszka Karpińskiego na ekspresywny aspekt stylu: „Między tylą słowami, które mowę naszą teraźniejszą składają, jako niezliczone być mogą słowa ze słowem połączenia i wyrazy, tak zapewne ten straciłby pracę całą, który by przepisy naznaczyć chciał, jakimi by to, co pojęcie objęło, albo serce uczuło, tłumaczyć można. Wymowa bowiem, jak ów ptak bujny, traci zaraz z czerstwości i piękności swojej, skoro go tylko w klatce zamknięto" (*O wymowie w prozie albo wierszu*, 1782). Obok stylu rozumianego jako pragmatyczna konkretyzacja języka (dotycząca relacji między twórcą a odbiorcą dzieła) zarysowują się w tej osiemnastowiecznej poetyce teorie łączące pojęcie stylu z aktem kreacji. Najwybitniejszy reprezentant polskiego sentymentalizmu, porównując do zniewolonego ptaka twórcę ograniczonego sztywnymi zasadami, odwraca się od normatywizmu (→ prawidła) i wiąże sztukę wymowy z aktem wyrażania indywidualnych przeżyć. Naturalność, prostota, jasność czy „śpiewność" współtworzą zespół cech postulowanego przez Karpińskiego (a wspartego poglądami Jean-Jacques'a Rousseau) sposobu wysławiania. Styl nieretoryczny (przejawiający się w „czułym" wierszu i prozie), którego zwolennicy nie kwestionowali tradycyjnych założeń stylistycznych (komunikatywności, jasności, stosowności i naturalności), staje się ważnym filarem poetyki sentymentalnej i rokokowej. Zagadnienie czynnika emocjonalnego jako jednego z zasadniczych wyróżników wysłowienia podejmuje też Grzegorz Piramowicz: „Przesłać więc z żywością i wrażać z mocą w dusze drugich te czucia, którymi jesteś przenikniony […] – oto jest wymowa" (*Wymowa i poezja dla szkół narodowych*, cz. 1, 1792). Ten pedagog i teoretyk literatury skupia uwagę m.in. na kwestii indywidualnej → ekspresji. Poszerza przy tym zagadnienie dotyczące sposobów organizacji „wymówienia" o pojęcie → geniuszu, który w jego opinii stoi w sprzeczności z obowiązującym pojmowaniem stylu jako wyrazu myśli podporządkowanej wzorcom i regułom. Ta refleksja prowadzi do zastąpienia retorycznej dialektyki – psychologią. Należy dodać, że taka strategia w podejściu do stylu ujawniła się kilka lat wcześniej w pierwszej uformowanej na gruncie polskim doktrynie literackiej Filipa Nereusza Golańskiego (*O wymowie i poezji*, 1786). Zdaniem autora znaczący wpływ na styl dzieła ma gust – jedna z dyspozycji twórczych, która została zaprezentowana jako kategoria przypisana psychologii. Ówczesna myśl teoretycznoliteracka dowodzi, że w Polsce na przełomie

XVIII i XIX w. odchodzi się od pojęcia stylu, w którym upatrywano „zinstytucjonalizowaną, powtarzalną, społeczną wartość". Miejsce retorycznego ujęcia terminu zajmuje, głównie z inspiracji myślicieli niemieckich poruszających temat twórczego indywidualizmu (m.in. Novalis, *Fragmenty*, 1798; F. Schlegel, *Fragment 116*, „Athenaeum" 1798, *Mowa o mitologii*, 1800; A.W. Schlegel, *Über dramatische Kunst und Literatur. Vorlesungen*, t. 1–3, 1809–1811; K.W.F. Solger, *Erwin*, 1815), spojrzenie na styl w perspektywie monistycznej. Coraz silniej zaznacza się też powinowactwo myśli teoretycznej późnego oświecenia (Euzebiusz Słowacki, Józef Franciszek Królikowski) z przełomową refleksją najwybitniejszego reprezentanta tej formacji kulturowej we Włoszech. Giambattista Vico (*La scienza nova*, 1725), przeciwstawiając język poezji językowi retoryki, kieruje uwagę na nadawcę dzieła, a nie na sposób odbioru przekazywanych przez niego treści. Echo tych odchodzących od ujęcia stylu w perspektywie socjologicznej i historycznej rozważań odnajdziemy jeszcze m.in. w dojrzałym romantyzmie (Cyprian Norwid) i na przełomie XIX i XX w. w poglądach niemieckich modernistów.

Okres postanisławowski przynosi zwiększoną aktywność myślenia o stylu. Na gruncie polskim zaczęło się wówczas zarysowywać takie rozumienie pojęcia, które oddala się od modelu osadzonego na ahistorycznej koncepcji podporządkowanej regułom i wzorcom, związanego z mówieniem sytuacyjnym. Jednym z istotnych wydarzeń tamtego czasu jest wydanie czterotomowej usystematyzowanej rozprawy o języku (S.K. Potocki, *O wymowie i stylu*, t. 1–4, 1815–1816). Odnajdujemy tu wątki poruszone już przez antycznych retorów (Cycero, Kwintylian, Arystoteles) i nowożytną refleksję o stylu (Buffon, Jean-François de La Harpe, Hugh Blair, Antoine Léonard Thomas). Mimo że poglądy Potockiego – uznanego przez współczesnych za jednego z najlepszych stylistów swego czasu – są osadzone na gruncie tradycyjnego myślenia, to w istocie stanowią zapowiedź nowego podejścia. Autor adaptacji głośnego dzieła Winckelmanna (*O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski*, 1815), pisząc o rozwoju systemu językowego, podnosi m.in. sprawę tych cech wysłowienia, które nie poddają się uogólnieniu i schematom. Wiąże je z możliwościami wyrazowymi języka: „Styl pisarza ma zawsze jakiś związek ze sposobem jego myślenia. Jest to niejako obraz myśli, którymi się zwykle zaprząta rozum jego, i sposobu, którym się w nim wyobrażają. Dlatego w roztrząsaniu składni pisarza jest często nader trudnym styl od myśli oddzielić; i dziwić nas, jakeśmy to już powiedzieli, ten ścisły związek nie powinien, ponieważ styl nie jest niczym innym jak tym wyrazem, który myśl nasza przenosi nad inny". Wskazuje przy tym na indywidualność twórcy przejawiającą się w sposobie wymowy, gdyż „każdego pisarza uosobiła natura do tłumaczenia się raczej jednym sposobem niż drugim, a wybór zawisł od geniuszu". Przyjęcie antropologicznej perspektywy w spojrzeniu na zjawiska językowe nie oznacza tu jeszcze pojmowania stylu jako wyrazu indywidualnej ekspresji, ale stanowi już zapowiedź antyretorycznej (monistycznej) koncepcji stylu.

To istotne dla okresu postanisławowskiego zagadnienie stało się także przedmiotem rozważań Euzebiusza Słowackiego (*Prawidła wymowy i poezji*, wyd. 1826). W czasie, gdy styl i język traktowano jeszcze jako terminy bliskoznaczne, a interesujące nas pojęcie łączono głównie z uporządkowanym sposobem wypowiadania myśli (*elocutio*), badacz podjął próbę wyodrębnienia cech wymowy, poezji i stylu. Wskazując na dwa warunki stylu (jasność i „przyzwoitość", czyli stosowność), podkreślił, że zależy on „od geniuszu języka i od przymiotów serca, i umysłu pisarza, a także od myśli i uczuć". Znamienne, że w swych rozważaniach odniósł się, w sposób wówczas najpełniejszy, do zagadnienia estetyzacji języka. W opinii Słowackiego proces ten powinien objąć różne składniki stylu. Teoretyk późnego klasycyzmu pod-

niósł głównie kwestię „rymowania polskiego", czyli tego sposobu wypowiadania się, którego „szczególnym zamiarem jest zatrudniać imaginację i wzruszać serce". Styl poetycki, w odróżnieniu od „mowy pospolitej ustnej, a nawet od prozy pisanej", powinien odznaczać się wysmakowanym doborem myśli, „nieprozaicznych i niepospolitych" sposobów wyrażania oraz „harmonii mowy", polegającej na zespoleniu tonu wypowiedzi z tematem i okolicznością. W tym typowym dla początku nowego stulecia teoretycznym wykładzie – stanowiącym rezultat „kompromisowego" oglądu, a nie nowego ujęcia problematyki – Słowacki podnosi zagadnienie stylu jako komponentu → gatunku. Interesujące nas pojęcie ujmuje w kategoriach genologicznych, stąd też zawarto w rozprawie m.in. objaśnienia stylu prozy, stylu historycznego, stylu epistolarnego czy stylu mowy. Takie spojrzenie jest świadectwem charakterystycznego dla refleksji postanisławowskiej odchodzenia od retorycznej koncepcji stylu. Podziałowi na styl prosty, średni („umiarkowany") i wysoki towarzyszy przyporządkowanie każdemu z nich szczególnych figur i tropów. Wysoka ocena umiejętności użycia przez pisarzy klasycznego repertuaru środków wyrazu wiązała się ze wspomnianym już, właściwym od czasów oświecenia, postrzeganiem stylu w perspektywie elokucyjnej. W tym samym czasie głos na temat wyższości poezji nad prozą zabiera również Józef Franciszek Królikowski (*Proste zasady stylu polskiego*, 1826). W swym podręczniku uczy jedynie biegłości w pisaniu tekstów prozatorskich, sztuki poetyckiej nie łączy bowiem ze sztywnymi zasadami użycia środków językowych. Takie stanowisko Królikowskiego dowodzi nie tylko dokonującej się na przełomie epok zmiany w spojrzeniu na teorię stylu. Przypisując stylistyce miejsce na pograniczu językoznawstwa (gramatyki) i literaturoznawstwa (poetyki), autor porusza także zagadnienie tożsamości narodowej w jej językowym („Stosowność […] stylu zależy na ścisłej zgodności użytych słów i wyrazów mowy z ogólnym zamiarem języka, równie jak ze szczególnym zamiarem tego, który go ustnie albo na piśmie używa") i duchowym aspekcie.

Styl jako wyraz ducha (ujęcie jednostkowe i etniczne). Pierwsze dziesięciolecia XIX w. przynoszą ważną refleksję Kazimierza Brodzińskiego, któremu są bliskie poglądy wspomniane przez Królikowskiego. Odsuwa on „retoryczne" myślenie o stylu bardziej stanowczo, niż czynili to Słowacki czy Potocki. Z autorem rozprawy *O wymowie i stylu* łączy Brodzińskiego nie tylko temat indywidualnego użycia języka, ale także refleksja o swoistości stylów narodowych. Potocki, zwracając uwagę na związany z charakterem narodowym sposób wyrażania myśli (zarówno dzięki językowi, jak i stylowi), wychodzi poza oświeceniowy horyzont („Uważam, że różne kraje mają rodzaj stylu sobie właściwy, stosowny do charakteru albo geniuszu ich mieszkańców"). Jego sposób myślenia jest bliski – zrodzonej na gruncie niemieckim (Johann Joachim Winckelmann, Johann Wolfgang Goethe, Johann Gottfried Herder) – koncepcji uznającej język za jedną z kategorii wspólnotowych. Styl (narodu, epoki) ujawnia tu swą moc integrującą, staje się sposobem wyrażania tożsamości zbiorowej. Kategoria stylu narodowego, łączona z pojęciem → ducha, nawiązuje do koncepcji władz umysłowych stanowiących przedmiot zainteresowania Gottfrieda Wilhelma Leibniza i Immanuela Kanta. Brodziński w swych rozważaniach rozwija myśl poprzedników, definiując styl jako rodzaj wysłowienia, w którym odbija się kultura i życie codzienne społeczeństwa. Za Herderem, „najwięcej może u Niemców zasłużonym […] głębokim badaniem mowy i ducha narodowego" (*O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11), widzi w języku „zwierciadło narodu". Kategoria → narodowości i kategoria ducha poezji stają się w drugiej dekadzie XIX w. ważnymi komponentami pojęciowego wyposażenia refleksji o stylu. Wówczas też, m.in. za sprawą istotnego dla późniejszego ro-

zumienia zagadnień stylistycznych (a niedocenianego przez ówczesnych) podręcznika Józefa Mrozińskiego (*Pierwsze zasady gramatyki języka polskiego*, 1822), została zarysowana kwestia odrębności zachodzącej między całokształtem form stanowiących podstawę międzyludzkich relacji (język) a takim sposobem użycia znaków językowych, w którym przejawia się odrębność twórcy (styl). Na talent i wykształcony smak jako najważniejsze przymioty autora zwraca w tym czasie uwagę Józef Korzeniowski. W rozważaniach wyłożonych w *Kursie poezji* (1829) prezentuje styl jako istotną część sposobu wyrażania właściwego poezji. Krytykując skłonność twórców do przesadnej ornamentyki, wskazuje na inny przymiot stylu – obrazowość („Obfitość prawdziwa nie wymaga wielu wyrazów, ale wiele rzeczy. […] Bogactwo bowiem prawdziwe gruntuje się na liczbie myśli, na trafności stosunków i podobieństw, które wrażenie ocuca; na wielkości i ważności przedmiotu, który umysłowi przypomina"). Przywołując → prawidła poetycznego wysłowienia, odrzuca antyczną triadę stylów. Za „przyzwoitszy" uważa podział na styl prosty i obrazowy. Pisarz ten wiąże pojęcie → wzniosłości (jako istotnej cechy sposobu wyrażania) z pojmowaniem dzieła jako specyficznego rodzaju tekstu, przez który objawia się głębia zaprezentowanych w nim zjawisk (uczuć, myśli i całości zdarzeń). Mimo że postulaty Korzeniowskiego nie stanowiły poważnych przeformułowań teoretycznych, to wskazywały na łączność językowego wyrazu z mechanizmami estetyzującymi świat przedstawiony w utworze.

We wczesnej fazie epoki romantycznej, w tzw. okresie burzy i naporu, nasiliły się w Europie tendencje indywidualistyczne, a co za tym idzie, wzmogła się krytyka retorycznej koncepcji stylu. W celu odzwierciedlenia intencji myśli odsuwa się na bok normatywne zbiory językowych figur i form na rzecz stylotwórczej aktywności jednostki, w której działaniach – co ważne i odróżniające tę koncepcję stylu od późniejszej teorii stylów indywidualnych (przełom XIX i XX w.) – wyraża się duch narodu i czasu (Émile Deschamps, Jules Michelet, Arthur Schopenhauer). To porzucenie ahistorycznego spojrzenia na styl objawiające się w stopniowym uwalnianiu się podmiotu działań stylistycznych od obowiązujących od starożytności dyrektyw dowodzi przełomowego momentu w dziejach pojęcia. Styl jednak nadal definiuje się w odniesieniu do antycznej reguły koherencji. Na gruncie polskim jeszcze Brodziński (świadomy różnic między klasycystycznym a romantycznym sposobem wyrażania myśli) stara się objaśnić komponenty współtworzące triadę stylów: „[…] suknia nie bogata, lecz czysta i kształtna, niesplamiona ani rozdarta" (styl prosty), „ubiór" (styl średni), „szata" (styl wysoki). W działaniach stylistycznych pisarze kierują się reprezentatywnymi dla artystycznej wymowy: „jasnością", „przyzwoitością" i ozdobnością. Tę ostatnią z wymienionych kategorii teoretycy epoki wiążą nie tylko z walorami formalnymi dzieła, ale także ze sferą myśli, emocji i wzruszeń (m.in. K.L. Schaller [J. Schwaldopler], *Zasady wymowy i poezji*, przeł. J.K. Ordyniec, 1827). Cyprian Norwid jest tym twórcą, który pragnie „odpowiednie dać rzeczy słowo", łącząc obszar poetyki i retoryki. Jego refleksja dotycząca sposobu wyrażenia esencji bytu jest wsparta tradycyjnym pojmowaniem „słowa" jako najistotniejszego komponentu języka, a desygnowania jako najważniejszej czynności sposobu artykułowania myśli. Pisarz, świadomy złożonej natury języka i jego powiązań ze sferą duchową, wyróżnia formę („literę"), wyrażone w niej prawdy i jej brzmienia jako równoważne komponenty stylu, w których ujawnia się istota narodu.

Łączenie interesującego nas pojęcia nie z konkretną sytuacją komunikacyjną, ale z całokształtem ludzkich zachowań i wyznawanych wartości charakteryzujących określoną kulturę, a także zespolenie dwóch kategorii (estetycznej i etycznej) przejawiania się stylu, od-

najdujemy kilkadziesiąt lat wcześniej w refleksji Goethego. Wówczas to styl zaczyna pełnić funkcję pojęcia oceniającego i głównej zasady kompozycyjnej, na której jest oparta wypowiedź słowna. Termin ten w odróżnieniu od maniery i („prostego" = biernego) naśladownictwa natury niemiecki poeta łączy z niemożliwym do osiągnięcia ideałem. Styl traktuje zaś jako określony model wyrażania myśli. Goethe zakłada, że sposób wysłowienia jest odzwierciedleniem duszy i charakteru (*Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl*, 1789), sugestywnym sposobem wyrażenia geniuszu oraz → natchnienia. Dziewiętnastowieczna teoria definiuje styl w aspekcie językowego ukształtowania właściwości dzieła. W latach 30. na kształtowanie się pojęcia stylu znaczący wpływ, oprócz tradycji retorycznej, miała refleksja językoznawcza. Podkreśla się wówczas rangę języka jako działania, wskazując na jego moc kreacyjną w kształtowaniu sposobu oglądu świata (Johann Georg Hamann, Herder czy *energia* Wilhelma Humboldta). Na gruncie polskim z entuzjazmem przyjęto rozprawę Jana Nepomucena Kamińskiego, inspirowaną poglądami największego reprezentanta nowożytnej filozofii niemieckiej (*Czy nasz język jest filozoficzny?*, „Haliczanin" 1830, t. 1). Podjęty przez autora temat nawiązuje do refleksji Georga Wilhelma Friedricha Hegla dotyczącej języka. Niemiecka myśl językoznawcza – głosząca, że język jest nie tyle wytworem określonej zbiorowości, co sposobu wyrażenia ducha tej wspólnoty – staje się szczególnie bliska członkom uciemiężonej pod zaborami społeczności. Tradycyjne pojęcie stylu i jego klasyfikacja stają się wówczas „reliktem" wobec powszechnie przyjętej i praktykowanej teorii języka, odnoszącej się do spraw ducha, czego dowodem jest zainteresowanie poezją ludową odzwierciedlającą duszę narodu. Apoteozę rodzimości rozpoznajemy w wypowiedziach teoretyków (F. Jezierski, *Przygotowanie do wiedzy mowy polskiej*, 1843) i w dorobku wielu pisarzy epoki. Romantyczny model ujawnił się najbardziej w stylu artystycznym – „zastępującym" w dobie zaborów style innych typów wypowiedzi. Wyraźne odejście od ujęcia stylu w perspektywie retoryczno-normatywnej nastąpiło na gruncie poezji. W tym czasie refleksje teoretyczne Adama Mickiewicza (m.in. zawarte w korespondencji i rozprawie *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*, 1829) oraz jego praktyka pisarska dowodzą połączenia języka literackiego z żywiołem potocznej polszczyzny (tzw. prowincjonalizmy stanowiły przejaw stylistycznego *novum*). Nie należy zapominać, że późniejsze zapatrywania pisarza (wykłady paryskie) wskazują na powinowactwo z koncepcją językoznawczą typową dla połowy XIX w. Nie tylko indywidualne programy, → manifesty i twórczość literacka, ale też stopniowe zastępowanie podręczników retoryki wykładami praktycznej stylistyki (m.in. wspomniana już rozprawa Królikowskiego i opublikowana dwadzieścia lat później *Teoria stylu, czyli piśmiennego wysłowienia* Konstantego Leona Rewolińskiego, 1846) dowodzą usamodzielniania się już w tym okresie nauki o stylu (zob. hasło *Stylistyka*, w: K.F.A.E. Łukaszewski, *Słownik podręczny wyrazów obcych i rzadkich w języku polskim używanych*, 1847). Mimo że zespół zjawisk zachodzących w romantycznej teorii i praktyce (odstąpienie od normatywnej koncepcji na rzecz pojmowania stylu w ujęciu etnicznym oraz indywidualizującym, wiążącym proces twórczy z talentem i natchnieniem, odrzucenie teorii → mimetyzmu na rzecz koncepcji artystycznej ekspresji, wpływ badań językoznawczych na kształtowanie się pojęcia stylu) może świadczyć o kolejnym etapie przeobrażeń w rozumieniu terminu, to epoka ta nie poszerzyła pola semantycznego wyrazu „styl" w istotnym dla dziejów pojęcia zakresie znaczeniowym. Należy także pamiętać, że w pierwszej połowie XIX w. przenikały się wzajemnie tendencje klasycystyczne i antyklasycystyczne, ciągle utrzymywano zasadę stosowności i antyczną triadę stylową, a styl utożsamiano nadal ze sposobem wyrażania myśli, nawiązując do definicji

sięgającej starożytności. Zmiany wprowadzone przez romantyzm, związane m.in. ze stopniowym osłabianiem idei twórczego naśladowania porządku natury, dotyczyły pojmowania stylu jako głównej zasady → kompozycyjnej dzieła i wyrazu indywidualnego geniuszu stanowiącego przejaw ducha narodu i historii.

Styl w językoznawczej refleksji młodogramatyków. Refleksja pozytywistyczna nie wpłynęła zasadniczo na zmianę treści pojęcia. Termin „styl" jest nadal odnoszony do sposobu ukształtowania wypowiedzi w formie pisemnej lub ustnej. Z zagadnieniem tym wiąże się zasadę *decorum*, a treść wydawanych w drugiej połowie XIX w. kompendiów retorycznych i nauki o stylu świadczy o trwałej bliskości tych dwóch obszarów humanistyki. Wśród wypowiedzi teoretycznych należy wyróżnić trzy normatywne ujęcia: *Naukę prozy, czyli stylistykę* (1863) Jana Rymarkiewicza, *Teorię literatury (stylu, prozy i poezji) do użytku szkolnego i nauki domowej* (1901) Bronisława Grabowskiego i *Stylistykę polską wraz z nauką kompozycji pisarskiej* (1903) Piotra Chmielowskiego. Pierwsza z wymienionych prac dotyka popularnego w pozytywizmie rozumienia stylistyki ograniczającego jej zakres do prozy. Na szczególną uwagę zasługują spostrzeżenia poczynione przez biografa twórczości Mickiewicza, który czyni przedmiotem refleksji nie sposób wyłożenia myśli (*elocutio*), ale reguły kompozycji tekstu (*dispositio*). Wypowiedź Chmielowskiego dowodzi zarówno osadzenia pozytywistycznego dorobku w bogatej tradycji stylu, jak i wpływu, ówczesnej myśli naukowej: → psychologizmu i estetyki. Przedmiotem zainteresowań badaczy stylistyki stają się: „forma, dobór słów, budowa zdań" (W. Wackernagel, *Poetik, Rhetorik und Stilistik. Academische Vorlesungen*, 1873). Myślenie o stylu w perspektywie badań językoznawczych (ważne ujęcie atomizujące niemieckich młodogramatyków) prowadzi do powiązania pojęcia stylistyki z indywidualną twórczością literacką. „Jako taki wyraz indywidualny (jednostkowy) [styl] jest […] oczywiście jeden dla każdego osobnika, lecz zarówno na różne nastroje, jak i ze względu na przedmioty, o których mówi, […] może przybierać rozmaite kształty i odmiany niemal nieskończone" – Chmielowski próbuje uporządkować w ten sposób „niespójne" refleksje o sztuce artystycznej i prawidłach pisania. Autor, wymieniając różnorodne rodzaje stylu, określa go mianem „najzewnętrzniejszej szaty myśli", co stanowi nawiązanie do antycznej definicji pojęcia. W epoce obiektywizmu i empiryzmu, gdy głównym identyfikatorem stylistycznego modelu jest odwzorowanie rzeczywistości, rozkwita w pozytywistycznej powieści styl realistyczny – programowo „aliteracki". Hegemonia faktu odciska się na twórczości pisarzy epoki.

Styl a poetyka (teoretyczna propozycja Bolesława Prusa). Zjawisko to w sposób szczególny ujawniło się w stylu dzieł literackich Prusa. Rozważania teoretyczne (dotykające m.in. filozofii i estetyki) – zawarte głównie w opublikowanych dopiero w XXI w. zapiskach czy też studium o Mickiewiczowskim *Farysie* („Kraj" 1885, nr 46) – świadczą o inspiracji naturalistyczną teorią Hippolyte'a Taine'a (*Filozofia sztuki. Włochy, Niderlandy, Grecja*, przeł. L. z K. S. [L. z Komarów Sabowska], 1874) oraz jego koncepcją wiążącą utylitaryzm z dziedziną nauki i sztuki. Rezultatem pragmatycznego podejścia jest sięganie po język nieartystyczny w celu operowania materią słów prostych i potocznych. Działanie stylizacyjne, polegające na zacieraniu śladów „literackości", głównie w powieści tego czasu, wynika z potrzeby oddania zjawisk codziennych w sposób zobiektywizowany i zwięzły. Pisarz zaleca więc unikanie leksyki silnie zabarwionej uczuciowo. Badacze określają Prusowski sposób wysłowienia jako „niezauważalny", „przeźroczysty" i „nieobecny". On definiuje zaś pojęcie stylu jako: 1) zespół środków „wypowiadających ideologię dzieła" (*Farys*); 2) „powierzchnię dzieła literackiego" (notatki). Rozważania, które pisarz snuje wokół utworu Mickiewicza, mają, jak się zdaje, pretekstowy

charakter. Prus zastanawia się nad regułami umożliwiającymi przedstawianie rzeczywistości w poezji. Odrzuca bogatą ornamentykę („dekoracyjność"), symboliczną wieloznaczność, wybierając przejrzyste tropy. Wiąże je z nowymi właściwościami wypowiedzi poetyckiej – obok jasności mającej swój antyczny rodowód – jędrnością i „stosunkowością". „Pobudzanie umysłu do ruchu" to mechanizm, w którym funkcję mobilizującą czy aktywizującą pełnią części mowy. Gdy dominują rzeczowniki, zostaje wówczas spełnione kryterium jędrności, zakłóca ją nadreprezentacja innych klas wyrazowych (szczególnie przymiotników). „Stosunkowość" języka służy, zdaniem pisarza, do określenia stopnia powiązań zachodzących między zaprezentowanymi przedmiotami czy też między przedmiotem a jego reprezentacją. Twórcy, sięgając po porównania i → metafory, odrzucają abstrakcyjność skojarzeń na rzecz jasności i przejrzystości wyrazu. W okresie pozytywistycznie zorientowanego nurtu retoryczno-językowego (elokucyjnego) autor *Lalki* był jednym z niewielu pisarzy, którzy podjęli zagadnienie wysłowienia, ujmując je jednocześnie jako dyscyplinę naukową. Problematykę stylistyczną rozpatrywał on w ujęciu tej dziedziny teorii literatury, która bada strukturę dzieła.

U schyłku wieku zaznaczyła się inna ciekawa dyskusja z udziałem Prusa na temat stylu polskiego, łącząca aspiracje narodowe z – motywowanymi genetyzmem pozytywistycznym – zainteresowaniami regionalnymi, skupionymi głównie na górach – Tatrach, Zakopanem i Podhalu (B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski" 1886, nr 315; S. Witkiewicz, *Styl zakopiański*, 1899; J.G. Pawlikowski, *Styl jako zjawisko społeczne*, 1912; S. Eljasz-Radzikowski, *Styl zakopiański*, 1900).

Publicystyka literacka o stylu. Uwagi teoretyczne na temat sztuki pisania Prus zamieszcza także na łamach czasopism. Głosy wielu pisarzy, dziennikarzy i krytyków dotyczące stylu współtworzą wówczas, jak nigdy dotąd, pokaźną grupę krytycznoliterackich wystąpień pojawiających się w publicystyce pozytywizmu – zasadniczym obszarze piśmiennictwa, naznaczonym ideami i hasłami epoki. W gronie uczestników dyskusji toczonej zarówno na łamach „starej", jak i „młodej" prasy jest Aleksander Świętochowski, którego styl Prus określa uszczypliwie „szekspirowskim" (*Słówko o krytyce pozytywnej. (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)*, „Kurier Codzienny" 1890, nr 308 i 310–316; tekst ten stanowi odpowiedź na krytykę twórczości autora *Lalki* – A.S. [A. Świętochowski], *Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, „Prawda" 1890, nr 32–39). W powszechnej opinii ten czołowy przedstawiciel tzw. pozytywizmu warszawskiego, redaktor „Przeglądu Tygodniowego" i „Prawdy", uchodzi za autorytet rozstrzygający kwestie stylu. Świadczy o tym m.in. opinia Stanisława Tarnowskiego, nienależącego do grona entuzjastów Świętochowskiego, który na łamach „Przeglądu Polskiego" chwali *Niewinnych* za wyjątkowość „co do ducha i ujęcia rzeczy" (*Teatr. „Niewinni", dramat w 3 aktach przez Wł. Okońskiego*, „Przegląd Polski" 1875, t. 36). Mimo że dyskusja na temat sztuki wysłowienia zarówno przywódcy postępowego stronnictwa (np. H. Sienkiewicz, *„Piękna", dramat w czterech aktach Wł. Okońskiego*, „Słowo" 1882, nr 241), jak i innych pisarzy epoki (A. Świętochowski, *Przegląd piśmiennictwa polskiego. „Skrupuły", powieść przez Kazimierza Chłędowskiego*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 36) jest burzliwa – to zbiór esejów, → recenzji, → portretów literackich, stanowiących wyraz żywej reakcji na najnowsze dokonania literackie, świadczy o tym, że refleksja o stylu nie stanowi głównego przedmiotu zainteresowania teoretyków literatury. Uwaga pisarzy i teoretyków jest skupiona głównie na wskazaniu celów i funkcji literatury. Potwierdzeniem tego zjawiska jest wypowiedź Elizy Orzeszkowej, związana ze sztuką powieściopisarską: „Tak więc po bliskim rozpatrzeniu się w naturze zdolności twórczych i ich przeznaczeń, widzimy z samej natury tej wypływającą dla pisarza koniecz-

ność podwójnych: umysłowych i moralnych trudów, i jakże daleko pozostawiamy za sobą wyobrażenie o ptaku śpiewającym i cudotwórczym jego gardziołku" (*O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15). Odrzucenie obrazu poety-ptaka nie oznacza tu powrotu do normatywizmu zanegowanego już w oświeceniu przez sentymentalistów łączących pojęcie stylu z ekspresją twórczą (Karpiński), ale odsyła do zadań pisarza – zaprezentowania, opisania i analizy rzeczywistości. W sytuacji politycznej drugiej połowy XIX w. należy też doszukiwać się przyczyn zespolenia podejmowanej przez pozytywistów kwestii dotyczącej sztuki wysłowienia z troską o zachowanie języka narodowego.

Ekspresyjno-indywidualistyczna teoria stylu. W latach 90., wraz z kryzysem → realizmu drugiej połowy XIX w., zaczyna narastać zainteresowanie stylem. Na ożywienie refleksji stylistycznej wpłynęło wyodrębnienie kultury (i innych nauk dotyczących człowieka jako istoty społecznej i twórczej) z obszaru przyrodoznawstwa (Wilhelm Windelband). U podstaw modernistycznego spojrzenia na dzieło literackie stoi teza Humboldta („poezja jest sztuką poprzez język"), którą poprzedza wspomniana już historycznojęzykowa refleksja Vica. Teoretycy przełomu wieków wskazują na rozbieżności między gramatyką a obrazową i twórczą ekspresją tkwiącą w języku. Stylistyka zaczyna być postrzegana nie tylko jako nauka o rodzajach stylu i środkach stylistycznych, ale także jako dyscyplina zgłębiająca pojęcie stylu przy wykorzystaniu różnorodnych metod badawczych. Szkoła neoidealistyczna (reprezentująca współczesne ujęcie indywidualizujące) nawiązuje do teorii Benedetta Crocego (*Estetica come scienza dell'espresione e linguistica generale*, 1902), którego refleksje o sztuce obracają się wokół pojęcia ekspresji utożsamianej z intuicją. Włoski filozof stawia też znak równości między językiem i poezją oraz estetyką i językoznawstwem. Jego rozumienie formy i treści jako dwóch nierozerwalnych elementów dzieła stanowi (wraz z romantycznymi rozważaniami o stylu) punkt wyjścia teorii głoszonej przez twórców „nurtu integralnego". Karl Vossler i Leo Spitzer zmierzają do wypracowania koncepcji stylu jako wyrazu indywidualności twórcy, a nie naśladownictwa natury (Goethe), przywołując wyobrażenie dzieła artystycznego jako integralnej jedności zachodzącej między formą a treścią. W rozbieżności gramatycznych i psychologicznych form języka Vossler dostrzegał przejaw twórczej ekspresji (poetyzacji). Teoretycy, o których mowa, uznają siłę oddziaływania dzieła za sztukę (Croce) i łączą ją z celem analizy stylistycznej, ustalonym przez ten rodzaj lingwistycznego ujęcia. Jest nim ujawnienie złożoności ludzkiej psychiki (przeżyć, uczuć, myśli). Twórca idealizmu estetycznego, podkreślając, że w akcie twórczym wyraża się indywidualność autora (oświeceniowa koncepcja Buffona), jest wierny zasadzie: „Ile indywiduów, tyle stylów".

Styl w perspektywie emocjonalno-lingwistycznej. Inne spojrzenie na styl prezentuje „szkoła genewska", wskazując na dwa rodzaje stylistyki: literacką i lingwistyczną (w połowie XX w. uznano ten podział za nieprecyzyjny). Charles'a Bally'ego (*Précis de stylistique*, 1905; *Traité de stylistique française*, 1907) – odrzucającego za Ferdinandem de Saussure'em (styl to „rejestr środków językowych") poglądy młodogramatyków – nie interesują jednostkowe cechy wypowiedzi. W odróżnieniu jednak od swego mistrza, szwajcarski uczony nie umieszcza zagadnień poetyki semiotycznej w obszarze badań stylistyki. Ogniskując bowiem swe refleksje wokół teorii wyrazu, wyznacza tej dyscyplinie zadanie dopełnienia gramatyki, uznając, że „bada [ona] wartość afektywną faktów zorganizowanej mowy i wzajemne oddziaływanie na siebie faktów ekspresywnych, które tworzą system wyrazu danego języka". Bally, dając początek stylistyce deskryptywnej (niemającej charakteru astrukturalnego) i otwierając przed teoretykami nowe obszary poszukiwań, wiąże styl z procesem wyrażania emocji.

Mimo rozkwitu różnorodnych koncepcji stylistycznych (lingwistyczno-emocjonalnej, ekspresyjno-indywidualistycznej czy psychologistycznej), do którego dochodzi na przełomie stuleci, spojrzenie na styl w ujęciu normatywno-estetycznym nadal dominuje na gruncie polskim w dydaktyce pierwszych dwóch dziesięcioleci XX w. Wśród wydanych w tym okresie podręczników należy wyróżnić nowatorską *Stylistykę polską wyjaśnioną na ćwiczeniach i przykładach* (1910) Lucjusza Komarnickiego. Dzieło to – którego autor z powodu, jak pisał, „zupełnego braku u nas poszczególnych prac teoretycznych z zakresu stylistyki, odpowiadających poziomowi współczesnemu tej wiedzy zagranicą", jest zmuszony oprzeć się głównie na rozważaniach Richarda Moritza Meyera (*Deutsche Stilistik*, 1913) i Bally'ego – stanowi umiejętne połączenie treści merytorycznych i edukacyjnych. W 1914 r. ukazuje się drukiem utrzymana w duchu szkoły idealistów rozprawa *O stylu i stylistyce* Stanisława Wędkiewicza, pełniąca ważną funkcję w rozwoju polskiej myśli naukowej mającej za przedmiot refleksji sposoby wysłowienia. Znaczącą rolę w rozważaniach nad stylem odgrywają też poszukiwania Władysława Ćwika. Identyfikując styl z językiem, wykorzystuje on metody matematyczne w analizie literaturoznawczej w celu scharakteryzowania indywidualnych sposobów wysłowienia pisarzy romantyzmu: Juliusza Słowackiego (1909) i Zygmunta Krasińskiego (1912). Równie ważne są nowatorskie prace Kazimierza Wójcickiego (*Historia literatury i poetyka*, 1914; *Jedność stylowa utworu poetyckiego*, 1914).

Nowatorskie badania nad stylem pojawiły się w pierwszych dekadach XX w. w wypowiedziach krytyków lwowskich (Stanisław Womela, Tadeusz Sobolewski, Ostap Ortwin). Szczególnie interesujące są prace tego ostatniego autora. Określając styl *Oziminy* (1911) Wacława Berenta jako „przeładowany i barokowy", „bez perspektyw i światłocienia", Ortwin pytał: „[…] jakiż to typ umysłowości pozostaje w takim właśnie stosunku do życia i rzeczywistości, że z nieuchronną koniecznością musi wyrobić w sobie taki, a nie inny styl, metodę?" (*O stylu i metodzie „Oziminy" Wacława Berenta*, powst. 1911, wyd. 1936). Styl u Ortwina nie jest ani intencją pisarską, ani czystą → ekspresją, ani wyrazem indywidualizmu; jest całościowym gestem twórczym, w którym – dzięki takiej, a nie innej pracy języka, dzięki wykorzystaniu, nie zawsze świadomemu, takich, a nie innych środków artystycznych – dokonuje się proces krystalizacji własnych przeżyć i stosunku do świata. Swoją koncepcję stylu Ortwin rozwinie w okresie po pierwszej wojnie światowej w tekstach dotyczących poezji, m.in. w szkicu *O liryce i wartościach lirycznych* („Przegląd Warszawski" 1924, nr 28), gdzie nazywa styl „układem osiowym, wedle którego trwale i nieodmiennie krystalizować się muszą wszystkie twory" konkretnego artysty. I precyzuje rozumienie poezji jako autonomicznego gestu twórczego, zakorzenionego jednak na rozmaite sposoby w rzeczywistości społecznej i psychicznej: „Nie osobiste przeżycia zatem, które wartki nurt zdarzeń przynosi i z sobą porywa, ani subiektywne wzruszenia, jakich na skutek tych przeżyć doznajemy, są tym, co spośród innych wyróżnia pewną indywidualność poetycką. Są to bowiem wszystko bezkształtne jeszcze i nieskoordynowane, surowe stany i bierne procesy, które się bezradne tłoczą i przepychają, mącą, zalewają i rugują wzajemnie. Właściwa istota i indywidualność twórcza człowieka przejawia się naprawdę i dokumentarnie tylko w czynie, w tym, co i jak zdziała i czego dokona. […] Język jest tu nie tylko narzędziem i tworzywem, ale zarazem i tym odrębnym, swoistym odcinkiem rzeczywistości, na którego terenie poeta liryczny organizuje i wykuwa właściwe sobie formy wyrazu dla rozmaitych kompleksów tych wartości poetyckich, które domagają się w nim realizacji" (tamże). Koncepcje Ortwina, wychodzące z założeń Benedetta Crocego, zmierzały w stronę nowszych ujęć, m.in. Leona Spitzera i strukturalistów.

Przegląd najważniejszych stanowisk wobec stylu pozwala stwierdzić, że pojęcie to, przemierzając różne obszary humanistyki, wymyka się jednoznacznej definicji również w dziedzinie badań filologicznych, w której termin ten jest objaśniany m.in. jako wyraz myśli, ducha i emocji podporządkowany (lub nie) regułom retoryki. Wielość odpowiedzi na pytanie o styl świadczy o tym, że jest to pojęcie osadzone w różnorodnych kontekstach: historycznym, kulturowym, metodologicznym. Jednocześnie, mimo charakteryzującej je „elastyczności", ciągłego porządkowania przez badaczy wiedzy o stylu, pozostaje ono na początku XX w. nadal jednym z narzędzi analizy przekazów językowych, w których ujawniają się duch epoki, konkretne idee i treści.

Aleksandra Norkowska

Źródła: S. Konarski, *De emendandis eloquentiae vitiis*, 1741; J.A. Jabłonowski, *Nauka o wierszach i wierszopiscach polskich wszystkich*, 1751; S. Konarski, *Ordinationes visitationis Apostolicae… pro Provincia Polona… Scholarum Piarum*, współaut., 1753–1755; F. Bohomolec, *Rozmowa o języku*, 1758; S. Konarski, *De arte bene cogitandi ad artem bene dicendi necessari*, 1767; [I. Krasicki], *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych*, t. 1, 1781; F. Karpiński, *O wymowie w prozie albo wierszu*, w: tegoż, *Zabawki wierszem i prozą*, t. 2, 1782; F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, wyd. 2 zm., 1788; G. Piramowicz, *Wymowa i poezja dla szkół narodowych*, cz. 1, 1792; S.K. Potocki, *O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski*, 1815; S.K. Potocki, *O wymowie i stylu*, t. 1–4, 1815–1816; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; J. Mroziński, *Pierwsze zasady gramatyki języka polskiego*, 1822; J.F. Królikowski, *Proste zasady stylu polskiego*, 1826; E. Słowacki, *Prawidła wymowy i poezji*, 1826; J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, 1829; A. Mickiewicz, *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*, w: tegoż, *Poezje*, 1829; J.N. Kamiński, *Czy nasz język jest filozoficzny?*, „Haliczanin" 1830, t. 1; A. Mickiewicz, *Prelekcje paryskie* [1840–1844], t. 1–2, przekł. z franc. i komentarz L. Płoszewski, wybór, wstęp i oprac. M. Piwińska, 1997; F. Jezierski, *Przygotowanie do wiedzy mowy polskiej*, 1843; K.L. Rewoliński, *Teoria stylu, czyli piśmiennego wysłowienia*, 1846; K.F.A.E. Łukaszewski, *Słownik podręczny wyrazów obcych i rzadkich w języku polskim używanych*, 1847; J. Rymarkiewicz, *Nauka prozy, czyli stylistyka*, wyd. 2 zm., 1863; A. Świętochowski, *Przegląd piśmiennictwa polskiego. „Skrupuły", powieść przez Kazimierza Chłędowskiego*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 36; S-i [S. Tarnowski], *Teatr. „Niewinni", dramat w 3 aktach przez Wł. Okońskiego*, „Przegląd Polski" 1875, t. 36; E. Orzeszkowa, *O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15; H. Sienkiewicz, *„Piękna", dramat w czterech aktach Wł. Okońskiego*, „Słowo" 1882, nr 241; B. Prus, *„Farys"*, „Kraj" 1885, nr 46; B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski" 1886, nr 315; B. Prus, *Literackie notatki o kompozycji* [1886–1897], oprac. A. Martuszewska, 2010; B. Prus, *Słówko o krytyce pozytywnej. (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)*, „Kurier Codzienny" 1890, nr 308 i 310–316; A.S. [A. Świętochowski], *Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, „Prawda" 1890, nr 32–39; S. Witkiewicz, *Styl zakopiański*, w: tegoż, *Sztuka i krytyka u nas (1884––1898)*, 1899; S. Eljasz-Radzikowski, *Styl zakopiański* (odczyt w Towarzystwie Ludoznawczym we Lwowie), 1900; B. Grabowski, *Teoria literatury (stylu, prozy i poezji) do użytku szkolnego i nauki domowej*, 1901; P. Chmielowski, *Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej*, 1903; O. Ortwin, *O stylu i metodzie „Oziminy" Berenta*, „Nasz Kraj" 1908, t. 6; W. Ćwik, *Badania stylometryczne nad językiem Słowackiego*, w: *Księga pamiątkowa ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin Słowackiego*, t. 2, 1909; L. Komarnicki, *Stylistyka polska wyjaśniona na ćwiczeniach i przykładach*, 1910; J.G. Pawlikowski, *Styl jako zjawisko społeczne (wykład wygłoszony w przeddzień otwarcia wystawy podhalańskiej we Lwowie 24 marca 1911 r. w Związku Naukowo-Literackim)*, „Lamus" 1911/1912 (oraz nadbitka 1912); W. Ćwik, *Badania nad idiosynkrazjami językowymi Krasińskiego*, w: *Księga pamiątkowa ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin Krasińskiego*, t. 2, 1912; S. Wędkiewicz, *O stylu i stylistyce*, 1914; O. Ortwin, *O liryce i wartościach lirycznych*, „Przegląd Warszawski" 1924, nr 28.

Opracowania: K. Vossler, *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft. Einesprach-philosophische Untersuchung*, 1904; P. Guiraud, *La Stylistique*, 1957; M.R. Mayenowa, *Wstęp*, w: *Ludzie Oświecenia o języku i stylu*, t. 1, oprac. Z. Florczak i L. Pszczołowska, red. M.R. Mayenowa, 1958; A. Sempoux, *Notes sur l'histoire des mots « style » et « stylistique ». Revue Belge de Philologie et d'histoire*, 1961; M.R. Mayenowa, *Analiza doktryny stylistycznej Praskiego Koła*, w: *Praska szkoła strukturalna w latach 1926–1948. Wybór materiałów*, red. M.R. Maye-

nowa, przekł. i oprac. W. Górny, przekład przejrzał i oprac. T. Bajerski, 1966; *Stylistyka Bally'ego. Wybór tekstów*, przekł. i oprac. U. Dąmbska-Prokop, 1966; *Język i poezja. Z dziejów świadomości XVIII wieku*, 1970; K. Vossler, L. Spitzer, *Studia stylistyczne*, wyb. i oprac. M.R. Mayenowa i R. Handke, przeł. R. Handke i in., 1972; Z. Łempicki, *Zagadnienie stylu*, w: *Stylistyka polska. Wybór tekstów*, wyb., oprac. i wstęp E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik i M. Tatara, 1973; T. Milewski, *O zakresie i przedmiocie badań stylistycznych*, w: jw.; G. Antoine, *Stylistyka francuska, jej definicje, cele i metody*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 1, oprac. H. Markiewicz, 1976; Z. Kopczyńska, *Język a poezja. Z dziejów świadomości językowej i literackiej oświecenia i romantyzmu*, 1976; T. Kostkiewiczowa, *Styl – teorie*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, 1977; T. Skubalanka, *Style literatury*, w: jw.; Z. Florczak, *Europejskie źródła teorii językowych w Polsce na przełomie XVIII i XIX wieku. Studia z dziejów teorii języka i gramatyki*, 1978; M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, 1979; H. Markiewicz, *Styl tekstu literackiego i jego badanie*, w: tegoż, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, 1980; K. Górski, *Rozważania teoretyczne. Literatura. Muzyka. Teatr*, 1984; J. Prokopiuk, *Wstęp*, w: Novalis, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, wyb., przekł. i oprac. J. Prokopiuk, 1984; T. Skubalanka, *Historyczna stylistyka języka polskiego. Przekroje*, 1984; Z. Kloch, *Stanisław Kostka Potocki o języku i stylu*, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 4; M. Korolko, *Poetycka retoryka Norwida*, w: *Dziewiętnastowieczność. Z poetyk polskich i rosyjskich XIX wieku. Prace poświęcone X Międzynarodowemu Kongresowi Slawistów w Sofii*, red. E. Czaplejewicz i W. Grajewski, 1988; E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, 1990; H. Cieślakowa, *Retoryka*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; M.R. Mayenowa, *Styl*, w: jw.; Z. Mokranowska, *Humor*, w: jw.; M. Męczyk, *Stylizacja*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska i E. Szary-Matywiecka, 1992; J. Paszek, *Stylistyka*, w: jw.; B. Bogołębska, *Proces wyodrębniania się teorii stylu na przełomie wieku XIX i XX*, „Stylistyka" 1993, nr 2; T. Kostkiewiczowa, *Myśl literacka polskiego oświecenia (zarys problemów badawczych)*, w: *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740–1800*, t. 1, oprac. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, 1993; Z. Kloch, *Spory o język*, 1995; K. Pisarkowa, *O stylu*, „Stylistyka" 1995, nr 4; *Przewodnik po stylistyce polskiej*, red. S. Gajda, 1995; T. Skubalanka, *O stylu poetyckim i innych stylach języka. Studia i szkice teoretyczne*, 1995; *Styl? Moje dzisiejsze rozumienie stylu*, „Stylistyka" 1995, nr 4; B. Bogołębska, *Tradycje retoryczne w stylistyce polskiej. Narodziny dyscypliny*, 1996; J. Elkins, *Style*, w: *The Grove Dictionary of Art*, Vol. 29, ed. J. Turner, 1996; E. Kasperski, *Balbus czy Bachtin? Spór o koncepcję stylu i stylistyki w badaniach literackich*, w: *Styl a tekst. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej. Opole, 26–28.09.1995*, red. S. Gajda i M. Balowski, 1996; M. Makuchowska, *Niemiecka dyskusja o stylu*, „Stylistyka" 1996, nr 5; B. Walczak, *Zarys dziejów języka polskiego*, 1999; M. Ruszkowski, *Stylistyka literaturoznawcza – stylistyka językoznawcza (przegląd stanowisk)*, „Stylistyka" 2000, nr 9; M. Dłuska, *Prace wybrane*, t. 2: *Próba teorii wiersza polskiego*, 2001; B. Mazan, *Mistrzostwo stylu przywódcy „młodych" i jego zainteresowania stylem wypowiedzi*, w: *Świętochowski i rówieśnicy: Kotarbiński, Urbanowska, Zalewski. Sesja w 150. rocznicę ich urodzin. Zakopane, 4–6 maja 1999*, red. B. Mazan i Z. Przybyła, 2001; S. Gajda, *Opolska stylistyka*, „Analecta. Studia i Materiały z Dziejów Nauki" 2002, nr 1–2; S. Gajda, *Współczesna stylistyka polska*, „Stylistyka" 2003, nr 12; B. Witosz i in., *Style literatury (po roku 1956)*, 2003; T. Skubalanka, *O kilku problemach stylistyki historycznej*, „Stylistyka" 2005, nr 14; T. Skubalanka, *Kategorie stylistyczne*, „Stylistyka" 2007, nr 16; M.P. Markowski, *Wstęp*, w: F. Schlegel, *Fragmenty*, przeł. C. Bartl, wstęp i oprac. M.P. Markowski, 2009; E. Sławkowa, *Język pisarza jako metodologiczny problem stylistyki*, w: *Język i styl twórcy w kręgu badań współczesnej humanistyki. Studia o języku i stylu artystycznym*, t. 5, red. naukowa K. Maćkowiak i C. Piątkowski, współpraca J. Gorzelana, 2009; R. Suckale, *Historia stylu u początku XXI wieku. Problemy i możliwości*, przeł. R. Kaczmarek, „Quart. Kwartalnik Instytutu Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego" 2009, nr 1 (11); M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholc, 2012; S. Gajda, *Styl narodowy jako kategoria stylistyczna*, „Stylistyka" 2012, nr 21.

Zob. też: Ekspresja, Gatunek literacki, Geniusz, Klasycyzm/ Klasyczność, Metafora, Narodowość/ Swojskość, Natchnienie, Retoryka, Treść i forma

SYMBOL/ SYMBOLIZM

Pojęcie. Symbol jest znakiem (por. „znak symboliczny" Paula Ricoeura oraz „znak ikoniczny" Charlesa Sandersa Peirce'a), łączy obraz i jego ideę; w dziele sztuki wyraża nierozerwalność → treści i formy, jest intencjonalny, odgrywa rolę słowno-obrazowego ekwiwalentu treści niewyrażalnych. Symbol funkcjonuje w różnych dziedzinach humanistyki oraz sztuki, u schyłku XIX w. stanowił przeciwieństwo → alegorii; wewnętrznie umotywowany i harmonijny, pozbawiony funkcji pedagogicznych, wieloznaczny, prowadził do odrodzenia liryzmu, unowocześnienia języka sztuki. W XX w. stał się doskonałą figurą myśli, wyrazem treści ukrytych w ludzkiej podświadomości (por. ustalenia filozofów prezentujących nurt refleksji psychoanalitycznej Sigmunda Freuda, Carla Gustava Junga oraz fenomenologicznej, egzystencjalnej, np. Karla Jaspersa). U podstaw teorii symbolicznej można odnaleźć m.in. Platońską koncepcję poznania, Arystotelesowską naukę o naturze języka oraz zasadę korespondencji Emanuela Swedenborga. W kulturze XVI–XVIII w. ważne miejsce w sztuce zajmowała symbolika wywiedziona z mitów antycznych, opisywana w słownikach (np. *Pantheum mithicum albo bajeczna bogów historia*, 1768 – jest to przełożone z języka francuskiego dzieło François Pomeya). Również w sztukach plastycznych – począwszy od *Ikonologii* Cesarego Ripy (1593) – symbol stał się środkiem przedstawiania treści pojęciowych, wchodząc w bliskie związki z alegorią, a także emblematem. W dziele Arnolfa K. Żeglickiego *Bibliotheca gnomico-symbolico-politica* (1742) znalazł się opis utożsamianych z symbolem figur alegorycznych, które często były omawiane i prezentowane w licznych publikacjach ikonograficznych XVIII w. Oświeceniowe ideały stylistyczne mowy jasnej i precyzyjnej spowodowały natomiast, że stosunek do symbolu jako środka literackiego był raczej krytyczny. Ignacy Krasicki np. w poświęconym kwestiom stylu artykule w „Monitorze" (1766, nr 54) pisał o autorach, którzy „albo żartować chcą z czytającego, albo próbują, jaka jest bystrość umysłu czytelnika, dając do zagadnienia rzeczy niezrozumiałe" i „dźwięk brzmiących, a nic nieznaczących słów używają za hieroglifik tego, co w utajeniu dla siebie zachować chcieli". Podobne stanowisko zajmowali przedstawiciele późnego klasycyzmu i teoretycy pierwszego dwudziestolecia XIX w. (np. Józef Franciszek Królikowski). Można mówić o dwu koncepcjach symbolu: klasycznej i romantycznej. Klasyczna łączy pojęcie symbolu z ustaleniami dotyczącymi roli komunikacji, zagadnieniami funkcji języka, z figurami retoryki, romantyczna wprowadza je zaś w sferę refleksji o sztuce („sztuka jako najwyższa religia", „sztuka przewyższająca naturę") oraz teorii poznania („wyrażanie niewyrażalnego").

Spory romantyków z klasykami o poznanie i poezję. Wraz z refleksją rozwijaną przez idealistycznych filozofów niemieckich (Augusta Wilhelma i Friedricha Schleglów, Friedricha Wilhelma Josepha Schellinga czy Johanna Gottlieba Fichtego) zrodziła się nowa koncepcja poznania, której podstawę stanowiło przekonanie o duchowej naturze świata. W jej rytm wpisywała się jednostka genialna, twórca. Dążenie do nieskończoności, poszukiwanie *sacrum*, odczytywanie szyfrów transcendencji prowadziło do negacji dotychczasowych, utrwalonych przez oświeceniowe idee – wzorców kultury i sztuki. Romantycy (m.in. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Filozofia sztuki*, 1802–1803; August Wilhelm Schlegel, *Kurs literatury dramatycznej*, 1819; Percy Bysshe Shelley, *Obrona poezji*, 1821) podkreślali zarówno moc słowa, które jest w stanie stwarzać rzeczywistość, jak i ograniczenia języka wobec opisu zjawisk niewyrażalnych. O pojęciu → nieskończoności, będącym podstawą romantycznej estetyki (romantycznej teorii poznania), pisał m.in. Kazimierz Brodziński w rozpra-

wie *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* („Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11). Brodziński łączył to pojęcie z refleksją poetycką, wierzył, że nieskończoność, niedostępna poznaniu zmysłowemu, może być przeczuwana: „[…] do klasyczności trzeba mieć więcej udoskonalony gust, do romantyczności udoskonalone uczucie". Zadanie poezji polegało na ukazywaniu za pomocą obrazów → „czucia" i „wyobrażeń duszy". Brodzińskiego interesowała zatem funkcja estetyczna poetyckich obrazów oraz proces twórczy. Zasadę naśladowania natury, pojęcie → mimesis, zastąpił akt twórczy: „[…] poeta nie stara się wymownie poświadczyć o stanie czucia, ale obraz tylko jego wystawi, abyśmy je z nim dzielili". **Romantyczne teorie.** O „języku natury" i komunikowanych w ten sposób „treściach" Maurycy Mochnacki pisał m.in. w rozprawie *O duchu i źródłach poezji w Polszcze* („Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2). Język poezji nabierał symbolicznych cech: „[…] wypływając z uczuć nieskończoności, nadaje zmysłową, dotykalną barwę wewnętrznym, spirytualnym zjawiskom; idealny porządek przeistacza na materialny i tłumacząc bliższe powinowactwo umysłu z przyrodzeniem, jeżeli nie rozwiązuje, to przynajmniej czyni mniej zawiłą i wątpliwą najwyższą bytu zagadkę […]". Mochnacki głosił porzucenie dostępnych poznaniu rozumowemu sposobów oglądu rzeczywistości, zwracał tym samym uwagę na rolę „natchnienia i swobodnej imaginacji". Refleksje o roli nastroju, przeżycia, o konieczności poszukiwania odpowiednich środków wyrazu powracają także u Mochnackiego w artykułach poświęconych muzyce, np. *Jeszcze kilka słów o koncercie p. Szymanowskiej z powodu jej recenzentów* („Gazeta Polska" 1897, nr 44), *Paganini dał ośm koncertów* („Gazeta Polska" 1829, nr 16). Mochnacki pisze wówczas o „kolorze muzyki", wewnętrznej harmonii kompozycji, o całościowym ujęciu dzieła. W artykule *Myśli o literaturze polskiej* („Gazeta Polska" 1828, nr 89–94) pojawia się też interesująca uwaga o roli → natchnienia, które, zdaniem krytyka, jest „bezwarunkowym postulatem" poezji. Uwagi Mochnackiego o języku sztuki, funkcjach estetycznych, nieskończoności, naśladownictwie natury (sztuka nie naśladuje natury), o roli natchnienia, o którym wspominał również Seweryn Goszczyński (*Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1), bliskie poglądom Schellinga, stanowiły interesujący wstęp do refleksji o naturze symbolu. Karol Libelt w *Pojęciu sztuki jako myśli wdrażającej się w materiał* (1849) pisał: „Z ozdobnej szaty słów, miar i kadencji musi poetyczne oblicze myśli wdziękami swymi się uśmiechać […]". W wystąpieniach Libelta pojawił się estetyczny postulat celowości w sztuce oraz hasło „sztuka dla sztuki" (*Estetyka, czyli umnictwo piękne*, wyd. fragm. 1842–1843).

Symbol był więc znakiem, który łączył myśl, treść i formę, pełnił zarówno funkcję estetyczną, jak i ideową: „[…] nadawał zmysłową, dotykalną barwę wewnętrznym, spirytualnym zjawiskom" ([M. Mochnacki], *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*).

Symbole były także postrzegane jako m.in. „wykładniki" romantycznego → historyzmu, np. w *Dziadach* Adama Mickiewicza (symboliczność scen, symbolika postaci, obecność symboli religijnych) czy w *Anhellim* Juliusza Słowackiego. Julian Klaczko w szkicu *Poezja polska w dziewiętnastym wieku i poeta bezimienny* wspomina o „symbolizowaniu wielkości u Mickiewicza" (*La Poésie polonaise au dix-neuvième siècle et le Poète Anonyme*, „La Revue des deux mondes" 1862, vol. 37), o twórczej roli → wyobraźni, krytykuje natomiast niezrozumiały, hermetyczny język Juliusza Słowackiego oraz „ciemność" *Irydiona* Zygmunta Krasińskiego. Interesujące innowacje w dziedzinie języka poetyckiego wprowadził Cyprian Norwid, który eksponował w poezji rolę nastroju, rzeczywisty obraz zastępował aluzyjnym znakiem, tworzył w ten sposób niezwykły wizerunek świata, którego szczegóły nabierały cech symbo-

licznych (*Fortepian Szopena* czy *Marmur biały*); symboliczny charakter miały również jego akwaforty i litografie (*Solo. Melancholia*). W szkicu *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych wystąpieniach (z dodatkiem rozbioru „Balladyny")* (1861) Norwid pisał o „artyzmie technicznym" autora *Anhellego*, cenił rolę obrazu związanego ze słowem, o szczególnym znaczeniu światła i koloru. Autor *Promethidiona* analizował też kwestię braku naśladownictwa w *Marii* Antoniego Malczewskiego i *Konradzie Wallenrodzie* Adama Mickiewicza. Problem naśladownictwa natury stanowił jeden z elementów refleksji o sposobach „wyrażania niewyrażalnego". Uwagi na ten temat pojawiły się też w *Kilku słowach o Juliuszu Słowackim* („Tygodnik Literacki" 1841, nr 21–23) Zygmunta Krasińskiego, który pisał o „wewnętrznej melodii ducha" poezji, oraz u Lucjana Siemieńskiego (*Wioskowy sentymentalizm i naga rzeczywistość. „Poemata" Syrokomli i „Obrazki wiejskie" Wielogłowskiego*, 1859). Romantycy pojmowali symbol jako znaczący obraz, który wyrażał ideę, służył zarówno opisowi świata, jak i jego interpretacji (symbol łączył obraz i słowo).

Pozytywiści i naturaliści o symbolu. Wystąpienia krytyków pozytywizmu ujawniły zainteresowania zjawiskami literackimi, „młodej literatury", były to jednak zwykle głosy polemiczne. W sztuce → naturalizmu symbol został zastąpiony przez skonwencjonalizowany obraz (zasada naśladownictwa natury), ważną rolę odgrywały alegoria i „znak naturalny". Krytycy dostrzegali jednak potrzebę zmiany języka sztuki. Bolesław Prus w zamieszczonej w „Kraju" interpretacji Mickiewiczowskiego *Farysa* analizował język obrazów poetyckich Mickiewicza, używając pojęcia symbolu („lew jest symbolem siły i odwagi"), ale pojmował go w funkcji znaku („Kraj" 1885, nr 46). Analiza języka poematu prowadziła do refleksji o użyteczności poezji, wewnętrznie harmonijnej, „prawdziwej": „[…] poeci mierzą świat nie tylko myślą, ale i uczuciem" (tamże). Nieco bardziej krytyczny ton pobrzmiewał w kronikach Prusa: w artykule *Młoda literatura polska* („Kurier Codzienny" 1899, nr 15) Prus analizował twórczość reprezentanta „młodej literatury" – Stanisława Przybyszewskiego. Cenił jego nowatorstwo przejawiające się zwłaszcza w dramatach, które „odbywają się tylko w duszy ludzkiej", miały więc charakter symboliczny. Twórczość Przybyszewskiego była jednak, zdaniem Prusa, pozbawiona praw logiki, a literackie obrazy nie znajdowały odniesienia w świecie rzeczywistym. Podobne zarzuty wobec młodych pojawiły się też w artykułach Aleksandra Świętochowskiego *Młoda starość* („Prawda" 1899, nr 3) oraz *Pleśń społeczna i literacka* („Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 31). Piotr Chmielowski w pracy *Najnowsze prądy w poezji naszej* (1901), analizując koncepcję nastroju wyrażoną w twórczości Maurice'a Maeterlincka, określił symbol jako „tajemniczy, zagadkowy". Stanowił on, zdaniem krytyka, nowoczesną figurę poezji, opartej na prawach analogii, ciągach skojarzeń pojęciowych. Chmielowski uznał konieczność poszukiwania nowych środków wyrazu, równocześnie jednak zwrócił uwagę na niebezpieczeństwo utraty sensu, logicznego wynikania, „makaronizm i florydacyzm" poezji najnowszej.

Interesujące ustalenia na temat symbolu pojawiły się także w wypowiedziach dotyczących malarstwa. Stanisław Witkiewicz w artykule *Aleksander Gierymski* zwrócił uwagę na ukazywanie przedmiotów, zjawisk, które „przedstawiają całkiem inną treść, zależnie od tego, kto i z jakiego stanowiska będzie na nie patrzył" („Kurier Warszawski" 1890, nr 307). Krytyk rozumiał sens dyskusji o wieloznaczności wyobrażeń malarskich, który stopniowo dawał o sobie znać w obszarze refleksji o sztuce i wypierał głosy „w sprawie realizmu". W pracy *Mickiewicz jako kolorysta* („Wędrowiec" 1885, nr 49–53) Witkiewicz wspomniał o „komponowaniu kolorystycznym" literackich obrazów. Nazwał wprawdzie Mickiewicza naturalistą,

podkreślając tym samym jego dokładność w przedstawianiu barw, lecz równocześnie porównał jego utwory z dziełami malarskimi. Porównanie to dotyczyło zarówno barwnych ekwiwalentów, bogactwa słów, jak i funkcji, którą określał jako dekoracyjną. W artykule *Józef Chełmoński* („Tygodnik Ilustrowany" 1889, nr 316) krytyk analizował proces przejścia od konwencji obrazu do jego wieloznaczności i nieokreśloności. To, co sprawiało artystom pewną trudność (refleksja o symbolu i jego zastosowaniu w dziele literackim), znalazło swoje odniesienie w artykułach poświęconych współczesnemu malarstwu, które najszybciej zaczęło przejmować wzorce płynące z Zachodu. Na gruncie sztuk plastycznych (rzeźba i malarstwo) nurt symbolizmu współistniał z refleksją → dekadencką. Symbol był także obecny (jako figura stylistyczna czy ekwiwalent nastrojowości) w twórczości preekspresjonistów.

Modernistyczny symbolizm. Pojęcie symbolu łączyło się u schyłku XIX w. z refleksją na temat symbolizmu, który był jednym z ważniejszych nurtów w literaturze i sztuce europejskiej. Symbolizm jako kierunek w sztuce stanowił ciekawą alternatywę dla obecnych w tradycji pozytywistycznej koncepcji poznania. Symbol wprowadzał tajemnicę, nie był jednak wyłącznie środkiem stylistycznym, pozwalał stworzyć inny świat, utopijny, baśniowy. Ważną rolę odgrywała też zależność mitów i symboli, symboliczna ontologia i gnoseologia. Symbol był pojmowany jako działanie, które prowadzi w kierunku doświadczenia Prawdy.

Pierwszy manifest symbolizmu ogłosił Jean Moréas (*Le Symbolisme*, „Le Figaro littéraire" 1886, z 18 września). Symbolizm miał być reakcją na panujący wszechwładnie impresjonizm, symbol był zaś „formą, która służy idei jako środek wyrazu" (tamże). Moréas podkreślał różnice, jakie dzieliły symbolistów od naturalistów. Symbole „dostarczały bodźców emocjonalnych", „stanów wzruszeniowych", nie odtwarzały rzeczywistości, stanowiły jedynie pretekst. Z polskich krytyków pisał o tym również Jan Szarota (*Verlaine*, „Biblioteka Warszawska" 1907, t. 2; *Nowe prądy*, „Biblioteka Warszawska" 1909, t. 2). Jan Topass analizował symbolistyczną ewolucję poezji współczesnej w artykule *Od symbolizmu do formizmu* („Krytyka" 1910, t. 4). Polscy artyści, przejmując idee francuskich symbolistów (A. Lange, *Symbolizm. Szkic z literatury współczesnej*, „Przegląd Tygodniowy" 1887, t. 1; E. Przewóski, *Symbolizm*, „Głos" 1891, nr 13; J. Lorentowicz, *Najnowsza „szkoła" w poezji*, „Przegląd Tygodniowy" 1902, nr 6), traktowali nurt symbolizmu z naczelną kategorią symbolu jako nowość, próbę „uczuciowego oglądu świata", wreszcie sprzeciw wobec etyki i estetyki mieszczańskiej. Charles Maurice, którego koncepcje analizował m.in. Edward Przewóski (*Symbolizm*), pojmował symbol jako wyraz związku człowieka z absolutem (*La Littérature de tout à l'heure*, 1889), podobną myśl Stanisław Przybyszewski zawarł w swoich esejach *Na drogach duszy* (1900). Refleksję symbolistyczną inicjowały tezy filozoficzne Arthura Schopenhauera, Friedricha Nietzschego, Henriego Bergsona oraz Sigmunda Freuda. Jakkolwiek każdy z wymienionych myślicieli inaczej rozumiał potrzebę opisu świata za pomocą słowno-obrazowych korelatów, istotną rolę odgrywał powrót do refleksji metafizycznej, co znalazło także swój wyraz w dyskusjach estetycznych, w których podkreślano doniosłą rolę sztuki, aktu twórczego, statusu artysty.

Te inspiracje stały się niezwykle ważne dla polskich teoretyków symbolu i symbolizmu w sztuce, w której eksponowano m.in. symbole architektoniczne (obrazy przestrzeni wewnętrznej), symbole-mity, symbole genezyjskie, motywy symboliczne ujawniające się w obrębie świata przedstawionego czy postaci symboliczne oraz poddawano analizie rolę nastroju. W eseju *Z psychologii jednostki twórczej* (1892) Przybyszewski, charakteryzując kondycję artysty przełomu wieków, pisał o „duchu syntetyzującym, który każdą rzecz umie ująć

w jej najodleglejszych związkach, w jej najsubtelniejszych promieniowaniach". Zwracał tym samym uwagę na najważniejszy wyróżnik symbolizmu – syntetyczność. Jednym z komponentów symbolu był nastrój, o którym wspominał Tadeusz Konczyński (*Gabriel D'Annunzio*, „Słowo Polskie" 1898, nr 37). Przybyszewski w artykule *O „nową" sztukę*, opublikowanym na łamach krakowskiego „Życia" (1899, nr 6), zwrócił uwagę na to, że podstawą „nowej sztuki" jest pojęcie duszy, która została określona jako „absolutna świadomość". Pisarz charakteryzował ją jako „idealistyczną", wspominał o korespondencji stanów, skojarzeniach i „syntetyzującym oglądzie". Do określeń symbolu jako równoważnika, „korelatu wrażeń" Przybyszewski dodał prawo analogii, interpretował także zasadę symbolicznego obrazowania w odniesieniu do nauk psychologicznych. W poglądach Przybyszewskiego ważne miejsce zajęła obecna też w ustaleniach innych krytyków (np. Ignacego Matuszewskiego) refleksja o opozycji naturalizmu i symbolizmu (sztuka analizy i syntezy). Pisarz odrzucał poznanie rozumowe jako dezintegrujące, niszczące związki między poszczególnymi zmysłowymi wrażeniami. Jedynie intuicja oddawała pokrewieństwo duchowych stanów (zasada synestezji), dzięki którym można było dokonać syntetyzującego oglądu świata. W rozprawie *O dramacie i scenie* (1905) Przybyszewski pisał: „Wyławiam z duszy działającego to wszystko, co tragedię jego życia stanowi, i tworzę nową postać, tworzę zatem projekcję wewnętrznej walki i rozterki, i mam od razu dwie silne i ustawicznie na siebie oddziaływające postaci". Ta postać, zdaniem Przybyszewskiego, nie była „prostym symbolem". Symbol w dramacie stanowił zatem „materializację przeczuć, doświadczeń, niepokojów" (tamże). Zasada konstruowania postaci symbolicznych, które skrywają tajemnicę, funkcjonowała już w dramatach Augusta Strindberga (np. *Sonata widm*). Również Zenon Przesmycki (Miriam) w studium *Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechnej* (1894) analizował właściwości obrazu korespondującego z ideą. Obraz musiał być rzeczywisty, zmysłowy, „korzenie zaś winien on mieć w ciemności". Wzorem romantyków Miriam przywoływał także uwagi o alegorii, która różniła się od symbolu przewagą „treści zewnętrznych", symbol sugerował zaś myśl o nieskończoności, prowadził do odrodzenia refleksji metafizycznej.

Interesujące uwagi o symbolu pojawiły się w szkicu Malwiny Posner-Garfeinowej *Kilka słów o modernizmie* („Krytyka" 1899, t. 1), w którym zostały opisane najważniejsze nurty Młodej Polski, poddano w nim również krytyce tezy Przybyszewskiego, zawarte w *Confiteor*. Modernizm polski i zarazem europejski był – zdaniem autorki – reakcją przeciw naturalizmowi, jednak symbol nabrał, w jej przekonaniu, cech typowego środka technicznego: „Symbol wszakże w nowoczesnej twórczości jest środkiem technicznym, jest metodą, która pozwala artyście wynurzyć pewne uczucie, pewien stan duszy za pomocą obrazu zabarwionego takim samym nastrojem". Symbol był więc środkiem, za pomocą którego artysta wyrażał nastrój, uczucia, rodzące się w akcie twórczym. Garfeinowa traktowała technikę symbolistyczną jako odmienną od „symbolistyki dotychczasowej". Dostrzegała zatem nowatorstwo modernistów, nie precyzowała jednak, czym różnili się oni od przedstawicieli poprzedniej generacji.

Ignacy Matuszewski w pracy *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze* (1902) wyróżnił w twórczości artystów symbole, które pełniły funkcję ornamentacyjną, stawały się wówczas alegoriami, oraz symbole właściwe (w „twórczości mistyka i panteisty"). Krytyk sięgał po tradycję romantyczną (konstruowaną na podstawie odkryć m.in. Jakoba Böhmego i Emanuela Swedenborga), zgodnie z którą między światem a duszą człowieka istniała „wzajemna zależność", analizował zatem symbol jako „równoważnik stanów", „analogię uczucia":

„Jest to dyskretna aluzja, delikatna sugestia, oparta na naturalnym pokrewieństwie asocjacyjnym pewnych uczuć i wrażeń, dążąca do wywołania w duszy słuchacza za pośrednictwem zmysłowego czynnika nie tyle określonych pojęć, idei i wyobrażeń, ile pewnego psychicznego »nastroju«, identycznego z tym, w jakim znajdował się poeta w chwili tworzenia". Matuszewski bronił jednak „czystości" symbolu przed wpływami ekspresjonizmu. Sposobem poetyckiego obrazowania był → pejzaż mentalny, istotną funkcję pełniła muzyczna fraza.

Stanisław Brzozowski w artykule *Teatr współczesny i jego dążności rozwojowe* („Głos" 1903, nr 41) postawił znak równości między dziełem sztuki a symbolem: „Każde dzieło sztuki jest symbolem, bo jest poza nim dusza jego twórcy i świat tej duszy", krytykował jednak metodę symbolistyczną („nonsens estetyczny"), nadmierną wzruszeniowość, która – jego zdaniem – niszczyła wymowę dzieła, była manieryzmem, konwencją. Brzozowski definiował symbol jako znak, którego „znaczenie leży poza nim samym", był on zaledwie ekwiwalentem nastroju, nie prowadził ku działaniu, stawał się jedynie artystycznym „chwytem". To stanowisko, odmienne przecież od wyrażonej w artykule *My, młodzi* („Głos" 1902, nr 50) aprobaty nowych prądów artystycznych, zostało powtórzone w pracy *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej* (1910). W rozdziale *Naturalizm, dekadentyzm, symbolizm* krytyk przywołał wówczas klasyczne rozumienie pojęcia symbolu jako znaku: „Dla świadomości, która chwyta tylko te przeobrażenia świata, te różne postacie »bytu«, wydaje się, iż sam przez się świat jest tylko znakiem, tylko sugestią czegoś, co kryje się poza nim". Symbol odzwierciedlał emocjonalny, wzruszeniowy obraz świata, był ekwiwalentem stanu wewnętrznego podmiotu poznającego, wytworem „psychiki kulturalnej", niezwiązanej z „życiem dziejowo-społecznym", funkcjonującej dzięki wzruszeniom.

Jerzy Żuławski w pracy *Prolegomena. Uwagi i szkice* (1902) dla odmiany akcentował syntetyczną „zdolność" symbolu, jego bogactwo znaczeniowe. Symbol syntetyzował sztukę słowa, obrazu i dźwięku, niczego nie wyjaśniał, jednak – jak podkreślał krytyk – mógł być wyjaśniony przez „pewne zestawienia wartości". Głos w sprawie symbolu i symbolizmu u progu XX w. zabrała również Anna Zahorska, która wskazała książkę Ignacego Matuszewskiego *Słowacki i nowa sztuka* jako najważniejsze studium poświęcone teorii symbolizmu i zarazem symbolu („Literatura i Sztuka" 1912, nr 7). Autorka odwołała się także do pism krytycznych Stanisława Lacka, poświęconych twórczości Stanisława Wyspiańskiego, oraz prac Wilhelma Feldmana. Pojmowała symbol w tradycyjny, utrwalony w epoce sposób, jako „równoważnik dla przeżyć wewnętrznych", „wykładnik nastroju, w znaczeniu czysto psychologicznym". Za Feldmanem Zahorska zadała pytanie dotyczące źródeł symboli w twórczości Wyspiańskiego: czy wynikają z tradycji romantycznej, czy raczej stanowią spuściznę „modnych" koncepcji symbolistycznych? Autorka szkicu określała polski symbolizm mianem „psychologiczny". Jako źródło symbolizmu polskiego, który wynikał ze światopoglądu twórcy, autorka wymieniła *Genezis z Ducha* Słowackiego. W tym dziele, jak pisała: „Słowo jest zapowiedzią i ewokacją formy". Zahorska dokonała rozróżnienia na symbol dekadentów (był – jej zdaniem – zaledwie wykładnikiem nastroju) oraz „pełny, twórczy" symbol, który charakteryzował się wieloznacznością. Poetyckie porównanie i → metafora były dla niej najprostszą fazą symbolizowania. Symbol, często traktowany w krytyce jako „figura stylistyczna", dynamizował język współczesnej literatury. Niektórzy krytycy (np. Matuszewski, Przesmycki, Przybyszewski czy Zahorska) wpisywali refleksję na temat symbolu w dyskurs o sztuce i religii.

Na początku XX w. przywołano symbol m.in. w funkcji, którą wprowadzili psychoanalitycy – jako „odpowiednik" stanów nieuświadomionych (→ psychologizm). W funkcji

ewokacyjnej symbol ujawnił swoją obecność w twórczości polskich ekspresjonistów („Zdrój" 1918), którzy nawiązywali do tradycji literackiej Młodej Polski.

Hanna Ratuszna

Źródła: I. Krasicki, [b.t.], „Monitor" 1766, nr 54; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; L. Siemieński, *Wioskowy sentymentalizm i naga rzeczywistość. „Poemata" Syrokomli i „Obrazki wiejskie" Wielogłowskiego*, w: tegoż, *Kilka rysów z literatury i społeczeństwa od roku 1848–1858*, t. 2, 1859; C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru „Balladyny")*, 1861; [J. Klaczko], *La Poésie polonaise du dix-neuvième siècle et le Poète Anonyme*, „La Revue des deux mondes" 1862, vol. 37, przekł. pol. *Poezja polska w wieku dziewiętnastym i poeta bezimienny*, „Dziennik Literacki" 1862, 18–20, 22–26 i 28–37; S. Witkiewicz, *Mickiewicz jako kolorysta*, „Wędrowiec" 1885, nr 49–53; A. Lange, *Symbolizm. Szkic z literatury współczesnej*, „Przegląd Tygodniowy" 1887, t. 1; S. Witkiewicz, *Józef Chełmoński*, „Tygodnik Ilustrowany" 1889, nr 316; S. Witkiewicz, *Aleksander Gierymski*, „Kurier Warszawski" 1890, nr 307; E. Przewóski, *Symbolizm*, „Głos" 1891, nr 13; M. Komornicka, C. Jellenta, W. Nałkowski, *Forpoczty*, 1895; E. Abramowski, *Co to jest sztuka?*, „Przegląd Filozoficzny" 1898, z. 3; T. Konczyński, *Gabriel D'Annunzio*, „Słowo Polskie" 1898, nr 37; Piast [S. Szczepanowski], *Dezynfekcja prądów europejskich*, „Słowo Polskie" 1898, nr 40; L. Szczepański, *Sztuka narodowa*, „Życie" 1898, nr 9–10; M. Zdziechowski, *Spór o piękno. Szkic krytycznoliteracki*, „Przegląd Literacki" 1898, nr 7, przedruk pt. *Płazy a ptaki* w: tegoż, *Szkice literackie*, t. 1, 1900; I. Matuszewski, *Sztuka i społeczeństwo*, „Tygodnik Ilustrowany" 1899, nr 10–12; Poseł Prawdy [A. Świętochowski], *Młoda starość*, „Prawda" 1899, nr 3; M. Posner-Garfeinowa, *Kilka słów o modernizmie*, „Krytyka" 1899, t. 1; B. Prus, *Młoda literatura polska*, „Kurier Codzienny" 1899, nr 15; S. Przybyszewski, *Confiteor*, „Życie" 1899, nr 1; S. Przybyszewski, *O „nową" sztukę*, „Życie" 1899, nr 6; S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, 1900; P. Chmielowski, *Najnowsze prądy w poezji naszej*, 1901; Z. Przesmycki, *Walka ze sztuką*, „Chimera" 1901, t. 1, z. 2; J. Lorentowicz, *Najnowsza „szkoła" w poezji*, „Przegląd Tygodniowy" 1902, nr 6; J. Żuławski, *Prolegomena. Uwagi i szkice*, 1902; S. Brzozowski, *Maurycy Maeterlinck*, „Głos" 1903, nr 23; W. Feldman, *Współczesna krytyka literacka w Polsce*, 1905; S. Przybyszewski, *O dramacie i scenie*, 1905; S. Brzozowski, *Współczesna powieść polska*, 1906; S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910.

Opracowania: S. Zdziechowska, *Stanisław Brzozowski jako krytyk literatury polskiej*, 1927; S. Kawyn, *Wstęp*, w: *Walka romantyków z klasykami*, wstęp i oprac. S. Kawyn, 1960; H. Markiewicz, *Przekroje i zbliżenia*, 1967; K. Wyka, *Modernizm polski*, 1968; M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium poetyki historycznej*, 1969; A. Jazowski, *Poglądy Wilhelma Feldmana jako krytyka literackiego*, 1970; P. Ricoeur, *Symbol daje do myślenia*, w: tegoż, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wyb., oprac., posł. S. Cichowicz, przeł. różni autorzy, 1975; H.H. Hofstätter, *Symbolizm*, przeł. S. Błaut, 1980; *Symbole i symbolika*, wyb., wstęp M. Głowiński, 1990; M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, 1994; *Symbolizm francuski i Młoda Polska. Studia i materiały*, red. H. Chudak, 1994; R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, 1998; A. Sobieska, *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, 2005; Tz. Todorov, *Teorie symbolu*, przeł. T. Stróżyński, 2011; W. Rzońca, *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*, 2013.

Zob. też: Głębia, Marzenie, Modernizm

SZCZEROŚĆ

Znaczenie terminu. Przez szczerość rozumiemy tu konwencję komunikacyjną zakładającą, że artykulacje → podmiotu (wypowiedzi werbalne, zachowania, wygląd, dzieła sztuki) powinny odnosić się do jego subiektywnej przestrzeni wewnętrznej (intencji, uczuć, „prawdy" na temat „ja"), a nie do społecznych norm rządzących daną sferą działania (np. zasad uprzej-

mości, reguł sztuki → retorycznej skuteczności itp.). Takie pojmowanie szczerości wyłoniło się pod koniec XVIII w. W słownikach staropolskich szczerość była kojarzona przede wszystkim z czystością, prostotą, brakiem dodatkowych atrybutów („szczere serce", „szczere złoto"), a więc z cechą rzeczy bądź cnotą moralną człowieka, a nie ze sposobem komunikowania. W *Słowniku języka polskiego* Samuela Bogumiła Lindego (1807–1814) „szczerość" powiązano również z „nieudawaniem", „brakiem obłudy" i przytoczono przykłady użycia wskazujące na rozumienie terminu jako postawy komunikacyjnej, która może wiązać się z osobistym ryzykiem i naruszeniem społecznego *status quo* (np. „Szczerość ma ość na końcu, często dławi"). W krytyce literackiej XIX w. „szczerość" – pojmowana jako autentyczność, prostota, naturalność przekazu – stała się jednym z kryteriów interpretacji i oceny dzieła wraz z przejściem od teorii sztuki jako naśladownictwa natury (→ mimesis) do teorii sztuki jako → ekspresji podmiotu. Jej pozytywne → wartościowanie było także powiązane z odejściem od definiowania twórczości literackiej jako naśladowania wzorów, z wyłanianiem się ujęcia → psychologicznego i koncepcji podmiotu jako autentycznej, niepowtarzalnej osobowości. „Szczerość" oznaczała również otwartość i swobodę, a więc cechy właściwe narracjom konfesyjnym, i w takim znaczeniu podlegała w krytyce dziewiętnastowiecznej interpretacjom prowadzącym do → biografizacji dzieła literackiego i jego oceny pod względem „prawdziwości" przekazywanych emocji, ale jednocześnie inspirowała (na początku XX w.) ujęcia negujące takie koncepcje literatury i literackości, zmierzające do określenia dyspozycji → odbiorcy jako intersubiektywnych. W myśli krytycznoliterackiej pojęcie to służyło też ocenie twórców czy utworów na podstawie ukształtowanych w danym czasie i miejscu norm kulturowych. W odniesieniu do konkretnych użyć terminu oraz analizy całościowych koncepcji teoretycznych można wskazać kilka podstawowych sposobów rozumienia i oceniania relacji między utworem literackim a „wewnętrzną prawdą" artysty: 1) utwór budowany wedle reguł poetyki przedstawia naturę, jeśli zatem odnosi się do przeżyć wewnętrznych, to opisuje uczucia uważane za uniwersalne (teorie → klasycystyczne); 2) artysta ma znaleźć źródło poezji w kategorii → czułości, aby wyrażać m.in. zuniwersalizowane uczucia naturalne; 3) utwór ma służyć wyrażaniu niepowtarzalnych stanów i uczuć artysty, prawdziwa twórczość wiąże się z odrzuceniem → prawideł (rozumienie → romantyczne i → modernistyczne).

Teorie klasycystyczne. Pierwsze polskie wypowiedzi o charakterze krytycznoliterackim, formułowane w kręgu redakcji „Monitora" oraz w *Listach krytycznych o różnych literatury rodzajach i dziełach* (stanowiących zbiór wypowiedzi krytycznych różnych autorów, zebranych przez Grzegorza Piramowicza, opublikowanych jako dodatek do → komedii Adama Kazimierza Czartoryskiego *Kawa*, 1779), za cel sztuki literackiej uważały naśladownictwo natury oparte na dobrych wzorach i regułach. Wyrażaniu prawdy wewnętrznej miała służyć → poezja. Joachim Litawor Chreptowicz w haśle *Poezja*, wchodzącym w skład *Zbioru potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych* (t. 2, 1781), podkreślał, że gdy orator wywołuje uczucia mające skłonić słuchaczy do określonego działania, → poeta, przejęty „namiętnościami wrzącymi i porywczymi", śpiewa, „żeby dał poznać wszystkim stan swojego serca". Kasper Rogaliński na łamach „Monitora" twierdził również, że dzieło powinno być „bardziej wrodzone niż sztuczne, niedbale pilne, samo dobrowolnie wypływające" ([*O kunszcie pisarskim*], „Monitor" 1766, nr 24), ale miało zarazem pozostawać w zgodzie z przepisami poetyki i być oceniane w odniesieniu do uniwersalnych kryteriów. Kwestia prawa artysty do wykroczenia poza reguły była poruszana w związku z problemem → geniuszu. Adam Kazimierz Czartoryski w → przedmowie do swojej jednoaktówki *Kawa* uważał, że geniusz

powinien jednak podporządkować się dobremu smakowi, podczas gdy Michał Jerzy Mniszech dawał wybitnym twórcom prawo do przekraczania granic „zwyczajem zadawnionym lub bojaźliwym naśladowaniem zaparte" (*Myśli o geniuszu*, „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne" 1775, t. 11, cz. 2).

W teoriach klasycystycznych z początku XIX w., formułowanych przez Euzebiusza Słowackiego oraz Józefa Korzeniowskiego, nastąpiło dalsze odejście od ściśle zadekretowanych reguł przez odniesienie się do dwóch koncepcji rozumienia natury (*natura naturans* oraz *natura naturata*), z którymi wiązały się różne ujęcia naśladowania natury: odtwarzania powszechnej zasady nią rządzonej – w przeciwieństwie do odtwarzania powierzchownych cech → opisywanego przedmiotu. Niezależnie jednak od stopnia przywiązania do poetyki i dobrych wzorów „odsłanianie serca" przez poetę klasycystycznego, choć zawsze odsyłało do konkretnego „ja", miało na celu również naśladowanie natury. Do wyrażania stanów wewnętrznych wagę przykładał np. Filip Nereusz Golański, według którego poezja zrodziła się ze „śpiewania" wyrażającego uczucia, wspartego → wyobraźnią i dążącego do naśladowania „w słowach moc i piękności natury" (*O wymowie i poezji*, 1786).

Teorie sentymentalne. W teoriach sentymentalnych → czułość, czyli dyspozycja wewnętrzna o charakterze zarazem estetycznym i moralnym, zaczęła mieć pierwszeństwo przed regułami sztuki. Franciszek Karpiński zalecał, by – tworząc – najpierw wsłuchiwać się w → czucie, a dopiero potem odwoływać się do władz umysłowych (*O wymowie w prozie albo wierszu*, 1782), tylko twórczość oparta na odczuwaniu mogła bowiem wywrzeć wrażenie na → czytelnikach. Czułość mogła być wrodzona bądź nabyta drogą kontaktu z ludźmi nieszczęśliwymi i bolejącymi. Nieco inaczej te dyspozycje traktował Józef Szymanowski. Według niego należało ćwiczyć współodczuwanie (→ empatia) oraz doskonalić gust przez naśladowanie dobrych wzorów, analizowanie czytanych dzieł, obcowanie z ludźmi znającymi świat. Czułość, delikatność, trafność – trzy filary dobrego smaku – miały harmonijnie łączyć dyspozycje uczuciowe podmiotu piszącego z wyuczonymi lub wskazanymi przez krytykę wzorami dobrego pisania. Tylko taka symbioza przepracowanych uczuć z właściwą im ekspresją mogła zapewnić przywiązanie czytelnika i uznanie ekspertów (*Listy o guście, czyli smaku*, 1779). Miejsce wyznaczanych przez klasycystyczną poetykę reguł zajęła więc właściwość ze swej istoty niedefiniowalna, z jednej strony przedstawiana jako naturalna (a więc pozbawiona społecznej arbitralności), z drugiej zaś wyrabiana na podstawie uznanych społecznie wzorców. Jednym z podstawowych założeń sentymentalnych pozostawała przy tym wiara w uniwersalność uczuć naturalnych; „wylewanie uczuć" i „odsłanianie serca" prowadziło zatem do położenia akcentu na subiektywność oraz ćwiczenie uczuciowości, ale nie wiązało się z podkreślaniem własnej niepowtarzalności. Nadrzędnym celem pozostawało naśladowanie natury: tyle że dostęp do niej – inaczej niż w klasycyzmie – miał odbywać się przede wszystkim przez przeżycia wewnętrzne.

Romantyczny ekspresywizm. Kazimierz Brodziński w rozprawie *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* („Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11) podkreślał, że poezja narodowa powinna wypływać z rodzimego języka, który jest „szczery" i „zwięzły", a więc w przeciwieństwie do używanej na → salonach francuszczyzny, nie obfituje w „nic nieznaczące wyrazy grzeczności", potrzebne w „obojętnych rozmowach" i „uprzejmo-zwodniczych listach": służy zatem naturalnemu wyrażaniu uczuć, a nie konwencji społecznej. Przypisywał tym samym językowi potencjał twórczy i wskazywał na jego immanentne połączenie z komunikującym podmiotem – tyle że podmiotem tym była nie jednostka, ale → naród.

Pierwsze romantyczne wypowiedzi krytyczne były dużo bardziej zachowawcze niż deklaracja światopoglądowa wyrażona w Mickiewiczowskiej *Romantyczności*. Poeta w *Przemowie* do swoich *Poezji* (1822) wzywał do odejścia od uniwersalnych miar i stworzenia polskiej poezji narodowej, ale nie formułował jednak opozycji między jednostką, subiektywnością, wiarą, uczuciem, ekspresją a społeczeństwem, obiektywnością, racjonalnością, zdrowym rozsądkiem. Ta zbieżność poglądów Brodzińskiego oraz młodego Adama Mickiewicza jako krytyka (a nie poety!) nie oznacza identyczności postaw i przekonań, jest raczej taktyczna niż faktyczna. Młody autor najwyraźniej asekurował się przed napaściami nieżyczliwego otoczenia. Jednocześnie sytuacja ta pokazuje trud, z jakim rodziła się w języku krytyki idea ekspresji podmiotu i kreacji świata poetyckiego.

Postulat przejścia od zasady naśladowania natury do – traktowanych równolegle – zasad oryginalności i ekspresji sformułował Maurycy Mochnacki w rozprawie *O duchu i źródłach poezji w Polszcze* („Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2). Według niego twórczość miała wypływać z uczucia → nieskończoności i być „oryginalną i narodową własnością". Wskazując na średniowiecze (obok → mitologii północnej i → słowiańskiej) jako źródło poezji narodowej, krytyk traktował je jako epokę dostarczającą nie wzorców czy reguł, lecz przykładów ekspresji emocji niestępionych przez życie społeczne. Romantyczni twórcy mieli bowiem na podstawie swojego „wewnętrznego czucia" docierać do „tajemnic przyrodzenia", a nie opisywać rzeczywistość – tym samym uprawianie sztuki literackiej zaczęło być postrzegane jako wykraczanie poza to, co znane. Poeta musiał zatem wyzwolić się z niszczącego prawdziwe uczucia „wytwornego tonu" i klasycystycznego dobrego smaku, by odnaleźć indywidualną drogę i rozpoznać swoje wnętrze pojmowane jako „niedocieczona zagadka". Mochnacki zapoczątkował więc w krytyce polskiej romantyczny zwrot ekspresywistyczny (opisywany w humanistyce dwudziestowiecznej przez Charlesa Taylora i Meyera Howarda Abramsa, a w odniesieniu do polskiej krytyki modernistycznej przez Michała Głowińskiego), a za nim podążyli inni krytycy. Aleksander Władysław Zabiełło twierdził: „[…] nie przedmiot poetę, lecz poeta przedmiot stwarza", i utrzymywał, że twórczość polega na wynajdowaniu nowego języka dla uczuć i wyobrażeń (*O wierszopisach i poetach uwag kilka*, „Gazeta Polska" 1827, nr 58–59). W następnej dekadzie Michał Grabowski podkreślał, że poezja jako jedyna ze wszystkich sposobów działania ludzkiego umysłu nie naśladuje świata, lecz go tworzy „w odbiciu żyjącym, rozumowym", w odniesieniu do ideału → duszy poety (*O poezji XIX wieku*, 1837).

Zarazem w pierwszej połowie XIX w. twórczość ludowa, uważana za bezpośredni wyraz ducha narodowego, pozbawiony literackiej obróbki artystycznej, zaczęła być postrzegana jako „szczera"; przyjmując Schillerowskie kategorie: „naiwna", a nie „sentymentalna". Brodziński cenił w poezji ludowej „szczerość" jako przejaw prostoty i naturalności, traktując tę kategorię jako pewien ideał „mowy" (*Wykład literatury i estetyki*, powst. 1823–1830, wyd. 1842–1844, zob. też → pieśń ludowa oraz → podanie ludowe). Józef Ignacy Kraszewski twierdził z kolei, że utwory ludowe są „wypowiedziane szczerze, jak były słyszane" (*Podania gminu*, 1842). W swojej wczesnej działalności publicystycznej zapisanej m.in. w *Studiach literackich* (1842) i *Nowych studiach literackich* (1843) posługiwał się opisowo-oceniającą kategorią szczerości obok innych kategorii: oryginalności, autentyczności, prawdziwości, → narodowości, co świadczy o jej trwałym zadomowieniu w krytyce.

Szczerość i inne obowiązki. Jeśli o pięknie utworu przesądzało bogactwo i stopień natężenia uczuć poety oraz jego zanurzenie w → duchu narodowym, to przedmiotem oceny był nie tylko utwór, ale i życie wewnętrzne jego twórcy, a także jego „szczerość", czyli stopień

zgodności między utworem a wnętrzem artysty. W wypowiedziach krytycznych osądzano zatem skalę uczuć poety (np. [M. Mochnacki], *O „Sonetach" Adama Mickiewicza*, „Gazeta Polska" 1827, nr 80 i 82, *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska" 1829, nr 15, 17–20, 22 i 26–29). Krytycy opisywali też własne reakcje emocjonalne na słowo poetyckie oraz rozpatrywali relację między formą utworu a uczuciem (np. F.S. Dmochowski, *Uwagi nad „Sonetami" pana Mickiewicza*, „Biblioteka Polska" 1826, t. 3). Również wprost wyrokowano, czy poezja jest szczera, czy nie. W ten sposób Kazimierz Brodziński pisał np. o poezji Franciszka Karpińskiego: „Zewnętrzna postać poezji Karpińskiego odpowiada jej duszy. Szczerość i pełne życie widać w jej oczach. Ujmująca bez sztuki i samym zaniedbaniem powabna. Uczucie władało jego imaginacją, która mu zawsze w porę stosownych dostarczała obrazów" (*O życiu i pismach Franciszka Karpińskiego*, „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1828, t. 20). Kryteria, na podstawie których oceniano „szczerość", nie były jednak wprost formułowane: odrzucenie restrykcyjnych reguł poetyki prowadziło do sytuacji, że także krytycy opierali swoje wypowiedzi na subiektywnych odczuciach. By bardziej je ugruntować, w sferę dociekań krytycznoliterackich włączono biografię twórców oraz pisma osobiste, traktowane jako wyraz prawdziwych uczuć piszących (→ list, → pamiętnik). Jak zauważał Antoni Małecki, „biografia artystów i poetów bywa prawie zawsze mikrografią ducha", a dopiero w kontekście życia duchowego opinia publiczna może oceniać „szczerość" utworów, która jest warunkiem koniecznym prawdziwej literatury (*Juliusz Słowacki: jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, 1866–1867).

Krytyka pełniła też swego rodzaju funkcję kontrolną w imieniu zbiorowości: kategorie estetyczne były nieodłącznie związane z kategoriami moralnymi i społecznymi, a osobowość twórców i ich dokonania były czasami poddawane ocenie z punktu widzenia przydatności dla sprawy narodowej (*casus* Aleksandra Fredry). Zarazem jednak szczerość ekspresji została uznana za immanentną własność każdego poety i jako taka mogła stać się okolicznością łagodzącą w przypadku odstąpienia od nadrzędnej moralnej sprawy, np. Kornel Ujejski nie potępił Wincentego Pola za rzekome sprzeniewierzenie się ideałom demokratycznym, ponieważ uznawał, że – „śpiewając zwątpienie" – oddawał on po prostu swoje prawdziwe uczucia (*O Januszu i o panu Wincentym Polu*, „Dziennik Literacki" 1860, nr 34–48, z przerw.).

Krytyka pozytywistyczna. Na poziomie → programowym krytyka pozytywistyczna domagała się powrotu do myślenia o dziele literackim w kategoriach mimetycznych. Piotr Chmielowski twierdził, że każdy pisarz powinien żyć „życiem ogólnym", a nie swoimi dramatami osobistymi; nie tylko czuć, ale przede wszystkim rozumieć to, co się dzieje w społeczeństwie oraz dostarczać odbiorcy artykulacji społecznych problemów i przeżyć. Zgodnie z założeniami Hippolyte'a Taine'a (→ taine'izm) twórczość artystyczna była postrzegana jako wytwór stosunków społecznych, a nie owoc indywidualnego → natchnienia. Podstawowym zadaniem artysty miał być zatem obiektywny → opis rzeczywistości, a nie bezpośrednie ujawnienie własnej emocjonalnej reakcji na ten świat czy wyrażanie siebie (E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, „Gazeta Polska" 1866, nr 285–286 i 288; P. Chmielowski, *Utylitaryzm w literaturze*, „Niwa" 1872, t. 2; P. Chmielowski, *Młode siły. „Z różnych sfer": nowele i obrazki Elizy Orzeszkowej*, „Ateneum" 1880, t. 1). Nawet jeśli w późniejszych → polemikach podkreślano niemożliwość poznania w pełni obiektywnego oraz to, że każdy twórca odciskał na utworze ślad swojej nieredukowalnej indywidualności, to osobista ekspresja

nadal nie była uważana za cel sam w sobie (C. Jellenta, *Zakapturzony idealizm*, „Prawda" 1888, nr 35–36). Paradoksalnie, jedną z nielicznych wypowiedzi teoretycznych podnoszących kwestię „szczerości" w literaturze był szkic Henryka Sienkiewicza *O powieści historycznej* („Słowo" 1889, nr 98–101), w którym powieściopisarz wskazywał na nią jako „podstawę wszystkich dzieł sztuki", wynikającą z osobistego zaangażowania uczuciowego piszącego i jego wyobraźni. W praktyce myślenie o dziele jako wyrazie przeżyć wewnętrznych wciąż ujawniało się w wielu wypowiedziach krytycznych, szczególnie zaś w omówieniach twórczości → lirycznej. Na problematyczność takiego ujęcia zwróciła uwagę w prywatnym liście Eliza Orzeszkowa, zauważając: „Nic nie jest tak trudnym, jak kreślić portret własny. W szczerość wyznań św. Augustyna wierzyć wypada jako w nadprzyrodzoną cnotę świętego; ale wszelkie inne *Confessions* zawierają mnóstwo toalety, raczej tatuażu, na czarno lub na różowo, jak autorowi wydawało się korzystniej, lecz zawsze tatuażu. […] Od dawna już odkryłam, że zwierzenia – to strumyki, które z serc zwierzających się wytryskając, nie dosięgają serc słuchaczy, bo po drodze krzepną im na ustach w kształcie – poziewania. Doświadczam więc ambarasu wielkiego, mając pisać o sobie, nie wiem po prostu, jak i co mianowicie pisać, tym bardziej, że […] każdy z nas ma w życiu swoim, w duszy swej, coś takiego, czego dla różnych przyczyn wykryć nie może, a co częstokroć rozwiązuje właśnie zagadkę jego życia i duszy" (list Elizy Orzeszkowej z 1896 r., wyd. jako *Autobiografia w listach*, 1910). Szczerość pojmowana niczym spontaniczna ekspresja jawiła się zatem pisarce jako koncepcja naiwna, a zarazem zwodnicza: twórca zawsze aktywnie kształtuje opowieść o sobie, a zarazem pozostaje dla siebie zagadką.

Krytyka młodopolska. Modernistyczne myślenie o literaturze opierało się na założeniu nierozerwalnego związku między utworem a wnętrzem artysty, a szczerość polegająca na ekspresyjności, odkrywaniu → głębi indywidualności twórczej, stała się warunkiem koniecznym artyzmu. Pojmowano ją jako wartość autonomiczną, nieredukowalną do korelatu napięć społecznych, ducha narodowego czy wydarzeń biograficznych. Krytycy różnie postrzegali zależność między nakazem osobistej szczerości a światem społecznym: dwa bieguny wśród tych postaw mogliby wyznaczać Stanisław Przybyszewski, który wyraźnie podkreślał prymat ekspresji nad etyką i pragmatyką (*Confiteor*, „Życie" 1899, nr 1), oraz Stanisław Brzozowski, rozpatrujący ekspresję poszczególnych artystów w kontekście wzorów kulturowych i napięć społecznych, dążący do całościowej reformy kultury (*Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910).

Kategoria szczerości organizowała przy tym również myślenie o językowym kształcie utworu: → forma i → treść miały tworzyć organiczną, nieredukowalną, nieprzekładalną na inny sposób wyrażenia ekspresyjną całość. Na nieadekwatność formy i treści w poezji Marii Konopnickiej zwracał uwagę Henryk Galle: „Jest tu szczerość uczucia i szczerość przekonania, ale brak szczerości formy" (*Twórczość poetycka Marii Konopnickiej w ciągu dwudziestu pięciu lat*, 1902). Wedle krytyków młodopolskich akt twórczy nie mógł mieć swoich źródeł w zapotrzebowaniu społecznym, nie był traktowany jako rodzaj rzemiosła, rządzący się swoimi regułami, a zarzut zimnego koncypowania dyskwalifikował utwór i artystę.

Krytycy młodopolscy uważali zatem „szczerość" za cechę dzieła, mającą wpływ na jego ocenę, nie wskazując jednak żadnych obiektywnych reguł jej rozpoznawania: korespondencje między biografią i światem przedstawionym, między pismami osobistymi i utworami → fikcjonalnymi o niczym nie przesądzały, ponieważ przedmiotem ekspresji miała być dusza, pojmowana jako własność niesprowadzalna do porządku życia, do-

świadczenia, napięć społecznych czy historii. Zadaniem krytyka nie było więc odtwarzanie okoliczności biograficznych, które znalazły swoje odbicie w utworze, czy ocena duszy artysty pod kątem jej zgodności z uczuciami zbiorowości, ale zindywidualizowane zanurzenie w istotę dzieła na głębokim poziomie. W konsekwencji sądy krytyczne, często formułowane w tonie apodyktycznym, opierały się na odczuciach subiektywnych. Podstawową kompetencją krytyka stała się wrażliwość pozwalająca wejść w oparty na empatii → dialog z artystą. W Młodej Polsce nastąpiło również odejście od – mówiąc w uproszczeniu – rozstrzygania, czy wiersz jest „szczery", czy „nieszczery"; Ostap Ortwin zauważał, że tym różni się → liryka od „zwykłych zwierzeń, wyznań czy spowiedzi", że całkowicie odrywa się od osoby autora (*Żywe fikcje*, „Nasz Kraj" 1908, t. 6, z. 12–13).

Agata Sikora

Źródła: [K. Rogaliński], [*O kunszcie pisarskim*], „Monitor" 1766, nr 24; M.M. [M.J.W. Mniszech], *Myśli o geniuszu*, „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne" 1775, t. 11, cz. 2; A.K. Czartoryski, *Kawa*, 1779 [z przedmową i dodatkiem krytycznym]; [J. Szymanowski], *Listy o guście, czyli smaku*, w: jw.; [J.L. Chreptowicz], *Poezja*, w: [I. Krasicki], *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych*, t. 2, 1781; F. Karpiński, *O wymowie w prozie albo wierszu*, w: tegoż, *Zabawki wierszem i prozą*, t. 2, 1782; F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; A. Mickiewicz, *Przemowa*, w: tegoż, *Poezje*, t. 1, 1822; [M. Mochnacki], *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2; F.S. Dmochowski, *Uwagi nad „Sonetami" pana Mickiewicza*, „Biblioteka Polska" 1826, t. 3; A.W.Z. [A.W. Zabiełło], *O wierszopisach i poetach uwag kilka*, „Gazeta Polska" 1827, nr 58; M.M. [M. Mochnacki], *O „Sonetach" Adama Mickiewicza*, „Gazeta Polska" 1827, nr 80 i 82; K. Brodziński, *O życiu i pismach Franciszka Karpińskiego*, „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1828, t. 20; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; M. Grabowski, *O poezji XIX wieku*, w: tegoż, *Literatura i krytyka*, t. 1, 1837; J.I. Kraszewski, *Podania gminne*, w: tegoż, *Studia literackie*, 1842; K. Ujejski, *O Januszu i o panu Wincentym Polu*, „Dziennik Literacki" 1860, nr 34–48, z przerw.; A. Małecki, *Juliusz Słowacki: jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, t. 1–2, 1866–1867; E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, „Gazeta Polska" 1866, nr 285–286 i 288; P. Chmielowski, *Utylitaryzm w literaturze*, „Niwa" 1872, t. 2; P. Chmielowski, *Młode siły. „Z różnych sfer": nowele i obrazki Elizy Orzeszkowej*, „Ateneum" 1880, t. 1; C. Jellenta, *Zakapturzony idealizm*, „Prawda" 1888, nr 35–36; H. Sienkiewicz, *O powieści historycznej*, „Słowo" 1889, nr 98–101; S. Przybyszewski, *Confiteor*, „Życie" 1899, nr 1; S. Przybyszewski, *Aforyzmy i preludia*, w: tegoż, *Na drogach duszy*, 1900; W. Feldman, *O twórczości Stanisława Wyspiańskiego i Stefana Żeromskiego. Wykłady wygłoszone na Wyższych Kursach Wakacyjnych w Zakopanem w sierpniu 1904 roku*, 1905; O. Ortwin, *Żywe fikcje*, „Nasz Kraj" 1908, t. 6, z. 12–13; S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910.

Opracowania: E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, 1990; Ch. Taylor, *Etyka autentyczności*, przeł. A. Pawelec, 1996; M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, 1997; M. Stanisz, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, 1998; M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M.B. Fedewicz, 2003; A. Sikora, *Źródła i rozwój szczerości jako kategorii kulturowej w świetle polskiej praktyki epistolograficznej przełomu XVIII i XIX wieku w kontekście przemian europejskich* [w druku; dzięki środkom finansowym na przygotowanie rozprawy doktorskiej z Narodowego Centrum Nauki w ramach finansowania stypendium doktorskiego na podstawie decyzji numer UMO-2013/08/T/HS2/00351].

Zob. też: Czucie (Czułość, Uczucie, Tkliwość), Empatia, Poeta/ Poezja, Treść i forma

SZKOŁA LITERACKA

Znaczenia i tradycje. Wskazany termin ma w krytyce literackiej, jak również w obrębie piśmiennictwa XIX w., swoją ustaloną pozycję, będąc jednym z częściej używanych pojęć. Wypowiedzi krytyków na temat istnienia „szkoły literackiej", jak też ówczesne spory wpisały się w żywą w epoce → dyskusję o tym, czy literatura → narodowa może być zarazem literaturą regionalną. We wczesnych latach → romantyzmu była to próba przeciwstawienia się → klasycyzmowi przez swoistą decentralizację kulturową, w której do głosu doszły prowincje, a „szkoły literackie" były traktowane jako szczególny ruch społeczno-kulturowy mający stanowić głos regionu oraz prowincji wobec centrum.

Początek życia tego terminu w obrębie polskiej krytyki literackiej datuje się właśnie na okres sporów romantyków z klasykami. W języku zarówno jednych, jak i drugich często używano wówczas terminu „szkoła" na podkreślenie różnic dzielących „starą" i „nową" literaturę. Krytycy z obozu klasyków odwoływali się do pojęcia szkoły regionalnej w celach parodystycznych oraz po to, by pokazać nową literaturę jako rodzaj dziwactwa, → stylu nasyconego elementami prowincjonalnymi, niezgodnego z dotychczasowymi normami estetycznymi. Dopiero romantyzm uczynił z geografii literackiej nową wartość estetyczną i z niej czerpał siłę oraz inspiracje dla oryginalnej literatury. Rodowód podziału twórczości literackiej na „szkoły" nawiązuje do estetyki → niemieckiej (przede wszystkim Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Georg Wilhelm Friedrich Hegel), a także do idei geopoetyki oraz związku twórcy z krajem urodzenia (Johann Wolfgang Goethe). Właśnie te kryteria brali pod uwagę krytycy bliscy idealistycznej estetyce niemieckiej, jak Maurycy Mochnacki, Michał Grabowski i Edward Dembowski. Regionalna moda daje wówczas o sobie znać w całej romantycznej Europie, chociażby w literaturze → angielskiej (twórczość Waltera Scotta, „poetów jezior") i → francuskiej (wypowiedzi pani de Staël).

Szkoły romantyczne. Terminem „szkoła", również w znaczeniu regionalnym, posługiwano się już w latach 20. XIX w., szczególnie w dyskusjach o → programie literatury narodowej oraz w okresie, kiedy stały się głośne zarówno utwory → poetów związanych z terytorium Ukrainy, jak i wypowiedzi Michała Grabowskiego na temat *Zamku kaniowskiego* (1828) Seweryna Goszczyńskiego, który odwołał się do tego zjawiska w swoich rozważaniach krytycznych z lat 30. Określenie „szkoła francuska" stanowi w latach 20. czytelną metaforę tradycji → klasycystycznej i poetyki normatywnej. „Szkole romantycznej" jest natomiast wówczas najbliżej do literatury niemieckiej, oznacza ona zerwanie z → tradycją literacką, ale bywa też nazywana w polemicznej dosadności „szkołą zdrady i zarazy" (J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, „Pamiętnik Warszawski" 1819, t. 1; przy czym krytyk kładzie tu nacisk na aspekty moralne, a nie kryteria estetyczne).

Ideę regionalizmu jako konstytutywną cechę literatury romantycznej w najbardziej uniwersalny sposób pokazał Maurycy Mochnacki w → metaforze śpiewającego drzewa w rozprawie *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* (1830). Metafora Mochnackiego pokazywała istotę literatury narodowej jako rozmaitość różnych regionalnych głosów, w których poeci ze „szkoły litewskiej" i „ukraińskiej", a później także „białoruskiej", będą odkrywać swoją tożsamość. Autor rozprawy nie precyzował wszak, jak dokonuje się i uobecnia charakter oraz istota owej „szkoły" i jak dochodzi do odkrycia własnej w niej obecności. Bo przecież nie chodziło tylko o związek z rodzimym krajem i → pejzażem. Musiał istnieć i istniał zarówno mistrz szkoły litewskiej (Adam Mickiewicz), jak i mistrz szkoły ukraińskiej (Seweryn

Goszczyński). I może dlatego, że w pozostałych „szkołach" zabrakło mistrza, to ich funkcjonowanie wydawało się wówczas oraz dzisiaj niejasne i niepewne, tak jak nie do końca jednoznaczny jest byt „szkoły białoruskiej" i „inflanckiej". W rozprawie Mochnackiego pojawia się wypracowana przez wczesny romantyzm kategoria determinizmu geograficzno-historycznego, z którego wypływała jakość duchowa prowincjonalnego modelu kultury, związanego często z ośrodkiem miejskim, choć nazwę rozszerzano też na całą prowincję.

Znaczenie „szkoły" jako systemu norm o charakterze estetycznym weszło zatem do słownika krytyki literackiej doby romantycznej. Tak rozumie ten termin Mochnacki w artykule *Rzut oka na ogół polskiego piśmiennictwa* (powst. 1832, wyd. 1910). Krytyk, przeciwstawiając sobie dwie „szkoły", klasyczną i romantyczną, pisze o poetach → oświecenia, których „pod jeden system podciągnąć można", a „fizjonomia szkoły" jest oparta na „szkole filozofii XVIII wieku". Inaczej rzecz przedstawia się w odniesieniu do „szkoły romantycznej", ta, jak pisze Mochnacki, stanowi bowiem „drugi oddzielny system poetycki". (Warto dodać, że Mochnacki w pierwszym tomie *Powstania narodu polskiego w roku 1830 i 1831* (1834) nadaje też obu kierunkom wyraźne implikacje polityczne). Tak więc nazwy „szkoły" w ówczesnym języku krytyki używa się jako terminu operacyjnego w znaczeniu stylu, systemu, systematu. W takim ujęciu termin ten będzie w użyciu jeszcze w drugiej połowie XIX w. w odniesieniu do literatury → pozytywistycznej.

Na gruncie krytycznoliterackiej dyskusji o szkołach literackich najgłośniejsza zdaje się rozprawa Aleksandra Tyszyńskiego *O szkołach poezji polskiej*, stanowiąca rozdział jego → powieści *Amerykanka w Polsce* (1837). Krytyk porządkował w niej istniejące już w latach 20. XIX w. zjawisko szkół regionalnych, posługując się odwołaniami do czterech najbardziej znanych obszarów, a więc: litewskiego, ukraińskiego, puławskiego i krakowskiego. Snuł przy tym przypuszczenia o kontynuacjach i możliwości artystycznego funkcjonowania kolejnych literackich prowincji, tak jak dokonało się to w odniesieniu do „szkoły czerwonoruskiej". Każda z istniejących „szkół" została opisana w kategoriach „charakteru i stylu" oraz „ducha poezji". Z wyprowadzonego przez autora regionalizmu wyłaniał się szczególnie ważny dla wielu romantycznych wyborów czynnik determinizmu geograficzno-historycznego, który w rozprawie Tyszyńskiego miał większe znaczenie niż w wywodach Mochnackiego. O przynależności regionalnej decydowała również poetyka, na co wskazywała obszerna charakterystyka owych literackich środowisk, szczególnie w odniesieniu do „szkoły litewskiej" i „ukraińskiej". Z poetyki wynikał też określony program regionalny, integrujący grono pisarzy tworzących pod wspólnym, regionalnym szyldem. W ocenie zjawisk literackich Tyszyński nie był skrępowany – inaczej niż wcześniej Goszczyński (*Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1) – ciasnymi kryteriami narodowymi, ale z perspektywy krytyka, łączącego w swojej optyce idealizm z elementami pragmatycznymi, dostrzegł nowe zjawiska w literaturze, a „szkoła ukraińska" z kilkoma nurtami przedstawiała się mu jako wyraz literatury Południa i suma różnych kultur.

Romantyczni twórcy owych szkół i zainteresowani nimi krytycy dali też kilka oryginalnych, a niekiedy osobliwych, teorii regionalnych. Autorzy teorii widzieli w uprawianej przez twórców literaturze silny związek z przestrzenią zarówno w sensie duchowym, jak i fizycznym. Jedną z takich teorii estetycznych na gruncie „szkoły ukraińskiej", którą można określić jako metafizyczno-mityczną, stworzył Michał Grabowski (*Kilka uwag nad szkołami poezji polskiej*, „Tygodnik Petersburski" 1839, nr 36–37). *Zamek kaniowski* posłużył Grabowskiemu (autorowi przypisów do tej → powieści poetyckiej) za przykład romantycznego powrotu do

źródeł ludowości zmityzowanej i archaicznej, w której poeta niczym pradawny Bojan jednoczy się z ludem, stając się jego medium (→ pieśń ludowa). W rozprawie *O szkole ukraińskiej poezji* (*Literatura i krytyka*, t. 1, 1840) to Józef Bohdan Zaleski stał się dla krytyka tym poetą, który najlepiej pojął i przetworzył ukraińską poezję ludową, tak by miała wartość uniwersalną. Jednocześnie autor *Literatury i krytyki* zwracał uwagę na niedoceniony element kultury szlacheckiej i jej obecności w obrębie „szkoły ukraińskiej" (oraz, dodajmy, kultury kresowej), gdy pisał: „I dotąd nie ma okolicy w Ukrainie, gdzie by nie pisał ktoś dum i pieśni i nie puszczał ich w obieg".

Związek z ludowością równie silnie ujawnił się w teorii „szkoły literackiej", którą zaprezentował Edward Dembowski w artykule *Myśli o rozwijaniu się piśmienności naszej w XIX stuleciu* („Przegląd Naukowy" 1843, t. 1, nr 1–2), odwołującym się także do rozprawy Tyszyńskiego. Dembowski jednak nie trzymał się do końca przyjętych kryteriów, jak związek z folklorem oraz przynależność etniczna do regionu czy miejscowości, i podnosił również tak istotny czynnik, jakim był „duch poezji": „[…] nie miejscowość, nie koteryjność lub stronnictwo rodzaj uczelni stanowią, lecz jedynie duch poezji, a rodzajów tegoż czyż nam nie godzi się według miejscowości, choćby dowolnie obranej nazwać?" (tamże). Toteż „duch poezji", będąc wyraźnym refleksem rozprawy Tyszyńskiego, zdawał się czynnikiem ważniejszym od pozostałych elementów, ale chyba można mówić o słabnięciu w latach 40. znaczenia, jakie miały dla takich wyborów kryteria folklorystyczne, które pojawiały się u początków romantycznych regionalizmów i powstałych wówczas „szkół literackich". Jest to dowód na to, że w dojrzałym romantyzmie zaczęto dość konwencjonalnie traktować przynależność do „szkoły literackiej", choć nie oznaczało to już wówczas „zmierzchu" zjawiska.

Oceny regionalizmu w krytyce. Istnienie szkół regionalnych w literaturze polskiej było z perspektywy lat 40. faktem dokonanym. Dał temu wyraz Mickiewicz w swoich wykładach z literatury → słowiańskiej. W wykładzie trzydziestym kursu drugiego (17 czerwca 1842 r.), przedstawiając → historię literatury polskiej z ostatniego dziesięciolecia przed powstaniem listopadowym, zwrócił szczególną uwagę na regionalizm, stwierdzając, że to właśnie nowa literatura przyszła z prowincji. Ów regionalizm rysował się Mickiewiczowi z perspektywy dwóch „szkół": „litewskiej" i „ukraińskiej". Pisząc o obu szkołach, które w świadomy sposób dowartościowywał, nie stworzył jednak własnej teorii regionalizmu w poezji. To, co odróżnia dwie najbardziej znane odmiany twórczości regionalnej, mieści się, zdaniem Mickiewicza, w cechach immanentnych ich poetyki. Tak więc „szkołę litewską" znamionuje spirytualizm, natomiast „szkołę ukraińską" – charakter „wybitnie ludowy". Jednak to właśnie obie szkoły i wynikający z nich regionalizm przyczyniły się, według poety, do przemiany literatury narodowej. Szczególnie w prelekcjach paryskich Mickiewicz pozostał wierny swoim wyborom, gdyż silnie akcentował ów pierwotny związek, jaki łączy twórcę z rodzimym terytorium, podkreślając szczególny wpływ krajobrazu na wytwory kultury duchowej.

Już od początków istnienia szkół literackich zaznaczyły się głosy krytyki pod adresem ich twórców. Przeciwnikiem regionalizmu w literaturze był Stefan Witwicki, który w *Wieczorach pielgrzyma* (1837) sprzeciwiał się regionalnej modzie jako zjawisku utwierdzającemu zaborcze podziały i prowadzącemu do dezintegracji kulturowej. Z podobnych pozycji krytykował „szkoły" oraz „szkołomanię" Leszek Dunin Borkowski (choć przecież w młodości także należał do „szkoły halickiej"), dowodząc, jak „śmieszne w sztuce a szkodliwe w życiu politycznym zasady owych narodowych radykalistów literackich, którzy wolą ra-

czej przypuścić poezję żytomirską, płocką, lwowską itd., aniżeli zgodzić się z psychologami, że dusza ludzka u wszystkich narodów jednakowa jest siłą ogólną, jednakowe ma przymioty i zdolności: a zmysły i ciało, które działania jej modyfikują jednakowym wszędzie są środkiem, jednakowemu prawu natury uległym, że zatem nie masz innej poezji, jak indywidualna lub naśladowcza" (*Uwagi ogólne nad literaturą w Galicji*, „Tygodnik Literacki" 1842, nr 51). Z pewnością krytyków takiego sposobu rozumienia i wartościowania literatury znalazłoby się wielu. Do nich należał w tym czasie także Ludwik Sztyrmer, który pod pseudonimem Gerwazego Bomby w cyklu *Listy z Polesia* (cykl siódmy, „Tygodnik Petersburski" 1843, nr 96–99) opatrzył znakiem zapytania istnienie szkoły ukraińskiej, opowiadając się jednocześnie za klasycznymi regułami pisania i czytania utworów literackich.

Zdecydowana krytyka pod adresem romantycznego regionalizmu spod znaku „szkół literackich" pojawiła się już w latach 40., a więc w czasie dominacji tendencji realistycznych w sztuce oraz weryfikacji programu literatury narodowej ukształtowanej przez wczesny romantyzm. Przy czym wytaczano argumenty nie tylko natury politycznej. Dla Cypriana Norwida akcentowanie regionalizmu było przejawem zaściankowości naszej literatury (w → liście z 1867 r. do Wojciecha Cybulskiego pisał: „Racz łaskawie uwiadomić doktora filozofii [Władysława Nehringa], że Cyprian Norwid nigdy żadnej szkoły mazowieckiej stworzyć nie myślił"). Autor *Promethidiona* w swoich wyborach zdecydowanie opowiadał się za literaturą uniwersalną, której nie ograniczają żadne „szkoły", za duchowym pojmowaniem ojczyzny, związanym z przynależnością do kultury i tradycji, nie zaś do ziemi.

Nie znaczy to, że wówczas, jak i później wzorce owego regionalizmu nie znajdowały kontynuatorów w poezji, a obrońców w krytyce. Do tych ostatnich można zaliczyć Juliana Klaczkę, dla którego w rozprawie *Wieszcze i wieszczby. Rys dziejów nowszej poezji polskiej. Wstęp* („Goniec Polski" 1850, nr 118–121) ów regionalizm był dowodem oryginalności i różnorodności, a nie zaściankowości naszego romantyzmu na tle literatury europejskiej. Również z perspektywy schyłku romantyzmu Lucjan Siemieński pozytywnie oceniał znaczenie „szkół literackich", a szczególnie „szkoły ukraińskiej", i podobnie jak Klaczko podnosił sprawę oryginalności naszej literatury, która opatrzona stemplem „powiatowszczyzny" nie wyzbyła się przecież cech uniwersalnych i dzięki temu stała się wspólną własnością → narodu (*Charakter poezji ukraińskiej i poemata Aleksandra Grozy*, 1859).

W drugiej połowie XIX stulecia. Termin „szkoła" znajduje już zdecydowanie inne zastosowanie w krytyce literackiej → pozytywizmu. Z pewnością wraz z przeminięciem mody na romantyczny regionalizm odchodzono też od geograficznej wykładni owego pojęcia, chociaż w odniesieniu do literatury romantycznej krytycy dalej posługują się tym określeniem (np. gdy chodzi o „szkołę ukraińską"). Zaczęto używać tego terminu w znaczeniu bardziej operacyjnym: jako określenia stylu, systemu, grupy czy stowarzyszenia, rodziny zjawisk, charakteru czy prądu (np. w odniesieniu do → realizmu i → naturalizmu). W podobnym, nieco przyrodniczym, a właściwie socjologicznym znaczeniu, posługuje się terminem „szkoła" Julian Ochorowicz, cytując Hippolyte'a Taine'a, gdy pisze o grupie, rodzinie, z którą pisarz tworzy większą całość: „Istnieje także pewna całość, którą on jest objęty, całość większa niż on sam; całością tą jest szkoła lub rodzina, grupa artystyczna tego samego kraju i tej samej epoki, do której on należy" (*O twórczości poetyckiej ze stanowiska psychologii*, „Tydzień Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny" 1877, nr 35–45 i odb.).

Termin „szkoła" pojawia się w wypowiedziach zwłaszcza tych krytyków, którzy w użytych kontekstach odnoszą się za pomocą tego pojęcia do całego prądu, mając na uwadze

dawną „szkołę romantyczną". Dla oznaczenia jej przeciwieństwa wprowadzono określenie „szkoła realna" (J.G. [J. Gnatowski], *Realizm w literaturze nowoczesnej*, „Przegląd Lwowski" 1878, t. 16), uwzględniając literaturę współczesną, przede wszystkim → powieść. „Szkoła realna" istnieje nie tylko dlatego, że przeciwstawia się przemijającym tendencjom w literaturze, tym spod znaku romantyzmu, ale przede wszystkim dlatego, że wprowadza, jak precyzuje to Gnatowski, → bohaterów wziętych z codziennego życia, odznacza się zatem → mimetyzmem: „Owe psychologiczne – anatomiczne stanowisko winno zająć miejsce dotychczasowych ideałów i artystycznych abstrakcji i stać się kryterium szkoły realnej" (tamże).

Najczęściej jednak „szkołą" pozytywistyczna krytyka literacka nazywa literaturę współczesną, mając na uwadze naturalizm jako osobny kierunek, szczególnie ten spod znaku Émile'a Zoli, który zostaje uznany za odrębną „szkołę". Dużo tego rodzaju uwag znajdujemy w artykule Henryka Sienkiewicza *O naturalizmie w powieści* („Niwa" 1880, t. 20), który nie skąpi krytycznych uwag zarówno nowemu kierunkowi (określonemu jako rodzaj literackiego sekciarstwa), jak i jego „prorokowi" (Zoli): „Ponad wszelką szkołą, ponad wszelkim kierunkiem jest życie z całą swą różnorodnością zjawisk, pragnień, idei, porywów, potrzeb". I jak dalej dowodzi Sienkiewicz, wtórność Zoli przesądza o niemożliwości mówienia o nim jako twórcy nowej powieści: „Teoria zatem Zoli nie obala istniejącej dotąd powieści, nie tworzy na jej miejsce nowej, ale w najlepszym razie daje jej tylko nowy fundament naukowy, przyprawia jej ogon, lub jeśli kto chce, głowę fizjologiczną, redukując przez to bohaterów do znaczenia przykładów z jednej strony, do znaczenia okazów ciał dających się rozłożyć drogą analizy z drugiej strony" (tamże). W naturalizmie materiał na nową „szkołę" literacką dostrzega Bolesław Limanowski, podkreślając wyraźnie estetyczny charakter kierunku (*Listy o spółczesnej francuskiej literaturze*, „Przegląd Tygodniowy" 1879, nr 22). Przedstawicielem „szkoły realnej" staje się Gustave Flaubert w artykule Antoniego Sygietyńskiego *Współczesna powieść we Francji. I. Gustaw Flaubert* („Ateneum" 1881, t. 2).

Koniec XIX w. przynosi zmierzch pojęcia „szkoły" jako kategorii krytycznoliterackiej. Również pozytywiści, odcinając się od subiektywizmu literatury młodopolskiej, używają dla podkreślenia różnic, a także dla osiągnięcia doraźnych celów perswazyjnych, określenia „szkoła", które funkcjonuje znów w znaczeniu wtórnego kierunku. Józef Tokarzewicz (piszący pod pseudonimem J.T. Hodi) w artykule *Realizm w powieści naszej* („Kraj" 1884, nr 12–14 i 20–21) nazywa nowe pokolenie „szkołą rzekomych odnowicieli", a Cezary Jellenta (właśc. Napoleon Hirszband), odnosząc się do panującego w literaturze → Młodej Polski pesymizmu, nazywa ich przedstawicieli „szkołą zrozpaczonych" (*Epidemia pesymizmu*, „Prawda" 1887, nr 3–4). Jednak przyczyny odrzucenia pojęcia „szkoły" tkwią głębiej w specyfice poszukiwań nowego języka → krytyki młodopolskiej. Ignacy Matuszewski, odcinając się od krytyki „doktrynerskiej" na rzecz prawa do estetycznego subiektywizmu, zauważa: „Poglądy krytyka – doktrynera rażą zawsze pewnym schematyzmem, są one mniej oryginalne i świeże od poglądów krytyka artysty, który patrzy na rzeczy nie przez okulary szkoły lub sekty, lecz własnymi oczyma" (*Subiektywizm w krytyce*, „Biblioteka Warszawska" 1897, t. 2).

Zmierzchu pojęcia „szkoły" w języku ówczesnej krytyki literackiej dowodzą również takie jej użycia, które świadczą o powrocie tego terminu do ogólnego języka kultury, w którym np. mówi się o „szkole polskiej" w malarstwie (S. Witkiewicz, *Wstęp do pierwszego wydania „Sztuki i krytyki u nas"*, 1891); na takie uniwersalne i ponadregionalne znaczenie „szkoły" zwracano uwagę już w krytyce pozytywistycznej. Dla krytyki młodopolskiej, w której kryteria regionalne, historyczne i społeczne utraciły zasadnicze znaczenie, „szkoła literacka" stała

się pojęciem i określeniem należącym do kategorii przestarzałych sposobów opisu zjawisk literackich i to zadecydowało o zniknięciu tego terminu z języka ówczesnej krytyki.

Marta Ruszczyńska

Źródła: M. Grabowski, *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polszcze*, „Astrea" 1825, t. 1; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; M. Mochnacki, *Rzut oka na ogół polskiego piśmiennictwa*, 1832, „Sprawozdanie z Zarządu Muzeum Narodowego Polskiego w Raperswilu za r. 1909" 1910; M. Grabowski, *O elemencie poezji ukraińskiej w poezji polskiej*, w: tegoż, *Literatura i krytyka*, t. 1, 1837; M. Grabowski, *O szkole ukraińskiej poezji*, jw.; M. Grabowski, *Kilka uwag nad szkołami poezji polskiej*, „Tygodnik Petersburski" 1839, nr 36–37; L. Dunin Borkowski, *Uwagi ogólne nad literaturą w Galicji*, „Tygodnik Literacki" 1842, nr 12–52; A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, przeł. L. Płoszewski [1842], w: tegoż, *Dzieła*, t. 9, 1997; E. Dembowski, *Myśli o rozwijaniu się piśmienności naszej w XIX stuleciu*, „Przegląd Naukowy" 1843, t. 1, nr 1–2; J. Klaczko, *Wieszcze i wieszczby. Rys dziejów nowszej poezji polskiej. Wstęp*, „Goniec Polski" 1850, nr 118–121; L. Siemieński, *Charakter poezji ukraińskiej i poemata Aleksandra Grozy*, w: tegoż, *Kilka rysów z literatury i społeczeństwa od roku 1848–1858*, t. 2, 1859; J. Ochorowicz, *O twórczości poetyckiej ze stanowiska psychologii*, „Tydzień Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny" 1877, nr 35–45 i odb.; J.G. [J. Gnatowski], *Realizm w literaturze nowoczesnej*, „Przegląd Lwowski" 1878, t. 16; B. Limanowski, *Listy o współczesnej francuskiej literaturze*, „Przegląd Tygodniowy" 1879, nr 22; H. Sienkiewicz, *O naturalizmie w powieści*, „Niwa" 1881, t. 20; J.T. Hodi [J. Tokarzewicz], *Realizm w powieści naszej*, „Kraj" 1884, nr 13–14 i 20; C. Jellenta, *Epidemia pesymizmu*, „Prawda" 1887, nr 3–4; I. Matuszewski, *Subiektywizm w krytyce*, „Biblioteka Warszawska" 1897, t. 2.

Opracowania: S. Stankiewicz, *Pierwiastki białoruskie w polskiej poezji romantycznej*, 1936; J. Kamionkowa, *Narodziny XIX-wiecznej kultury klas średnich*, w: tejże, *Życie literackie w Polsce w pierwszej połowie XIX w. Studia*, 1970; M. Janion, *Gorączka romantyczna*, 1975; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1988; M. Janion, *„Szkoła białoruska w poezji polskiej"*, „Przegląd Wschodni" 1991, t. 1, z. 1; M. Wyka, *Imperatywy współczesne w krytyce młodopolskiej*, w: tejże, *Światopoglądy młodopolskie*, 1996; M. Ruszczyńska, *Ziewonia. Romantyczna grupa literacka*, 2002; D. Kukuć, *Ludwik Sztyrmer – krytyk na łamach „Tygodnika Petersburskiego"*, w: *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, 2005; M. Kwapiszewski, *Późny romantyzm i Ukraina. Z dziejów motywu i życia literackiego*, 2006.

Zob. też: Narodowość/ Swojskość, Naturalizm, Pejzaż/ Krajobraz/ Widok, Pokolenie literackie, Pozytywizm, Romantyzm, „Ziewonia"

SZTUKI WIZUALNE A LITERATURA

Związki literatury ze sztukami plastycznymi w krytyce oświeceniowej. W oświeceniu refleksja o związkach piśmiennictwa ze sztukami plastycznymi sytuowała się między dwoma biegunami. Z jednej strony ciągle była aktualna wywiedziona z *Listu do Pizonów* Horacego koncepcja nawiązująca do formuły *ut pictura poesis* (→ analogia malarska), interpretowanej w duchu podobieństwa poezji i malarstwa jako dziedzin sztuki posługujących się obrazem i w ten sam sposób percypowanych przez → odbiorców. Takie rozumienie analogii obu sztuk znajdowało wyraz w używanym przez teoretyków i krytyków języku, w wyrażeniach o pisarzu „malującym" czy tworzącym obrazy dzięki → wyobraźni. Filip Nereusz Golański pisał np. w tym duchu o „dobraniu wyrazów do żywego malowania służących" i stwierdzał: „Wyrazy są kolorami obrazu poetyckiego, a dobre łączenie i umiarkowanie kolorów jak malarzowi, tak i poecie bardzo potrzebne" (*O wymowie i poezji*, 1786). Z dru-

giej strony coraz większe znaczenie miała sformułowana przez Gottholda Ephraima Lessinga w rozprawie *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766; przekł. pol. K. Oppeln-Bronikowski, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, 1902) koncepcja diametralnych różnic między poezją a sztukami plastycznymi ze względu na odmienność ich tworzywa i środków wyrazu (słowo, obraz) oraz ze względu na odmienne dominanty: czasową w literaturze i przestrzenną w malarstwie.

Relacje między sztukami. W dziewiętnastowiecznej krytyce literackiej pojawiły się tezy wyrażające przeświadczenie o wzajemnej zależności, przenikalności, łączności obu sztuk, ale też opinie przeciwne, negujące możliwość lub celowość ich paralelnego traktowania. Powstawały przy tym koncepcje wskazujące, jak porównywać malarstwo z literaturą. Przedmiotem refleksji stały się zachodzące między sztukami relacje: TELEOLOGICZNE (określające zbieżne bądź rozbieżne cele ideowe i estetyczne), STYLISTYCZNE (wskazujące na podobieństwa i różnice w sferze środków obrazowania: symboliki, topiki itp.), STRUKTURALNE (odzwierciedlające podobieństwa i różnice w zakresie → kompozycji) oraz GENETYCZNE (ukazujące interakcje zachodzące między konkretnymi dziełami artystycznymi). Istotne stały się ponadto rozważania nad rolą wyobraźni zarówno w kreowaniu, jak i w recepcji różnego typu przedstawień literackich i malarskich, a także nad możliwością TRANSPONOWANIA WRAŻEŃ wizualnych do poezji i odwrotnie – obrazów poetyckich do sztuk plastycznych.

Korespondencja sztuk w romantyzmie. Krytycy literaccy wczesnego romantyzmu położyli nacisk na rozważania teleologiczne. W miejsce Horacjańskiego porównania: „Poemat – niczym obraz: jeden cię urzeka, / Gdy staniesz blisko, inny, gdy patrzysz z daleka" (*List do Pizonów*, nazywany od czasów Kwintyliana *Ars poetica*, przekł. pol. O. Korytyński, 1770), sugerującego istnienie podobieństw między malarstwem a literaturą, uwarunkowanych m.in. dążeniem do przedstawiania rzeczywistości z zachowaniem obowiązujących w niej zasad harmonii i proporcji, wprowadzili ideę wartościowania sztuk ze względu na ich zdolność do realizowania CELÓW ESTETYCZNYCH. Dla Stanisława Kłokockiego takim celem było wywoływanie u odbiorcy uczucia → nieskończoności, niekończącej się, nieodgadnionej → głębi kosmosu. Jak pisał: „[…] piękno w poezji, ukazując nam kształty skończone, ocucać w nas przecież, równie jak piękno w malarstwie i snycerstwie, uczucie nieskończoności powinno. Częściej nawet doświadczamy rozkoszy przywiązanej do nieskończoności, czytając lub słuchając wielkich poetów, aniżeli przypatrując się dziełom wielkich artystów" (*O idei i uczuciu nieskończoności*, „Pamiętnik Naukowy" 1819, t. 2).

W konfrontacji sztuki słowa ze sztukami plastycznymi, którym autor rozprawy wyznaczał te same cele, korzystniej przedstawiała się literatura. W perspektywie teleologicznej zestawiał malarstwo i literaturę również Antoni Edward Odyniec w → przedmowie do pierwszego tomu swoich *Poezji* (1825). Jego zdaniem: „Każda powieść, bądź poważna, bądź żartobliwa, zajmując się opowiadaniem jakiegokolwiek wypadku, żywe jego malowidło stawić nam przed oczyma powinna. Malowidło to mniej więcej obszerne, zawsze jednak musi mieć pewne ramy […]. W tych to ramach poeta tak wypadki, jak i działające w nich osoby podług woli szykować może; na pilnym wszakże trzymając baczeniu, aby, jako w malarskim obrazie, te z nich tylko w większym występowały świetle, na które uwagę czytelnika najbardziej zwrócić pragnie. Na tym polega jedność interesu […]. Interesem nazywamy skłonienie woli czytelnika ku działającej osobie w tym stopniu, iżby się jej losem zajmował i jej uczucia podzielał" (*Przemowa*, 1825).

O ile Kłokocki porównywał malarstwo i poezję ze względu na zdolność do wywoływania uczucia nieskończoności, o tyle Odyniec położył największy nacisk na wprawianie → czytelnika w stan pozwalający identyfikować się z przedstawionymi zdarzeniami i → bohaterem. Malarstwo ukazał jako przykład sztuki, dzięki której można osiągnąć ten cel (zwany „interesem"). Obraz plastyczny uczynił zaś wzorcem, któremu poeta powinien przypatrywać się, tworząc dzieło literackie. Zatem według Odyńca nie dzieła literackie najlepiej służą osiąganiu celów estetycznych, ale sztuki plastyczne.

W twórczości Maurycego Mochnackiego myśl o relacjach między malarstwem a poezją przybrała charakter bardziej złożony, a zagadnienia teleologiczne przesunęły się na plan dalszy. Autor rozprawy *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* (1830) stworzył teorię poezji, której istotnym elementem uczynił plastyczną wyobraźnię twórcy. Na podobieństwo koncepcji poezji transcendentalnej Friedricha Schlegla wyodrębnił w literaturze dwa pierwiastki: tzw. subiektowy (duchowy, idealny) i tzw. obiektowy (postaciowy, realny). Poezję, w której przeważa ten ostatni pierwiastek, określił jako „malownictwo historyczne", zaznaczając, że skupia ona uwagę na przedstawieniach kształtów, figur i grup. Nazwał ją w związku z tym „plastyczną". Nie było to porównywanie dwóch oddzielnych dziedzin sztuki, lecz doszukiwanie się w jednej z nich CECH STYLOWYCH, charakterystycznych dla drugiej dziedziny. Mochnacki zasugerował, że poezja może przemawiać do odbiorcy wyobrażeniami plastycznymi, że jest to jej aspekt „realny", zasłona, za którą „sztukmistrz kryje się i chowa […], tak że nikt nie wie: kto on jest, jakie jego uczucia, jaka myśl". Obok tego jej aspektu dostrzegł aspekt przeciwstawny: „idealny", w którym artysta „samego siebie z uczuć swoich i istoty jestestwa swego snuje". Plastyczność została więc potraktowana w rozprawie *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* jako jeden z pierwiastków poetyki romantycznej. W tym względzie poglądy Mochnackiego stanowią m.in. odzwierciedlenie zainteresowań znamiennym dla epoki fenomenem SYNTEZY SZTUK.

Przekonanie o istnieniu głębokich związków między literaturą a malarstwem wyrażał wielokrotnie Juliusz Słowacki. W przeciwieństwie do Adama Mickiewicza, który w szkicu *De la peinture religieuse moderne des Allemands* (*O nowoczesnym malarstwie religijnym niemieckim*, „Revue du Nord et principalement des Pays germaniques" 1835, z 1 marca) zajął się głównie oddziaływaniem literatury (m.in. Biblii i *Boskiej komedii* Dantego) na malarstwo od czasów średniowiecza aż po XIX w., Słowacki podkreślał istnienie zależności odwrotnej: inspirującego działania obrazu na słowo poetyckie. Przeświadczenie o tym kierunku relacji między malarstwem a literaturą odzwierciedlają zwłaszcza tzw. genezyjskie pisma Słowackiego, tzn. jego twórczość z lat 1842–1849. Według autora *Króla-Ducha* malarstwo (zwłaszcza dzieła Rafaela) stanowi wrota prowadzące bezpośrednio do sfery *sacrum*, jest sztuką pozwalającą artyście uczestniczyć w Bożych objawieniach. Zdaniem poety wizerunki Boga, przedstawiane w malowidłach, nie są jego wyobrażeniami, lecz znakami jego obecności w świecie doczesnym. W ósmej pieśni *Beniowskiego* pisał: „Co do mnie… wolę Rafaela loże / I te sufity…. gdzie nad ludzką głową / Wisi – w tęczowych blaskach dzieło Boże… / taką sztuką odświeżone nową, / Tak nieśmiertelną, że umrzeć nie może, / Lecz o Jehowie będąc – jest Jehową, / Iskierką Jego treści dotykalną, / Ludzkim filarem wspartą – i widzialną…". Najbardziej wartościowa literatura, tj. → mistyczna, objawiająca śmiertelnikom prawdy absolutne – jest zatem bliska plastyce, posługuje się charakterystycznymi dla niej środkami obrazowania, zapożycza od niej struktury kompozycyjne. Praktyczną realizacją tej myśli jest wiersz *Anioł ognisty – mój anioł lewy* (1846), nawiązujący symboliką i organizacją przestrzenną do *Koronacji*

Marii Rafaela. W tym kontekście nie dziwi wypowiedź autotematyczna Słowackiego, dotycząca pracy nad *Królem-Duchem*: „Pracuję – myślę – przygotowuję moje obrazy na ekspozycją. Malarstwo mię zatrudnia – chciałbym w tych płótnach światło wyrazić, więcej niż kolorowość natury. – Światło, z którym w oczach Rafael zaczynał" (list do matki z 14 grudnia 1846 r.). Zastosowanie do opisu dzieł literackich KATEGORII STYLISTYCZNYCH i STRUKTURALNYCH, charakterystycznych dla opinii o sztukach pięknych, jest także widoczne w pismach krytycznych Słowackiego, poświęconych analizie i ocenie tekstów romantycznych. Niektóre fragmenty szkicu *O poezjach Bohdana Zaleskiego* (powst. 1841, wyd. „Warta" 1884, nr 504) przypominają wypowiedzi w większej mierze na temat malarstwa niż literatury: „[…] zacznijmy […] od *Przegrawek* – z całego poematu widać, że poeta chciał zachwycić tej prostoty – która ze szkoły malarskiej katolickiej włoskiej – a dziś z małpiej tegoczesnej niemieckiej wykwita… Pierwsza, piękna, wyprowadzona być może z Watykańskiego obrazu Rafaela – pierwszej maniery… gdzie z grobu N. Panny wykwita siedem lilii, a wokoło stoją Anieli bardzo prosto odrysowani, ale cudownie piękni. – Kto pierwszy raz spojrzy, myśli, że to jakieś dziecko malowało, tak wszystko jest proste i niesztuczne – murawa blado-zielonym pociągnięta kolorem, prawie bez perspektywy – dno niebios blade, jednostajne jak turkus… […]. Teraz Niemiec, naśladując pierwszą manierę Rafaela – trawy rysuje gryszpanowym bladym kolorem – niebo błękitem zaciąga – Aniołów robi podobnych do woskowych figurek… i taki blado dziecinny postawiwszy obraz, sądzi, że dosiągł najwyższego szczytu malarstwa. – Porównanie to zupełnie stosuje się do prostoty katolickiej *Przegrawek*". Odwołania do *Koronacji Marii* Rafaela łączą się w artykule poświęconym twórczości Zaleskiego z uwagami o → stylu malarstwa Nazareńczyków, by ostatecznie skupić się w ironicznej refleksji o „prostocie katolickiej *Przegrawek*".

Stanowisko Słowackiego wobec związków malarstwa z poezją uświadamia, że stanowiły one problem nie tylko złożony, ale też znaczący z artystycznego punktu widzenia. Myśl autora *Króla-Ducha* uwzględnia rozmaite typy relacji oraz zależności między literaturą a sztukami plastycznymi. Poetę interesowały zarówno stylistyczno-strukturalne konteksty przekładalności sztuk pięknych na język literacki, jak i bezpośrednie, genetyczne nawiązania utworów literackich do dzieł malarskich. Zainteresowania te pozwalały Słowackiemu dobrze rozumieć sztukę włoskiego renesansu, ikonografię bizantyńską, a także utrzymywać inspirujące kontakty z malarzami – wujem Teofilem Januszewskim (wileńskim kopistą, uczniem Jana Rustema) oraz Wojciechem Stattlerem, łączącym w dziełach elementy → klasycyzmu z → biedermeierem i uwielbieniem dla stylu Nazareńczyków.

Niewielu polskich krytyków romantycznych miało wyrobione zdanie na temat związków literatury ze sztukami plastycznymi w sposób tak wyrazisty. Niekiedy problematyka malarska była poruszana przy okazji mówienia o tekstach i służyła zobrazowaniu zjawisk literackich lub ogólnoestetycznych. Józef Ignacy Kraszewski w szkicu *Przeszłość i przyszłość romansu* („Tygodnik Petersburski" 1838, nr 29–30) zaproponował np. klasyfikację genologiczną z wyodrębnieniem gatunku tzw. → romansów malowniczych, opisujących „epokę, zdarzenie, miejsce, biografią czyją, obyczaje jakiego ludu itp. […], które daną rzecz malować mają bez innego celu, tylko aby ją odmalować jak najlepiej". Dominik Magnuszewski w *Uwagach nad dramatem polskim* (powst. 1834, wyd. „Ziewonia" 1839, t. 2) dowodził z kolei, że „jak pierwsze obrazy początkującego malarza nie mają właściwego kolorytu ani porządnego rozłożenia w osobach, w cieniach, w perspektywie, tak i pierwsze formy poczynającej sztuki dram były ciasnymi, plączącymi, bez naturalnego ułożenia, mniej więcej zaokrąglone, przy-

klejane". Podobne wypowiedzi można by mnożyć – przytaczając chociażby fragment artykułu Wincentego Dawida *Oryginalność i nowość w artystostwie – prawda estetyczna* („Niezabudka" 1841), w którym autor pisał o Williamie Shakespearze, że „nie zatrzymuje się nad plastycznym odbiciem części i wykonaniem do najmniejszego rysu; rzuca tu i ówdzie kolory, nie traci czasu nad każdym promyczkiem światła i cieniowaniem, kładzie je po warście" itd.

Znaczące jest, że niektórzy krytycy, niezależnie od entuzjazmu dla myśli o obecności żywiołu malarskiego w literaturze, byli przekonani o postępującym kryzysie sztuk plastycznych. „Szkoła francuska – pisał Słowacki do matki 10 grudnia 1831 r. po obejrzeniu wystawy współczesnej w Luwrze – zupełnie mi się nie podoba – figury nienaturalne i wykrzywione, koloryt to nadto ciemny, to nadto światły". Edward Dembowski między wierszami swojego artykułu wyraził refleksję, że „dziś […] nawet malarstwa minęła epoka" (*O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*, „Rok" 1843, t. 6). Na sformułowanie konstruktywnych wniosków wynikających z krytycznej oceny stanu sztuk plastycznych w pierwszej połowie XIX w. (dotyczyła ona szczególnie twórczości rodzimej, którą mogłyby reprezentować przede wszystkim mało znane ówczesnej publiczności dzieła Piotra Michałowskiego) zdobył się m.in. Seweryn Goszczyński, pisząc o konieczności stworzenia polskiej szkoły malarskiej, której dzieła trafiłyby do wyobraźni wszystkich warstw społeczeństwa i obudziły w nich ducha → narodowego. Zdając sobie sprawę z tego, że uwaga odbiorców jest skupiona głównie na literaturze, próbował dowartościować sztuki plastyczne, dowodząc, że ich przywilejem jest „odsłaniać ludzkości Boga w pięknej stronie stworzenia, jak duchowej, tak materialnej" (*O potrzebie narodowego polskiego malarstwa*, „Demokrata Polski" 1842, t. 4).

Znacznie dalej posunął się w krytyce stanu malarstwa Cyprian Norwid. Sformułował też w związku z tym bardziej radykalne wnioski. Zaprotestował mianowicie przeciwko usilnemu poszukiwaniu oraz tworzeniu związków między poezją a sztukami plastycznymi, przypominając, że malarstwo jest autonomiczną dziedziną artystyczną i jako taka powinno być traktowane. Znamienna pod tym względem jest → przedmowa do *Vade-mecum*, skierowana „do czytelnika" (*Vade-mecum*, cykl, powst. 1847, głównie 1858–1866, fragm. wyd. w latach 1903–1933 przez Przesmyckiego-Miriama, całość 1947). Odnosząc się w niej sceptycznie do idei i celów, jakie przyświecały poezji „szkoły" romantycznej, Norwid próbował wyznaczyć literaturze nowy kierunek rozwoju. Przeciwstawiając się zaangażowaniu piśmiennictwa w rozwiązywanie problemów historyczno-politycznych (zagadnienia narodowowyzwoleńcze), społeczno-kulturowych (ludowość) oraz tendencji do przejmowania od innych sztuk tego, co tylko im właściwe, pisał: „[…] co do właściwego szczególnie owej szkole bogatego koloru i obrazowania, sądzę, że podobny wywrze wpływ rozwinięcie malarstwa, odnosząc bardzo wiele z tego na palety artystów, co pierwej na kartach pisanych rozlegało się. Jednym słowem, myślę, że przejdziemy do epoki nowej i – śmiałbym powiedzieć – NORMALNIEJSZEJ; poezja albowiem JAKO SIŁA wytrzymuje wszelkie warunki czasów, ale nie wytrzymuje ich zarówno JAKO SZTUKA. Owszem, zyskuje ona NA POTĘDZE w miarę, o ile zastępuje działalność innych – a pokrewnych jej – którzy swego nie robią. Lecz tą drogą zyskując na POTĘDZE, utraca na SZTUCE". Norwid postrzegał zatem poezję i malarstwo jako niezależne od siebie, AUTONOMICZNE sztuki. Literatura nie powinna budować własnej potęgi kosztem malarstwa, by nie zatraciła wyrazistego charakteru jako sztuka słowa. Nie powinna też zastępować, wyręczać malarstwa, gdyż tym samym utwierdza je tylko w słabej kondycji.

Co znamienne, autor *Vade-mecum* nie był konsekwentny w realizacji formułowanych założeń. Jako grafik i rzeźbiarz (po powrocie z Ameryki utrzymujący kontakty

m.in. z Arym Schefferem i Paulem Delarochem) nie mógł całkowicie wyzwolić się od charakterystycznego dla plastyka sposobu interpretowania i przedstawiania rzeczywistości. Można to zaobserwować w utworach z różnych okresów twórczości poety: *Promethidionie* (1848–1850), *Wędrownym sztukmistrzu* (1855), *Assuncie* (1870) czy *Ad leones!* (ok. 1883). Czasami też poeta świadomie kształtował utwory w nawiązaniu do dzieł malarskich. Przykładem może być wiersz o incipicie *Jest ci to On, tam, gdzie nie kłamią twarze…* z 1856 r., inspirowany wizerunkiem gen. Henryka Dembińskiego, namalowanym przez Henryka Rodakowskiego. Konsekwentnie trzymał się natomiast zasady autonomii sztuki. Potwierdził tę linię myślenia w eseju *Obywatel Gustaw Courbet. Zarys – publicystom, artystom, krytykom i korespondentom polskich dzienników poświęcony* (powst. 1872, wyd. 1968), w którym ironizował na temat wysokiej oceny, jaką realistycznemu malarstwu Gustave'a Courbeta wystawił Pierre-Joseph Proudhon, kierując się jedynie względami ideologicznymi (społecznymi).

Refleksja postromantyczna. Przerwana po upadku powstania listopadowego ciągłość kultury polskiej sprawiała, że w publicystyce, także w wypowiedziach na temat sztuki, pojawiały się poglądy już wcześniej głoszone. Obok nich zwracały uwagę sformułowania oryginalne, takie jak Józefa Ignacego Kraszewskiego, który omówił dwa tomy Teofila Lenartowicza: *Ze starych zbroic* i *Album włoskie*, nawiązując do rzeźbiarskiej profesji pisarza oraz zauważając przenikanie się wrażliwości plastycznej i literackiej w jego poezji: „W ogóle forma tych poemacików prosta i niezbyt wymuszona, NIEDŁUTOWANA zbyt kunsztownie, co by już artystę, nie lirnika zdradzało" (*Nowe książki*, „Tydzień" (Drezno) 1870, nr 6; wyróżnienie – O.K.).

Krytycy literaccy epoki → pozytywistycznej, tacy jak Eliza Orzeszkowa, Bolesław Prus czy Stanisław Witkiewicz, nie pozostawali obojętni na związki sztuk plastycznych z literaturą. Traktowano je różnie. Orzeszkowa podporządkowywała elementy „plastyczne" wyrazowi artystycznemu, jaki autor utworu literackiego pragnął osiągnąć. W gruncie rzeczy interesowała ją przede wszystkim literatura. Wyzwalając się powoli z uroków → tendencyjności, Eliza Orzeszkowa nieśmiało dowartościowywała artystyczny kształt powieści: „Zamiast pędzla, rylca lub dłuta powieściopisarz posługuje się słowem; tylko słowem, zamiast wprost i bezpośrednio uderzać wyobraźnią widza, rozbudza on ją i przysposabia w ten sposób, aby ujrzała jak najwyraźniej to, co objawiło się własnej wyobraźni jego. Środki tu i proceder inne są […]" (*O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15). Prus i Witkiewicz honorowali odrębność i wagę sztuk plastycznych, Prus – także fotografii.

Równocześnie w → krytyce pozytywistycznej, przyjaznej → realizmowi, pojawiły się pojęcia: realistycznego „obrazowania", „plastycznego" opisu rzeczywistości, naturalnego „kolorytu" przedstawień itp. Okazało się, że pozytywistyczny realizm stworzył obszar, na którym literatura i malarstwo mogą się spotkać. Obie sztuki mają ten sam przedmiot: realną, nie jak w epoce romantycznej, → fantastyczną, idealną rzeczywistość i wspólny cel: przedstawianie świata w sposób wierny i szczegółowy. Pokrewieństwo to nie byłoby możliwe bez uznania (względnej) autonomii sztuki, zarówno literackiej, jak i plastycznej. Zbieżność jest bowiem ufundowana na wzbogacaniu wyrazu artystycznego (dotyczy to szczególnie literatury zapatrzonej na malarstwo), na wzmocnieniu siły działania. Jednocześnie autonomia poszczególnych dziedzin sztuki chroni je przed złudnym wyobrażeniem całkowitej zbieżności: „Środki tu i proceder inne są […]", jak pisze Orzeszkowa.

Piotr Chmielowski stwierdzał, że współczesne malarstwo, podobnie jak literatura, zmierza w kierunku obrazów realistycznych. „W rzeźbiarstwie wprawdzie i w malarstwie – pisał – w których przede wszystkim uderza nas forma, częściej co prawda napotyka się jeszcze amorki, wenery, sfinksy, gnomy i tytany – ale już tylko jako symbole, jako alegorie. I zresztą większość utworów rzeźbiarskich i malarskich przedstawia nam albo postaci czy sceny z życia codziennego (rodzinnego i politycznego), albo też z dziejów minionych" (*Artyści i artyzm*, „Niwa" 1873, t. 4). Orzeszkowa zauważyła, że „powieść, należąca do dziedziny poezji przez samą genezę powstawania swego, ściśle jest spokrewnioną z malarstwem i rzeźbą przez wymagalność dla dobroci formy swej barwności w obrazach i wydatności w postaciach" (*O powieściach T.T. Jeża*). „Koloryt i plastyka – dodawała – odpowiednimi są określeniami przedmiotów artystycznych w ocenianiu estetycznym malowideł i rzeźb, zarówno jak powieści. W sądach krytyki utartym, a, co więcej, trafnym zupełnie stało się orzekanie o dobrym lub złym RYSUNKU powieściowym postaci". Jest w tym fragmencie przekonanie o pokrewieństwie powieści, malarstwa i rzeźby, o uwarunkowanej realizmem „wymagalności" barw w obrazach literackich. Jest również przypominające koncepcje estetyczne Słowackiego przeświadczenie o tym, że o malarstwie i poezji można mówić, posługując się tymi samymi kryteriami estetycznymi; „koloryt", „plastyka", „rysunek" to bowiem pojęcia wspólne obu dziedzinom sztuki. Obie myśli towarzyszyły tezie o autonomiczności malarstwa i literatury ze względu na odrębne środki wyrazu oraz sposoby oddziaływania na odbiorców.

Przenikliwym komentatorem sztuk wizualnych był Bolesław Prus. Nie istniały takie rodzaje i → gatunki w obrębie różnych rodzajów sztuki, o których publicysta by nie pisał, m.in. wielokrotnie wypowiadał się na temat malarstwa, rzeźby, rysunku i fotografii. Malarstwo realistyczne, bo takie go interesowało, traktował jako dowód percepcyjnych możliwości artysty, i konkretne utwory testował pod kątem prawdopodobieństwa perspektywy, logiki widzenia. Z tego powodu kwestionował → geniusz Jana Matejki, choć gotów był też przyznać artyście, inaczej niż np. Stanisław Witkiewicz, wiele talentów. Po obejrzeniu w Zachęcie obrazu *Zamoyski pod Byczyną* (1884) pisał: „Bez żadnej kwestii Matejko jest wielkim malarzem, jako psycholog, fizjognomista i myśliciel. Na nieszczęście, niektóre jego figury mają nogi w przedpokoju, tułów w salonie, a głowę w kuchni. Oświetlenie »pod Byczyną« jest niemożliwe, bo nie wiadomo: czy to dzień, czy noc i skąd idzie światło" (*Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski" 1884, nr 346). Pisarza interesował również warsztat malarski, a spośród różnych jego elementów – ciekawiło go światło, któremu przypisywał rolę bez mała mistyczną. „Malarstwo niech się kontentuje ŚWIATŁEM; niech nie myśli o wykładzie historii lub teologii, ale o takim użyciu farb, ażeby wywołały największy efekt optyczny" („Kurier Codzienny" 1888, nr 194). Operowanie światłem kierowało jego sympatię ku → impresjonistom, którzy zdaniem Prusa malowali nie tylko przedmioty, ale światło właśnie (zob. uwagi o obrazie Aleksandra Gierymskiego *Żydzi modlący się nad Wisłą w Dzień Trąbek*, tamże). Czasem rozważania o malarstwie stawały się punktem wyjścia do formułowania diagnoz kulturowych. Po obejrzeniu wystawy malarstwa rosyjskiego i porównaniu go z malarstwem polskim, Prus wyciągał wnioski, dotykające głównych punktów obu kultur narodowych: „Rosjanie przedstawiają owe średnie wartości biegu życia, znakomicie definiują życie i oddziaływają na zmysły widzów. Polacy zaś wyszukują »maksimów«, przedstawiają komplikacje najwyższe i oddziaływają na uczucia" ([*Korespondencje „Kraju"*], „Kraj" 1884, nr 5).

Fala dyskusji wokół projektu budowy pomnika Mickiewicza w Krakowie skłoniła Prusa do zabrania głosu na temat współczesnej rzeźby. Jego stanowisko było wypadkową pragmatyzmu (nie możemy wydawać pieniędzy na coś, co nie przyniesie pożytku społecznego i takiejże akceptacji) oraz przekonania o tym, że rzeźba ma ograniczone możliwości komunikowania rozległych treści, a jeśli opinia publiczna spodziewa się ich, oczekiwanie to musi spotkać zawód: „Dziedzina rzeźby ogranicza się do pięknych linii i powierzchni, obejmuje piękność kształtów ciała i draperie tudzież niektóre ruchy, ale bardzo wyraźne i jakby skoncentrowane. Wtedy tylko jest »zrozumiałą dla ogółu«. Toteż ktokolwiek, uczony czy prostak, spojrzy na *Laokoona*, ten wie od razu, że ma przed sobą trzech ludzi duszonych przez węże. […] Przeciwnie, posągi uczonych, muzyków i poetów mają tę wielką niedogodność, że każdy z nich może oznaczać wszystko i nic" ([*Korespondencja „Kraju"*], „Kraj" 1885, nr 12).

Co najmniej od 1875 r. Prus interesował się fotografią (*O fotografii w stosunku do sztuk pięknych*, „Kurier Warszawski" 1875, nr 39). Doceniał dokumentacyjne walory zapisu fotograficznego, który służył nie tylko pamięci zbiorowej, kryminalistyce, etnografii, ale także spirytyzmowi i badaniom nad zjawiskami „paranormalnymi" (*Objawy mediumiczne. Kilka słów z powodu Eusapii Palladino*, „Kraj" 1894, nr 2–6). Z czasem dostrzegł dodatkowe walory sztuki fotograficznej, wynikające np. z operowania światłem, wydobywania przez obraz tego, co inaczej niedostrzegalne (*Notatki o kompozycji*, książeczka czwarta).

W badaniu „kolorytu" przedstawień literackich do interesujących wniosków doszedł Stanisław Witkiewicz. Jego rozprawa *Mickiewicz jako kolorysta* („Wędrowiec" 1885, nr 49––53) miała dowieść, że sposób operowania barwą w sztuce zależy od stopnia WRAŻLIWOŚCI i typu WYOBRAŹNI artysty, nie zaś od tego, czy jest on → poetą, czy malarzem. Jak pisał Witkiewicz: „[…] kolorystę – malarza cechuje mniej lub więcej wierne widzenie barw lokalnych – właściwych każdej rzeczy – poczucie harmonii, czyli stosunku, jaki zachodzi między tymi barwami; ich wzajemnego na siebie oddziaływania pod wpływem różnego natężenia światła i innych czynników". Stwierdzał dalej, że „te same cechy nosi talent poety – kolorysty". Różnica tkwi „w środkach i w stosunku, jaki zachodzi między dziełem a tym, kto doznaje od niego wrażenia": „[…] malarz daje dzieło, które w tym założeniu, jakie mu postawił, NARZUCA SIĘ widzowi; daje mu całą skończoną pełnię zjawiska świetlnego i zmusza go do widzenia w obrazie tego tylko, co sam malarz widział i przedstawił, bez względu na uprzednie wrażenia widza, od którego może tylko żądać, żeby miał zdrowe oczy […]. Nie tak jest z poetą. Poeta, opisujący barwy i ich stosunki, może tylko PODDAWAĆ ICH NAZWY. Wrażenie też najbarwniejszego obrazu OPISANEGO będzie o tyle tylko silne, o ile czytelnik ma w pamięci pewien zasób wrażeń barwnych od natury – o ile jest w stanie pod wpływem podrażnienia wyobraźni przez opis wywoływać i uprzytamniać te wrażenia w umyśle" (cyt. z nr. 49).

Zarówno tworzenie, jak i odbieranie wrażeń wizualnych w poezji odbywa się z udziałem wyobraźni. Zdaniem Witkiewicza ten czynnik różni percepcję obrazów malarskich i literackich. Do oglądania dzieła plastycznego potrzeba wzroku, zaś do lektury poezji – ukształtowanej pamięci wzrokowej. Krytyk poparł te rozważania analizą *Pana Tadeusza*. Porównał „barwny" styl Mickiewicza do maniery charakterystycznej dla romantycznych malarzy – kolorystów z Eugène'em Delacroix na czele. Zinterpretował przy tym uwrażliwienie wyobraźni Mickiewicza na barwę w kontekście estetyki pozytywistycznej. Szło przede wszystkim o to, czy poeta wiernie przedstawiał zjawiska świata zewnętrznego, stany psychiczne i „czuciowe". Rozpatrując te kwestie, Witkiewicz m.in. stwierdził, że Mickiewicz

„pod względem ścisłości obserwacji i jasności przedstawienia zjawisk barwnych, jak i innych, jest NATURALISTĄ, u którego nawet realiści tej miary co Zola, mogliby się dużo nauczyć" (tamże).

Moderniści wobec korespondencji sztuk. Nowy sposób myślenia o relacjach między sztukami wizualnymi a literaturą pojawił się w → modernizmie. Duże znaczenie w określaniu tych relacji miała koncepcja KORESPONDENCJI SZTUK (*correspondance des arts*) Charles'a Baudelaire'a. W myśl jej założeń elementarne twory artystycznej fantazji – obrazy, mające charakter → symboliczny, sprawiają, że przedstawienia malarskie mogą mieć swoje literackie odpowiedniki i odwrotnie – wyobrażenia poetyckie mogą być odtwarzane w sposób plastyczny. Zarówno idee estetyczne Baudelaire'a, jak i bliskie im eksperymenty literackie Maurice'a Maeterlincka oddziaływały na polską myśl krytyczną. Ignacy Matuszewski w pracy *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze* (1902) swobodnie zestawiał dzieła literackie, malarskie i rzeźbiarskie. „Estetyka modernistyczna – pisał – stanowi biegunowe przeciwieństwo estetyki twórców i epigonów naturalizmu. Dla nich kwestią zasadniczą było obiektywne i plastyczne odtworzenie FAKTU, dla modernistów sam fakt ma znaczenie podrzędne, a celem sztuki jest odtwarzanie subiektywnej gry uczuć i wrażeń, jakie ów fakt budzi w duszy artysty". Zarówno więc poeta, jak i malarz czy rzeźbiarz może tworzyć nastrojowe obrazy stanowiące refleksję (sugestię) stanu, w jaki wprawiło jego → duszę obcowanie z danym fragmentem rzeczywistości. Plastyczność wrażeń może być odzwierciedlona w poezji, a liryczność – w malarstwie lub rzeźbie. By uzasadnić tezę o nastrojowości dzieł modernistów czerpiących treści, jak to określił, „z dziedziny plastyczno-epicznej", Matuszewski wskazał pokrewne przykłady z różnych dziedzin sztuki: „Weźmy romanse D'Annuzia (*Dziewice ze skały*, *Ogień*), *Ludzi bezdomnych* i *Popioły* Żeromskiego, dramaty Maeterlincka, *De profundis* Przybyszewskiego, *Balzaca* Rodina, rzeźby Vigelanda, *Wyspę umarłych* Böcklina, *Druida* i *Sarkofagi* Wyczółkowskiego, zagadkowe fantazje i *Chimery* Jacka Malczewskiego, *Złote schody* lub *Miłość wśród ruin* Burne-Jonesa, akwaforty Ropsa i Klingera, rysunki Thomy – czyż dzieła te, pomimo że czerpią treść z dziedziny plastyczno-epicznej, są plastycznymi i epicznymi na wskroś, jak *Iliada*, *Byk Farnezyjski* lub *Stanze* Rafaela? Nie, tkwi w nich coś […], co przenikało na wskroś mistyczną sztukę wieków średnich (Dante) i wczesnego Odrodzenia (Fra Angelico, Botticelli), a potem zanikło prawie zupełnie, by zmartwychwstać w romantyzmie i, dojrzawszy na gruncie dzisiejszego indywidualizmu, wydać kwiat o odurzającej woni, zwany – NASTROJEM" (*Słowacki i nowa sztuka*). Ze względu na „dar wywoływania potężnych nastrojów za pomocą środków malarsko-teatralnych" Matuszewski cenił szczególnie Stanisława Wyspiańskiego. Dał temu wyraz w artykule *Weyssenhoff i „laury" Wyspiańskiego* („Sfinks" 1910, z. 1). Wcześniej dostrzegł bardzo podobny rys w poezji Słowackiego. W szkicu *Żywioły plastyczne w poezji Słowackiego* („Ateneum" 1901, t. 2) zawarł rozważania na temat światła i barw w tekstach autora *Króla-Ducha* oraz towarzyszących im nastrojów i uczuć.

O odtwarzaniu w poezji wrażeń charakterystycznych dla sfery wizualnej pisał też Zenon Przesmycki (Miriam). W szkicu *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej* („Świat" 1891, nr 3–12, 14, 18 i 21–24) zwracał uwagę na → głębię znaczeniową i nastrojowość obrazów kreowanych przez belgijskiego dramaturga, dostrzegając w jego twórczości cechy charakterystyczne dla → symbolizmu. Jednak nie wszyscy krytycy podzielali entuzjazm Miriama wobec zjawiska TRANSPOZYCJI WRAŻEŃ, wiązanego przezeń

ściśle z symbolizmem. Piotr Chmielowski skrytykował stanowisko Przesmyckiego, uznając tego typu transpozycje za oczywiste, właściwe sztuce w każdej epoce, a nawet spotykane w języku potocznym. Dodał, że w modernizmie pojawiła się jedynie tendencja do ich nadużywania. Odwołując się zarówno do tekstów Maeterlincka, jak i uwag interpretacyjnych Przesmyckiego, przekonywał: „Te barwy czynności czy stanów duchowych, te serca wyziewające mydlane bańki snów liliowych prowadzą nas do drugiej cechy stylu symbolistów, zaznaczonej przez Miriama, do tak nazwanej »transpozycji wrażeń«, do wprowadzenia w dziedzinę literatury pierwiastków malarskich, rzeźbiarskich i muzycznych. […] nie jest to bynajmniej nowością; nawet w mowie potocznej dokonywamy takiej transpozycji, gdy własności spostrzegane przez jeden zmysł przenosimy na przedmiot tym zmysłem niedostrzegany […]. Wszyscy poeci, zarówno starożytni, jak średniowieczni i nowsi, posługiwali się analogiami, jakie znaleźć można czy to w spostrzeżeniach zmysłów różnych, czy to w bratnich sztukach pięknych; wszyscy ubiegali się o malowniczość, plastykę, harmonijność swych frazesów poetyckich. […] Nowością zatem w symbolizmie będzie chyba tylko mozolna pogoń za niezwykłymi połączeniami wrażeń zmysłów odmiennych, przesada w użyciu analogii, przesada, która dobrego rezultatu wydać nie może […]" (*Najnowsze prądy w poezji naszej*, 1901).

Obok krytyków rozpatrujących kwestie korespondencji sztuk czy transpozycji wrażeń pojawili się nieliczni zwolennicy teleologicznego kształtowania relacji między malarstwem a literaturą. Nawiązywali oni do romantycznej tradycji wyznaczania wspólnych celów wszystkim sztukom. Ludwik Szczepański dowodził np., że o wartości i celach zarówno malarstwa, jak i poezji przesądza to, czy każda z tych sztuk porusza problematykę narodową (narodowowyzwoleńczą). Ocenił, że malarstwo współczesne przeszło od tematyki historycznej do przedstawiania natury, zauważając przy tym, że nie ma w tym nic złego, o ile będzie ono obrazowało „rodzimą przyrodę, rodzimy krajobraz, rodzimy lud". Jak pisał: „[…] gorzej [rzecz] się ma z tymi, którym chodzi o uwydatnienie »stanu duszy«, z poetami w malarstwie" (*Sztuka narodowa*, „Życie" 1898, nr 9–10). Artyści-indywidualiści, „biadając nad sobą", odciągają bowiem sztukę od celów ogólnospołecznych, narodowych. W ten sposób obok neoromantycznej skłonności do łączenia różnych sztuk ze względu na postulowane cele narodowe Szczepański usytuował krytykę charakterystycznego dla postaw romantycznych indywidualizmu.

Zupełnie inny punkt widzenia na relację sztuk plastycznych i literatury wnosi, ściśle powiązana z filozofią czynu, pracy i dojrzałości dziejowej, publicystyka Stanisława Brzozowskiego; twórczość plastyczna, szczególnie rzeźba, nazywana przez krytyka „sztuką nieznoszącą sentymentu", realizuje bezpośrednio ideę ludzkiej → podmiotowości, która spełnia się w działaniu, w czynie, w napiętej woli, w zdobywaniu świata przyrody: „Człowiek stwarza sam siebie i przyjmuje nieszczęście, śmierć, ból, namiętność, myśl, rozpacz jako ORGANY TEGO STWARZANIA, i RZEŹBA, jak ją rozumie twórczo geniusz Dunikowskiego, a krytycznie subtelna wrażliwość i jasna myśl Jana Kleczyńskiego, może być istotnie, kto wie, czy nie najbardziej powołanym organem dojrzewania myśli nowoczesnej do męskiej, wyrzekającej się PATOSU – TRAGICZNEJ DOJRZAŁOŚCI" (*Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*, 1910). Zainteresowanie Brzozowskiego dla rzeźby, choć interesująco powiązane z filozofią własną pisarza, nie należało w tym czasie do rzadkości. Artykuły czysto informacyjne o wystawach rzeźbiarskich coraz częściej ustępowały miejsca wypowiedziom bardziej zasadniczym. Na temat rzeźby pisali m.in. Adolf Basler w paryskiej „Sztuce", Wilhelm Feldman, Ta-

deusz Błotnicki i Adam Łada Cybulski w „Krytyce", Cezary Jellenta w „Ateneum", Edward Hoszowski w „Rydwanie". W uhonorowaniu rzeźby, traktowanej czasem po winckelmannowsku jako zwieńczenie sztuk, a czasem po → nietzscheańsku jako prawzór → tragedii, która miała powstać z jej (tj. rzeźby) ducha, kumulowały się problemy „odrodzenia" sztuki, jakie dokonywało się na ziemiach polskich na przełomie wieków. Rzeźbiarz – jak pisał Tadeusz Błotnicki w artykule *Wystawa „Sztuki"* („Krytyka" 1907, z. 3), nie chciał już występować jako „*homo*, który wykonywa figury i pomniki na place publiczne". Nie chciał też być kojarzony z sylwetką → dekadenta. Rzeźba sprzyjała ujęciu losu artysty i losu człowieka w formułę → tragizmu i → wzniosłości. Pisząc o dziele Auguste'a Rodina jako symbolu nowych możliwości sztuki, Antoni Potocki stwierdzał: „Gdzieś zniknął urobiony tak bosko kształt rzeźby atletycznej, ani jednej z grecka konwencjonalnej fałdy, ani jednego torsu, który by był tylko torsem, tylko wystawą pysznej muskulatury. Przed oczyma obnaża się z kamienia nie człowiek-gimnasta, człowiek-atleta, nie człowiek-Apollo, lecz człowiek-człowiek". I dodawał: „Kiedy z białej sali rzeźby przechodzi się do salonów malarstwa, ma się wrażenie podobne, jak gdy ze szczytów górskich schodzi się w doliny"; „Ok. roku 1900 rzeźba oddaje najpełniej (w grze nie muskułów, lecz nerwów) kondycję współczesnego człowieka" (*Sztuka na wystawie paryskiej*, „Tygodnik Ilustrowany" 1900, nr 34).

Znamienne dla postaw artystycznych w pierwszej połowie stulecia traktowanie „malarskości" poezji jako cechy otwierającej przed twórcą i odbiorcą perspektywę transcendencji znalazło nowy wyraz w estetyce modernizmu, która na przełomie wieków przesunęła swoje zainteresowanie ku rzeźbie. To przesunięcie nie byłoby możliwe bez uznania autonomiczności sztuki i bez poszukiwania nowych środków wyrazu dla osobowości oraz kondycji człowieka nowoczesnego.

Olaf Krysowski

Źródła: F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; Kł… [S. Kłokocki], *O idei i uczuciu nieskończoności*, „Pamiętnik Naukowy" 1819, t. 2; A.E. Odyniec, *Przemowa*, w: tegoż, *Poezje*, t. 1, 1825; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; J.I. Kraszewski, *Przeszłość i przyszłość romansu*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 29–30; D.M. [D. Magnuszewski], *Uwagi nad dramatem polskim*, „Ziewonia" 1839, t. 2; W. Dawid, *Oryginalność i nowość w artystostwie – prawda estetyczna*, „Niezabudka" (noworocznik) 1841; J. Słowacki, *O poezjach Bohdana Zaleskiego* [powst. 1841], „Warta" 1884, nr 504; [S. Goszczyński], *O potrzebie narodowego polskiego malarstwa*, „Demokrata Polski" 1842, t. 4; D*** [E. Dembowski], *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*, „Rok" 1843, t. 6; Dr Omega [J.I. Kraszewski], *Nowe książki*, „Tydzień" (Drezno) 1870, nr 5–6; *Obywatel Gustaw Courbet. Zarys – publicystom, artystom, krytykom i korespondentom polskich dzienników poświęcony* [powst. 1872], wyd. 1968; P. Chmielowski, *Artyści i artyzm*, „Niwa" 1873, t. 4; Al. G. [A. Głowacki], *O fotografii w stosunku do sztuk pięknych*, „Kurier Warszawski" 1875, nr 39; E. Orzeszkowa, *O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15; B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski" 1884, nr 346; S. Witkiewicz, *Mickiewicz jako kolorysta*, „Wędrowiec" 1885, nr 49–53; Miriam [Z. Przesmycki], *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*, „Świat" 1891, nr 3–12, 14, 18 i 21–24; L. Szczepański, *Sztuka narodowa*, „Życie" 1898, nr 9–10; A. Potocki, *Sztuka na wystawie paryskiej*, „Tygodnik Ilustrowany" 1900, nr 34; P. Chmielowski, *Najnowsze prądy w poezji naszej*, 1901; I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902; T. Błotnicki, *Wystawa „Sztuki"*, „Krytyka" 1907, z. 3; S. Brzozowski, *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*, 1910; Z. Lubertowicz, *Słowacki jako kolorysta*, 1910.

Opracowania: S. Skwarczyńska, *Wartość treściowa kolorów w romantyzmie a dzisiaj (na tle badania relacji między twórcą a odbiorcą)*, „Pamiętnik Literacki" 1932, z. 1; K. Wyka, *Matejko i Słowacki*, 1953; S. Skwarczyńska, *Kompozycja przeniesiona. Kompozycja malarska, kompozycja rzeźbiarska, kompozycja architektoniczna, kompozycja muzyczna*, w: tejże, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1, 1954; J. Białostocki, *Słowo i obraz*, w: tegoż, *Sztuka i myśl humanistyczna*, 1966; W. Danek, *Matejko i Kraszewski. Dwie koncepcje dziejów Polski*, 1969; T. Makowiecki, *Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, 1969; A. Kowalczykowa, *„Kordian" a obrazy romantyczne*, „Twórczość" 1976, nr 3; *Ikonografia romantyczna. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk. Nieborów, 26–28 czerwca 1975 r.*, red. M. Poprzęcka, 1977; B. Uspieński, *Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki (na przykładzie malarstwa i literatury)*, w: *Semiotyka kultury*, oprac. E. Janus i M.R. Mayenowa, 1977; *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślikowska i J. Sławiński, 1980; M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekiel, 1981; A. Kowalczykowa, *Pejzaż romantyczny*, 1982; A. Kowalczykowa, *Rafael, czyli o stylu romantycznym*, „Pamiętnik Literacki" 1982, z. 1–2; *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, red. E. Balcerzan i S. Wysłouch, 1985; M. Poprzęcka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, 1986; B. Mądra-Shallcross, *Cień i forma. O wyobraźni plastycznej Leopolda Staffa*, 1987; W. Okoń, *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, 1992; S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, 1994; W. Okoń, *Malarstwo a literatura*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1995; W. Vaughan, *Romanticism and Art*, 1995; D. Kudelska, *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, 1997; U. Weisstein, *Literatura i sztuki wizualne. Porównywanie literatury i sztuk, obecne prądy i drogi rozwoju teorii krytyki i metodologii*, przeł. B. Janke-Cabańska, w: *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, red. H. Janaszek-Ivaničkova, 1997; O. Krysowski, *Motyw Sądu Ostatecznego w III części „Dziadów"*, w: *Adam Mickiewicz i kultura światowa*, t. 1, red. S. Makowski i E. Szymanis, 1999; O. Krysowski, *„Słońc ogromnych kręgi…". Malarskie inspiracje Słowackiego*, 2002; *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej i J. Niedźwiedź, 2004; *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara i S. Wysłouch, 2006; D. Kielak, *Figury kryzysu. Rzeźba w młodopolskiej powieści o artyście*, 2007; I. Woronow, *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid*, 2008; O. Krysowski, *Literatura i malarstwo w badaniach porównawczych*, w: *Komparatystyka dzisiaj*, t. 1: *Problemy teoretyczne*, red. E. Szczęsna i E. Kasperski, 2010; C. Zalewski, *Bolesław Prus jako estetyk. Sztuki piękne w dyskursie i praktyce prozatorskiej pisarza*, 2014.

Zob. też: Analogia malarska, Impresjonizm, Komparatystyka, Literatura i muzyka, Pejzaż/ Krajobraz/ Widok, Wyobraźnia/ Imaginacja/ Fantazja

T

TAINE'IZM

Filozofia Hippolyte'a Taine'a. Taine'izm, jako wywiedziona od Hyppolyte-Adolphe'a Taine'a (1828–1893), francuskiego filozofa, historyka, krytyka i historyka literatury oraz sztuki, allogenetyczna metodologia badań krytyczno- i historycznoliterackich, uchodzi za szczytowe osiągnięcie → pozytywizmu w dziedzinie → nauk humanistycznych w drugiej połowie XIX w. Najważniejsze prace Taine'a to: *Podróż do Włoch* (*Voyage en Italie*, 1864; przekł. pol. A. Sygietyński, 1885), *Historia literatury angielskiej* (*Histoire de la littérature anglaise*, 1861–1863; przekł. pol. E. Orzeszkowa, 1900–1902), *Filozofia sztuki* (*Philosophie de l'art*, 1865; przekł. pol. A. Sygietyński, 1896, 1898 i 1911), *O inteligencji* (*De l'intelligence*, 1870; przekł. pol. S. Tomaszewski, 1873). Autor wywarł silny wpływ na wiele dziedzin humanistyki europejskiej, począwszy od literatury, przez filozofię i nauki historyczne, a na badaniach literackich skończywszy. Światopogląd filozoficzny Taine'a, uznawany za reprezentatywny przykład pozytywistycznej formacji umysłowej, inspirował się nadto filozofią Barucha Spinozy, Friedricha Wilhelma Josepha Schellinga i Georga Wilhelma Friedricha Hegla. Podstawą jego teorii ontologicznej i epistemologicznej była → psychologia zorientowana empirycznie i sensualistycznie. Za podstawę ludzkiej wiedzy o świecie Taine uznawał zmysłowe wrażenia, które są „wewnętrznym znakiem wywołującego je zewnętrznego zjawiska" (*O inteligencji*). Zjawisko czy też fakt istnieje w sposób obiektywny, ale wyłącznie jako możliwość wywoływania w nas określonych wrażeń. Utrzymując tak, Taine nawiązywał do Johna Stuarta Milla i jego koncepcji materii (jakkolwiek tą kategorią się nie posługiwał). Ponadto sądził, że wskutek kojarzenia percypowanych zmysłowo wrażeń – a więc na zasadzie asocjacji – wytwarza się w ludzkiej świadomości wyobrażenie, kojarzenie poszczególnych wyobrażeń prowadzi z kolei do powstawania pojęć (idei). Związek między tymi porządkami – WRAŻENIEM, WYOBRAŻENIEM I IDEĄ – miał zdaniem myśliciela odzwierciedlać obiektywny, konieczny i zarazem prawidłowościowy porządek faktów i zjawisk. Skupienie uwagi na tych ostatnich elementach przydawało epistemologii Taine'a cech fenomenalizmu.

Wspomniany porządek faktów i zjawisk przybierał w jego filozofii – na wzór Spinozy – właściwości logicznych, funkcjonując w układzie przyczynowo-skutkowym, rozumianym jako ZASADA RACJI. Prawo rządzące zjawiskami – oparte na jakimś „fakcie ogólnym" – okazuje się powszechne, konieczne i trwałe. Odkrywa się je na drodze abstrakcji, czynności

polegającej na stopniowym izolowaniu faktów od ich otoczenia, skupionej na tym, by dotrzeć do „faktu ogólnego". Tak rozumiana abstrakcja stawała się w ujęciu Taine'a podstawą → metafizyki, czyli nauki, która – poszukując „pierwszych przyczyn" – „pozostanie na znacznej wysokości, nie będzie schodzić w sferę konkretu i zajmie się wyłącznie najprostszymi składnikami bytu", niepoddającymi się już dalszej analizie (*Potęga abstrakcji*). Za Spinozą Taine widział w koniecznych, logicznych cechach bytu odbicie wieczności, pojętej statycznie i atemporalnie, pozbawionej rozwoju, sprowadzalnej bądź do jednej ostatecznej przyczyny, bądź do „kilku względów pierwotnych". W jego koncepcji świat tworzył wewnętrznie uporządkowany, racjonalny system, w którego obrębie funkcjonują różnego rodzaju związki i prawa o charakterze koniecznościowym.

Wpływ na krytykę literacką. Na polską krytykę literacką drugiej połowy XIX w. oddziaływały przede wszystkim podstawowe założenia Taine'owskiej metodologii badań historycznych. Uczony – zgodnie z nomotetycznym modelem wiedzy pozytywistycznej – postulował odkrycie najogólniejszych praw i przyczyn, które determinują istnienie ŚWIATA „MORALNEGO" (ludzkiego). Ów świat, swoisty organizm, stanowi analogon świata przyrodniczego. Zadaniem nauk o człowieku jest odkrywanie i definiowanie niewielkiej liczby najogólniejszych przyczyn rządzących tym światem, ukrytych w sferze ludzkiej psychiki. Taka przyczyna, mając charakter intelektualny, okazuje się najbardziej elementarnym (konstytutywnym) pierwiastkiem danej kultury. Ten pierwiastek – określony przez Taine'a jako *faculté maîtresse*, „właściwość naczelna" – skupia w sobie najważniejsze, konstytutywne cechy temperamentu artystycznego twórcy, determinuje jego osobowość, jest dominantą psychologiczną, odnosi się także do większych całości bytowych, np. okresu historycznoliterackiego albo kultury narodowej danej epoki. Pomiędzy *faculté maîtresse* a faktami „zewnętrznymi", składającymi się na rzeczywistość, musi oczywiście zachodzić odpowiedniość.

W dziedzinie dziewiętnastowiecznej krytyki i historii literatury największą popularność zyskała słynna teoria Taine'a o „trzech siłach pierwiastkowych" – RASIE, MOMENCIE HISTORYCZNYM, ŚRODOWISKU – determinujących strukturę psychiczną jednostki, społeczeństwa, narodu, danej kultury. Ów genetyzm był zresztą podówczas wspólną cechą całej pozytywistycznej formacji umysłowej. Wyjaśnienie danego faktu (zjawiska) kulturowego dokonywało się przez odkrycie jego przyczyny.

Koncepcja Taine'a w zakresie metody krytycznoliterackiej – inaczej: taine'izm jako system metodologiczno-estetyczny – sprowadzała się do kilku podstawowych dyrektyw implikowanych przez jego ogólną filozofię sztuki. Te dyrektywy to: ALLOGENETYCZNA METODA badań, → HISTORYZM w podejściu do najrozmaitszych faktów kulturowych, GENETYZM → biograficzny i szeroko pojęty DETERMINIZM, postulat odkrycia WŁAŚCIWOŚCI NACZELNEJ jako paradygmatycznej cechy danego „organizmu" kulturalnego (np. twórczości pisarza, kultury pewnej epoki), zachowanie obiektywizmu w opisie faktów, połączone z dezaprobatą dla → wartościowania i z prymatem funkcji deskryptywno-eksplanacyjnej w postępowaniu badawczym, nadto przejęcie metodologii nauk przyrodniczych.

Deklarowana przez Taine'a niechęć do sądów wartościujących w badaniach i typowo pozytywistyczny postulat relatywistycznego historyzmu nie stały się wszak kanonicznymi składnikami jego metody, albowiem uczony stosował też kryteria i narzędzia o odmiennym nacechowaniu. Do rangi wartości pozytywnych, normatywnych, urosły w systemie Taine'a trzy kategorie: DODATNIOŚCI CECHY (*bienfaisance*), ZBIEŻNOŚCI TREŚCI I FORMY (*convergence*, zob. też → forma i treść) oraz WAŻNOŚCI (*l'importance*), uwypuklonej w postaci psychologicz-

nej reprezentatywności i trwałych, pierwiastkowych składników danego charakteru ludzkiego, który uczony zwykł rozpatrywać nawet w oświeceniowym sensie natury ludzkiej. System estetyczny Taine'a zawierał składniki wewnętrznie antytetyczne, gdyż usiłował koncyliacyjnie zespolić determinizm historyczny i genetyzm z uniwersalnym moralizmem, propagującym witalizm oraz związane z nim wartości psychofizjologiczne.

Polska recepcja. Taine'izm, uformowany jako swoisty model krytyki artystycznej, silnie oddziałał na polski dyskurs krytycznoliteracki w pozytywizmie, niemniej pierwsze ślady recepcji poglądów estetycznych i metodologicznych francuskiego uczonego pochodzą sprzed 1863 r. Jeśli pominąć rozprawę Stanisława Pilata *Wycieczka w dziedzinę historii literatury* („Dziennik Literacki" 1852, nr 33–34) rozpatrującą, najprawdopodobniej niezależnie od bezpośredniej inspiracji pism Taine'a (bo chronologicznie wcześniej), wpływ trzech zasadniczych czynników – plemienności, środowiska i momentu dziejowego – na twórczość artystyczną i strukturę duchową danego narodu, to pierwszą wypowiedzią, która zapoznała polskiego → czytelnika z twórczością → francuskiego estetyka i krytyka, były *Listy redaktora* Józefa Ignacego Kraszewskiego, opublikowane w „Gazecie Codziennej" (1861, nr 28), zawierające bardzo pochlebny sąd o Tainie i jego „wybornej monografii" *La Fontaine et ses fables* (1861), w której autor z powodzeniem zastosował „swą pracowitą i pełną talentu analizę".

W dalszej kolejności omawiała i popularyzowała poglądy Taine'a Zofia Węgierska w rubryce *Kronika z Paryża. Literacka, naukowa i artystyczna* na łamach „Biblioteki Warszawskiej" w latach 1864 i 1866, podkreślając, że jego *Historia literatury angielskiej* to dzieło zawierające „poglądy i oceny niepospolite". Publicystka wysoko również oceniła *Podróż do Włoch* jako książkę, która „rzeczywiście stanąć może obok najuczeńszych", jakkolwiek miała tym razem za złe Taine'owi, że w swojej opowieści upodabniał się do „maszyny do odbierania wrażeń" i że zupełnie niepotrzebnie nadużywał słynnej a niewolnej od doktrynerstwa metody do „odkrywania przyczyn oznaczonych rzeczy ludzkich". Węgierską zniechęcał do tej metody Taine'a jej scjentystyczny racjonalizm, przejawiający się we wszechobecnej w jego dziele „nieubłaganej" analizie, traktującej ludzką psychikę jak mechanizm. Publikację *Filozofii sztuki* (1865) jako pierwszy odnotował z kolei Józef Tretiak ([rec.] *Philosophie de l'art en Italie*, „Dziennik Literacki" 1867, nr 2), dystansując się wobec jednostronnie deterministycznej relacji: naród (społeczeństwo)–artysta. Równocześnie ogłoszono w „Pamiętniku Naukowym, Literackim i Artystycznym" (1867, t. 1) niesygnowany artykuł Felicjana Faleńskiego *Sztuka dawna w zestawieniu z nowożytną. (Z „Podróży do Włoch" Henryka Taine'a)*, z umiarkowaną aprobatą streszczający to dzieło francuskiego uczonego, który został tu określony jako „człowiek pozytywny, w głębi może i poeta, ale przede wszystkim badacz chłodny, a zwłaszcza samodzielny myśliciel".

Już niebawem, bo w 1868 r., dostrzeżono doniosłość koncepcji Taine'a w obozie warszawskich pozytywistów; Józef Wiślicki w artykule *Szkice biograficzne. I. Taine* („Przegląd Tygodniowy" 1868, nr 51) doceniał przede wszystkim metodę autora *Historii literatury angielskiej*: „[…] niewzruszoną analizę i moc dedukcji poważnych, które jego krytyce nadają doskonałość dowodzeń matematycznych". Publicysta ten odnajdywał w Taine'owskiej filozofii kultury interesującą konstrukcję o charakterze mechanistycznym i deterministycznym zarazem: „Każdy człowiek wśród społeczeństwa, którego jest członkiem, stanowi sam w sobie mechanizm w miniaturze, zachowując swój ruch, oddzielny, w ogólnym ruchu całej machiny społecznej, od której jednak pierwszy popęd odebrał". Nakładem „Przeglądu Tygodniowego" opublikowano w tym samym roku przekład serii → odczytów Taine'a pt. *Filozofia sztuk pięk-*

nych (1868, przeł. L. Sabowska), zrecenzowany rychło przez krytyków konserwatywnej „Gazety Polskiej", z których pierwszy, Marian Aleksander Baraniecki, z uznaniem pisał o modelu krytycznym francuskiego uczonego, m.in. o jego obiektywizmie: „Estetyka, taką metodą prowadzona, pozbywa się dogmatyzmu i stronniczości. Droga badania na podstawie zdrowego rozsądku, niemająca kierunku z góry określonego, ani piętna jakiejś spekulacyjnej teorii, analizując fakta napotkane – dochodzi do rezultatów trwałych i bezwzględnie prawdziwych […]" (*„Filozofia sztuk pięknych" p. H. Taine'a, przekład pani S.*, „Gazeta Polska" 1869, nr 96). Drugi recenzent, ukryty pod kryptonimem S.T., wysunął z kolei pod adresem Taine'a zarzuty dotyczące zarówno jego podziału sztuk na naśladowcze i matematyczne, jak i deterministycznej koncepcji twórczości. Zawodziła ona zwłaszcza w analizie geniuszy, artystów wyrastających swoim formatem ponad środowisko. Jak przekonywał krytyk: „[…] twórczość będąca własnością artysty sprawia, że on zawsze samodzielnie spogląda na świat i życie, a przez to neutralizuje ich wpływy na siebie […]. Geniusz nie ulega wpływowi epoki, w której żyje, ale sam jej nadaje kierunek" (*Kilka uwag nad Taine'a „Filozofią sztuk pięknych" przez S.T.*, „Gazeta Polska" 1866, nr 99).

Ogólnie rzecz ujmując, w okresie poprzedzającym sformułowanie doktryny estetycznej przez warszawskich pozytywistów dominowały w polskiej recepcji Taine'a głosy krytyczne, których wspólnym wyróżnikiem było podnoszenie rzekomych sprzeczności między założeniami systemowymi francuskiego estetyka a jego praktyką badawczą. Przykładem jest streszczenie *Historii literatury angielskiej* dokonane przez Edwarda Lubowskiego (*Literatura angielska z H. Taine'a przez Ed. L…*, „Biblioteka Warszawska" 1871, t. 3 i 4). Tłumacz określił metodę krytyczną autora jako „system ściśle pozytywny", dzięki któremu zamierzał on „odświeżyć krytykę, dać jej nowe podstawy i przemienić ją z literackiej, jaką była, w umiejętną, naukową". Zarazem z satysfakcją zauważył, że Taine potrafił wyzwolić się z rygorów tej przedmiotowej metody, objawiając „talent niepospolitego pisarza" i stając się niemal „poetą" (t. 3). Z kolei Kazimierz Kaszewski w artykule *Krytyka literacko-artystyczna i jej trudności* („Tygodnik Ilustrowany" 1872, nr 210–216) uznawał wprawdzie heurystyczną zasadność usilnie przez Taine'a propagowanego determinizmu historycznego, niemniej dopominał się o stworzenie takiego modelu krytyki artystycznej, który – nie ograniczając się do strategii opisowo-eksplanacyjnej i genetycznej – zmierzałby przede wszystkim do wartościowania zjawisk estetycznych i poszukiwania piękna rozumianego w kategoriach jakości uniwersalnej i ponadhistorycznej (→ autotelizm, „sztuka dla sztuki"). „Zasada piękna – przekonywał Kaszewski – nie tylko istnieje w naturze, ale i poza naturą, w świecie moralnym, intelektualnym, historycznym […]" („Tygodnik Ilustrowany" 1872, nr 216).

Zarówno Kaszewski, jak i Henryk Struve (w wykładzie *Isskustwo i pozitiwizm*, opublikowanym w rosyjskim czasopiśmie „Russkij Wiestnik" w 1875 r.) nie podjęli kwestii dla Taine'a podówczas priorytetowej, a mianowicie ideału w sztuce, który francuski uczony, inspirując się Heglowską filozofią sztuki, definiował jako odzwierciedlenie typu, a więc np. kreacji literackiej uwydatniającej istotną, dominującą, paradygmatyczną cechę przedmiotu rzeczywistego. Sztuka miałaby więc zawdzięczać swoją wartość temu, że – zgodnie z zasadą *l'importance* – ukazuje czy odtwarza właśnie tę trwałą, pierwiastkową cechę, stanowiącą istotę danego wycinka natury (zwłaszcza typu psychicznego). Struve, wychodząc z odmiennych przesłanek filozoficzno-estetycznych, dopominał się z kolei o ukazywanie w twórczości ideałów metafizycznych, takich jak prawda czy doskonałość; wyrokował zarazem, że uwagę Taine'a przyciąga wyłącznie zewnętrzna, formalna strona sztuki.

Inspiracje pozytywistów. Nakładem „Przeglądu Tygodniowego" opublikowano wykłady *O ideale w sztuce. Odczyty publiczne w Szkole Sztuk Pięknych* (1873, przeł. F. Mierzejewski). Podówczas też wypowiedział się w kwestii Taine'a Piotr Chmielowski w rozbudowanej nocie informacyjnej o powyższym → przekładzie ([rec.] *H. Taine, „O ideale w sztuce"*, „Niwa" 1873, t. 4) oraz w artykule *Kremer i Taine o sztuce greckiej* („Niwa" 1875, t. 7), najbardziej konsekwentny, jak potem miało się okazać, propagator koncepcji estetycznej i metodologicznej autora *Historii literatury angielskiej*. Właśnie wśród warszawskich pozytywistów spopularyzowały się poglądy Taine'a o ścisłej, a nawet deterministycznej zależności sztuki od czynników zewnętrznych: momentu historycznego, środowiska i rasy. Głosili je, oprócz Chmielowskiego (*Utylitaryzm w literaturze*, „Niwa" 1872, t. 2), Feliks Bogacki (*Powieściopisarstwo wobec społeczeństwa*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 28–32), Jan Maurycy Kamiński (*O stosunku poezji do życia społecznego*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 7), Feliks Ehrenfeucht (*O prawdzie w literaturze*, 1873), Józef Kotarbiński (*Estetyczne i społeczne znaczenie teatru*, „Niwa" 1873, t. 3; *Wstecznictwo w krytyce literackiej*, „Przegląd Tygodniowy" 1879, nr 40–41) i Antoni Pilecki. Ten ostatni autor, dla przykładu, pisał: „Każdy wiek ma swoją odrębną, główną cechę, swój, jak się wyraża Taine, »typ panujący«, około którego wszystkie uczucia i myśli współczesnej ludzkości się obracają. […] Widzieliśmy, że każdy nowy kierunek społecznego życia wydał odpowiednią sobie poezję. Prawo, wyprowadzone z faktów przeszłości i w kolei przyszłych wieków sprawdzić się musi, gdyż zasadnicze prawa rozwoju ducha i życia ludzkiego są wiecznotrwałe […]" (*Społeczne znaczenie poezji i współczesne jej stanowisko*, 1874). Scjentystyczne, wzorowane na metodologii nauk przyrodniczych, walory taine'izmu podnosił Aleksander Świętochowski, dla którego ranga metody krytycznej francuskiego estetyka i krytyka polegała na tym, że „nie mierzy [ona] autorów opatentowanym łokciem, nie wtłacza ich w formy szablonu, […] nie chwali i nie gani, lecz przyjmuje tę rację bytu, jaką sami sobie wytworzyli, wykrywa ich rysy znamienne, ocenia ich siły, tłumaczy i objaśnia" (*Unikat literacki*, „Prawda" 1890, nr 47). Metodologiczne postulaty francuskiego estetyka i krytyka usiłował też realizować w swojej praktyce krytycznoliterackiej Henryk Sienkiewicz, gdy występował jako zwolennik genetyzmu badawczego oraz kategorii „czasu, miejsca i otoczenia" (*Mikołaj Sęp Szarzyński*, „Tygodnik Ilustrowany" 1869, nr 79–80), gdy opowiadał się za bezstronnym, obiektywnym podejściem do przedmiotu badań (*Z powodu „Intrygi i miłości" („Cabale und Liebe"), dramatu Fryderyka Szyllera, przedstawionego na benefis p. Modrzejewskiej w Teatrze Wielkim Warszawskim*, „Niwa" 1875, t. 7), gdy wreszcie dopominał się, aby przedmiot dzieła sztuki charakteryzował się wewnętrznym (zracjonalizowanym) ładem artystycznym, odwzorowującym „ideał" artysty (*Szkice literackie II. „Pisma Bolesława Prusa"*, „Gazeta Polska" 1881, nr 216–219).

Normatywną estetykę Taine'a i główne założenia jego metodologii badań naukowych w najszerszym zakresie – zarówno krytyczno-, jak i historycznoliterackim – stosował wszak Chmielowski. Wierność kanonom taine'izmu zadeklarował chociażby w → przedmowie do dzieła zbiorowego *Dzieje literatury powszechnej* (1880). W swojej praktyce badawczej Chmielowski skupiał się na rozległym oświetleniu genezy twórczości danego pisarza, na rekonstrukcji jego typu psychicznego i odkryciu zasadniczych cech twórczości. „Rys umysłowości" autora starał się wyjaśnić „głównie wpływami środowiska", rozwój twórczości tłumaczył zaś „zgodnością z atmosferą i potrzebami ideowymi i kulturalnymi okresu". Krytyk dostrzegał przy tym stałą metodologiczną tendencję Taine'a, która polegała na konieczności całościowego ujęcia przedmiotu, na umiejętnym powiązaniu faktu jednostkowego z prawem ogólnym.

„Autor *Historii literatury angielskiej* był jednym z najkonsekwentniejszych ludzi, […] ciągle miał na pamięci stosunek szczegółów do ogółu i gdy wyprowadzał prawa ogólne, nie mógł w nich się rozwodzić nad znaczeniem indywiduów, tak jak fizyk podający teorię gradu nie może się rozpisywać o tym gradzie, który wczoraj padał, chociaż i ten grad wchodzi do jego uogólnienia" – pisał Chmielowski (*H. Taine*, „Ateneum" 1893, t. 2). Operując kategorią *totalité*, Taine objawił świadomość człowieka → dziewiętnastowiecznej formacji kulturowej, stał się kontynuatorem teoriopoznawczej strategii Hegla.

Jako zdeklarowany wyznawca systemu estetyczno-krytycznego autora *Filozofii sztuki* Chmielowski wdał się w dyskusję z Maksymilianem Kawczyńskim, bodaj najbardziej kompetentnym polemistą francuskiego estetyka, autorem dwóch obszernych studiów: *Metoda Taine'a* („Przewodnik Naukowy i Literacki" 1883, t. 11) oraz *Determinizm a literatura* („Przewodnik Naukowy i Literacki" 1884, t. 12). Kawczyński przeciwstawiał się Taine'owskiemu pojmowaniu literatury jako dziedziny → ekspresywistycznej, kładąc akcent na sferę literackich konwencji, zanegował ponadto rozpowszechnione w taine'izmie kategorie determinizmu metodologicznego, opowiadał się bowiem za niezależnością → podmiotu twórczego (szerzej: działalności artystycznej) od praw ogólnych, tak chętnie koncypowanych przez pozytywistyczną krytykę i → historię literatury na wzór metod nauk przyrodniczych. Polemizując z Kawczyńskim na stronach swojej *Metodyki historii literatury polskiej* (1899), Chmielowski stanął na gruncie scjentystycznego determinizmu, psychologistycznej koncepcji literatury oraz nomologicznego systemu nauki o literaturze. Wystąpienie Kawczyńskiego, aczkolwiek poznawczo pogłębione i poparte wnikliwą analizą systemu krytycznego Taine'a, nie przyczyniło się wówczas, czyli w połowie lat 80., do zanegowania pierwszoplanowej roli tegoż systemu jako głównego wzorca dyskursu krytycznoliterackiego.

Wiadomo, że taine'izm funkcjonował jako taki paradygmat krytyki artystycznej (przede wszystkim literackiej), który uprzywilejował poznawcze funkcje sztuki, orientując się na poszukiwanie cech „ideału", czyli obowiązującego w danej epoce wzorca „człowieka moralnego", ukonstytuowanego na podstawie określonej *faculté maîtresse*. Ów paradygmat – zgodnie z nomotetycznym modelem wiedzy pozytywistycznej – implikował również rozumienie sztuki jako dziedziny odkrywającej prawa rządzące zjawiskami. W takim duchu, naznaczonym „sygnaturą" Taine'a, wypowiadał się – oprócz Chmielowskiego – także Bolesław Prus, który w głośnej recenzji *Ogniem i mieczem* Sienkiewicza („Kraj" 1884, nr 28–30) stwierdzał, że podstawową funkcją sztuki jest „przedstawienie najogólniejszych przyczyn i najstalszych praw, jakie rządzą światem, przede wszystkim naturalnie światem ludzkim, tudzież najogólniejszych i najstalszych cech, jakie spotykamy w zjawiskach" („Kraj" 1884, nr 28). Oprócz kwestii poznawczych sztuki Taine podejmował zagadnienie → kompozycji świata przedstawionego w literaturze, wiążąc ją ze strukturą psychologiczną (osobowością) postaci, która winna właśnie znaleźć pełną i adekwatną manifestację w specyficznej konstrukcji fabularnej.

Chmielowski wszystkie powyższe dyrektywy zaaprobował. Oczywiście, zwyczajem krytyków pozytywistycznych inspirujących się myślą Taine'a, kładł główny akcent na genezę dzieła, upodrzędniając nieco jego strukturę immanentną. Niemniej przejął również od francuskiego autora normatywny wzorzec kompozycji fabularnej → powieści; według zawartych tam kanonów poetyki waloryzował utwory literackie.

Kompozycja Taine'owska. Kompozycja ta, realizowana w praktyce twórczej przez Elizę Orzeszkową, szczególnie w *Nad Niemnem*, cechowała się kilkoma podstawowymi właściwościami. Struktura akcji powieściowej winna – zdaniem Taine'a – kształtować się na tyle

dramatycznie i teleologicznie, aby w pełni mogła uwydatnić się przyjęta przez autora koncepcja osobowości bohatera. W pracy *O ideale w sztuce* pisał: „To, co się nazywa […] intrygą lub akcją, jest właśnie następstwem wypadków i porządkiem położeń, urządzonych dla ujawnienia charakterów, dla poruszenia dusz aż do głębi, dla wydobycia na powierzchnię instynktów głębokich i zdolności ukrytych, których jednostajny bieg zwyczaju przeszkadza wydostać się na światło dzienne".

Teleologicznie ustrukturowana akcja nie mogła tedy upodabniać się do nieuporządkowanych wypadków z „natury", lecz implikowała konieczność odnajdywania w życiu społecznym i w naturze cech istotnych i modelowych, wyabstrahowanych z empirii czystych faktów. W rezultacie kompozycja stawała się konstrukcją zracjonalizowaną, podporządkowaną pewnym wyjściowym założeniom ideowo-poznawczym, złożoną z wydarzeń uszeregowanych deterministycznie (na zasadzie przyczynowo-skutkowej). Ta ostatnia właściwość – determinizm fabularny (kauzalizm) – kolidowała zresztą z teleologizmem akcji, nadając kompozycji Taine'owskiej charakter antyczny.

Progresja zdarzeń miała tutaj aktualizować się przez ich skondensowaną dramatyzację, w której zawierała się określona semantyczna logika zdarzeniowości, stanowiąca podstawowy wehikuł sensu poznawczego powieści. Główny konflikt uwypuklał się dzięki formule „zbieżności efektów" (*convergence*), czyli zbieżności treści i formy.

Właśnie w dziedzinie kompozycji fabularnej rygoryzm i normatywizm krytyki Chmielowskiego ujawnił się z największą siłą. Rzec można, że to wskutek popularyzacji taine'izmu jako systemu krytycznego utrwaliła się w polskiej świadomości literackiej lat 80. XIX w. dominacja poetyki „dojrzałego → realizmu". Wszelkie odstępstwa od jej kanonów spotykały się z dezaprobatą. Kompozycję *Lalki* Prusa, dzieła zdecydowanie wyprzedzającego swoją epokę, Chmielowski-taine'ista ocenił np. tak: „W kompozycji jest *Lalka* chyba najsłabsza. Nie mam tu na myśli luźnego łączenia scen, gdyż wynikać to może z metody powieściopisarskiej, lecz przerywanie biegu akcji obszernymi wyjątkami z […] pamiętnika Rzeckiego i sposób pisania w pamiętniku tym panujący. Wyjątki te są tak ułożone, że mogą być w znacznej części z jednego miejsca usunięte, a w drugie wstawione […]" (*Lalka*, „Ateneum" 1890, t. 1).

Kryteria waloryzacji literatury implikowane przez Taine'owski model kompozycji fabularnej Chmielowski podtrzymywał jeszcze w okresie Młodej Polski, co musiało prowadzić do negatywnych ocen nowatorskich zjawisk artystycznych. Zastrzeżenia krytyka wzbudziło np. *Wyzwolenie* Stanisława Wyspiańskiego („Nowa Reforma" 1903, nr 37), w którego strukturze morfologicznej dostrzegł „okropne zaniedbanie myśli i układu ich pochodu", nadto „nieprzetrawione aforyzmy, paradoksy, koncepty, maksymy, przemowy". W konkluzji wyrokował, że „jako całość myślowa i artystyczna" *Wyzwolenie* jest „dziełem zupełnie chybionym".

Erozja taine'izmu. Wraz ze schyłkiem pozytywizmu rozpoczęła się erozja taine'izmu jako (normatywnego) systemu krytycznego, dokonująca się zarówno pod wpływem czynników wewnętrznych, jak i zewnętrznych. Wśród tych drugich warto wymienić → polemiki z Taine'em podjęte, kolejno, przez Georga Brandesa (*Krytyka nowoczesna*, „Kraj" 1887, nr 18) oraz Émile'a Hennequina (*La Critique scientifique*, 1888; przekład polski Franciszka Rawity – *Zarys krytyki naukowej*, 1892), referowane przez polskich krytyków, z reguły – jak chociażby Edward Przewóski (*Krytyka naukowa dzieł sztuki. Emil Hennequin*, „Ateneum" 1892, t. 1) – podtrzymujących zarzuty polemistów Taine'a wobec nieuprawnionej tezy o deterministycznym podporządkowaniu artysty siłom zewnętrznym.

Stopniowo coraz więcej zastrzeżeń budziły i Taine'owska teoria kultury, i metodologia badań. Wprawdzie Adam Mahrburg (przedmowa do rozprawy Taine'a *O metodzie*, przeł. L. Grendyszyński, 1890) bardzo wysoko oceniał świadomość metafilozoficzną Taine'a oraz poziom jego rozważań „teoretyczno-poznawczych" zawartych przede wszystkim w książce *O inteligencji*, lecz nie w pełni podzielał Taine'owską skłonność do formułowania kilku praw zasadniczych rządzących zjawiskami historycznymi, podczas gdy w istocie są one uwarunkowane przez splot najrozmaitszych, heterogennych czynników, nierozpoznanych jeszcze przez historiografię oraz filozofię historii i kultury. Szymon Askenazy, z uznaniem przyznający Taine'owi, że zapoczątkowany przez niego „kierunek jest drogą przyszłości prawdziwie naukowych badań krytycznych w zakresie piśmiennictwa i otwiera dla tych badań nowe, szerokie widnokręgi", odrzucał z kolei jego upodobanie w „namiętności abstrakcyjnej" oraz nieuprawnione zrównanie zadań krytyki artystycznej z zadaniami nauk przyrodniczych, prowadzące do zagubienia indywidualności twórczej. „Dla zoologa – pisał historyk – z którym tak chętnie zestawia siebie Taine – kiedy przystępuje do klasyfikacji, istnieją jedynie typy przeciętne, przeciętne zwierzęta ssące, przeciętny pies, przeciętny chart […]. Odrębności indywidualne są przede wszystkim przedmiotem badań dla nieuprzedzonego krytyka; ma on rozważyć przede wszystkim danego osobnika, artystę czy pisarza, na drugim dopiero planie widzi Anglosaksona lub Flamandczyka. Warunki przyrodzone i dziedziczne, współczesne i dziejowe, wszystko to okoliczności nader ważne, o których należy pamiętać ciągle; najważniejszą jest sama rozpatrywana indywidualność" (*Hipolit Taine*, „Biblioteka Warszawska" 1892, t. 4).

Liczba publikacji poświęconych Taine'owi zwiększyła się w roku jego śmierci, czyli w roku 1893. Ich autorzy – Józef Tokarzewicz-Hodi, Waleria Marrené-Morzkowska, Cezary Jellenta, Ignacy Matuszewski – zasadniczo doceniali ogromne znaczenie francuskiego uczonego dla metodologii nauki drugiej połowy XIX w. oraz podnosili niezaprzeczalne walory pisarskie jego twórczości krytycznej. Z pozycji zdecydowanego zwolennika Taine'a wypowiedział się konsekwentnie Chmielowski, który w obszernym życiorysie i rozprawie na temat poglądów autora *Filozofii sztuki* stwierdzał z przekonaniem: „Taine usystematyzował, co do owej pory było rozproszonym, ujął w ścisłe określenia, ośmielił się powiedzieć, że w rasie, otoczeniu i chwili dziejowej wyczerpał wszystkie […] przyczyny ruchu umysłowego w ludzkości; w dodatku zaś połączył to uogólnienie z uogólnieniem mechaniki, przedstawiając związek zjawisk duchowych z fizycznymi" (*H. Taine*).

Krytyka ze strony modernistów. W okresie Młodej Polski taine'izm został poddany ostrej krytyce, albowiem w świadomości modernistycznej generacji literackiej zapanował odmienny paradygmat estetyczno-krytyczny. Kult indywidualności twórczej oraz poszukiwanie wartości metafizycznych w sztuce miały stanowić antidotum na Taine'owską deterministyczną teorię sztuki. Teorii tej przeciwstawiał się także wybitny reprezentant drugiego pokolenia pozytywistów polskich – Stanisław Witkiewicz. W monografii Jana Matejki oznajmiał: „Wpływ najpotężniejszego środowiska łamie się o pewne wrodzone, gotowe właściwości człowieka, o indywidualność, która w swój szczególny sposób reaguje na świat zewnętrzny" (*Matejko*, 1908).

Niechętnie do taine'izmu odnosili się wybitni krytycy młodopolscy. Wilhelm Feldman we *Współczesnej literaturze polskiej* (1905) krytykował francuskiego uczonego przede wszystkim za to, że jego dyrektywy badawcze „zmierzają do zmechanizowania naszych sądów estetycznych, do odebrania im wszelkiej bezpośredniości i indywidualnego odczucia". Zenon Przesmycki (*Walka ze sztuką*, „Chimera" 1901, t. 1, z. 2), propagując arystokratyczno-elitarny model sztuki i skrajnie indywidualistyczną antropologię artystowską, piętnował

demokratyczno-egalitarne tendencje w kulturze drugiej połowy XIX w., których wytworem miała być absurdalna – Taine'owska w swej proweniencji! – teza o „zwierzchniczym stanowisku środowisk i chwil dziejowych względem głębszych, genialnych jednostek […]". Koncepcję determinizmu środowiskowego zaatakował również – w imię „estetyki duszy" indywidualnej – Artur Górski w → manifeście *Młoda Polska* (*Młoda Polska. Felieton nieposłany na konkurs „Słowa Polskiego"*, „Życie" 1898, nr 15–16, 18–19 i 24–25; wzmianka o taine'izmie w numerze 24).

Nowe przekłady. Mimo innych jeszcze zarzutów, jak chociażby ten sformułowany przez Mariana Massoniusa (*Nauka i krytyka estetyczna*, „Głos" 1898, nr 26), który wypominał Taine'owi uchybienia metodologiczne (nieprzystawalność dwóch porządków badawczych: nauk przyrodniczych oraz humanistycznych), wydarzył się na przełomie XIX i XX w. fakt znamienny, poświadczający trwałe miejsce francuskiego estetyka i krytyka w kręgu wybitnych uczonych pozytywistycznych. Oto nakładem redagowanej przez Piotra Chmielowskiego „Biblioteki Najcelniejszych Utworów Literatury Europejskiej" opublikowano *Filozofię sztuki* (1896, w przekładzie Antoniego Sygietyńskiego) oraz trzy tomy *Historii literatury angielskiej* (1900–1904, w przekładzie Elizy Orzeszkowej). Chmielowski z podziwu godną konsekwencją podtrzymywał w tamtych latach zasadniczą aprobatę dla głównych metodologicznych dyrektyw Taine'a; w swojej *Metodyce historii literatury polskiej*, zawierającej fragmenty wcześniejszego artykułu z „Ateneum", ponownie oznajmiał: „[…] utwory ducha ludzkiego nie są czymś bezwzględnie swobodnie rodzącym się w duchu, lecz zależą od rasy, środowiska i doby dziejowej".

Do grona zwolenników Taine'a zaliczali się też podówczas tłumacze jego dzieł: Orzeszkowa oraz – w nieco mniejszym stopniu – Sygietyński.

Poglądy Stanisława Brzozowskiego. Bardzo interesująco i zmiennie kształtowały się oceny francuskiego uczonego w twórczości Stanisława Brzozowskiego. Początkowo – w artykule *Henri Frédéric Amiel* („Prawda" 1901, nr 28–30) – z wielkim uznaniem pisał o metodzie Taine'a, podnosząc w szczególności znaczenie jej historyzmu oraz → „przedmiotowości". Rok później opublikowano popularną książeczkę *Hipolit Taine jako estetyk i krytyk* (1902), w której Brzozowski całkiem wnikliwie odtworzył również filozoficzne podłoże światopoglądu i metodologii Taine'a; heurystyczną strategię autora *Historii literatury angielskiej* charakteryzował tak: „[…] każdy zespół faktów, stanowiących jakąś osobistość, epokę historyczną lub literacką, stanowi nie wiązankę własności, połączonych przypadkowo, ale całość żyjącą i organiczną; można nawet odnaleźć zawsze punkt, z którego wszystkie, choćby najbardziej splątane kierunki rozchodzą się i krzyżują, można odnaleźć fakt zarodkowy, z którego rozwinęły się wszystkie inne".

W swojej późniejszej twórczości Brzozowski odnosił się do Taine'a już coraz bardziej sceptycznie. Zapatrując się nań z punktu widzenia aktywistycznej antropologii i teorii kultury, ukształtowanych na podstawie filozofii pracy, orzekł teraz – w przedmowie do pracy *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej* (1910) – że francuski uczony był m.in. odpowiedzialny za wytworzenie w dziejach europejskiej świadomości kulturowej „pewnego spektatorskiego stosunku względem własnych konfliktów duchowych", który jawił się – by przywołać stylistykę *Legendy Młodej Polski* (1910) – jako znamienny przykład „psychiki kulturalnej", oderwanej od procesu wytwórczości.

Taine'izm – wersja uproszczona. Uproszczony i przystosowany do określonych potrzeb ideologicznych wariant taine'izmu funkcjonował w praktyce krytycznej autorów zbliżonych

do obozu narodowego, Adama Grzymały-Siedleckiego i Zygmunta Wasilewskiego. Wykorzystywali oni Taine'owski determinizm genetyczny, kładąc silny akcent na kategorię rasy oraz środowiska geograficznego jako czynniki kształtujące oblicze kultury. Z dużym krytycyzmem potraktowali zaś system Taine'a Michał Sobeski (*Hipolit Taine*, „Literatura i Sztuka. Dodatek do »Nowej Gazety«" 1909, nr 20–21; *Filozofia sztuki*, 1917) oraz Kazimierz Wójcicki (*Historia literatury i poetyka*, 1914). Ten drugi autor stwierdzał dość apodyktycznie: „[…] tworzenie uogólnień według wskazań Taine'a, poddane zgodnie powszechnej i surowej krytyce, zostało usunięte z zakresu historii literatury".

U schyłku Młodej Polski zamyka się więc ostatecznie recepcja taine'izmu jako systemu krytyki literackiej. Po okresie pozytywistycznej, częściowej przynajmniej, akceptacji dla Taine'owskiej metodologii i teorii kultury nastąpił stopniowy odwrót od jego hipotez badawczych i propozycji metodologicznych. Powstające w okresie dwudziestolecia międzywojennego prace o autorze *Filozofii sztuki* przybrały już charakter studiów historyczno-badawczych.

Tomasz Sobieraj

Źródła: [F. Faleński], *Sztuka dawna w zestawieniu z nowożytną. (Z „Podróży do Włoch" Henryka Taine'a)*, „Pamiętnik Naukowy, Literacki i Artystyczny" 1867, t. 1; J. Tretiak, [rec.] *Philosophie de l'art en Italie*, „Dziennik Literacki" 1867, nr 2; J. Wiślicki, *Szkice biograficzne. I. Taine*, „Przegląd Tygodniowy" 1868, nr 51; M.A. Baraniecki, *„Filozofia sztuk pięknych" p. H. Taine'a, przekład pani S.*, „Gazeta Polska" 1869, nr 96; E. Lubowski, *Historia literatury angielskiej*, „Biblioteka Warszawska" 1871, t. 3 i 4; K. Kaszewski, *Krytyka literacko-artystyczna i jej trudności*, „Tygodnik Ilustrowany" 1872, nr 210–216; P. Chmielowski, [rec.] *H. Taine, „O ideale w sztuce"*, „Niwa" 1873, t. 4; P. Chmielowski, *Kremer i Taine o sztuce greckiej*, „Niwa" 1875, t. 7; M. Kawczyński, *Metoda Taine'a*, „Przewodnik Naukowy i Literacki" 1883, t. 11; M. Kawczyński, *Determinizm w literaturze*, „Przewodnik Naukowy i Literacki" 1884, t. 12; A. Mahrburg, przedmowa do: H. Taine, *O metodzie*, przeł. L. Grendyszyński, 1890; Sz. Askenazy, *Hipolit Taine*, „Biblioteka Warszawska" 1892, t. 4, 1893, t. 1; P. Chmielowski, *H. Taine*, „Ateneum" 1893, t. 2; M. Massonius, *Nauka i krytyka estetyczna*, „Głos" 1898, nr 26; P. Chmielowski, *Metodyka historii literatury polskiej*, 1899; S. Brzozowski, *Hipolit Taine jako estetyk i krytyk*, 1902; P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, 1902; M. Sobeski, *Hipolit Taine*, „Literatura i Sztuka. Dodatek do »Nowej Gazety«" 1909, nr 20–21.

Opracowania: K. Wójcicki, *Walka na Parnasie i o Parnas. Materiały i opracowania do dziejów pozytywizmu polskiego*, cz. 1: *Walka z epigonizmem, poglądy, wskazania, nadzieje, wróżby*, 1928; T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce realizmu i modernizmu (1863–1933)*, 1934; J. Łempicki, *Historiozofia Hipolita Taine'a*, 1938; S. Morawski, *W kręgu ideologii i estetyki H. Taine'a*, w: tegoż, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, 1961; S. Morawski, *Problem wartości i kryteriów w estetyce H. Taine'a*, „Studia Filozoficzne" 1962, nr 2; Z. Żabicki, *Z problemów ideologii i estetyki pozytywizmu. Publicystyka emigracyjna Józefa Tokarzewicza na tle prądów epoki*, 1964; S. Krzemień-Ojak, *Taine*, 1966; *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 1: *Romantyzm i pozytywizm*, wyb., wstęp i oprac. S. Skwarczyńska, 1966; J. Detko, *Antoni Sygietyński. Estetyk i krytyk*, 1971; E. Warzenica-Zalewska, *Z zagadnień recepcji Taine'a w Polsce*, „Przegląd Humanistyczny" 1972, nr 5; B. Skarga, *Kłopoty intelektu. Między Comte'em a Bergsonem*, 1975; H. Markiewicz, *Polskie przygody estetyki Taine'a*, w: tegoż, *Świadomość literatury. Rozprawy i szkice*, 1985; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1988; F. Copleston, *Historia filozofii*, t. 9: *Od Maine de Birana do Sartre'a*, przeł. B. Chwedeńczuk, 1989; A. Makowski, *Metoda krytycznoliteracka Piotra Chmielowskiego*, 2001; T. Sobieraj, *Czy krytyka literacka może być naukowa? Kilka uwag o scjentystycznym projekcie pozytywistów*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 2, red. M. Strzyżewski, 2012.

Zob. też: Kompozycja, Krytyka literacka a nauka, Krytyka literacka w pozytywizmie, Podmiotowość krytyczna, Pozytywizm, Przedmiotowość

TENDENCYJNOŚĆ

Użycia terminu. W wypowiedziach krytycznoliterackich oświecenia nie posługiwano się terminem „tendencyjność" czy „tendencja", często mówiono natomiast o „pożytku" płynącym z poezji i bezpośrednio wskazywano cel dzieła, którym było oddziaływanie wychowawcze oraz perswazyjne. „Wszystkich albowiem poezji rodzajów celem jest zachęcanie do dobrego miłą i słodką wymową" – pisał Filip Nereusz Golański (*O wymowie i poezji*, 1786), Franciszek Ksawery Dmochowski pouczał zaś poetę, aby zdobywał wiedzę i poznawał świat: „Tak zostaniesz pisarzem w późne wieki sławnym, / Tak będziesz pożytecznym, tak będziesz zabawnym. / To jest prawo poetów sztuki nieodmienne: / W przyprawnym kąsku dawać nauki zbawienne" (*Sztuka rymotwórcza*, 1788, *Pieśń czwarta*). Tak przedstawiany cel twórczości był równoznaczny z charakterystycznym dla epoki → dydaktyzmem.

Właściwie od początku swego istnienia w oświeceniu powieść była nastawiona na pełnienie funkcji dydaktycznych, ale w okresie międzypowstaniowym spotykamy wyrażone wprost żądania, by realizowała określone cele i „dążności". Termin „tendencyjność" pojawił się bowiem w krytyce międzypowstaniowej w latach 50. i 60. XIX w. (np. w „korespondencji" Apolla Nałęcz-Korzeniowskiego o Józefie Ignacym Kraszewskim, „Gazeta Warszawska" 1857, nr 23), a przed wybuchem powstania styczniowego był już w pełni ukształtowany. Jego kariera przypada jednak na lata pozytywistycznej batalii o literaturę zaangażowaną w życie społeczne. Był wówczas stosowany wymiennie ze słowami „tendencja", „dążność", „cel" oraz z nieco rzadziej spotykanymi: „użyteczność" i „utylitaryzm" – do określania ujawnionego dydaktyzmu literackiego, tj. jego opisu i postulowania bądź krytyki. Przeważnie pojawiał się w postaci epitetu „tendencyjny", najczęściej w połączeniu z → powieścią. W powieści tendencyjnej (franc. *roman à thèse* – tak Paul Bourget określał powieści George Sand i Victora Hugo) główną rolę odgrywa aktualna tematyka społeczna, a wszystkie elementy jej struktury (zwłaszcza → narracja, → bohater i czasoprzestrzeń) są jednoznacznie podporządkowane założonej idei.

Poglądy Józefa Ignacego Kraszewskiego. Tendencyjność w literaturze – zrazu nie posługując się jednak tym słowem, lecz pisząc o romansie „utylitarnym" – atakuje młody Józef Ignacy Kraszewski (*Przeszłość i przyszłość romansu*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 29–30). Daje mu też epitety „filozoficzny" oraz „moralny" i bezpośrednio potępia ten → romans, który uważa za swoistą niekonsekwencję, ponieważ pojawiająca się tu → fikcja dowodzi tylko „sposobu widzenia autora", i sądzi, że można go jedynie tolerować wówczas, gdy jest adresowany „dla dzieci i dla sług", lecz dla czytelnika bardziej wykształconego jest nieprzydatny. Kraszewski pisze jednak również o celu powieści, którym jest „piękność estetyczna zasadzona na prawdzie" (tamże), i dostrzega jego najlepszą realizację w powieści „malowniczej", czyli → realistycznej powieści obyczajowej, historycznej bądź współczesnej („Historia zaczyna się od dzisiaj, romansami historycznymi są współczesność dobrze malujące" – stwierdza pisarz). Poruszając niespełna dziesięć lat później ten sam problem, Kraszewski gani tych przedstawicieli krytyki („a do ich liczby najznakomitszych włączyć potrzeba"), którzy domagają się usilnie, by utwór „przede wszystkim artystyczny z natury swej i artystyczny cel mający przede wszystkim, uczynić sługą myśli socjalnych, politycznych przekonań, wyrobnicą filozofii popularnej itp." (*O celu powieści*, „Athenaeum" 1847, t. 6). Problem celu powieści – jego zdaniem – „sprowadza się do zagadnienia prostego: czy cel artystyczny powieści zgodzić się i iść może w parze z celem utylitarnym" (tamże), ale jego rozstrzygnięcie przez Kraszew-

skiego nie jest w pełni jednoznaczne, gdyż wspomina on o istnieniu „mnóstwa" utworów dawnych i nowszych, które ten warunek spełniają, dodając: „Owszem, powieść bez celu wydaje się jako igraszka, jako coś nieożywionego, martwego, po którego przeczytaniu czczość w sobie czujemy. […] Cel winien jako krew płynąć w całej powieści i ożywiać ją niewidoczny. […] O tyle więc cel poważny, cel obcy, cel nieartystyczny przystał powieści, o ile on jej wdzięku, bez którego sobą być przestaje, nie psuje i nie zaciera" (tamże). Choć Kraszewski zasadniczo był przeciwny tendencyjności w literaturze, pisał przecież również o naturalnym i neutralnym wpływie idei na dzieło literackie: „W każdej niemal lepszej powieści tkwi myśl jakaś główna, DUSZA JEJ, BEZ KTÓREJ NAJPIĘKNIEJSZA FORMA jest ZIMNYM TRUPEM. Nazwijmy to tematem, celem, jak zechcemy, i choćbyśmy ZWOLENNIKAMI BYLI TEORII SZTUKI DLA SZTUKI, nie potrafimy się bez niej obyć" (*Listy do redakcji*, „Gazeta Warszawska" 1852, nr 172). Jego własne utwory były jednak często przez krytykę etykietowane jako tendencyjne (np. *Orbeka* w ocenie Stanisława Grudzińskiego, *Książka jubileuszowa dla uczczenia pięćdziesięcioletniej działalności literackiej J.I. Kraszewskiego*, 1880). Pisarz miał tego świadomość i nie wypierał się doraźnej tendencyjności związanej ze specyfiką czasu, w którym przyszło mu tworzyć: „Tak, powieści moje są na nieszczęście tendencyjne, bo ja dotąd żyję wiekiem moim, krajem, i każde drgnienie, przebiegające masy, odbija się we mnie" (wstęp do powieści *Zagadki*, cz. 1, 1870).

Polemiki w połowie wieku. W okresie międzypowstaniowym zaczyna się też pojawiać w krytyce literackiej słowo „tendencja", często używane w funkcji krytycznej. Zapoczątkowując swą recenzją spór o *Dwa światy* Kraszewskiego, Fryderyk Henryk Lewestam pisze: „Każda tendencja w sztuce nosi na sobie cechę przemijającą i chwilową […]. Każda tendencja w utworze to dydaktyka uzmysłowiona, to występujący z jakimkolwiek szczegółowym dążeniem artysta swoje indywidualne przekonanie wlać usiłuje w przekonanie ogółu. Wynika stąd, że każda tendencja w utworze sztuki utworowi temu wyciska piętno okolicznościowe" (*Słówko o słówkach z powodu moich recenzji „Dwóch światów" J.I. Kraszewskiego i „Historii literatury powszechnej" L. Siemieńskiego*, „Gazeta Codzienna" 1855, nr 283–285 i 288). Zauważając doraźne cele społeczne w ówczesnej powieści tendencyjnej, Lewestam wróży też jej rychły zgon, postulując zarazem istnienie powieści filozoficznej o tematyce uniwersalnej, z bohaterem o cechach ogólnoludzkich. W okresie międzypowstaniowym wielu jest jednak krytyków wyrażających odmienne sądy, którzy aprobują obecność tendencyjności w sztuce i często wysoko ją oceniają: „[…] tendencję zaś, równie w powieści, jak w każdym rodzaju literatury uważamy dotąd upornie za główną podstawę wartości dzieła, o ile wszakże rozwinięcie myśli godnym jest przedmiotu i celu" – stwierdza Karol Witte (*O powieści „Dwa światy" Kraszewskiego i o sądzie na nią pana Lewestama*, „Gazeta Warszawska" 1855, nr 287). Walerian Tomaszewicz uściśla z kolei istotę tendencyjności w następnym roku, wiążąc z nią osobiste zaangażowanie twórcy, jak również dostrzegając potrzebę jej istnienia w czasach niewoli narodowej: „[…] gdy jakaś życiowa prawda, jakiś poczciwy pożytek, jakieś zapomniane i sponiewierane prawo domagają się swego przejawu przez usta poety, bo inne drogi bezskutecznymi się okazały" (*Postronne zdańko o tendencyjnym i filozoficznym romansie*, „Gazeta Warszawska" 1856, nr 61).

Kampania Elizy Orzeszkowej. Tendencyjność znajduje się w środku pozytywistycznej batalii o „nową" sztukę drugiej połowy lat 60. i pierwszej lat 70. XIX w. Już w 1866 r., w jednym z wcześniejszych programów pozytywistycznej powieści tendencyjnej, Eliza Orzeszkowa pisze o niej: „[…] najpowszechniejsza i najbardziej dziś ulubiona tendencyjna powieść",

co świadczy, że zalicza do tego rodzaju utworów także wcześniejszą i nie tylko polską twórczość (*Kilka uwag nad powieścią*, „Gazeta Polska" 1866, nr 285–286 i 288). Jako wzory do naśladowania Orzeszkowa stawia bowiem przed powstającą polską powieścią tendencyjną francuskie powieści społeczne z lat 30.– 60. XIX w., tj. przede wszystkim utwory George Sand i Victora Hugo, dostrzegając zwłaszcza u tego ostatniego autora „szczytne tendencje". Z innych pisarzy i krytyków związanych z „młodą" prasą bywają w tym okresie przywoływani przez nią przede wszystkim polscy twórcy – Józef Ignacy Kraszewski, Józef Korzeniowski i Adam Pług (właść. Antoni Pietkiewicz) i ich utwory z lat 50. oraz 60., ale także przedstawiciele niemieckiej powieści mieszczańskiej o obliczu antyfeudalnym, np. Gustav Freytag. U autorów powieści tendencyjnej młoda Orzeszkowa aprobuje zarówno „szerokie zakresy poglądów i nauczania", jak „uwzględnianie celów" w ich dziełach. Postuluje też, aby zadanie powieści polegało na „podawaniu ogółowi nauki": „Powieść łatwo jest nabyć, łatwo przeczytać, łatwo zapamiętać. Dramat w niej zamknięty sprawionym wrażeniem wdziera się w umysł – a jeśli w dramacie tym spoczywa myśl zacna i wyższa, więc i ona wpłynie w istotę człowieka, pobudzi go do rozmyślań, rozświeci przed nim nieznane lub przyćmione dotąd światy pojęć. Nieobliczone są skutki takiego kształcenia. Nauki takie, na pozór drobne i lekkie, kształcą z czasem umysły – jak równie, zda się, drobne i lekkie krople wody, uderzając ciągle w jedno miejsce, przekształcają formę kamienia" (*Kilka uwag nad powieścią*). Innym postulatem pisarki wobec tego rodzaju powieści jest przestrzeganie weryzmu, tj. unikanie → fantastyki, gdyż ta – jej zdaniem – nie pozwala na pełne rozwinięcie funkcji dydaktycznych. Jednak po latach Orzeszkowa pisała z goryczą o etapie powieściopisarstwa tendencyjnego w swojej twórczości i etykietce tendencyjności, która została jej w spadku po krytyce: „Od dawna już przestałam pisać *des romans à thèse*, ale tamte, początkowe, nie przestają oddawać późniejszym złych usług; wytworzyły w krytyce, a po części w publiczności, uprzedzenie. Jeden z moich znajomych mawiał, że do każdego człowieka przylepić się musi w życiu jakiś plaster, którego żadnym sposobem zrzucić z siebie nie może. Do mnie, jako do autorki, przylepiło się oskarżenie o rozwlekłość i tendencyjność, a chociaż rana zgoiła się prawie całkowicie – plaster trwa. Trwa, ale nie bardzo boli" (list do Antoniego Wodzińskiego z 1896 r., *Autobiografia w listach*, 1910).

Tendencyjność a tendencja. Kategoria tendencyjności od czasu pierwszych wystąpień pozytywistów należy do bardzo często spotykanych w krytyce i często też budzi sprzeciw. Władysław Łoziński, broniąc powieści Michała Bałuckiego przed krytyką ze strony krakowskich konserwatystów, podsumował mimo wszystko ironicznie program tendencyjności literatury: „*Młodzi i starzy* jest to powieść tendencyjna. Dziś tendencyjne powieści w modzie. Ma to może powód w życiu naszym obecnym – albo jak chcą inni, w faktycznej konieczności ratowania powieści, która na prostej strawie ściśle obyczajowych i towarzyskich przedmiotów miała nabawić się suchot […]. W każdym razie woła dziś wiele głosów »Piszcie tendencyjnie!« […] poemata, komedie, powieści – niech każde z nich będzie tendencyjnym jak program kandydata, jak *leader* gazeciarza! Piszcie tendencyjnie, bo dziś takeśmy już stenden-zdziecinnieli, że Mickiewicz nam za mało tendencyjny" ([rec.] *„Młodzi i starzy" przez Elpidona*, „Dziennik Literacki" 1867, nr 8).

Wyjątkiem jest próba uściślenia oraz rozdzielenia w krytyce tendencji i tendencyjności, podjęta przez anonimowego recenzenta *Cnotliwych* (1871) Orzeszkowej, który traktuje tendencję jako „warunek *sine qua non* każdej dobrej powieści" (utożsamia ją z ideą dzieła literackiego), dezaprobuje zaś tendencyjność: „Nie można sobie nawet wyobrazić utworu, w któ-

rym by nie zamykała się pewna całość poglądów autora na życie. To właśnie stanowi tendencję powieści. Tendencyjność zaś polega na pewnym określonym naprzód założeniu, którego autor dowieść usiłuje" („Kurier Warszawski" 1871, nr 166). Przytaczający to rozróżnienie felietonista „Przeglądu Tygodniowego" złośliwie je komentuje: „Jakie to rozumne! Trzeba więc przedstawić w powieści PEWNĄ CAŁOŚĆ POGLĄDÓW NA ŻYCIE, ale nie trzeba mieć, przystępując do pisania PEWNEGO OKREŚLONEGO ZAŁOŻENIA!!… To niby tak: chcesz jechać, to jedź, nie pytając gdzie, czy zajedziesz do Pacanowa, czy do Now-Yorku [!] – to, co szkodzi… wszak nie potrzeba mieć PEWNEGO OKREŚLONEGO NAPRZÓD ZAŁOŻENIA…" ([b.a.], *Echa warszawskie XXV*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 32). Jednoznacznie aprobatywne stanowisko głównego organu „młodych" wobec tendencyjności uniemożliwiło więc przyjęcie tego rozróżnienia.

Pozytywistyczny program. W tworzeniu programu powieści tendencyjnej w okresie wczesnego pozytywizmu istotną rolę odegrało hasło utylitaryzmu społecznego, upowszechniane przede wszystkim przez Piotra Chmielowskiego. Uważając głoszone przez „bałwochwalców formy" hasło → „sztuka dla sztuki" za nonsens logiczny, krytyk stwierdza: „Artysta powinien przed wykonaniem swego dzieła powziąć cel jakiś społeczny: utwór jego powinien mieć TENDENCJĄ. Bez tendencji nie ma dobrego dzieła sztuki, są tylko mniej lub więcej pięknie wyrobione fatałaszki" (*Utylitaryzm w literaturze*, „Niwa" 1872, t. 2). Uzasadnienie tego sądu Chmielowski znajduje w przekonaniu, że: „[…] już dawne formy sprzykrzyły się, […] nowe pierwiastki życiowe wołają o idealizowanie ich w sztuce, […] potrzeby społeczne wzrastają ciągle, a tymczasem w sferze poezji nie znajdują najmniejszego odgłosu […]", co doprowadza go do postawienia później ultimatum: „[…] albo literatura pójdzie ręka w rękę z najdroższymi naszymi interesami – zarówno materialnymi, jak duchowymi – albo też pozostanie w tyle, odśpiewując stare litanie nieutulonego żalu i bezmyślnego majaczenia. W pierwszym wypadku przyjmiemy ją do swego towarzystwa i cenić będziemy na równi z innymi użytecznymi produkcjami; w drugim zaś – niech umiera, nam jej nie potrzeba" (tamże). Aby uniknąć konfliktu między artyzmem a wiedzą i powstawania dalekich od arcydzieł traktatów społecznych, należy – zdaniem Chmielowskiego – zadbać o należyte wykształcenie twórców: „Kto zaś pragnie zostać przewodnikiem innych, niosącym pochodnią oświaty, powinien tych innych przekonać, że zdoła im zapewnić jak najobfitszy zapas użyteczności" – stwierdza, dodając później sądy, które dzisiaj wydają się coraz bardziej kontrowersyjne: „Porzuciwszy raz mrzonki o nadziemskim rodzie natchnienia, powinniśmy zastosować do niego te same wymagania, jakich żądamy od każdej innej działalności z zakresu handlu, przemysłu itd. Sumienna kontrola myśli zarówno na polu publicznej kariery, jak i w książkach jest podstawą dobrobytu społeczeństwa" (tamże).

Do zakresu pojęcia tendencyjności dochodzą więc w okresie postyczniowym zarówno całkiem nowe elementy, jak i uprzednio spotykane; są one zebrane razem w pojawiających się programach powieści tendencyjnej. Zostaje określony m.in. profil pożądanego → bohatera, którym ma być przede wszystkim przedstawiciel trzeciego stanu, wzór do naśladowania, skupiający w sobie wszelkie cnoty. Kształt powieści tendencyjnej nie jest sprecyzowany, ponieważ dla krytyków i twórców bardziej liczy się jej → treść od → formy, która jakoby rodziła się w tym wypadku automatycznie. „Dążność zacna, myśl szlachetna i wielka rodzą się w umyśle zdolnego autora razem z piękną, wspaniałą formą. Olbrzym nie mógłby się oblec w ciało karła, myśl olbrzyma nie przywdzieje na siebie karlej formy" – stwierdza optymistycznie (i naiwnie) Orzeszkowa w swym programowym artykule *Kilka uwag nad powieścią*.

Przeciw tendencyjności. Realizacja tych postulatów i kształt pozytywistycznej powieści tendencyjnej nie znajdowały jednak uznania krytyki ganiącej zwłaszcza – od połowy lat 70. coraz mocniej – przerost komentarza narracyjnego i schematyczność postaci w tej powieści. Ataki te pochodziły zarówno z własnego obozu, gdyż efekty postulatów tendencyjności nawet ich twórcom wydawały się coraz bardziej nie do przyjęcia, jak z kręgów zewnętrznych – od łamów „starej" prasy, przez tworzących własne programy → naturalistów, do przedstawicieli rodzącego się → modernizmu. Najostrzejsze napaści pojawiają się równolegle z formułowaniem → programów powieści tendencyjnej oraz powstawaniem pierwszych tego rodzaju utworów i wywodzą się z kręgów „starej" prasy, jak np. w komentarzu „Kłosów" do programu literatury utylitarnej: „Logicznie jedna tylko rola przedstawia się poetom tej przyszłości, jakiej chce »Niwa« – pisanie reklam dla przemysłu, dla ulepszeń państwowych i społecznych" ([S. Krzemiński], *Przegląd prasy periodycznej*, „Kłosy" 1872, nr 380). Ataki „wewnętrzne" zaczynają się od krytyki wzorów powieści tendencyjnej: „W powieściach Wiktora Hugo i pani Sand można wprawdzie napotkać wiele prawdziwych obrazów rzeczywistości, głęboką znajomość życia, żywe i barwne odtworzenie typów i stosunków społecznych, ale wszystkie wskazane pierwiastki twórczości krępują ramki apriorystycznej tendencji, w których źródło życia mniej swobodnie płynie. Są to raczej moralizujący poeci, a nie sztukmistrze-naturaliści" – pisze Waleria Marrené-Morzkowska, realizująca przecież w swej twórczości także wiele elementów pozytywistycznego programu (*Korzeniowski jako dramaturg i powieściopisarz*, „Niwa" 1876, t. 10). Anonimowy recenzent utworów Michała Bałuckiego w tymże roku aprobuje zaś ogólne postulaty tendencyjności w sztuce, ale nie ich efekty artystyczne, stwierdzając: „Uznajemy wielce żywotność tendencyjności w sztuce, ale pragniemy, aby wynikała ona z energicznego postaciowania faktów i prawd życiowych, aby nie unosiła się nad nimi w postaci niewcielonego frazesu lub gotowego morału" ([b.a.], *Przegląd teatralny*, „Przegląd Tygodniowy" 1876, nr 34). Orzeszkowa w szkicu powstałym w 1878 r. radykalnie odżegnuje się natomiast od swych wcześniejszych postulatów i – w jakimś stopniu także – utworów, sądząc, że zadaniem pisarza jest nie tyle pouczanie, ile badanie społeczeństwa, i następująco ujmując istotę tendencyjności: „Jedni za punkt wyjścia biorą ideę i dla niej dopiero szukają po świecie wcieleń: sytuacji, postaci, kolizji; że jednak te ostatnie nie znajdują się na zawołanie, czerpią je z wyobraźni własnej, tworzą bez odtwarzania. Stąd powstają te słusznie przez krytykę surowo sądzone kategorie powieści dydaktycznych i sentymentalnych, kategorie, z których pierwsza przetwarza powieść w dialogowaną rozprawę, pozbawioną wszelkich żywiołów artyzmu […]". Wzorami do naśladowania są dla niej nadal utwory Victora Hugo i George Sand, ale dochodzi do nich jeszcze Charles Dickens, wszystkich ich Orzeszkowa uważa za artystów-myślicieli, mających styczność z duchem narodu i swoim czasem. Nic więc dziwnego, że w dalszej części swego artykułu, będącego w jakiejś mierze programem powieści dojrzałego realizmu, stwierdza: „Powieść dydaktyczna jest brzydkim i nieużytecznym dziwolągiem; nie miewa ona nic wspólnego z artyzmem, a etyczna jej strona w niewłaściwą sobie formę ujęta sprawia na czytelniku jedno wyłącznie wrażenie – nudy" (*O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15).

Jeszcze dalej idą w potępieniu powieści tendencyjnej polscy naturaliści odwołujący się przede wszystkim do Honoré de Balzaca i Gustave'a Flauberta: „Powieść oparta na tle życia, na dokumentach ścisłej obserwacji, na analizie duszy ludzkiej, leży u nas odłogiem, zostawiając wolne miejsce powieści tendencyjnej, której wartość wewnętrzna w niczym nie przewyższa wartości pierwszego lepszego artykułu wstępnego, napisanego pod wpływem chwili

i żyjącego tylko przez chwilę. Tak samo jak w malarstwie, artyzm i prawda życiowa grają tu bardzo małą tylko rolę albo nie grają jej wcale. Szlachetne dążności pokrywają wszystkie niedostatki, panują nad psychologią, nad charakterami, nad językiem, uwalniają od obserwacji, rozgrzeszają z sentymentalizmu, zasłaniają krytyce oczy na brak wszelkiej indywidualności, dają wstęp do wszelkich redakcyj, stanowią jedyną podstawę u nas do sądzenia powieści. Dzieło sztuki nie istnieje wcale" – stwierdza Antoni Sygietyński (*Nasz ruch powieściowy*, „Wędrowiec" 1884, nr 37).

Drugi rzut powieści tendencyjnej, tj. utwory powieściowe o jednoznacznej wymowie: narodowej i przeważnie promieszczańskiej, tworzone w latach 80. i 90. – często przez pisarzy *minorum gentium* (m.in. Zofię Urbanowską i Marię Rodziewiczównę), chociaż także możemy tu wymienić *Rodzinę Połanieckich* Henryka Sienkiewicza i kilka późniejszych powieści Orzeszkowej – nie wywołał już większego odzewu w krytyce. Chociaż problematyka mieszczańska była atakowana jako „zaniżenie ideałów", m.in. przez Bronisława Białobłockiego (*Zniżenie ideału*, „Przegląd Tygodniowy" 1884, nr 7) i Wincentego Lutosławskiego (*Okrojone ideały. Z powodu powieści p. Rodziewiczówny „Kądziel"*, „Czas" 1899, nr 103), nie zawsze towarzyszyła tym polemikom krytyka tendencyjności.

Definicja Bolesława Prusa. Istotę tendencyjności najtrafniej chyba ujmuje Bolesław Prus, który co prawda nigdy jej do końca nie potępia, gdyż cały czas głosi potrzebę użyteczności literatury („najogólniejsze ideały społeczne" to wedle niego doskonałość, użyteczność i szczęście), ale tworzy jej różne definicje. Wcześniejsza z nich nieco przypomina ujęcie Orzeszkowej: „Autor wówczas jest tendencyjny, gdy z własnych upodobań tworzy obraz świata, który istnieje tylko w jego fantazji. Następnie do tego idealnego obrazu naciąga fakta rzeczywiste i niby za pomocą faktów dowodzi, że np. ludzie byliby moralniejsi, gdyby umieli czytać i pisać; kraj byłby szczęśliwszy, gdyby rozchodziła się w nim dostateczna liczba dzieł Büchnera lub ks. Gaume; rozwój społeczny byłby silniejszy, gdyby udało się zupełnie usunąć element większych posiadaczy ziemskich albo też – odwrotnie" (*Kronika miesięczna*, „Tygodnik Ilustrowany" 1883, nr 15). I chociaż powstałe kilka lat później ujęcie za pomocą kategorii logicznych przeciwstawia tendencyjność → realizmowi, trudno powiedzieć, by Prus jednoznacznie ją potępił: „Dramato-, powieścio-, a nawet kroniko-pisarze komponują swoje utwory jednym z dwóch sposobów: tendencyjnie, *vel* dedukcyjnie i realistycznie, *vel* indukcyjnie. Jeżeli autor, przypatrując się społeczeństwu, dostrzeże w nim jakieś nowe charaktery ludzkie, jakieś nowe cele, do których ci ludzie dążą, czyny, które spełniają, i rezultaty, jakie osiągają, i w sposób bezstronny opisuje to, co widział, wówczas tworzy on powieść czy dramat realistyczny. Utwór ów będzie miał tym więcej interesu, im przedstawione w nim charaktery, cele i czyny są nowsze i trafiają się częściej. Lecz można pisać i innym sposobem. Można wziąć jakieś zdanie ogólne, na przykład »szlachta jest rozrzutna i dlatego bankrutuje«, »Żydzi są oszczędni i bezceremonialni i dlatego zdobywają wpływowe stanowiska«, »chłopi są ciemni i dlatego każdy ich wyzyskuje«. Można sobie wziąć taki temat i zilustrować go za pomocą charakterów i wypadków, mniej lub więcej prawdziwych. Utwór taki będzie się nazywał tendencyjnym, *vel* dedukcyjnym, i będzie miał tym większą wartość. Im prawdziwszy jest jego temat, czyli owe zdanie ogólne, tym prawdziwszymi, częściej spotykanymi są wprowadzone przez autora charaktery i wypadki" (*Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny" 1889, nr 185).

Potępienie tendencyjności przez modernistów. Absolutnie jednoznaczne potępienie tendencyjności spotykamy jednak w programowych wypowiedziach przedstawicieli modernizmu. Najbardziej ostre sformułowania pojawiają się w manifeście *Confiteor* Stanisława

Przybyszewskiego: „Sztuka tendencyjna, pouczająca, sztuka-rozrywka, sztuka-patriotyzm, sztuka mająca jakiś cel moralny lub społeczny przestaje być sztuką, a staje się *biblia pauperum* dla ludzi, którzy nie umieją myśleć lub są za mało wykształceni, by móc przeczytać odnośne podręczniki – a dla takich ludzi potrzebni są nauczyciele wędrowni, a nie sztuka. Działać na społeczeństwo pouczająco albo moralnie, rozbudzać w nim patriotyzm lub społeczne instynkty za pomocą sztuki znaczy poniżać ją, spychać z wyżyn absolutu do nędznej przypadkowości życia, a artysta, który to robi, niegodny jest miana artysty" („Życie" 1899, nr 1). Przeciw tendencyjności występuje też m.in. Stanisław Brzozowski, nazywając *Rodzinę Połanieckich* Henryka Sienkiewicza powieścią tendencyjną (*Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910; podobnie zarzut tendencyjności wobec tego pisarza sformułuje Wacław Nałkowski w szkicach *Sienkiewicziana*, 1904).

Nic więc dziwnego, że Bolesław Prus, którego niepokoi „bezideowość" modernizmu, ironicznie pisze w jednym ze swych powstałych na początku XX w. szkiców o Adamie Mickiewiczu, znamiennie zatytułowanym *Poeta, wychowawca narodu*: „Dziś »ideały« nie są modne i nazywają się tendencją, co stanowi najcięższą obrazę dla poezji!" (*Poeta, wychowawca narodu*, „Tygodnik Ilustrowany" 1910, nr 14).

Anna Martuszewska

Źródła: J.I. Kraszewski, *Listy do redakcji*, „Gazeta Warszawska" 1852, nr 168 i 172; F.H. Lewestam, *Słówko o słówkach z powodu moich recenzji „Dwóch światów" J.I. Kraszewskiego i „Historii literatury powszechnej" L. Siemieńskiego*, „Gazeta Codzienna" 1855, nr 283–285 i 288; K.W. [K. Witte], *„Dwa światy" Kraszewskiego i o sądzie na nią pana Lewestama*, „Gazeta Warszawska" 1855, nr 284–288; W.T. [W. Tomaszewicz], *Postronne zdańko o tendencyjnym i filozoficznym romansie. (Przyczynek do sporu p. Lewestama z oponentami ex re „Dwóch światów" p. Kraszewskiego)*, „Gazeta Warszawska" 1856, nr 61 i 64; A. Nałęcz-Korzeniowski, *Korespondencja „Gazety Warszawskiej"*, „Gazeta Warszawska" 1857, nr 23; E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, „Gazeta Polska" 1866, nr 285–286 i 288; W. Łoziński, [rec.] *„Młodzi i starzy" przez Elpidona*, „Dziennik Literacki" 1867, nr 8–9; [b.a.], [rec.] *Cnotliwi*, „Kurier Warszawski" 1871, nr 166; P. Chmielowski, *Utylitaryzm w literaturze*, „Niwa" 1872, t. 2; [S. Krzemiński], *Przegląd prasy periodycznej*, „Kłosy" 1872, nr 380; [b.a.], *Przegląd teatralny*, „Przegląd Tygodniowy" 1876, nr 34; E. Orzeszkowa, *O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15; B. Prus, *Kronika miesięczna*, „Tygodnik Ilustrowany" 1883, nr 15; A. Sygietyński, *Nasz ruch powieściowy*, „Wędrowiec" 1884, nr 37–39; B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny" 1889, nr 185; P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, 1902; B. Prus, *Poeta, wychowawca narodu*, „Tygodnik Ilustrowany" 1910, nr 14.

Opracowania: T. Cieślikowska, *Problem tendencyjnej powieści pozytywizmu*, „Prace Polonistyczne" 1960, seria 16; A. Bartoszewicz, *Spór o powieść tendencyjną u schyłku okresu międzypowstaniowego*, „Ruch Literacki" 1963, z. 5–6; S. Burkot, *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku*, 1968; A. Martuszewska, *Pozycja narratora w powieściach tendencyjnych Elizy Orzeszkowej*, 1970; J. Barczyński, *O powieściach tendencyjnych Elizy Orzeszkowej*, 1976; A. Martuszewska, *Poetyka polskiej powieści dojrzałego realizmu (1876–1895)*, 1977; J. Bachórz, *Realizm bez „chmurnej jazdy". Studia o powieściach Józefa Korzeniowskiego*, 1979; J. Bachórz, *Od romantyzmu do powieści tendencyjnej*, w: *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski i J. Sławiński, 1982; E. Owczarz, *Tendencja, moralizatorstwo, dydaktyka J.I. Kraszewskiego*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska" 1985, t. 24; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1988; A. Makowski, *„Realizm" czy „tendencja"? O pojmowaniu realizmu w krytyce literackiej drugiej połowy XIX wieku*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki i I. Opacki, 2000.

Zob. też: Dydaktyzm, Powieść, Pozytywizm

TEORIA LITERATURY (WOBEC KRYTYKI LITERACKIEJ)

Problemy terminologiczne. „Teorię literatury" jako nazwę gałęzi wiedzy o literaturze wyprzedziły w całym piśmiennictwie europejskim „poetyka" i → „retoryka". Terminów tych używano także w odpowiednich traktatach czy kompendiach spisywanych w Polsce po łacinie od XVI w. Weszły one również do polszczyzny, choćby jako nazwy klas w kolegiach jezuickich. Jeszcze w pierwszej ćwierci XIX w. były używane powszechnie, jak tego dowodzi m.in. podanie Adama Mickiewicza do ks. Adama Czartoryskiego z 29 marca (10 kwietnia) 1822 r. (poeta pisał tu o swym programie „książki elementarnej, obejmującej retorykę, poetykę i początki estetyki").

Jednak w tytułach polskich prac z tego zakresu, które zaczęły się ukazywać w drugiej połowie XVIII w., albo stosowano polskie odpowiedniki (W. Rzewuski, *O nauce krasomówskiej*, 1762, *O nauce wierszopiskiej*, 1762; J. Borejko, *Nauka o krasomówstwie z ksiąg Cycerona wytłumaczona*, 1763; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, 1788; J.K. Ordyniec, *Zasady poezji i wymowy*, 1826–1827; J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, 1829), albo poprzestawano na terminach „poezja", „rymotwórstwo" i „wymowa" (F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; G. Piramowicz, *Wymowa i poezja dla szkół narodowych*, 1792; I. Krasicki, *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, powst. 1793–1799, wyd. 1803; S.K. Potocki, *O wymowie i stylu*, 1815–1816).
W kręgu ujęć normatywnych. W okresie przedromantycznym opracowania te miały charakter wyraźnie normatywny. Za warunek konieczny → poezji, choć nie wystarczający, uważano formę wierszową, a „wymowa" oznaczała nie tylko oratorstwo, ale całość piśmiennictwa prozaicznego, w którym obowiązywała staranność stylistyczna (Franciszek Karpiński w szkicu *O wymowie w prozie albo wierszu*, 1782, traktował „wymowę" jako termin nadrzędny). Prace dotyczące tylko poezji omawiały jej istotę, cele oraz formy rodzajowe i → gatunkowe, z pominięciem wersyfikacji i stylistyki umieszczanej w tekstach traktujących o wymowie.

Sporadycznie pojawiał się tu wyraz „teoria". Potocki tłumaczył np., że „retoryka ma się do wymowy jak teoria do praktyki". W tytule umieścił „teorię" Euzebiusz Słowacki (*Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, powst. ok. 1810, wyd. 1824); w tekście wzmiankował, że teoriom poezji i wymowy daje się także miano poetyki i retoryki. *Prawidła wymowy i poezji* (powst. 1807–1814) tegoż autora dzielą się na teorię → stylu, teorię wymowy oraz teorię poezji. I „poetyka", i „teoria" znajdują się w tytule rozprawy Józefa Franciszka Królikowskiego *Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej* (1828). Autor zaznaczał już, że „poetykę nie w tym daje się celu, aby każdy był poetą, ale bezwarunkowo dlatego, aby każdy znał poezję". Pisał też, że „teoria jest tylko jasnym i dokładnym rozebraniem przymiotów i własności, które się w rzeczy już znajdują", a zatem „piszącemu teorią nic nowego stwarzać nie wolno". Podtrzymał zasadę, że „postacią powierzchowną" w poezji jest wierszopistwo, wymowy – proza, ale zastrzegał się, że „nieraz mamy prozę poetycką, również jak wiersze prozaiczne". Także i on pominął wersyfikację, odsyłając → czytelników do innej swej pracy – *Prozodia polska, czyli o śpiewności i miarach języka polskiego* (1821). Stylistykę omówił w podręczniku *Proste zasady stylu polskiego* (1826).

Późniejszy, długo używany podręcznik Hipolita Cegielskiego nosi tytuł *Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcelniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany* (1845, wyd. 5 – 1879). We wstępie autor zaznaczył, że unikał „metody nakazującej, że tak a tak być powinno, bo zadaniem nauki teoretycznej jest wydo-

bywanie prawdy z rzeczy, a nie narzucanie jej prawideł, które coraz nowsze płody autorów genialnych co chwila oddalają".

Osłabienie normatywizmu jest też widoczne w późniejszych opracowaniach. Podobnie jak dawniej, większość z nich zawierała na wstępie ogólne uwagi o istocie i celach poezji, a następnie charakteryzowała jej rodzaje i gatunki, uwzględniano także wersyfikację. *Teoria poezji w związku z jej historią opowiedziana* figuruje później jako tytuł podręcznika Antoniego Bądzkiewicza z 1867 r. Antoni Gustaw Bem ogłosił *Teorię poezji polskiej z przykładami w zarysie popularnym analityczno-dziejowym* (1899). Obaj włączali już do poezji utwory „noszące w sobie rdzenne znamię twórczości, a w piękną formę ujęte" (Bem), bez względu na to, czy zostały napisane wierszem, czy prozą. Bądzkiewicz omawiał w swej książce również cechy „stylu poetyckiego".

Teoria a stylistyka. W drugiej połowie XIX w. „retorykę" i „naukę wymowy" wyparła „stylistyka". Tę zmianę zainicjował Adolf Kudasiewicz książką *Stylistyka, czyli teoria stylu* (1865). Dowodził tu, że „retoryka" związana z nauką oratorstwa jest nazwą mylącą, natomiast „stylistyka" właściwą dla nauki „dobrego albo pięknego i logicznego wysłowienia". W opracowaniach tak lub podobnie zatytułowanych umieszczono także omówienie gatunków piśmiennictwa prozaicznego, z wyjątkiem → dramatów (J. Rymarkiewicz, *Nauka prozy*, 1855; K. Mecherzyński, *Stylistyka, czyli nauka obejmująca prawidła dobrego pisania*, 1870; J. Kamocka, *Teoria stylu*, 1875). Jeszcze Piotr Chmielowski włączył do swej *Stylistyki polskiej wraz z nauką kompozycji pisarskiej* (1903) omówienie całej prozy opisowo-opowiadającej, od klechd do → powieści. Tak więc zarysy stylistyki po części uzupełniały, po części dublowały zawartość teorii poezji.

Jednorazowo tylko pojawia się w miejsce „teorii poezji" – „estetyka poezji" w tytule podręcznika Teofila Ziemby (*Estetyka poezji*, 1882). Odrębną terminologię zaproponował Jan Rymarkiewicz (*Prozaika, czyli stylistyka prozy*, 1868): nauka o dziełach sztuki pisarskiej to literatura; składa się ona z literatury historycznej, czyli → historii literatury, i literatury teoretycznej, czyli teorii literatury. Ten ostatni rodzaj „objaśnia dzieła wedle ich gatunku i rodzaju, wykazując zarazem formę myśli i mowy, z których się składają"; z tego ostatniego względu mogłaby zwać się estetyką pisarstwa. Ponieważ jednak „pięknokształt" dzieł sztuki nazywa się stylem, przeto i teoria literatury jest zwykle nazywana stylistyką. Dzieli się ona na poetykę, badającą formy dzieł poetyckich, i prozaikę, badającą formy dzieł „prozaickich", dawniej mającą miano „teorii, czyli nauki prozy albo retoryki".

Teoria a poetyka. Termin „poetyka" był stosowany w XIX w. stosunkowo rzadko. Występuje jednak w *Poradniku dla samouków* (cz. 2, 1899) jako jeden z działów nauk filologicznych (artykuły Bronisława Chlebowskiego i Ignacego Chrzanowskiego), a w szczególności nauki literatury (artykuł Piotra Chmielowskiego). Chmielowski włączył poetykę – obok stylistyki i → krytyki estetycznej (zajmującej się kryteriami oceny dzieł literackich) do działu „wzorodawczego" (normatywnego) nauki o literaturze. W tym samym czasie wprowadził on do tej nauki także dział inny, również normatywny – metodykę. W książce *Metodyka historii literatury polskiej* (1899) omawiał pojęcia literatury i jej historii, sposoby badania tej historii, ale też sposoby jej uczenia się. Wkrótce potem, w roku akademickim 1906/1907, Wilhelm Bruchnalski wygłosił we Lwowie wykład pod nazwą *Wstęp metodyczny do „Studium historii literatury polskiej"*, poświęcony głównie trzem zagadnieniom: „czym jest literatura, co się składa na treść historii literatury i na koniec, jak się historia literatury robi, czyli jaką jest jej metodologia".

Usankcjonowanie terminu. Dopiero w początkach XX w. rozpowszechnia się określenie „teoria literatury" – znajduje się ono w tytułach kilku popularnych opracowań podręcznikowych. Bronisław Grabowski publikuje *Teorię literatury (stylu, prozy i poezji)* (1901), Władysław Kokowski – *Teorię literatury polskiej* (1902), Henryk Galle – *Stylistykę i teorię literatury* (1902). Grabowski przez teorię literatury rozumie „zasady literatury, które przejawiają się w dziełach literackich różnych czasów i różnych narodów"; podobnie definiuje ją Galle („nauka wyłuszczająca zasady twórczości literackiej"). Kokowski pisze, że „uzupełnia [ona], potwierdza i powtarza historię literatury". Grabowski i Kokowski dzielą teorię literatury na stylistykę, teorię prozy i teorię poezji, Galle – jak widać już z tytułu – traktuje stylistykę jako naukę odrębną od teorii literatury. Stylistyka, według niego, zajmuje się szatą językową (obejmuje także wersyfikację), teoria literatury – wewnętrzną stroną twórczości, → kompozycją utworów, stosunkiem autora do przedmiotu; dzieli się na poetykę i prozaikę.
Teoria literatury a inne dziedziny badań literackich. W ujęciu Kazimierza Wójcickiego „teoria literatury", „teoria poezji" i „poetyka" to terminy wymienne; zaznaczył on również, że za granicą nauka ta występuje też pod mianem „wstępów do historii literatury". Jednak w tytule swej programowej rozprawy *Historia literatury i poetyka* (1914) wyeksponował „poetykę". Definiował ją jako naukę „badającą ogólne zagadnienia estetyczne w dziedzinie poetyckiej"; jako taka jest nauką nomologiczną. Dzieli się na poetykę → psychologiczną i poetykę obiektywną (zwaną dalej estetyczną). Pierwsza z nich analizuje przeżycie estetyczne wywołane przez poezję, istotę twórczości poetyckiej i procesu twórczego. Druga zajmuje się dziełem literackim – jego stylem, kompozycją, odmianami rodzajowymi, kategoriami estetycznymi, także prawidłowościami rozwojowymi literatury (autor mimochodem wspomina tu o „poetyce historycznej"). Uzupełnieniem obu poetyk są rozważania o wartości estetycznej i → wartościowaniu, znaczeniu krytyki literackiej i stosunku literatury do społeczeństwa.

W nieco wcześniejszej rozprawie *Charakter i przedmiot badań literackich* („Biblioteka Polska" 1913, t. 1) Juliusz Kleiner w ich obrębie umieścił obok historii literatury tylko jej „system" obejmujący utwory odpowiadające aktualnym potrzebom społeczeństwa. Wznawiając tę rozprawę w tomie *Studia z zakresu literatury i filozofii* (1925), dopowiedział, że systematyka literatury grupuje owe utwory na zasadzie ich „podobieństwa i pokrewieństwa", bez względu na związki genetyczne. Jako trzeci składnik wiedzy o literaturze wymienił teraz dopiero teorię literatury, która konstruuje pojęcia, ułatwiające ujmowanie zjawisk literackich oraz prawa dziejowe literatury, jej tworzenia i → odbioru. Nieco wcześniej Gabriel Korbut (*Wstęp do literatury polskiej*, 1924) naukę literatury podzielił na historię literatury, teorię literatury (tj. stylistykę i poezję) i metodykę jej badania.

W dwudziestoleciu międzywojennym, w którym następuje kontynuacja wielu wątków teoretycznych z epoki sprzed wielkiej wojny, Zygmunt Łempicki (*W sprawie uzasadnienia poetyki czystej*, „Przegląd Filozoficzny" 1920, R. 23) przeciwstawił poetyce genetycznej (nazwanej także poetyką psychologistyczną) i estetyce poezji (zajmującej się analizą psychologiczną przeżyć estetycznych) poetykę czystą (tak nazwaną w analogii do „czystej logiki" Edmunda Husserla), która ma badać „wewnętrzną strukturę tworów [poetyckich] jako takich, niezależnie od przypadkowych aktów tworzenia". Koncepcję tę przejął Manfred Kridl (*Wstęp do badań nad dziełem literackim*, 1936), utożsamiając poetykę z teorią literatury. Jako osobny dział nauki o literaturze wymienił, podobnie jak Korbut, „teorię badań literackich, czyli metodykę". O oddzielenie zagadnień metodycznych od teoretycznoliterac-

kich apelował w tym czasie energicznie, ale ogólnikowo Eugeniusz Kucharski (*Teoria literatury a metoda badań literackich*, „Pamiętnik Literacki" 1936, z. 33).

Zarówno teoria literatury, jak i poetyka były nieobecne w rozważaniach Romana Ingardena *Przedmiot i zadania „wiedzy o literaturze"* (ogłoszonych jako dodatek do książki *O poznawaniu dzieła literackiego*, 1937). Zamiast nich znajduje się tu „dział typologiczny charakterologii literackiej", opisujący poszczególne typy dzieł literackich oraz ich momentów strukturalnych i budowy, a także filozofia literatury. Mimochodem Ingarden napomknął (*Formy poznawania dzieła literackiego*, „Pamiętnik Literacki" 1936, z. 33), że wobec nierozwiązanych jeszcze problemów epistemologicznych skonstruowanie niezawodnej metody badań literackich byłoby przedsięwzięciem przedwczesnym. Do teorii Ingardena (*Szkice z filozofii literatury*, 1947) nawiążą Stefania Skwarczyńska i Maria Renata Mayenowa, tworząc podstawy współczesnej polskiej wiedzy o literaturze.

Henryk Markiewicz

Źródła: F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, 1788; G. Piramowicz, *Wymowa i poezja dla szkół narodowych*, 1792; I. Krasicki, *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 3, wyd. F.K. Dmochowski, 1803; S.K. Potocki, *O wymowie i stylu*, t. 1–4, 1815–1816; E. Słowacki, *Prawidła wymowy i poezji*, 1826; J.K. Ordyniec, *Zasady poezji i wymowy*, 1826–1827; J.F. Królikowski, *Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, 1828; J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, 1829; H. Cegielski, *Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcelniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany*, 1845; J. Rymarkiewicz, *Nauka prozy*, 1855; A. Kudasiewicz, *Stylistyka, czyli teoria stylu*, 1865; A. Bądzkiewicz, *Teoria poezji w związku z jej historią opowiedziana*, 1867; K. Mecherzyński, *Stylistyka, czyli nauka obejmująca prawidła dobrego pisania*, 1870; J. Kamocka, *Teoria stylu*, 1875; T. Ziemba, *Estetyka poezji*, 1882; A.G. Bem, *Teoria poezji polskiej z przykładami w zarysie popularnym analityczno-dziejowym*, 1899; I. Chrzanowski, *Poetyka. II. Opracowania*, w: *Poradnik dla samouków*, cz. 2, 1899; B. Grabowski, *Teoria literatury (stylu, prozy i poezji)*, 1901; H. Galle, *Stylistyka i teoria literatury*, 1902; W. Kokowski, *Teoria literatury polskiej*, 1902; P. Chmielowski, *Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej*, 1903; K. Wójcicki, *Historia literatury i poetyka*, 1914.

Opracowania: R. Ingarden, *Szkice z filozofii literatury*, 1947; S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1, 1954; *Teoria badań literackich w Polsce. Wypisy*, t. 1, oprac. H. Markiewicz, 1960; J. Krzyżanowski, *Nauka o literaturze*, 1966; M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna*, 1974; Z. Mitosek, *Teorie badań literackich*, 1983; A. Kulawik, *Poetyka*, 1990; J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, 1990; M. Głowiński, *Poetyka i okolice*, 1992; S. Balbus, *Granice poetyki i kompetencje teorii literatury*, w: *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki i W. Tomasik, 1995; R. Nycz, *Literaturologia*, w: tegoż, *Język modernizmu. Prolegomena historyczno-literackie*, 1997; H. Markiewicz, *Teoria i metoda w badaniach literackich*, w: tegoż, *Dopowiedzenia. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, 2000; A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, 2006; *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. R. Nycz i M.P. Markowski, 2006; *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas i R. Nycz, 2012.

Zob. też: Gatunek literacki, Historia literatury (wobec krytyki literackiej), Krytyka literacka a nauka, Retoryka, Styl

TOWARZYSTWA LITERACKIE

Pojęcie. Towarzystwa naukowe i literackie – jako grupy ludzi, zorganizowane w celu uprawiania i popierania twórczości literackiej, badań nad literaturą i jej upowszechniania, mające

własną strukturę organizacyjną i formy działania określone przez statut – powstawały po rozbiorach. Początkowo nie istniały wyodrębnione stowarzyszenia zajmujące się literaturą. Problematyka ta była uwzględniana w pracach towarzystw naukowych lub organizacji o profilu naukowo-społeczno-politycznym. W działalności Królewskiego Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk (powst. 1800) studia nad literaturą były uprawiane i znajdowały wyraz w referowanych na posiedzeniach rozprawach członków, np. Jana Pawła Woronicza o pieśniach narodowych (1803, 1810) czy Franciszka Wężyka o poezji dramatycznej (powst. 1811, wyd. 1878). Jedną z form wypowiedzi o literaturze, które można uznać za pierwociny krytyki literackiej, były „pochwały" członków, stanowiące rodzaj → portretu literackiego. Do takich należą np. Franciszka Ksawerego Dmochowskiego *Mowa na obchód pamiątki Ignacego Krasickiego* (wygł. 1801) czy Kazimierza Brodzińskiego *O życiu i pismach Franciszka Karpińskiego* („Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1828, t. 20).

Pierwsza połowa XIX w. Jedynym towarzystwem zajmującym się krytyką, i to krytyką teatralną, było działające w Warszawie w latach 1815–1819 Towarzystwo Iksów (nazwa pochodzi od zbiorowego kryptonimu X lub XX, jakim podpisywano recenzje). Był to zespół pisarzy, dziennikarzy i miłośników literatury, który pragnął wpływać na charakter repertuaru teatralnego, realizujący normy estetyki klasycystycznej. Recenzje stawały się najpierw przedmiotem dyskusji odbywanych w salonie Tadeusza Antoniego Mostowskiego, następnie uzgodnione teksty wysyłano do redakcji i publikowano najczęściej w „Gazecie Korespondenta Warszawskiego" i „Gazecie Warszawskiej". Członkami Towarzystwa byli m.in. Franciszek Morawski czy Julian Ursyn Niemcewicz; w posiedzeniach brali też udział ks. Adam Jerzy Czartoryski oraz jego siostry, Maria Wirtemberska i Zofia Zamoyska, a także Kajetan Koźmian. Recenzje wywoływały często spory na łamach prasy, nie wywarły jednak wpływu na kształt repertuaru i na gusty publiczności oraz krytyków, wśród których dominowały inne założenia estetyczne i literackie. Zasługą Iksów było nadanie nowej formy recenzjom, które odchodziły od tradycji „rozbiorów" dzieł, polegających na streszczeniu, a przybierały kształt bliski → felietonowi, w których analizowano i oceniano nie tylko utwór dramatyczny, ale jego realizację teatralną (inscenizację, reżyserię, scenografię oraz grę aktorską), traktując teatr jako autonomiczną dziedzinę sztuki.

Pozostałe towarzystwa w pierwszej połowie XIX w., mimo że czasem w swej nazwie miały przymiotnik „literacki", zajmowały się znacznie szerszą problematyką. Na przykład powstałe na emigracji w Paryżu w 1832 r. Towarzystwo Literackie miało raczej charakter polityczny, a jego głównym celem było początkowo propagowanie „sprawy polskiej" wśród Francuzów i innych narodów zachodniej Europy, później działalność w służbie tradycji narodowej przez zbieranie, opracowywanie i publikację źródeł oraz dzieł historycznych. W 1854 r. połączyło się z Towarzystwem Historycznym i przybrało nazwę: Towarzystwo Historyczno-Literackie w Paryżu. Towarzystwo Literacko-Słowiańskie we Wrocławiu (powst. 1836) prowadziło działalność literacką i przekładową, później skupiło się na pracy naukowej.

Druga połowa XIX w. Powstawały wtedy, zwłaszcza w Galicji, różne formy życia kulturalno-towarzyskiego o charakterze klubów. Do takich należały „koła literacko-artystyczne": w 1880 r. powstało Koło Literackie we Lwowie (pierwszy prezes: Ksawery Liske), przekształcone w 1886 r. w Koło Literacko-Artystyczne, oraz mniej więcej w tym samym czasie Koło Literacko-Artystyczne w Krakowie (pierwszy prezes: Juliusz Kossak), grupujące szerokie grono inteligencji twórczej. Celem ich było inicjowanie i rozbudzanie życia towarzyskiego wśród literatów i artystów oraz popieranie rozwoju literatury i sztuki. Koła dysponowały

własnym lokalem z biblioteką i czytelnią nowości, organizowały zebrania o różnym charakterze, bale i rauty, obchody jubileuszowe pisarzy, artystów i uczonych. Podejmowały również działalność wydawniczą (publikacje okolicznościowe dla upamiętnienia ważnych rocznic lub przeznaczone na cele charytatywne). Koło lwowskie od 1899 r. wydawało przez pewien czas czasopismo literacko-artystyczne „Iris" (redaktorzy: Stanisław Schnür-Pepłowski i Michał Rolle). Krytyka literacka w tych dyskusjach i publikacjach była uwzględniana, zajmowała jednak miejsce marginesowe.

Zainteresowania tą dziedziną znajdowały szerszy wyraz w działalności związków literackich. W 1892 r. powstał Związek Literacki w Krakowie (pierwszy prezes: Józef Tretiak), którego członkami byli zarówno pisarze i uczeni, jak i szersze grono miłośników literatury. Główną formę pracy stanowiły zebrania dyskusyjne z prelekcjami na tematy literackie, które wygłaszali uczeni i krytycy, np. Marian Zdziechowski, Józef Kotarbiński, Stefan Pawlicki, Konstanty Maria Górski, Zenon Przesmycki (Miriam). W latach 1896–1898 Związek wydawał własny organ „Przegląd Literacki" (redaktor: Kazimierz Bartoszewicz), który członkowie otrzymywali bezpłatnie. Bardziej ożywioną działalność prowadził Związek Naukowo-Literacki we Lwowie (po nieudanej próbie rozpoczęcia pracy w 1893 r. wznowił systematyczną działalność w 1898 r. pod przewodnictwem Jana Gwalberta Pawlikowskiego). Celem Związku było ułatwianie członkom wszechstronnego zapoznawania się z najnowszymi prądami piśmiennictwa, sztuki i nauki przez dostarczanie im odpowiednich książek i periodyków oraz umożliwienie wymiany myśli przez organizowanie → odczytów i zebrań dyskusyjnych. Tematyka tych spotkań miała bardzo urozmaicony charakter, wygłaszano referaty z różnych dziedzin, wśród nich wiele miejsca zajmowała krytyka i → historia literatury (spośród znanych krytyków literackich prelekcje wygłaszali: Ostap Ortwin, Antoni Potocki, Zygmunt Wasilewski, Adam Grzymała-Siedlecki, Jan Lorentowicz, Artur Górski). Związek organizował również konkursy literackie, np. w 1900 r. – z okazji jubileuszu Henryka Sienkiewicza – na rozprawę o najnowszej literaturze polskiej (nagrody otrzymali Tadeusz Gałecki za rzecz o Stefanie Żeromskim oraz Zygmunt Bromberg-Bytkowski za pracę o Stanisławie Przybyszewskim), jubileusze wybitnych pisarzy, akademie rocznicowe, np. z okazji setnej rocznicy urodzin Juliusza Słowackiego w 1909 r. Związek wydawał także serię „Wiedza i Życie. Zagadnienia i prądy współczesne w dziedzinie wiedzy, sztuki i życia społecznego". Były to prace polskie i tłumaczone z różnych dyscyplin, również z zakresu wiedzy o literaturze i krytyki literackiej, m.in. Piotra Chmielowskiego *Najnowsze prądy w poezji naszej* (1901).

Funkcje i zakres działania. Przez dłuższy czas próbowano podejmować inicjatywy w kierunku powołania do życia stowarzyszeń mających na celu zabezpieczenie materialnych podstaw bytu ludzi pióra oraz ich interesów. Niezależnie od prób organizowania różnych form samopomocy literatów i dziennikarzy najwcześniej inicjatywę taką udało się zrealizować w Warszawie: po długich staraniach w lutym 1899 r. powstała Warszawska Kasa Przezorności i Pomocy dla Literatów i Dziennikarzy (pierwszy prezes: Henryk Sienkiewicz). Celem jej działalności było wydawanie zapomóg pieniężnych osobom pracującym w dziedzinie literatury i dziennikarstwa oraz ich rodzinom, a także ułatwienie członkom gromadzenia oszczędności. Przez pewien czas Kasa pozostawała jedyną legalną reprezentacją pisarzy i dziennikarzy warszawskich. W 1909 r. powstało w Warszawie Towarzystwo Literatów i Dziennikarzy Polskich. Można wskazać następujące cele jego działalności: uregulowanie wzajemnych stosunków między współpracownikami pism a wydawcami i redaktorami, między autorami a wydawcami oraz między autorami dramatycznymi a dyrektorami teatrów, obrona prawna

interesów członków, określenie stosunku literatów i dziennikarzy do władz i → cenzury, podniesienie poziomu dziennikarstwa. Pierwszym prezesem był przez krótki czas Władysław Bogusławski, przez jeden rok (1910/1911) Bolesław Prus. Obie organizacje działały równolegle i czasem podejmowały wspólne akcje dla propagowania w społeczeństwie swych celów i działalności; organizowały różne imprezy, m.in. publiczne odczyty, także z dziedziny krytyki literackiej (na tym polu byli czynni Ignacy Matuszewski i Jan Lorentowicz).

Powstałe w 1886 r. we Lwowie Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza (prezes: Roman Pilat) miało charakter naukowy i zajmowało się badaniami nad życiem i twórczością poety, wydawaniem jego dzieł oraz upowszechnianiem kultu. Po 1900 r. rozszerzyło zakres swych zainteresowań na całe dzieje literatury polskiej oraz całokształt zagadnień związanych z wiedzą o literaturze i krytyką literacką. Realizacji tych założeń służyły: zebrania naukowe z odczytami, organizowanie filii, przede wszystkim regularne wydawanie periodyku naukowego „Pamiętnik Literacki". W pracy Towarzystwa główne miejsce zajmowały badania historycznoliterackie, taki też charakter miały jego publikacje. W nich stałe miejsce zajmował dział krytyczny zawierający recenzje i oceny prac naukowych, krytyką literacką w ścisłym tego słowa znaczeniu raczej się nie zajmowano. „Pamiętnik" starał się jednak dostarczać swym czytelnikom bieżących informacji bibliograficznych z dziedziny nauki o literaturze i krytyki literackiej: w pierwszych rocznikach publikowano *Bibliografię literacką czasopism polskich* (za lata 1901–1903), przekształconą następnie w *Bibliografię literatury i krytyki literackiej polskiej* (1904–1907). Autorami bibliografii byli w większości stypendyści Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie. Zainteresowanie krytyką literacką przejawiała przede wszystkim filia Towarzystwa w Tarnowie działająca w latach 1901–1905, powstała z inicjatywy Tadeusza Piniego, skupiająca miejscowych nauczycieli oraz innych przedstawicieli inteligencji zainteresowanych literaturą. Najwięcej miejsca poświęcano literaturze najnowszej: członkowie wygłaszali referaty i inicjowali dyskusje o twórczości Stanisława Przybyszewskiego, Władysława Orkana, Jana Kasprowicza, Stanisława Wyspiańskiego, Stefana Żeromskiego, Józefa Weyssenhoffa i innych autorów. Program działalności urozmaicały też inne imprezy, np. w 1902 r. „Żywy dziennik literacki" składający się z krótkich prelekcji o wybranych zagadnieniach literatury współczesnej oraz zwięzłych mówionych recenzji niektórych nowości literackich. Były to charakterystyczne dla tego środowiska przejawy uprawiania krytyki literackiej.

Stanisław Fita

Opracowania: J. Czempiński, *Kasa literacka. Warszawska Kasa Przezorności i Pomocy dla Literatów i Dziennikarzy 1899–1929. Jej dzieje, rozwój i znaczenie*, 1929; *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów 1815–1819*, oprac. i wstęp J. Lipiński, 1956; A. Kowalska, *Warszawa literacka w okresie przełomu kulturalnego 1815–1822*, 1961; S. Sawicki, *Początki syntezy historycznoliterackiej w Polsce. (O sposobach syntetycznego ujmowania literatury w 1. połowie w. XIX)*, 1969; M. Straszewska, *Życie literackie Wielkiej Emigracji we Francji 1832–1840*, 1970; E. Achremowicz, T. Żabski, *Towarzystwo Literacko-Słowiańskie we Wrocławiu 1836–1886*, 1973; Z. Wasilewski, *Lwów przodujący. Szkice z dziejów kultury umysłowej w Polsce 1895–1914*, BJ 180/78; S. Fita, *Towarzystwa literackie*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; S. Fita, D. Świerczyńska, *Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza 1886–2006*, 2006.

Zob. też: Odczyty, Salony literackie

TRADYCJE I INSPIRACJE (EUROPEJSKIE I POZAEUROPEJSKIE)

Uwagi wstępne. Tradycja jest tu rozumiana jako sposób zarządzania dziedzictwem (wybór, interpretacja, konstruowanie) pod kątem potrzeb współczesności. Owo zarządzanie może mieć charakter wykluczeń, odzyskań, poszerzeń, reinterpretacji, ustanowień. Jedną z form owego zarządzania jest wymyślanie tradycji przez lokowanie źródeł kultury rodzimej w kontekście → obcym, czasami zaskakująco odrębnym (mentalnie i czasowo), czasami zaskakująco współczesnym, który ma odsłaniać lub potwierdzać ważne dla kultury swojskiej – powinowactwa i pokrewieństwa. Mechanizm dostrzegania i podtrzymywania faktycznego lub sugerowanego pokrewieństwa z innymi kulturami jest skomplikowany i zachodzi w związku z pośrednictwem dzieła współczesnego; w budowaniu tradycji następuje ciągła konfrontacja przeszłości z wyobrażeniami i oczekiwaniami teraźniejszymi.

Kwestia tradycji w szczególny sposób stała się istotna w krytyce literackiej końca XVIII oraz początku XIX w. Kazimierz Brodziński w rozprawie *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* („Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11) pisał o sytuacji wyboru tradycji (→ klasycznej bądź → romantycznej), proponując wariant pośredni. Kształtująca się nowoczesność, która problematyzuje pojęcie tradycji (występuje przeciw niej, a zarazem poszukuje jej własnej formuły i próbuje odnaleźć tradycję dla siebie), przyspiesza kulturowe zmiany i reinterpretację dziedzictwa, otwiera na zjawisko jego wielości i różnorodności. Trzeba tu wyeksponować polski kontekst problemu: zarządzanie dziedzictwem od końca XVIII po początek XX w. dokonuje się u nas w kontekście rozbiorów, w warunkach kształtowania tradycji mającej ocalić wspólnotę narodową, pozbawioną instytucji państwa (określić formułę jej istnienia), przyczynić się do odzyskania niepodległości. W związku z tym następuje poddanie tradycji reżimom → cenzuralnym: zarówno ze strony zaborców, jak i ze strony polskiej (drugi aspekt tego zjawiska to próby, dość nieśmiałe, widoczne zwłaszcza w okresie → Młodej Polski, wydobycia się spod władzy zobowiązań narodowo-patriotycznych). Można mówić więc o specyficznym filtrze ideologicznym pozwalającym lub nie na zwrot ku określonemu dziedzictwu, o związanym z owym filtrem różnicowaniu tradycji i jej wybiórczym traktowaniu, co widać chociażby w stosunku do tradycji bizantyjskiej, wiązanej z Rosją (np. *Literatura słowiańska* Adama Mickiewicza, 1840–1844). Filtr taki łączono także ze względami obyczajowo-moralnymi – za przykład może posłużyć debata wokół romantyzmu, → naturalizmu czy → modernizmu. Jeszcze innym takim filtrem stawał się katolicyzm. Wymienione aspekty niejednokrotnie zresztą łączyły się ze sobą.

W XIX w. w związku z przedefiniowaniem zadań kultury (szeroka formuła literatury, krytyka jako hermeneutyka towarzysząca autorowi i → czytelnikowi, kształtująca → ducha narodowego) – w Polsce motywowanym dodatkowo koniecznością przejęcia funkcji instytucji państwowych – krytyka w szczególny sposób uczestniczy we wspomnianym zarządzaniu dziedzictwem. W omawianym okresie dokonuje się kilka przełomów kulturowych (literackich), wymuszających redefinicję stosunku do przeszłości: zarówno dalszej, jak i bliższej; następuje także przewartościowanie, reinterpretacja tradycji klasycznej i neoklasycystycznej. Na przełomie XVIII i XIX w. zaczyna się kształtować pojęcie tradycji narodowej – w związku z pojawieniem się kategorii → narodowości w dyskursie kulturowym. Istotne są też związki tradycji z formułą → historii literatury, rodzącej się na przełomie stuleci i zwłaszcza w XIX w. (ukazującej przeszłość jako genealogię teraźniejszości – takie uję-

cie jest częste również w tekstach krytycznoliterackich – poddającej dziedzictwo władzy dziewiętnastowiecznego → historyzmu).

Tradycja narodowa. Pojęcie tradycji (tradycji polskiej) staje się w XIX w. fundamentalną kategorią dyskursu krytyki literackiej, wyznaczając tożsamość literatury i narodu, określając rozumienie oryginalności. Ta kwestia pojawiła się już w połowie XVIII w., kiedy pisarze oświeceniowi poszukiwali własnej tradycji, wskazując na dziedzictwo renesansowe jako kluczowe dla kultury i dystansując się wobec spuścizny barokowej, szczególnie czasów saskich. Kanon tradycji jagiellońskiej kształtował się, począwszy od Stanisława Konarskiego (*O poprawie wad wymowy*, 1741) do Franciszka Ksawerego Dmochowskiego (*Sztuka rymotwórcza*, 1788). Jednak mimo pozornego odrzucenia tradycji XVII w., była ona obecna w dobie oświecenia zarówno w elementach immanentnej poetyki utworów, jak i przez wydawniczą obecność dzieł, przede wszystkim Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, Macieja Kazimierza Sarbiewskiego i Jana Maksymiliana Fredry.

Tradycja narodowa kształtuje się w kontekście relacji z tradycjami innych narodów, przede wszystkim ze spuścizną → antycznego piśmiennictwa łacińskiego, które – mimo przemian związanych ze sporem starożytników z nowożytnikami – pozostawało również nie tylko wysoko cenionym wzorcowym dziedzictwem literackim, ale i emanacją ustrojowych idei republikańskich. Towarzyszyło temu traktowanie jako modelu literackiego (szczególnie w dziedzinie → dramatu) twórczości → francuskiego klasycyzmu XVII w. Nawiązania do aktualnej kultury zachodnioeuropejskiej były natomiast przyjmowane rozmaicie – i aprobatywnie, i krytycznie.

Znaczenie tradycji narodowej dobitnie podnoszono po rozbiorach na początku XIX w., kiedy propagowano podejmowanie tematów historycznych (program Towarzystwa Przyjaciół Nauk), ale też – przy ciągłej aktualności tradycji klasycyzmu francuskiego – szukano innych wzorców literackich, np. w twórczości Williama Shakespeare'a (Franciszek Wężyk) czy dramaturgii włoskiej (Pietro Metastasio, Vittorio Alfieri), a także u odchodzących od tradycji klasycystycznej twórców (głównie → niemieckich) melodramatu i → opery.

W późniejszym okresie pojawiają się opinie, że takie relacje mogą być groźne dla tożsamości narodowej, zwłaszcza w przypadku wspólnoty pozbawionej państwa; jest jednak i tak, że to właśnie troska o ów naród skłania do poszukiwań tradycji na obszarze innych kultur. Metaforą, która określa kategorię tożsamości narodowej w dyskursie dziewiętnastowiecznym, jest → metafora organizmu (zazwyczaj drzewa), eksponująca naturalność, jednorodność i odrębność owej tożsamości. Maurycy Mochnacki pisał o narodzie mającym samowiedzę: „Taki tylko naród jest na kształt drzewa poświęconego, które wiekami zielenieje i bezprzestannie kwitnie; w burzy, w pogodzie, bez przerwy. Na to wychodzi »rozumienie samego siebie w przeszłości i teraźniejszości«. Od zawiązków, od ziarna nasiennego do korony rozłożystej cienistego klonu, jaworu albo modrzewia" (*O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830). Podobnych stwierdzeń i określeń użyją później Eliza Orzeszkowa (*Patriotyzm i kosmopolityzm. Studium społeczne*, 1880) czy Artur Górski (*Młoda Polska. Felieton nieposłany na konkurs „Słowa Polskiego"*, „Życie" 1898, nr 15–16, 18–19 i 24–25).

W związku z takim rozumieniem narodowości pojawiają się w krytyce literackiej projekty mniej lub bardziej ograniczonych ujęć ogólnych (jedną z pierwszych prób tego rodzaju stanowi rozprawa Kazimierza Brodzińskiego *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*), w których tradycja narodowa jest zasilana przez inne kultury – przy jednoczesnym wykluczeniu wpływów, zdaniem autorów, nieprzystających do polskiego du-

cha narodowego. Takie otwarcie na inne tradycje zakłada np. Leon Borowski (*O wpływie obcych wzorów, starożytnych i nowych, na ukształcenie smaku*, „Dziennik Wileński" 1826, t. 1, z maja). Charakterystyczne stanie się przy tym konstruowanie paraleli łączących tradycję polską z innymi kulturami: paralele te miały charakter pragmatyczny, miały kształtować obraz polskiej tradycji, tak jest np. z pojawiającą się w drugiej połowie XVIII w. analogią Rzeczpospolita–Rzym (republikański), a w pierwszej połowie XIX w. – Polska–Grecja (widoczną np. u Brodzińskiego). Znaczące okazuje się też częste wiązanie polskiej tradycji nie tylko z historią, ale i z religią – chrześcijaństwem, katolicyzmem (np. Adam Mickiewicz, Marian Zdziechowski).

Próba ochrony własnej tożsamości przed obcymi wpływami najwyraźniej zaznacza się w romantyzmie (można tu przypomnieć studium Seweryna Goszczyńskiego *Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1, tekst, w którym zostają poddani krytyce również poeci romantyczni, m.in. Mickiewicz, jako ulegający obcym, zwłaszcza niemieckim i → angielskim, wpływom) – w opozycji do modelu tradycji zaproponowanego w oświeceniu, w którym wzory europejskie, głównie francuskie, wyznaczały ogólne zasady twórczości.

Znamienny jest *casus* Mochnackiego, który odstąpił od krytyki otwarcia się na inne literatury (chodzi o sprawę → przekładów mających powstrzymywać rozwój literatury polskiej), by twierdzić, że kultury tworzą się i poznają swoją tożsamość właśnie w relacji z tym, co → inne: „[…] naród cały, we własnej tylko i nierozdzielnej uznający się egzystencji, byłby jako obwarowana i ze wszech stron zamknięta monada, która samej siebie jeszcze nie pojmuje i nie rozumie. Żeby się dobrze pojąć, potrzeba znać drugich i z nimi zostawać w ciągłych stosunkach. Wtenczas tylko, kiedy jedno stawi się przeciwko drugiemu, i to, i tamto pojmuje siebie" (*O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*). Taką perspektywę przyjmuje również Mickiewicz (twierdząc, że organizm narodu może zginąć, odcięty od inspiracji innych kultur), choć zarazem w jego wypowiedziach, podobnie jak u Mochnackiego, powracają przestrogi przed zatratą tożsamości narodowej literatury (*Literatura słowiańska*). Otwarcie na inne kultury uwidocznia się w szczególny sposób u Cypriana Norwida, krytykującego formułę narodowości jako „wyłączności" i domagającego się „przywłaszczania sobie" wartościowych elementów innych kultur: „[…] naśladownictwo w stosunku do tych, którzy coś obowiązującego cały rozwój ludzkości przynieśli, nie jest rzeczą naśladownictwa, ale człowieczości" (*O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru „Balladyny")*, 1861).

Pozytywiści patrzą na kontakty literatury polskiej z innymi literaturami w sposób bardziej otwarty niż romantycy (łączy się to ze zwróceniem uwagi na określającą literaturę kategorię „ducha czasu", która przez romantyków była najczęściej utożsamiana z kategorią „ducha narodowego"). Wydaje się, że wpływ na taki stan rzeczy ma scjentyzm epoki, który w zakresie poznania literatury wiąże się z postulatem jej wszechstronnego i pełnego przedstawienia czytelnikowi polskiemu. Piotr Chmielowski przyjmuje w swoich pracach jako oczywiste, że w literaturze spotyka się to, co uznane za „narodowe", z tym, co ma źródło na innych obszarach kulturowych. Polemizując z modernizmem, krytyk wskazywał na jego europejskie źródła, co stanowiło jednak zarzut kierowany pod adresem młodych twórców: „Ani → impresjonizm, ani → symbolizm, ani → dekadentyzm, ani modernizm nie powstał samorzutnie na ziemi naszej, nie wykwitł w sposób naturalny z naszych stosunków, z naszych potrzeb, z naszych dążności, lecz został przyniesiony z zewnątrz, zaszczepiony z pośpiechem charak-

teryzującym ludzi dbałych o najświeższą modę, o pokazanie, że nie jesteśmy pół-Azjatami, że i my potrafimy wielbić prerafaelitów, wibrystów, pointylistów, Japończyków, że i my możemy się walać po szynkowniach jak Verlaine, że i my smakujemy we włóczęgowskim życiu jak Rimbaud, że i my potrafimy zrozumieć najmniej zrozumiałe nastroje Maeterlincka, że i my potrafimy lepić symbole mogące mieć tysiąc znaczeń, a w gruncie niemających żadnego zgoła, że i my zdołamy głosić hasła jednego jedynego obowiązku względem siebie, że i my możemy stać się mizoginami i nigdy do kobiety nie zbliżać się bez bicza, że i my, jeśli tylko tak nam się będzie podobało, wmówimy w siebie, iż opanowała nas niezdolność odczuwania szczęścia. Zdania filozoficzne, pomysły poetyckie i artystyczne, formy i sposoby odtwarzania usposobień, wrażeń, nastrojów, ósemek uczucia; wszystko to przyjęliśmy z zagranicy, ze Stanów Zjednoczonych, z Francji, Belgii, Szwecji, Norwegii, a nawet Rosji (Dostojewski, Tołstoj i Garszyn). Jeżeli się mówi, że pozytywizm był u nas płonką obcą, na naszym gruncie rozróść się niemogącą, to ileż bardziej trącą obczyzną impresjonistyczne, symboliczne i modernistyczne liryki, dramata i opowiadania" (*W. Feldman o literaturze polskiej najnowszej*, „Krytyka" 1902, z. 7–8). W cytowanym fragmencie kwestia związków z kulturami innych narodów jest bardziej skomplikowana, gdyż dotyczy nie tyle relacji z innymi literaturami, ile raczej z konkretnymi tradycjami, a także wiąże się z → polemiką międzypokoleniową, w takich → dyskusjach często akcentowano wszelkie możliwe przewinienia, obciążające adwersarzy.

Eliza Orzeszkowa, wypowiadając się na temat kosmopolityzmu (*Patriotyzm i kosmopolityzm*), pisze o jego dwóch stronach: o zagrożeniu dla bytu narodowego, ale i o wizji wspólnoty narodów, poznających się i realizujących → postęp cywilizacyjny. W świetle rozważań autorki uniwersalizm nie kłóci się z narodowym zróżnicowaniem kultury, choć jednocześnie pisarka kładzie nacisk na organiczny związek człowieka z jego narodem i wynikające z tego etyczne konsekwencje.

Otwarcie na inne kultury prezentują moderniści, wystarczy tu przywołać chociażby Stanisława Brzozowskiego (*Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910). Nie można jednak nie zauważyć, że również pod koniec stulecia dyskutowano nad pojęciem sztuki narodowej i niebezpieczeństwem zwrotu w kierunku literatur europejskich, posługując się pojęciem kosmopolityzmu. Postępował tak np. Stanisław Szczepanowski (*Dezynfekcja prądów europejskich*, „Słowo Polskie" 1898, nr 40), z którym polemizował w tej kwestii Ludwik Szczepański (*Sztuka narodowa*, „Życie" 1898, nr 9–10), podkreślając, że sztuka sama w sobie ma charakter kosmopolityczny, a rzeczą kluczową jest w niej oryginalność artysty.

Charakterystyczne będzie wówczas ponadto postawienie problemu artystycznej i intelektualnej rangi twórczości narodowej. Przedmiotem krytyki m.in. Artura Górskiego stał się w związku z tym Henryk Sienkiewicz i stworzona przez niego, zdaniem krytyka, ograniczająca formuła polskości, której zostaje przeciwstawiona bardziej uniwersalna, umieszczona w kontekście europejskim, twórczość Stanisława Przybyszewskiego (podobne poglądy formułowali Aleksander Świętochowski czy Wacław Nałkowski). Jak pisze Górski: „[…] u nas chciano wiedzę i sztukę naszą […] zamienić w rodzaj komisji archeologicznej i utrzymać jej narodowy charakter w ten sposób, że całą naszą produkcję umysłową, o ile oczywiście nie była czysto fachową, stawiano w sprzeczności z Zachodem i jego nowym wzrostem idei". I dalej: „Otóż tak pojęta »tradycja« i »duch narodowy« łamie nas – i my z nią łamiemy się za młodu. Inne czynniki składały się do wytworzenia współczesnej duszy polskiej – tej chcemy dać wyraz w sztuce, choćby w opozycji do całego starszego pokolenia" (*Młoda Polska*).

Wielość tradycji. Stulecie XIX odznacza się specyficznym, powstałym na gruncie osiemnastowiecznego historyzmu kodem kulturowym. U jego podstaw znajduje się przyjęcie podziału kultury, przede wszystkim pod względem narodowym, będące naruszeniem trwającego do oświecenia uniwersalizmu europejskiego. Mamy w konsekwencji do czynienia z fenomenem wielości centrów kulturowych (zarówno zmieniających się w czasie, jak i przestrzeni), współistniejących ze sobą oraz przemieszczających się w ramach stulecia. Proces literacki kształtuje się m.in. w związku z otwarciem poszczególnych literatur narodowych na nowe inspiracje, co prowadzi lub może prowadzić do reinterpretacji dziedzictwa.

Stanisław Witkiewicz pisał o swojej współczesności: „Jedną z uderzających cech naszego czasu jest to, że obok wybitnej odrębności nowoczesnych pojęć […] jednocześnie wszystkie stare cywilizacje zostały, jakby na nowo, powołane do życia. Wszystko, co ludzkość przemyślała, przeczuła, staje się dziś materiałem do porównawczego badania wartości czynów i pojęć; – szeroką podstawą dla krytycyzmu, który, wykazawszy całą względność skończonych ideałów etycznych czy estetycznych, całą chwiejność »prawd bezwzględnych«, wytwarza tę rozumną tolerancję, pozwalającą żyć obok siebie najróżnorodniejszym i najsprzeczniejszym umysłom, i zostawia każdemu możliwie wielką swobodę rozwinięcia indywidualnych właściwości" (*Wstęp do pierwszego wydania „Sztuki i krytyki u nas"*, 1891). Znamienna dla literatury oraz dla krytyki literackiej XIX w. staje się w rezultacie wielość inspiracji wywodzących się z różnych obszarów kulturowych, czasem poszukiwanych jako remedium na przeżywany kryzys własnej kultury. W konsekwencji tego zjawiska mamy do czynienia z → komparatystycznym charakterem dyskursu krytycznoliterackiego.

Spory o tradycję. W szczególnie wyrazisty sposób ujawniły się one w okresie przełomów literackich i kulturowych, kiedy reinterpretowano dokonane przez poprzedników wybory i ich następstwa dla kultury narodowej: między oświeceniem a romantyzmem (w tym przypadku mamy do czynienia z najsilniejszym sporem, w którym dyskusji nad tradycją towarzyszyły racje polityczne), romantyzmem a pozytywizmem (również wypada tu zaakcentować polityczne tło sporów), → pozytywizmem a → Młodą Polską. Zazwyczaj wchodzące przy tym na scenę → pokolenie młodych było oskarżane o chęć zniszczenia tradycji. Oczywiście, osobna kwestia to polaryzacja stanowisk i spory w obrębie poszczególnych formacji.

Spory klasyków z romantykami doprowadziły z jednej strony do przewartościowania tradycji antycznej (reinterpretacji i zastąpienia dziedzictwa rzymskiego dziedzictwem greckim – zwrot ku niemu widać np. w rozprawie Brodzińskiego *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* czy u Mickiewicza w → przedmowie *O poezji romantycznej* do pierwszego tomu *Poezji*, 1822); z drugiej – do poszerzenia obszaru tradycji o tradycje narodów europejskich (np. Północy) oraz pozaeuropejskich (np. → Orient), przy jednoczesnym odrzuceniu dziedzictwa francuskiego klasycyzmu – krytyce naśladowania wzorów francuskich, np. Mochnacki gani „jednostajną cywilizację" europejską stworzoną na podstawie tego wzorca (*O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2). Nieortodoksyjną, bo przychylną np. *Pieśniom Osjana* (→ osjanizm), próbą obrony tradycji francuskiej i rzymskiej jest artykuł Jana Śniadeckiego *O pismach klasycznych i romantycznych* („Dziennik Wileński" 1819, t. 1). W pierwszej połowie XIX w. istotne stały się także dyskusje o narodowej tradycji → sarmackiej, jej znaczeniu w dziejach kultury polskiej.

Poszerzenie tradycji jest również widoczne w pracach innych klasyków, np. prowadzony przez Ludwika Osińskiego kurs literatury porównawczej na Uniwersytecie Warszawskim (*Wykład literatury porównawczej*, powst. 1818–1830, wyd. 1861) obejmował literaturę hi-

szpańską, portugalską, → włoską, angielską i niemiecką. Podobnie szeroką perspektywę literatury światowej wprowadzał Leon Borowski (*Uwagi nad poezją i wymową pod względem ich podobieństwa i różnicy z ćwiczeniami w niektórych gatunkach stylu*, „Dziennik Wileński" 1820, t. 1–3). Odwrót od wzorców francuskich i antycznych rzymskich można też zauważyć u Franciszka Wężyka – *O stylu w dziełach dramatycznych*, wygł. 1811; *O poezji dramatycznej*, powst. 1811 – tekst nieprzyjęty przez członków Towarzystwa Przyjaciół Nauk, wyd. 1878; czy w → recenzji *Hamleta*, powstałej w kręgu Towarzystwa Iksów (X [Franciszek Morawski], *Hamlet*, „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego" 1816, nr 63 [dod.]).

Poszerzanie tradycji wiąże się ze sporem o inspiracje angielskie (George Gordon Byron) i niemieckie (Johann Wolfgang Goethe i Friedrich Schiller), który był toczony m.in. przez Brodzińskiego, utrzymującego, że wymienieni twórcy – uznawani przez romantyków za patronów (np. A. Mickiewicz, *Goethe i Bajron*, powst. ok. 1827, wyd. 1860) – są nieodpowiedni dla polskiej kultury z powodu położenia nacisku na anarchiczną kategorię → geniuszu, a także z powodu przyjętej → metafizyki – „idealności i mistyczności" (*O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*; *Listy o polskiej literaturze*, „Pamiętnik Warszawski" 1820, t. 16–17; *Myśli o dążeniu polskiej literatury*, „Pamiętnik Warszawski" 1820, t. 18; *Rozprawa o elegii*, fragm. „Pamiętnik Warszawski" 1822, t. 2, całość 1822, w kolejnych wyd. pt. *O elegii*). Inny spór dotyczył tradycji Północy (skandynawskich *Edd*), która została uznana przez Mochnackiego za źródło polskiej tradycji narodowej (*O duchu i źródłach poezji w Polszcze*). Joachim Lelewel poddał krytyce ten pogląd, podkreślając odmienność i odrębność obu tradycji (*O romantyczności*, „Biblioteka Polska" 1825, t. 4).

Michał Grabowski polemizował z kolei m.in. z francuską → „literaturą szaloną" (jej estetyką i moralnością, skłonnością do patologii), wiążąc z tym pojęciem twórczość George Sand, Victora Hugo, Honoré de Balzaca, Eugène'a Sue (*O nowej literaturze francuskiej nazywanej literaturą szaloną*, w: tegoż, *Literatura i krytyka*, cz. 3, 1838 – podobną krytykę sformułował także Józef Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 1, 1843); Grabowski odrzucał również twórczość Byrona, przeciwstawiając mu pisarstwo Waltera Scotta. Wybory krytyka zwalczał Edward Dembowski (*Myśli o rozwijaniu się piśmienności naszej w XIX stuleciu*, „Przegląd Naukowy" 1843, t. 1, nr 1–2), zarzucając mu m.in. niedocenianie literatury francuskiej oraz niemieckiej.

W pozytywizmie jednym z ważniejszych sporów o tradycję europejską była dyskusja wokół naturalizmu krytykowanego np. przez Henryka Sienkiewicza (*O naturalizmie w powieści*, „Niwa" 1881, t. 20; *Listy o Zoli*, „Słowo" 1893, nr 172–175) czy Aleksandra Świętochowskiego ([komentarz podpisany: Redakcja] pod art.: Józef Freudensohn, *Naturalizm powieściowy wobec „anarchii warszawskiej"*, „Prawda" 1883, nr 23); zwolennikiem naturalizmu był m.in. Antoni Sygietyński (*Współczesna powieść we Francji. III. Emil Zola*, „Ateneum" 1882, t. 4). Krytykę naturalizmu prowadzono zarówno ze stanowiska ideowego (moralno-religijnego, kwestionowano zainteresowanie patologią), jak i poznawczego (ograniczenie perspektywy) oraz artystycznego (jednostronność przedstawienia świata). Dyskusja nad naturalizmem toczy się także w drugiej połowie lat 80., kiedy okazuje się on nurtem odświeżającym literaturę utylitarną; tak sprawę komentuje np. Ignacy Matuszewski (*Bieżące piśmiennictwo niemieckie*, „Przegląd Tygodniowy" 1886, liczne numery).

W Młodej Polsce można wskazać spór o Maurice'a Maeterlincka (i szerzej: o → symbolizm oraz jego formułę), pisarza gloryfikowanego przez Zenona Przesmyckiego (m.in. *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*, „Świat" 1891, nr 3–12, 14, 18 i 21–24), krytykowanego natomiast przez Stanisława Brzozowskiego (*Maurycy Mae-*

terlinck. Z powodu wystawienia „Monny Vanny" w Warszawie, „Głos" 1903, nr 23), Józefa Weyssenhoffa (*Nowy fenomen literacki. Maurycy Maeterlinck i dekadentyzm symboliczny*, „Biblioteka Warszawska" 1891, t. 2), Teodora Jeske-Choińskiego (*Rozkład w życiu i literaturze. Studium*, 1895) i Stanisława Przybyszewskiego (*Na drogach duszy*, 1900). Brzozowski krytykował poetykę symbolizmu (nastrojowość, obrazowość i popadanie w konwencjonalizm), a także nieszczerość (→ szczerość) i powierzchowność. Weyssenhoff i Jeske-Choiński dopatrywali się patologii w psychice pisarza. Przybyszewski potępiał natomiast twórczość Maeterlincka, widząc w niej → ekspresję słabości. Spór wzbudziła również postać Gabriele'a D'Annunzia, przedstawionego przez Tadeusza Konczyńskiego (*Gabriel D'Annunzio*, „Przegląd Tygodniowy" 1898, nr 20) i krytykowanego przez Szczepanowskiego (*Dezynfekcja prądów europejskich*) oraz przez Mariana Zdziechowskiego (*Spór o piękno. Szkic krytycznoliteracki*, „Przegląd Literacki" 1898, nr 7), odrzucających estetykę czystego piękna (→ sztuka dla sztuki), opowiadających się po stronie sztuki zaangażowanej moralnie i ideowo.

Słowiańszczyzna. Przejawy nawiązywania do tradycji słowiańskiej występują już w drugiej połowie XVIII w. w związku z pojawieniem się tendencji słowianofilskich, m.in. w badaniach Jana Potockiego (*Chroniques, mémoires et recherches pour servir à l'histoire de tous peuples slaves*, 1793; *Fragments historiques et géographiques sur la Scythie, la Sarmatie et les Slaves*, t. 1–4, 1796). W XIX w. stosunek do → Słowiańszczyzny ulega skomplikowaniu. Owa kategoria kulturowa – dopiero kształtująca się od początku stulecia, nierzadko → mistyfikowana (chodzi o odrodzenie słowiańskie inspirowane dziełem Johanna Gottfrieda Herdera) – jest zmityzowana oraz poddana presjom: ideologicznej i politycznej, w pewnej mierze również religijnej. Dynamikę zainteresowań słowiańskich w XIX w. wyznaczają cezury historyczne: daty powstania listopadowego i styczniowego, Wiosny Ludów czy Kongresu Słowiańskiego.

Przyjmuje się, że do 1830 r. mamy do czynienia z falą zainteresowania Słowianami, związanego głównie z tzw. starożytnościami słowiańskimi. Słowianami interesuje się np. Wawrzyniec Surowiecki (*O sposobach dopełnienia historii i znajomości dawnych Słowian*, wygł. 1809, wyd. „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1812, t. 8) czy Zorian Dołęga Chodakowski (właśc. Adam Czarnocki), przekonujący o istnieniu cywilizacji słowiańskiej przed chrześcijaństwem (*O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*, „Ćwiczenia Naukowe" 1818, t. 2). Lelewel w rozprawie *O romantyczności* wskazuje na dziedzictwo dawnej Słowiańszczyzny jako bliskie polskiej literaturze; podobny pogląd wyraża Mochnacki w artykule *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*; ku tradycji słowiańskiej zwraca się również Brodziński (*List do redaktora „Dziennika Warszawskiego" o pieśniach ludu*, „Dziennik Warszawski" 1826, t. 4).

Po 1830 r. owo zainteresowanie słabnie, a Słowiańszczyzna staje się w dużej mierze przedmiotem spekulacji historiozoficznych, jak to dzieje się np. w prelekcjach paryskich Mickiewicza (*Literatura słowiańska*). W projekcie literatury sformułowanym przez Goszczyńskiego (*Nowa epoka poezji polskiej*) pojawia się postulat budowania własnej oryginalności na podstawie dziedzictwa słowiańskiego. Słowianami interesuje się Grabowski (głównie poezją ukraińską), ale już Julian Klaczko nie wiąże z tą dystynkcją nadmiernych oczekiwań, przygnębia go geopolityczna rzeczywistość – pięść germańska z jednej strony, rosyjska z drugiej (*List XXVII*, „Goniec Polski" 1851, nr 215).

Ponowny kryzys zainteresowań kulturą słowiańską możemy dostrzec po 1863 r. Nie oznacza to jednak ich wygaszenia. Trzeba także odnotować, w związku z problemem modernizacji, zwrot pozytywizmu w kierunku kultury czeskiej, np. Maria Konopnicka pisze

o poetach czeskich, tłumaczy ich wiersze, głównie Jaroslava Vrchlický'ego. Wypada wspomnieć ponadto o Włodzimierzu Spasowiczu tworzącym projekty panslawistyczne, pokazującym słowiańskość polskiej kultury (rozdział o literaturze polskiej w rosyjskojęzycznej pracy Aleksandra Pypina *Historia słowiańskich literatur*, 1865). Jeszcze w 1857 r. w redagowanym anonimowo *Przeglądzie piśmiennictwa*, omawiając *Gladiatorów* Teofila Lenartowicza, Julian Klaczko stwierdzał: „Kwestia słowiańska, w obecnych szczególnie czasach, jest jedną z najdrażliwszych, najzawilszych i najniebezpieczniejszych, o jakie tylko potrącić może dusza Polaka" („Wiadomości Polskie" 1857, nr 48 i 50). Przeciwnikiem panslawizmu, motywującym swoją postawę koniecznością zachowania własnej tradycji i katolicyzmu, jest Stanisław Tarnowski.

Koniec XIX w. upływa natomiast pod znakiem kolejnego renesansu Słowiańszczyzny, nabierającej coraz bardziej mistycznego charakteru, co nie wyklucza wszak pojawiania się związanych z nią koncepcji politycznych. Ważna będzie ponadto rola Czechów w procesie kształtowania się polskiego modernizmu (m.in. dzięki pośrednictwu Zenona Przesmyckiego – *Profile poetów czeskich. I: Jarosław Vrchlicki (Emil Frida)*, „Świat" 1893, nr 7 i 10–11).

Szczególnie problematyczna, co oczywiste, staje się w literaturze polskiej XIX w. relacja wobec Rosji, choć przecież i Czesi byli ówcześnie postrzegani jako prorosyjscy. Pozostałe narody słowiańskie stanowiły neutralny obiekt zainteresowań (ewentualnie nadziei politycznych), początkowo zresztą głównie folklorystycznych, czego przykładem mogą być południowi Słowianie w okresie romantyzmu (np. *Literatura słowiańska* Mickiewicza).

W związku ze wspomnianym problemem Rosji jest widoczne zjawisko podwójnej recepcji: oficjalnej – chodzi o nakaz ignorancji, pojawiający się zwłaszcza po 1863 r., oraz indywidualnej – wielu twórców znakomicie orientuje się w zjawiskach kultury i literatury → rosyjskiej, wchodzi z nią w → dialog, zazwyczaj oddzielając Rosję-zaborcę od kultury rosyjskiej. Wypada wspomnieć np. o Mickiewiczu wracającym wielokrotnie do kwestii rosyjskiej (od przedmowy *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*, 1829 – po prelekcje paryskie), o Michale Grabowskim komentującym wydanie dzieł Nikołaja Gogola przez ukraińskiego krytyka i pisarza, Pantalejmona Kulisza (*O pismach Gogola. List do Pantalejmona Kulisza*, „Rubon" 1846, t. 8), o Danielu Zglińskim (właśc. Daniel Freudenson) zajmującym się rosyjską prozą realistyczną Nikołaja Gogola oraz Iwana Turgieniewa (*Żywioły społeczne w literaturze nadobnej*, „Prawda" 1882, nr 36–37), o Świętochowskim (*Tołstoj i tołstoizm*, „Prawda" 1904, nr 43) czy o Henryku Sienkiewiczu (*O Tołstoju*, „Czas" 1908, nr 204) i o Stanisławie Brzozowskim czytającym Fiodora Dostojewskiego, Antona Czechowa i Nikołaja Gogola (*Antoni Czechow*, „Głos" 1904, nr 32–38, z przerw.; *Kryzys w literaturze rosyjskiej*, 1909). Warto przy tym zwrócić uwagę, że polskie zainteresowania Rosją – zwłaszcza pod koniec stulecia – nie miały charakteru wyłącznie bezpośredniego i były inspirowane również zachodnią recepcją Rosji (przykładem może być spór o Lwa Tołstoja).

Słowiańszczyzna integrowana – a także konstruowana – na gruncie polskim pozwalała tworzyć tożsamość, odnajdywać plemienną wspólnotę narodu pozbawionego państwa, co możemy obserwować m.in. u Brodzińskiego (*Listy o polskiej literaturze. List II*, „Pamiętnik Warszawski" 1820); kwestia ta z oczywistych względów miała szczególny wymiar w zaborze pruskim i austriackim. Zwrot ku Słowiańszczyźnie był określany jako powrót. Niosła ona mit początku, będący źródłem zarówno → utopii przeszłości, jak i myślenia historiozoficznego, pozwalającego ująć teraźniejszość i przyszłość. Proponowała określone wzorce osobowe ufundowane wokół pojęcia „Słowianin", zresztą dyskutowanego, zwłaszcza w związku z kwe-

stią sielskości (→ sielanka). Stawała się źródłem kontrkultury, wartości prymitywnych i duchowych, swoistej religii, przeciwstawianej nowoczesnemu Zachodowi (choć np. dla Mickiewicza przed 1830 r. to współczesna Rosja jest synonimem nowoczesnej Europy – *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*). Niejednokrotnie inspirowała poczucie misji (Mickiewicz czy Górski). W końcu dawała szansę odnowy konwencji literackich oraz stanowiła źródło tematów, → mitów i symboli dla literatury.

Słowiańszczyzna była jednak postrzegana również jako zagrożenie dla tożsamości polskiej. Niebezpieczeństwo wiązano z perspektywą zatracenia się w żywiole plemiennym (mówił o tym m.in. Mickiewicz w trakcie wykładów w Collège de France, podkreślając zróżnicowanie Słowiańszczyzny – *Literatura słowiańska*). Inne niebezpieczeństwo wynikało z nieatrakcyjności cywilizacyjnej propozycji słowianofilskiej, a także z łatwości wytworzenia sztampy słowiańskiej w literaturze. I tak np. Norwid był ironiczny wobec tendencji słowianofilskich, widząc w nich zawężenie perspektywy kulturowej (korespondencja). Warto odnotować tu jeszcze antagonizm optyki słowiańskiej i zachodniej, widoczny chociażby we wspomnianych już atakach → ziewończyka Goszczyńskiego na Mickiewicza (*Nowa epoka poezji polskiej*).

Europa Zachodnia. Zwrot ku Zachodowi, widoczny na gruncie dziewiętnastowiecznej krytyki literackiej, jest pod wieloma względami zróżnicowany, w efekcie czego owa przestrzeń kulturowa staje się w mniejszym stopniu podatna na mityzację, choć przecież i takich prób dokonywano (romantyczna kategoria Północy, w związku z którą Mochnacki tworzył paralelę między kulturą polską i skandynawską – *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*).

Dziewiętnastowieczna recepcja Zachodu w polskiej krytyce literackiej oddaje wielość i zróżnicowanie jego centrów kulturowych na przestrzeni stulecia. Stosunek do Zachodu był również determinowany w XIX w. przez czynniki ideologiczne oraz polityczne. Jeśli chodzi o te pierwsze, można wskazać dla przykładu na dylemat tradycjonalizmu i modernizacji, ujawniający się zwłaszcza w związku z projektem pozytywizmu, którego celem było stworzenie nowoczesnej cywilizacji. Jak pisał Piotr Chmielowski, zwracając uwagę na ówczesne zainteresowania myślą francuską i angielską, „druga już z kolei generacja wychowańców [Szkoły Głównej] poczuła na sobie wybitny wpływ ducha nowego, który bił z nowej instytucji. Powoli, bardzo powoli dowiadywała się ona o świetnych zdobyczach nauki nowożytnej lub o potężnych prądach nurtujących w umysłowości europejskiej. Nie wprost wielką rzeką komunikacyjną, ale pobocznymi strumykami dopływały do niej wiadomości o tym, co ówcześnie cały Zachód w pewien stan gorączkowy wprawiało" (*Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu*, 1881).

Wypada zresztą zauważyć, że każda z formacji dziewiętnastowiecznych (→ dziewiętnastowieczność) zaczyna od „nadrabiania zaległości" w relacjach z Europą Zachodnią, posługując się → retoryką postępu w określaniu zwrotu ku niej i eksponując zaległości kulturowe, za które ponoszą odpowiedzialność poprzednicy. Świętochowski stwierdza np.: „Gdyby mnie się pytał cudzoziemiec o zdanie co do stopnia rozwoju umysłowego naszego społeczeństwa i jego skłonności postępowych – znalazłbym się w prawdziwym kłopocie, co mu na to odpowiedzieć" (*Pleśń społeczna i literacka*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 31). Podobne wypowiedzi pozostawili romantycy i moderniści (europejskości naszej kultury domagali się Witkiewicz czy Brzozowski, dla którego w *Legendzie Młodej Polski* to literatura europejska, zwłaszcza angielska, stanowi wzór twórczości, choć zarazem w dziele pojawia się postulat oryginalności). Spór o otwarcie się na nowe tradycje toczył jeszcze Mickiewicz w przedmo-

wie *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*, domagając się prawa do twórczej inspiracji nowoczesnymi literaturami europejskimi.

Czynniki polityczne wiążą się natomiast m.in. z kwestią zaborów i walk o niepodległość. Przykładem jest niechęć do kultury niemieckiej czy tradycyjne zainteresowanie kulturą francuską, będące pochodną wiązanych z Francją nadziei na odzyskanie państwowości.

W przypadku Zachodu ważna jest zwłaszcza recepcja jego współczesnej kultury i literatury, choć przecież nie wolno zapominać także o dziewiętnastowiecznych penetracjach przeszłości tego obszaru, np. o odkryciu średniowiecza przez romantyków. Krytyka romantyczna (ważną rolę odgrywa w związku z tą kwestią czasopiśmiennictwo, informujące o europejskich nowościach literackich) sięga po inspiracje zachodnie, widoczne m.in. u Brodzińskiego. W kręgu zainteresowania romantyków znajdują się koncepcje Immanuela Kanta, Herdera, Friedricha Schillera, braci Friedricha i Augusta Wilhelma Schleglów, Novalisa i Friedricha Wilhelma Josepha Schellinga. W szczególny sposób korzysta z nich Mochnacki (*Myśli o literaturze polskiej*, „Gazeta Polska" 1828, nr 89–94; *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*), ale można je obserwować również u Mickiewicza (*Przemowa. O poezji romantycznej*), Walentego Chłędowskiego (*Rozbiór uwag Philopolskiego nad „Janem z Tęczyna" – powieścią historyczną J.U. Niemcewicza*, 1825) czy Jana Ludwika Żukowskiego (*O sztuce*, „Gazeta Polska" 1828, nr 96, 98 i 100–102). Od lat 40. XIX w. ważne stają się inspiracje myślą Georga Wilhelma Friedricha Hegla, zauważalne np. u Zygmunta Krasińskiego (*Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, „Tygodnik Literacki" 1841, nr 21–23), Karola Libelta (*Estetyka, czyli umnictwo piękne*, wyd. fragm. 1842–1843), Józefa Kremera (*Listy z Krakowa*, 1843–1855) bądź Wojciecha Cybulskiego (*Odczyty o poezji polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, 1870).

Inspiracje te mają podbudować projekt literatury narodowej, dają również narzędzia krytyczne oraz pojęcia estetyki czy ramę historiozoficzną dla myślenia o literaturze i kulturze (Schiller, Schelling, Hegel). Recepcja romantycznych Niemiec dokonywała się często m.in. w perspektywie francuskiej, na co miała wpływ pani de Staël; inaczej było u Mochnackiego, który odwoływał się bezpośrednio do tekstów niemieckich (np. *Wzmianka o filozofii natury w Niemczech*, „Kurier Polski" 1830, nr 73).

Oprócz wymienionych już pism romantycznych, wskazujących na europejską tradycję literatury, trzeba tu przywołać także prace: Brodzińskiego (*O pieśniach ludu niemieckiego i angielskiego*, „Tygodnik Polski i Zagraniczny" 1819; *Zdanie Francuzów o lordzie Byronie i jego poezjach*, „Pamiętnik Warszawski" 1821, t. 19, z lutego; przekład *O poezji i poetach angielskich*, „Pamiętnik Warszawski" 1822, t. 1, ze stycznia i z lutego), Franciszka Salezego Dmochowskiego (*Uwagi nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej*, „Biblioteka Polska" 1825, t. 1), Michała Grabowskiego (*Myśli o literaturze polskiej*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 12, nr 36), Walentego Chłędowskiego (*Arystoteles, sędzia romantyczności*, „Haliczanin" 1830, t. 1), Adama Mickiewicza (*Goethe i Bajron*), Edwarda Dembowskiego (*Piśmienność powszechna*, 1842–1843), Juliana Klaczki (np. *Przegląd piśmiennictwa* poświęcony *„Krewnym" Józefa Korzeniowskiego*, „Wiadomości Polskie" 1857, nr 3–4, komentarz dod. w nr. 9).

W romantyzmie jest zauważalny zwrot w kierunku kultur Północy, zwłaszcza dawnych, np. Skandynawii (wspomniany już spór Lelewela z Mochnackim), Północ, co znamienne, ewokowała przy tym romantyczną wizję chrześcijaństwa. Brodziński wskazuje z kolei na tradycję Południa (m.in. Hiszpania, Włochy, Grecja), również poszukując tradycji chrześcijańskiej w literaturze (*Listy o literaturze*). Twórczość pisarzy hiszpańskich przybliża tak-

że Dembowski (*Wiadomość o poezji hiszpańskiej w początku XIX stulecia*, „Przegląd Naukowy" 1842, nr 15).

Krytyka pozytywistów poszukuje inspiracji dla tworzonego projektu literatury w → programach i praktyce pisarstwa zachodnioeuropejskiego (głównie francuskiego i angielskiego), ale np. Stanisław Tarnowski będzie powoływał się na estetykę niemiecką, zwłaszcza Goethego, Schillera (*Nowe kierunki dramatu i „Zaczarowane koło" Lucjana Rydla*, „Przegląd Polski" 1901, t. 140). W centrum zainteresowania znajdują się też filozofowie, krytycy i badacze literatury (Auguste Comte, Herbert Spencer, Jeremy Bentham, John Stuart Mill, Charles Darwin, Ernest Renan, Georg Büchner, Charles-Augustin Sainte-Beuve, Hippolyte Taine, Henry Thomas Buckle, Ferdinand Brunetière i inni autorzy). Piszą na ten temat np. Eliza Orzeszkowa (*O przekładach*, „Tygodnik Wielkopolski" 1872, nr 15–20) i Piotr Chmielowski (*Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu*).

Wybory pozytywistów mają charakter fragmentaryczny, są wyraźnie ukierunkowane na obszary literatury odpowiadające ich światopoglądowi i poddane związanym z nim rygorom. Przykładem może być recepcja powieści europejskiej, zwłaszcza francuskiej, a także angielskiej (od Victora Hugo, George Sand, Stendhala, po Émile'a Zolę i braci Goncourtów czy Charlesa Dickensa), jej wybranego nurtu → realistycznego, zaczęta m.in. przez Orzeszkową (*Kilka uwag nad powieścią*, „Gazeta Polska" 1866, nr 285–286 i 288; *Listy o literaturze*, „Niwa" 1873, t. 4) czy jeszcze wcześniej przez Antoniego Nowosielskiego (właśc. Antoni Jaksa-Marcinkowski) (*Kilka myśli o powieści i jej formie*, „Gazeta Warszawska" 1855, nr 166–168, 175–176 i 180–181), później widoczna u Daniela Zglińskiego (*Żywioły społeczne w literaturze nadobnej*), Józefa Tokarzewicza, pseud. Hodi (*Realizm w powieści naszej*, „Kraj" 1884, nr 12–14 i 20–21), czy już w związku z → naturalizmem u Antoniego Sygietyńskiego (*Współczesna powieść we Francji. I. Gustaw Flaubert*, „Ateneum" 1881, t. 2).

Wyznaczanie dominanty recepcyjnej charakteryzującej relacje krytyki literackiej z Zachodem pod koniec XIX w. okazuje się w zasadzie niemożliwe z powodu wspomnianej wielości i różnorodności europejskich inspiracji. Przesmycki pisze: „Obok Shelleya stanie u nas Calderon, obok Lamartine'a – Heine i Carducci. Nikogo zatem dziwić nie powinno, jeśli w części literackiej pisma naszego spotykać się będą nazwiska, z którymi ogół łączy zwykle pojęcia różnych, a często nawet wbrew [!] przeciwnych zasad" (*Nasze zamiary*, „Życie" 1887, nr 1). Stefan Żeromski już na początku XX w. powie: „Pisarze, których nazwiska tu wymieniłem: Goethe, Shelley, Leopardi, Carducci, Poe, Jammes, Pascoli – są dla nas bliscy, rodzeni, niemal ojczyści" (*Literatura a życie polskie*, wygł. 1915, wyd. 1916), a można by przecież dodać do tego wyliczenia jeszcze kolejnych twórców, również poetów amerykańskich – np. Walta Whitmana). Brzozowski powiada: „Współczesny okres literatury naszej odznacza się jedną cechą: »nadzwyczajnie bliską i bezpośrednią stycznością z życiem kulturalnym Europy«" (*Współczesne kierunki w literaturze polskiej wobec życia*, „Głos" 1903, nr 19–22).

Nie bez przyczyny mówiono o kosmopolitycznym charakterze końca stulecia, rozmaicie to waloryzując. Artur Górski pisał np. o Polsce „międzynarodowej", eksponując uniwersalizm jej literatury. Modernizm zwraca się przy tym ku całemu XIX stuleciu, m.in. ponawiając recepcję romantyzmu europejskiego. Na osobną uwagę zasługują europejskie inspiracje filozoficzne w myśli epoki (np. Arthur Schopenhauer, Karl Marx, Georges Sorel, Henri Bergson, William James, Georg Simmel, Edouard Hartmann, Richard Avenarius, Friedrich Nietzsche) czy krytycznoliterackie (np. John Ruskin).

Krytyka literacka zwraca się ku Zachodowi, wprowadzając koncepcję → sztuki dla sztuki, prezentując symbolizm zachodnioeuropejski, np. Zenon Przesmycki (*Harmonie i dysonanse*, „Świat" 1891, nr 1–15, z przerw.), Ignacy Matuszewski (*Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902). Taki zwrot jest również widoczny u Witkiewicza i Sygietyńskiego w związku z projektem sztuki realistycznej i naturalistycznej czy u Przybyszewskiego – w stronę romantyzmu niemieckiego, współczesnej literatury niemieckiej i skandynawskiej, w związku z koncepcją metafizycznego symbolizmu. Również Artur Górski (pseud. Quasimodo) formułuje swój → manifest *Młoda Polska*, nawiązując do literatury europejskiej. Poezję epoki ukazują w kontekście europejskim Edward Porębowicz (*Poezja polska nowego stulecia*, „Pamiętnik Literacki" 1902, z. 1–2) i Wilhelm Feldman (*Drogi duszy*, „Krytyka" 1901, z. 7).

Także kultury Zachodu pozwalały literaturze polskiej kształtować tożsamość, np. w opozycji do Rosji czy szczególnie w związku z procesem modernizacji, powstawania świadomości nowoczesnego Europejczyka. Dlatego np. Mochnacki czy Brzozowski domagają się wszechstronnej znajomości twórczości europejskiej.

Kultury te były jednak postrzegane w XIX w. również jako groźne dla owej tożsamości. Stąd często powracają w stuleciu dyskusje na temat ich wpływu na literaturę polską oraz próby jego ograniczania, jest tak chociażby u Brodzińskiego (np. *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*), Sienkiewicza (wspomniany spór o naturalizm), Bolesława Prusa (*Nasze grzechy*, „Opiekun Domowy" 1872, nr 22; *Szkic programu w warunkach obecnego rozwoju społeczeństwa*, 1883) czy Szczepanowskiego, który pisze: „Wszystkie prądy europejskie prędzej czy później dostają się do nas. Tak musi być i dobrze, że tak jest. Ale każdy prąd cywilizowany niesie ze sobą równocześnie pierwiastki siły i pierwiastki zarazy. Stąd fatalna konieczność, że NARÓD, KTÓRY NIE UMIE SOBIE PRZYSWOIĆ SIŁ CYWILIZACYJNYCH, GINIE NA ZARAZĘ CYWILIZACJI. Ci więc, którzy stoją na straży tradycji narodowych, powinni zaprowadzić, że tak powiem, kwarantannę moralną, dezynfekować prądy europejskie, ażeby tylko ich zdrowe pierwiastki się do nas dostały i wyszły na pożytek, a nie na zgubę. Nie o to chodzi, żeby płynąć z lada jakim prądem, ale przeciwnie, żeby z niego dobierać pokarmu dla naszego własnego organizmu narodowego, który by zwątlał bez takiego pożywienia, ale który by zatracił swą samodzielność, gdyby się dał unieść" (*Dezynfekcja prądów europejskich*, wyróżnienie – M.K.). W myśl przytoczonego wywodu okazuje się, że inspiracja mająca swoje źródło w innej kulturze, przyjęta w odpowiedni sposób, ma charakter zbawienny, ale może też prowadzić do zguby, jeśli nie zostanie poddana właściwym ograniczeniom.

Literatura polska zawdzięcza Zachodowi najwięcej, by wspomnieć tylko kształtowanie się dziewiętnastowiecznej → powieści w jej wielu odmianach. To z Zachodu przychodzą impulsy zmieniające epoki i prądy literackie. Kolejni „młodzi" szukają źródeł w rozmaitych literaturach i projektach kultury. Zjawisko to jest szczególnie wyraźne w przypadku pozytywizmu, na co zwracał uwagę Chmielowski, a także w kształtowaniu się poszczególnych prądów modernistycznych, nie jest obce również romantyzmowi. Zachód inspiruje recepcję Wschodu, tworzy mity → Orientu i Słowiańszczyzny. Daje przy tym narzędzia krytyce literackiej (zarówno podbudowę filozoficzną, jak i *stricte* krytycznoliteracką).

Orient. Zwrot ku tej przestrzeni kulturowej wpisuje się w europejski paradygmat takiego zwrotu, choć nie można zapominać o tradycyjnych kontaktach kultury polskiej ze Wschodem. Recepcja Orientu, chodzi przede wszystkim o jego dawne dziedzictwo, dokonywała

się zatem w Polsce głównie przez pryzmat Zachodu i jego fascynacji Orientem. Inspirująca była w tym przypadku rola francuskich przekładów baśni *Tysiąc nocy i jedna* Antoine'a Gallanda, a później wpływy m.in. Herdera, Friedricha Schlegla, → parnasistów francuskich czy Schopenhauera. W Europie zainteresowanie Orientem wiąże się z myślą o zwrocie ku temu, co radykalnie inne w stosunku do Zachodu (pozwala to spojrzeć na własną kulturę z nowej perspektywy, jak czynili to już myśliciele XVII i XVIII w., choć zarazem Europa przyjmuje radykalnie inny Wschód w ramach własnego dyskursu i jego władzy), co ma walor prymitywizmu, sięga początków ludzkości – i dlatego może być cenną alternatywą dla racjonalnej i materialistycznej cywilizacji przeżywającej okresy kryzysu. Orient – i różne związane z nim kultury – przynosi Zachodowi m.in. kosmologię, wyobrażenia o człowieku i wartościach, wierzenia religijne, myśl historiozoficzną, koncepcję języka, mity, symbole, w końcu konwencje literackie. Oczywiście Zachód dokonuje selekcji pośród tych możliwości, korzysta z nich na różne sposoby i w różnym celu. Orient staje się przy tym jednym z mitów kulturowych XIX w., pozwala owemu stuleciu rozpoznawać swoją współczesność.

W przypadku polskiej krytyki literackiej ciężko mówić o kreowaniu mitu Orientu, choć pojawiają się w niej różne orientalne wątki, wprowadzane nie tylko w celach informacyjnych, ale wykorzystywane w związku z konstruowanymi projektami literatury (zwłaszcza w modernizmie). Wypada tu dostrzec pojawienie się w XIX w. polskich naukowych zainteresowań orientalistycznych (ich początki widać m.in. w działalności Adama Kazimierza Czartoryskiego, gromadzącego bibliotekę orientalną w Puławach, później w środowisku wileńskim, skąd wywodzi się znany orientalista Józef Sękowski; o problematyce orientalnej informowały artykuły w prasie warszawskiej, wileńskiej i lwowskiej), a także stopniowy wzrost liczby przekładów.

Dyskusja dotycząca orientalizmu pojawiła się w polskiej krytyce literackiej doby romantyzmu w związku z *Sonetami krymskimi* Adama Mickiewicza i kwestią ich → kolorytu lokalnego. Dla klasyków nie do przyjęcia okazał się język nowej poezji. Franciszek Salezy Dmochowski pisał np.: „Oto przyłożyć się mogą [sonety Mickiewicza] do zagubienia właściwego ducha narodowej naszej poezji, którego stworzył Kochanowski […]" (*„Sonety" Adama Mickiewicza*, „Biblioteka Polska" 1826, t. 3). Mochnacki (*O „Sonetach" Adama Mickiewicza*, „Gazeta Polska" 1827, nr 80 i 82), broniąc poety, akcentował z kolei jego otwarcie na inne kultury (Wschodu, Północy, Południa…), choć zarazem krytyk wskazywał na uchybienia językowe w → sonetach. Głos w sporze zabrał również Mickiewicz (*Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*), widząc w swoim orientalnym eksperymencie językowym sposób na wyzwolenie się spod władzy poetyckich i kulturowych ograniczeń → klasycyzmu.

Trzeba tu wskazać na przykłady prac poświęconych literaturze i kulturze Orientu bądź wzmiankujących o tej przestrzeni kulturowej: *Badania historyczne, jaki wpływ mieć mogły mniemania i literatura ludów wschodnich na ludy zachodnie* (1819) Jana Feliksa Tarnowskiego, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* Brodzińskiego, *Ród ludzki. Poema dydaktyczne* (1820) Stanisława Staszica, *O najdawniejszych zabytkach pisemnych* (1850) Leszka Dunin Borkowskiego; wiedzę na temat Orientu prezentuje także Mickiewicz w prelekcjach paryskich (*Literatura słowiańska*).

Zainteresowania pozytywistów, jak już zostało wspomniane, były związane z Zachodem (w kontekście ich projektu modernizacyjnego). Niemniej w krytyce epoki pojawiły się informacje dotyczące literatur orientalnych, nastawione głównie na ich popularyzowanie

(często na łamach prasy), wskazujące również Orient jako źródło możliwych inspiracji; recenzowano ponadto pojawiające się przekłady tekstów wschodnich.

Informacje o literaturze arabskiej przynoszą prace Juliana Adolfa Święcickiego (m.in. *O poetach i poezji arabskiej przed Mahometem. Studium literackie*, „Biblioteka Warszawska" 1878, t. 3) czy Stefanii Chłędowskiej zajmującej się baśniami *Tysiąca nocy i jednej* (*Nowe i dawne kierunki romansu*, „Przewodnik Naukowy i Literacki" 1878, t. 6). Przeciwniczką tłumaczeń utworów arabskich była Orzeszkowa (*O przekładach*), widząc w nich dominację → fantastyki, przygodowości, przy braku aspektu → dydaktycznego i poznawczego. O literaturze indyjskiej pisze z kolei Józef Tretiak (*O dramacie staroindyjskim*, „Przewodnik Naukowy i Literacki" 1879, t. 7), o myśli indyjskiej – Maurycy Straszewski (*Powstanie i rozwój pesymizmu w Indiach*, 1884; *O pesymizmie indyjskim*, 1888; *Dzieje filozofii na Wschodzie*, w: tegoż, *Dzieje filozofii w zarysie*, t. 1, 1894).

Apogeum zainteresowań Orientem przypada na okres Młodej Polski (zajmowano się wówczas nie tylko Indiami czy kulturą arabską, ale również kulturą Chin i Japonii). Problematykę wschodnią, związaną z kulturą „azjatycko-buddyjską", podejmują m.in. Ignacy Matuszewski (*Jeszcze o dramat indyjski (słówko wyjaśnienia)*, „Tygodnik Ilustrowany" 1898, nr 31; *Duch bajek indyjskich*, w: tegoż, *Twórczość i twórcy. Studia i szkice estetyczno-literackie*, 1904) i Marian Zdziechowski (*Pesymizm, romantyzm a podstawy chrześcijaństwa*, 1915). Ważne są poszukiwania orientalnych źródeł symbolizmu, widoczne m.in. u Przesmyckiego (*Wstęp* do *Wyboru pism dramatycznych* Maeterlincka z 1894 r., stanowiący przekształconą wersję eseju drukowanego trzy lata wcześniej w „Świecie").

Orient raczej nie był postrzegany jako zagrożenie dla tożsamości polskiej, choć np. Goszczyński (*Nowa epoka poezji polskiej*), źle oceniając wzorowanie się na innych literaturach, krytykuje też orientalizm. Budowano nawet paralele kulturowe łączące Polskę (Słowiańszczyznę) ze Wschodem. Ów brak zagrożenia wynikał najpewniej z radykalnej różnicy między obiema kulturami, a także z fragmentarycznego charakteru recepcji Orientu. W rezultacie integrowano go z myślą własną (ta strategia jest widoczna np. w modernizmie, przy włączaniu myśli i kultury wschodniej w konstruowane systemy filozoficzne – Wincenty Lutosławski, Edward Abramowski, Marian Zdziechowski, Tadeusz Miciński), nie ulegając jego przekształcającej mocy. Swoistą barierę ochronną oddzielającą od Orientu mógł stanowić katolicyzm, mogły nią też być mity nowoczesności (imperatyw postępu cywilizacyjnego).

Krytyce poddawano pojawiające się w związku z orientalizmem pesymizm i zasadę bierności (głównie w modernizmie, przykładem może być *Legenda Młodej Polski* Brzozowskiego), podobnie jak i kojarzoną ze Wschodem wizję chaosu, braku formy kulturowej. Można tu wskazać np. na ewolucję Mickiewicza: od zainteresowań wschodnich do europocentryzmu i polemiki ze zwrotem ku Orientowi: „Literatury azjatyckie są to tylko gałęzie owego wielkiego drzewa, które wróciły do stanu dzikości. Literatury te, ważne dla filozofa, dla historyka, dla specjalisty, nie są niezbędnie konieczne dla człowieka o zainteresowaniach ogólnych, dla tego, kto uprawia *studium humanitatis*" (*Wykłady lozańskie* 1839–1840; w późniejszej *Literaturze słowiańskiej* twórca będzie jednak uzasadniał posłannictwo Słowian w XIX w. m.in. ich związkami z Orientem). Pod koniec wieku (choć wcześniej zwracał na to uwagę Zygmunt Krasiński) pojawia się także, zresztą rozmaicie waloryzowana, wizja zalewu Zachodu przez barbarzyńców z Azji.

Ukazywane tu obszary kulturowe zmieniały swoje znaczenie dla poszczególnych formacji stulecia, co ujawnia ich specyfikę. Na przykład Skandynawia początkowo przykuwała

uwagę tematami historycznymi i mitologią Północy, by stać się źródłem poznania człowieka współczesnego w związku z twórczością Henrika Ibsena czy Augusta Strindberga.

Michał Kuziak

Źródła: F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, 1788; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, „Dziennik Wileński" 1819, t. 1; [L. Borowski], *Uwagi nad poezją i wymową pod względem podobieństwa i różnicy z ćwiczeniami w niektórych gatunkach stylu*, „Dziennik Wileński" 1820, t. 1–3; K. Br. [K. Brodziński], *Listy o polskiej literaturze*, „Pamiętnik Warszawski" 1820, t. 16–17; A. Mickiewicz, *Przemowa*, w: tegoż, *Poezje*, t. 1, 1822; L. Borowski, *O wpływie obcych wzorów, starożytnych i nowych, na ukształcenie smaku*, „Dziennik Wileński" 1826, t. 1; A. Mickiewicz, *Goethe i Bajron* [powst. ok. 1827], „Gazeta Codzienna" 1860, nr 110; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1; M. Grabowski, *Literatura i krytyka*, cz. 3, 1838; A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska* [1840–1844], przeł. L. Płoszewski, w: tegoż, *Dzieła*, t. 10–11, 1955; E. Dembowski, *Myśli o rozwijaniu się piśmienności naszej w XIX stuleciu*, „Przegląd Naukowy" 1843, t. 1, nr 1–2; C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru „Balladyny")*, 1861; E. Orzeszkowa, *O przekładach*, „Tygodnik Wielkopolski" 1872, nr 15–20; E. Orzeszkowa, *Patriotyzm i kosmopolityzm. Studium społeczne*, 1880; S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas*, 1891; Piast [S. Szczepanowski], *Dezynfekcja prądów europejskich*, „Słowo Polskie" 1898, nr 40; L. Szczepański, *Sztuka narodowa*, „Życie" 1898, nr 9–10; P. Chmielowski, *W. Feldman o literaturze polskiej najnowszej*, „Krytyka" 1902, z. 7–8; S. Brzozowski, *Kryzys w literaturze rosyjskiej* [1909], w: tegoż, *Głosy wśród nocy. Studia nad przesileniem romantycznym kultury europejskiej*, 1912; S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910; S. Żeromski, *Literatura a życie polskie*, „Kurier Lwowski" 1916, nr 99–138, w: tegoż, *Sen o szpadzie i sen o chlebie*, 1916.

Opracowania: Z. Klarnerówna, *Słowianofilstwo w literaturze polskiej lat 1800 do 1848*, 1926; T. Grabowski, *Krytyka literacka w epoce romantyzmu (1831–1863)*, 1931; T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce realizmu i modernizmu*, 1934; J. Magnuszewski, *Stosunki literackie polsko-czeskie w końcu XIX i na początku XX wieku*, 1951; J. Reychman, *Orient w kulturze polskiego oświecenia*, 1964; B. Białokozowicz, *Z dziejów wzajemnych polsko-rosyjskich związków literackich w XIX wieku*, 1971; J. Szacki, *Tradycja. Przegląd problematyki*, 1971; K. Krzemień-Ojak, *Maurycy Mochnacki. Program kulturalny i myśl krytycznoliteracka*, 1975; K. Ślaski, *Tysiąclecie polsko-skandynawskich stosunków kulturowych*, 1977; E. Kuźma, *Mit Orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX wieku*, 1980; J. Tuczyński, *Motywy indyjskie w literaturze polskiej*, 1981; E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, 1990; W. Olkusz, *Poszukiwanie „nowej Golkondy piękna" i „prastarej mądrości Indii", czyli pozytywiści polscy wobec kultury Orientu*, 1992; H. Markiewicz, *Dialogi z tradycją. Rozprawy i szkice historycznoliterackie*, 2007.

Zob. też: Komparatystyka, Literatura angielska w polskiej krytyce literackiej, Literatura francuska w polskiej krytyce literackiej, Literatura niemiecka w polskiej krytyce literackiej, Literatura włoska w polskiej krytyce literackiej, Literatura rosyjska w polskiej krytyce literackiej, Narodowość/ Swojskość, Obcość/ Inność, Orientalizm, Słowiańszczyzna

TRAGEDIA

Tragedia polska w XVIII stuleciu. Oparta na wzorach klasycznych tragedia nie miała w staropolszczyźnie zbyt bogatej reprezentacji, gdyż brakowało jej i teatru, i obecnej we Francji czy w Anglii refleksji poetologicznej, choć przecież mieliśmy utalentowanych tragediopisarzy i świetnych tłumaczy, którzy przenieśli do naszej literatury renesansowe formy → gatunku. Początki krytyki w duchu klasycystycznym przypadają dopiero na lata 40. XVIII w. Wtedy to

zwiększył się wpływ francuskiego → klasycyzmu w dworskich teatrach magnackich, zwłaszcza hetmana Wacława Rzewuskiego czy – częściowo – Franciszki Urszuli Radziwiłłowej, i zaczęła oddziaływać klasycystyczna reforma sztuk na scenach szkół zakonnych. Spośród renesansowych → tragedii humanistycznych niekiedy przypominano Jana Kochanowskiego *Odprawę posłów greckich* (1578). Łacińska tragedia humanistyczna Szymona Szymonowica *Castus Joseph* (1587; przeł. S. Gosławski, 1597) oraz przeróbka *Jephtes* (1587) George'a Buchanana – Jana Zawickiego i *Troas* (1589) Lucjusza Anneusza Seneki – Łukasza Górnickiego pozostawały w niebycie. Trwała natomiast pamięć o późniejszych → przekładach tragedii, Jana Andrzeja Morsztyna – *Cyda* Pierre'a Corneille'a i Stanisława Morsztyna – *Andromachy* Jeana Racine'a i *Hipolita* Seneki, wydanych między 1698 a 1704 r. Publikację wznowiono w 1752 r., w Supraślu, na osiemnastowiecznej fali klasycyzmu, która objęła wówczas całą polską scenę szkolną, zarówno jezuitów (działającą od 1564 r.), jak pijarów (od 1642 r.) i teatynów (od 1740 r.). Po przeszło stu latach znów zaistniała szansa na klasycystyczną polską tragedię, wzbogaconą w refleksję krytyczną. Jej autorzy nie podążyli jednak śladem Macieja Kazimierza Sarbiewskiego i jego usystematyzowanych połockich wykładów z teorii poezji (1619–1620) oraz traktatów z poetyki (1626–1627). Swą refleksję zawarli w → przedmowach do dzieł, teraz respektujących klasycystyczne reguły (→ prawidła), które zgodnie z duchem epoki stosowali profesorowie wzorcowego jezuickiego kolegium Louis-le-Grand. Równolegle teatyni wprowadzili na swe sceny → OPERY SERIA (czyli „tragediowe") z → librettami czołowego autora tego czasu, Pietra Metastasia, a pijarzy: → francuskie sztuki klasycystyczne. W 1744 r. pojawia się *Otto* Pierre'a Corneille'a, „po części tłumaczenie, po części imitacja", dostosowane przez Stanisława Konarskiego do wychowawczych zadań teatru pijarów. W 1746 r. Stanisław Jaworski podkreśla w przedmowie swe pierwszeństwo w wersyfikacji (wiersz biały) i → kompozycji (klasycystycznej), pisząc dla jezuickiego kolegium kaliskiego tragedię *Jonatas*, której wzorem ma być twórczość Kochanowskiego. Dla tegoż kolegium Jan Bielski stworzy tragedię *Zejfadyn, król Ormuzu* (1747), dzieło „zasadniczych wyborów", zaangażowane w sprawy filozofii i moralności (*Przedmowa do czytelnika*). Na tej drodze znajdzie się przekład *Herakliusza* Corneille'a, który sporządził Tomasz de Witold Aleksandrowicz (1749), Voltaire'owska *Śmierć Cezara*, przerobiona przez jezuickiego nauczyciela poetyki, Wojciecha Mokronowskiego (1755), tłumaczącego w przedmowie zmiany w tekście zasadami scenicznej przyzwoitości („płaszcz zamiast trupa ukazuję") i przekład biskupa Józefa Andrzeja Załuskiego *Rzymu wybawionego* (1754) Voltaire'a. W twórczości Załuskiego widać wyraźnie koegzystencję trzech ówczesnych modeli tragedii, obok również mającej pretensje do wielkości wczesnej dramy (zwanej też tragikomedią): to amorficzny, barokowy wzór tragedii duchownej, osiemnastowieczny operowy Metastasia oraz regularny, klasyczny. Swoistą forpocztą tego ostatniego pozostaje tragedia Voltaire'a – w 1736 r. pijarzy pokazali po francusku jego *Alzyrę*, w 1750 r. *Meropę*; w 1753 r. wydano polskie tłumaczenie *Zairy* pióra Michała Antoniego Sapiehy. W 1754 r. Załuski publikuje przekład z → listu Nicolasa Malézieux o regułach tragedii, podkreślający znaczenie iluzji scenicznej, gdy „spektator zapomina, że patrzy się na akcji ludzkich naśladowanie" (*Zebranie rytmów przez wierszopisów żyjących lub naszego wieku zeszłych pisanych*, t. 2, 1754). Z 1763 r. pochodzi anonimowy przekład rozprawy nobilitowanego szlachcica normandzkiego, Pyrrhisa de Varille, zawierający pochwałę tragedii, która „głosi wyborne rzeczy […], a wspaniałe w sercu wzrusza myśli" ([*Teatr szkołą obyczajów i społecznego wychowania*]). Jedyna polska oryginalna tragedia tego czasu to wystawione na scenie pijarskiej dzieło Stanisława Konarskiego *Tragedia Epaminondy* (1756). Wprowa-

dzony wtedy obyczaj przedmów autorskich zawierających refleksję krytyczną nad dziełem będzie wieść długie życie.

Rok powstania polskiej sceny publicznej (1765) rozpoczyna etap czasopiśmiennych artykułów przekonujących → czytelników o użyteczności teatru oraz przekazujących podstawowe reguły klasycystycznego dramatopisania. Otwierają go teksty (zapewne) Ignacego Krasickiego ([*Pochwała teatru*], „Monitor" 1765, nr 27; [*Definicja widowisk i ich historia*], „Monitor" 1765, nr 50; [*Niektóre ustawy albo reguły do doskonałej komedii służące*], „Monitor" 1766, nr 63–64). W drugim z nich czytamy ostrzeżenie odnoszące się do tragedii i komedii: „Nie możemy, prawda, za pierwszym wstępem obiecywać sobie ostatniej doskonałości, do tej pomału i pracowicie przychodzić trzeba". Ostrzeżenie okazało się prorocze: w latach 1765–1792 na publicznej scenie nie wystawiono ani jednej uznawanej za wysoką klasycystycznej tragedii, będzie ona za to wieść żywot w teorii poezji. Już „Monitor" z 1766 r. (nr 63––64) wprowadził do powszechnej świadomości fundamentalne przekonanie o niepodważalności reguł tworzenia → dramatów, wyjaśniając czytelnikom, że „ustawy tragedii i komedii […] nie są wymyślone z upodobania i woli autorów, ale z samej natury, iż tak rzekę, wyczerpnione". W 1766 r. formy refleksji krytycznej wzbogacą się w nowoczesny podręcznik → historii i → teorii literatury Félixa de Juvenela de Carlencasa *Historia nauk wyzwolonych* (przekład nieustalonego autorstwa, być może ks. Adama Kazimierza Czartoryskiego), zawierający podstawowe informacje o polskich tragediach. Ich lista jest krótka i błędna. Znajduje się na niej dzieło Kochanowskiego, dwa utwory, które nie są tragediami: → sielanka mitologiczna Samuela Twardowskiego *Dafnis w bobkowe drzewo zamieniona* (1636) i moralitet Jana Jurkowskiego *Tragedia o polskim Scylurusie* (1604), przekłady Seneki dominikanina Jana Alana Bardzińskiego (1696) oraz Morsztynów. W 1770 r. ukazuje się pierwszy polski przekład Horacego *Listu do Pizonów* Onufrego Korytyńskiego, który wraz z wcześniejszą, wierszowaną na wzór francuski poetyką hetmana Wacława Rzewuskiego *O nauce wierszopiskiej* (1762) otworzy szereg naszych poetyk. Wkrótce rolę przewodnika po normach tworzenia podejmie ks. Adam Kazimierz Czartoryski, tłumaczący zasady dramatu w przedmowie do swojej komedii *Panna na wydaniu* (1771), w której zestawia pisaną bez żadnych reguł tragedię angielską z regularną tragedią francuską oraz udziela rad, „jak pisać tragedie". Powstają wówczas dwa opozycyjne → programy, wprowadzające na młodą scenę polską europejski spór między klasycystycznym teatrem i łamiącą reguły mieszczańską dramą.

W latach 1775–1776 Wawrzyniec Mitzler de Kolof, w uważanych za pierwsze pismo teatralne w Polsce niemieckojęzycznych „Listach o Warszawskim Teatrze" („Briefe eines Gelehrten aus Wilna an einen bekannten Schriftsteller in Warschau die polnischen Schaubühne betreffend"), formułuje konkurencyjny wobec klasycystycznej koncepcji czystych gatunków program, łączącej tragedię i komedię dramy oraz pisze pierwsze krótkie noty z przedstawień, tworząc → kronikę teatralną tych lat i ujawniając, że grane przez zespół niemiecki tragedie nie podobają się warszawskiej → publiczności, „tutaj bowiem żądają sztuk tylko do śmiechu" (notatka z *Emilii Galotti* Gottholda Ephraima Lessinga). Niemniej pisana prozą drama (czyli umoralniające i wzruszające widowisko dla mieszczan i ludu) zadomowia się na scenie warszawskiej i zastępuje wierszowaną tragedię, dla której w Polsce zabrakło znaczącej → tradycji literackiej i na którą nie mogli porwać się jeszcze wtedy młodzi polscy aktorzy. Nie dziwi więc, że wydarzeniem sezonu 1777 r. staje się premiera najwybitniejszej wówczas dramy mieszczańskiej, Edwarda Moore'a *Bewerlej, czyli gracz angielski* (na podstawie adaptacji francuskiej Bernard-Josepha Saurina, w przekładzie wierszem – Michała Kazimierza

Sapiehy i prozą – Franciszka Barssa), definiowanej jako tragedia. Program klasyczny preferował natomiast „Journal littéraire de Varsovie", odnotowujący zimne przyjęcie dramy Gottlieba Stephaniego *Zbieg z miłości ku rodzicom* (1776), źle oceniający *Bewerleja*. Na kartach pisma pojawiły się pierwsze dłuższe rozbiory krytyczne przekładów, przedstawień i gry aktorów z zespołu francuskiego, także w formie listów między Objaśniaczem świec i Ibrahimem z Arabii – były to literackie kreacje krytyków teatralnych. Pismu zawdzięczamy pierwszą drukowaną → dyskusję o aktorstwie, przekonującą czytelników, że z jednej strony „sztuka teatru to jest natura sprowadzona do reguł", z drugiej zaś – „ukryte rzemiosło, które wspiera naturę" (1777). Krótkie noty z przedstawień zawierał „Kalendarz Teatrowy" Czartoryskiego (1779) oraz gazeta ogłoszeniowa „Annonces et avis divers". Tu znajdą się uwagi o spektaklu *Hamleta* na scenie niemieckiej, o dramie Felixa Christiana Weissego (1782) sporządzonej z *Romea i Julii* czy informacje o Lessingu.

W 1784 r. na scenie pojawia się kolejna drama popularnego Fenouillota de Falbaire, *Fabrykant londyński, czyli Rozpacz szczęśliwa*, przekładana przez zwolennika programu mieszczańskiego, Jana Baudouina. Napisał on w *Przedmowie*: „Niektórzy spomiędzy aktorów polskich dosyć już wydoskonaleni, aby się na scenę tragiczną odważyli. Owsiński! Do Waćpana należy otwarcie świątyni Melpomeny! […] Idziesz brać na siebie postać półbogów, cesarzów, królów, książąt, tyranów i ich najokropniejsze lub najsłodsze udawać namiętności […]". W istocie, mogło się wydawać, że nadchodzi czas polskiej tragedii. I taka istotnie powstała, oryginalna tragedia z historii narodowej – *Zygmunt August* (1783) Józefa Wybickiego. Jej autor pisze w przedmowie, że „zawiera w sobie obfite nasiona prawd wielkich, które […] mogłyby wielorako ku publicznej narodowej służyć nauce". Król podziękował Wybickiemu i potwierdził jego pierwszeństwo w wyborze artystycznej drogi: „Dany od W. Pana przykład stanie się bodźcem i dla innych geniuszów, aby w własnego narodu historii wynajdywali temata do nauczania patriotyzmu i cnotliwości powszechnej". Naprawdę jednak trakt ten został odkryty wcześniej przez Wacława Rzewuskiego, którego dwie tragedie przeznaczone na jego własną scenę dworską – *Żółkiewski* (1758) i *Władysław pod Warną* (1760) – „wynalazły" temat narodowy. Tragedia Wybickiego pozostała jednak poza sceną publiczną, podobnie jak *Bolesław III* (1790) Franciszka Karpińskiego, w redakcji z 1792 r. przerobiony na *Judytę*. Napisanego wtedy drugiego *Władysława pod Warną* (1787–1788), pierwszą z kilku tragedii Juliana Ursyna Niemcewicza, obejrzy publiczność dopiero na początku XIX w.

Lata 80. XVIII w. wprowadzają do gry krytycznej dwie pijarskie poetyki: Filipa Nereusza Golańskiego *O wymowie i poezji* (1786), zatwierdzoną przez Towarzystwo Ksiąg Elementarnych jako podręcznik dla szkół Komisji Edukacji Narodowej, oraz wzorowaną na *Sztuce poetyckiej* Nicolasa Boileau (1674) wierszowaną *Sztukę rymotwórczą* (1788) Franciszka Ksawerego Dmochowskiego. Golański, profesor wymowy i poezji, wszechstronnie zaprezentował tragedię – zarówno jej skrótową historię, jak i zasady twórcze. Dmochowski źle ocenił z kolei mającą „niewielką sławę" *Odprawę posłów greckich* („Same w niej są rozmowy, nie masz zawikłania / Rzeczy, nie masz trudności, nie masz rozwiązania"; *Pieśń trzecia*). Stwierdzając, że „w sztuce tragicznej-śmy mali", rozwój teatru polskiego zaczął od 1744 r., od publikacji przekładu Stanisława Konarskiego tragedii Corneille'a, francuskich tragedii granych w pijarskim Collegium Nobilium oraz *Tragedii Epaminondy*, w której autor: „Wydał pogromcę Sparty na przykład Polaków / Jako służyć ojczyźnie, biec za piękną sławą" (tamże). Pochwaliwszy klasycystyczną tragedię Konarskiego, Dmochowski daje też miejsce konkurencyjnej dla niej dramie. Wzorem Denisa Diderota, Louis-Sébastiena Merciera, Jean-François

Marmontela akceptuje jej patetyczny, tragediowy schemat, uważając, że nie tylko królewscy → bohaterowie, ale i ludzie ubodzy wycisną łzy spektatorom. Kontrastowe wobec niego stanowisko miłośnika „czystego gustu" klasycznego zajął Wojciech Turski w przedmowie do *Fedry* Racine'a, krytykując dramy i farsy (nawet Molière'a) godne „jarmarkowej sceny"; jeszcze dalej poszedł Ignacy Bykowski głoszący pochwałę Williama Shakespeare'a, którego „nieregularność słodka podoba się bardziej niżeli mądrość teraźniejsza" (*Wieczory wiejskie*, cz. 2, 1788). Wielopostaciowość gatunku zostanie wtedy dopełniona tragedią historyczną. Autor anonimowej broszury *Byłem u Pana Podstolego* (1792) stwierdza, że: „Dramaty bez umizgów, dzieła rycerskie, tragedie są najstosowniejsze do charakteru Polaków, w naturze konstytucji naszej najdogodniejsze. Tam się każdy dziwić będzie męstwu wojowników polskich i roztropności prawodawców, tam znajdzie przykłady miłości, nie już dzisiaj granej lubieżności, ale miłości ojczyzny i chwały, tam go przeniknie uszanowanie majestatu i interes narodu, a święta myśl zapali serce zemstą ku tym, którzy bezkarnie uwłaczali sławie Polski".

Propozycje i projekty nie mogły jednak zastąpić dzieł, zwłaszcza że nie najlepiej przetłumaczona przez Augustyna Orłowskiego w 1792 r. *Meropa* Voltaire'a okaże się jedyną regularną tragedią na publicznej scenie. Koniec stulecia dwukrotnie złamie klasyczny wzór. Pierwszy raz przez → niemieckie ni to tragedie, ni to dramy bądź komedie, czyli jeszcze niemający własnej nazwy melodramat, który głównie za sprawą Augusta Kotzebuego opanuje scenę polską. W 1823 r. Wojciech Bogusławski uzna te sztuki za „tragedię miejską", która „pod względem klasycznej uważaną być nie powinna" (*Uwagi o dramie „Eleonora, czyli Skutki przebaczenia niewiary małżeńskiej"* [F.J. Zieglera], 1823). Poza tym do teatru wejdzie rzeczywistość, zyskując uteatralizowany charakter na wystylizowanym afiszu. Anonsował on komedię „skomponowaną przez Radę Wojenną *Wyprawa przeciwko komarom, czyli Pocieszny obóz pod Pragą*. Bezpośrednio po tym aktorowie pruscy i rosyjscy odegrają wielką tragedię *Podbój Polski*. Ponieważ na tragedię skarb ekspensował około dwudziestu milionów, przeto widowisko będzie bezpłatne". Skoro świat polski stał się teatrem, nasza sceniczna tragedia musiała zaczynać od nowa już nie pod maską → antycznego tematu, jak uczynił Franciszek Dionizy Kniaźnin, pisząc (wraz z kompozytorem, Wincentym Lesslem) dla dworskiej sceny w Puławach aluzyjną polityczną operę o tragediowym temacie, *Matkę Spartankę* (1786). Teraz gatunek musiał pojawić się jako wielka historyczna tragedia narodowa w duchu klasycystycznym.

Pierwsze trzydziestolecie XIX stulecia – rozkwit i upadek narodowej tragedii. *Matka Spartanka* nie mogła jednak już być czysto klasycystyczną tragedią. Przede wszystkim dlatego, że gatunek się rozpadał, tworząc istny gąszcz odmian i wariantów, zarówno „francuskich", jak i „niemieckich", tych pochodzących z przeszłości i tych aktualnych. Wśród nich znajdzie się TRAGEDIA ŚWIĘTA (religijna), TRAGEDIA HEROICZNA (pisana według klasycystycznych reguł), TRAGEDIA HISTORYCZNA, wprowadzona przez Voltaire'a pod wpływem Shakespeare'a (*Adélaïde du Guesclin*, 1734; *Tankred*, 1760), TRAGEDIA MIEJSKA wyrosła ze współczesnej inspiracji angielsko-niemieckiej – najpierw Friedricha Schillera, potem Moore'a z jego *Bewerlejem*, wreszcie Augusta Kotzebuego, cechująca się „osobami mniejszej wagi, a zatem stylem mniej wzniosłym, mniej mocnymi uczuciami" (W. Bogusławski, *Uwagi nad „Ojcem familii"*, 1820). Jej wariantem będzie wyprowadzona z Schillera TRAGEDIA BIEDERMEIEROWSKA (*24 lutego* Zachariasza Wernera), oparta na → mistycyzmie i złym fatum, czyniącym z bohatera narzędzie zbrodni (K. Brodziński, *O tragedii*, 1822–1823). Oprócz tego rozkwita tworzona poza regułami widowiskowa wielka OPERA SERIA w wariancie włoskim, francuskim

i niemieckim, której celem jest „wystawienie treści tragicznej", dalej OPERA HISTORYCZNA, wprawdzie „uważana jako drama" (W. Bogusławski, *Uwagi nad operą „Józef w Egipcie"*, 1820), która jednak posługiwała się → tragizmem i „do płaczu słuchaczów swoich pobudzać usiłowała", pokazując „nieszczęścia, obawę, trwogę i prześladowania". Obok niej istnieje TRAGEDIA LIRYCZNA, według Józefa Franciszka Królikowskiego będąca operą poważną ze szczęśliwym zakończeniem (*Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, 1828), wprowadzona przez Voltaire'a *Zairą* i *Alzyrą* TRAGEDIA „OBYCZAJNA", „nieznane jeszcze przedtem mająca zalety" (I. Krasicki, *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, powst. 1793–1799, wyd. 1803), wreszcie uprawiana od swych renesansowych początków, tj. od *Kleopatry* Étienne'a Jodelle'a (1552) przez cały XIX w. TRAGEDIA Z CHÓRAMI, „rodzaj dawnym nieznany", choć ich tragedie były podobne do dzisiejszych oper – pisze Euzebiusz Słowacki (*O poezji*, wyd. 1826). Wszelkie zmiany musiały dotykać zarówno tematu, jak i poetyki gatunku. Świadczy o tym zwłaszcza tłumaczony przez Bogusławskiego z niemieckiej przeróbki *Hamlet* Shakespeare'a (1797), który nawet (jak zauważył Bogusławski w *Uwagach nad „Hamletem"*, 1821) wystawiony z „przyzwoitą poprawą" zmieniał sytuację tragedii. W *Powodach napisania melo-dramy „Izkahara"* (1823) tłumaczył on wpływy niemieckie sytuacją 1794 r. i translokacją teatru do Lwowa. Wtedy „wspominać wielkość Polaków niebezpiecznym, a wady ich podawać na pośmiech obcych widzów nieprzyzwoitym było". W orbicie nieortodoksyjnej dramaturgii szekspirowskiej i niemieckiej, poszekspirowskiej oraz w sytuacji inwazji MELODRAMATU – w wersji niemieckiej czasem nazywanego tragedią, w wersji francuskiej traktowanego jako popularny wariant tragedii – traciła wyrazistość klasycystyczna formuła gatunku, choć – jak zapewniał w tym samym tekście Bogusławski: „W tych jednak latach pogorszenia się smaku nie zapomniała Scena Ojczysta o prawdziwej wyższości sztuk wzorowych", stanowiących „drogie klejnoty" z „Monarchicznego Skarbca". Objąwszy z powrotem dyrekcję teatru warszawskiego, Bogusławski dał jedenaście premier tragedii w 1803 r., dwadzieścia dwie w latach 1804–1808. To pierwszy sceniczny szczyt gatunku, zawierający jednak głównie niemieckie tragedie oraz kilka tragedii francuskich i polskich. W latach 1815–1821 następuje drugi szczyt, tym razem francusko-polski, po objęciu dyrekcji sceny warszawskiej przez sztandarowego klasyka warszawskiego, Ludwika Osińskiego. Oba były związane z rozwojem krytyki teatralnej, co jest zrozumiałe, jeśli wziąć pod uwagę, że klasycystyczna poetyka normatywna wymagała pojawienia się tej instytucji w funkcji swoistej kontroli poprawności dramatu i spektaklu oraz koniecznej edukacji zarówno sceny, jak i widowni. Działania krytyczne uzasadniała powstała na przełomie XVII i XVIII w. TEORIA SMAKU. Według Jean-Baptiste'a Dubosa był to tzw. szósty zmysł, tj. zdolność do oceny tego, co piękne i właściwe. Kultura dobrego smaku obejmowała nie tylko sztukę, również obyczaje i życie towarzyskie.

Od 1802 r. → recenzje teatralne zamieszczała „Gazeta Warszawska", od 1803 – „Gazeta Korespondenta Warszawskiego". Obie gazety popierały tragedię szkoły francuskiej, a potępiały szkołę niemiecką, zwłaszcza popularnego Kotzebuego. Jego *Oktawia* to „dzika a ustawna mięszanina rzeczy poważnych z nikczemnymi, szlachetnych z podłymi", która nie wzrusza, lecz przeraża „okropnością widoku" ([b.a.], *Teatr.* [*Oktawia* A.F. Kotzebuego], „Gazeta Warszawska" 1802, nr 92 [dod.]). *Rabusie*, czyli *Zbójcy* Friedricha Schillera, to „prawdziwy potwór dramatyczny" („Gazeta Warszawska" 1803, nr 8 [dod.]), a *Otello* w przeróbce Jean-François Ducisa budzi tylko „odrazę i osłupienie" („Gazeta Warszawska" 1804, nr 99 [dod.]). Wszak „w tragediach angielskich nie trzeba się dziwić niczemu", zaś „*Hamlet* jest dziełem zupełnie barbarzyńskim" ([b.a.], [*Tragedie Szekspirowskie*], „Gazeta Warszaw-

ska" 1810, nr 89 [dod.]). Pod naporem niemieckich tragedii oraz niemieckich, a potem francuskich melodramatów przez całe trzydziestolecie szkoła klasycystyczna będzie skazana na chwiejną egzystencję. Początek kwietnia 1805 r. wydaje się wielce znamienny: *Inês de Kastro*, *Horacjusze* i *Król Lear* – trzy tragedie otwierające miesiąc, niemiecka, francuska i angielska – każda utrzymana w odmiennej poetyce. Humorystyczna (i zarazem złośliwa) recepta Alojzego Żółkowskiego-ojca na tragedię pochodzi co prawda z lat 20., ale doskonale obrazuje popularny charakter niemieckiej tragedii i melodramatu: „Weź jednego bohatera i jednego złoczyńcę, tamtemu dodaj wszystkie cnoty, temu wszystkie zbrodnie, do jakich tylko człowiek jest zdolny; przemieszaj ich ze sobą, tak żeby raz ten, drugi raz ów się pokazał. Dodaj do tego parę tuzinów O! Ach! Ha!, kilka mdłości, tudzież morderstw i jedną dozę miłości do *libitum*. Gotuj to wszystko aż do 5. aktu i nawet daj kilka razy wyszumieć, potem zlej, zatknij morałem i niech tak przez parę dni stygnie; po czym możesz zażyć, jak ci się podoba" (K.W. Wójcicki, *Ostatni klasyk. Wspomnienie z pierwszej połowy naszego wieku*, 1872).

W atmosferze rozchwiania norm wchodzą do teatru polskie tragedie historyczne. Pionierem jest Wilno – tu w 1804 r. pokazano *Władysława pod Warną* Juliana Ursyna Niemcewicza i *Bolesława Krzywoustego* Jana Borejki Chodźki. W 1807 r. Warszawa wystawia tragedię Niemcewicza i pierwszą z wielu późniejszych *Wand* – Tekli Łubieńskiej. Powstaje *Ludgarda* (1805) Andrzeja Brodzińskiego, *Barbara Radziwiłłówna* (1806) Franciszka Wężyka, *Wanda* (1806) Euzebiusza Słowackiego, *Wanda* (1807) Ignacego Dembowskiego; w 1809 r. Ludwik Kropiński pisze kolejną *Ludgardę*, Alojzy Feliński zaczyna swoją *Barbarę*, a Wężyk tworzy *Glińskiego*, wystawionego w 1810 r. i omówionego przez Ludwika Osińskiego w „Pamiętniku Warszawskim" (1810, t. 1, nr 3). Ten sam rok przynosi spór wokół *Władysława* Niemcewicza po krytyce Hiacynta Sufflerowicza (właśc. Jakuba Żebrowskiego/ Wojciecha Pękalskiego), który zestawił ją z *Glińskim*. Obie zresztą z różnych względów naruszały reguły, których bronił recenzent. Była to pierwsza tak szeroka publiczna kłótnia o tragedię. Zawierała listy adresowane do „Gazety Warszawskiej", podpisane inicjałami J.K., J.B., K.B., anonimowe wypowiedzi w „Gazecie Korespondenta Warszawskiego", dwie odpowiedzi autora oraz swoiste podsumowanie sporu w żartobliwym poemacie rycerskim *Sufflerois, czyli wojna piór uczonych* (1817), opatrzonym inicjałem J.F.K. (Królikowski). Są to lata anonimowych recenzji pisarzy i tłumaczy – Ludwika Adama Dmuszewskiego, Tomasza Kantorberego Tymowskiego, Franciszka Wężyka, Gerarda Maurycego Witowskiego, Antoniego Lesznowskiego i Wojciecha Pękalskiego, które uczyniły teatr „interesowniejszym", jak zauważyli autorzy zabawnego *Dykcjonarzyka teatralnego* (1808), Ludwik Adam Dmuszewski i Alojzy Żółkowski-ojciec. Zdefiniowali oni → krytykę jako „rozsądne zastanowienie się, zdrową uwagę nad dziełem", służącą „do poloru wszystkich kunsztów i wynalazków." O wiele mniej „poprawnie politycznie" określił krytykę Żółkowski w jednym ze swych humorystycznych czasopism, „Pot-pourri": „[…] jest szlafrokiem dla samego krytyka, ale gorsetem dla samego pisarza".

Do 1814/1815 r. powstanie zasadniczy zrąb polskich klasycystycznych tragedii. Pokaże je Warszawa w latach 1815–1819, a zrecenzuje Towarzystwo Iksów, jedyna zorganizowana grupa recenzentów o klasycystycznej proweniencji, która zjednoczy Teatr z Krytyką. Poza ks. Adamem Jerzym Czartoryskim, współpracownikiem cara Aleksandra I i kuratora szkół wileńskich, zn.ajdziemy wśród nich Tadeusza Mostowskiego, ministra spraw wewnętrznych i ministra skarbu, Tadeusza Matuszewicza, gen. Franciszka Morawskiego, zastępcę szefa sztabu głównego, wybitnych klasycystycznych autorów (także autorów tragedii) – Alojzego Felińskiego, Ludwika Kropińskiego, Juliana Ursyna Niemcewicza, Jana Maksymiliana Fredrę,

Aleksandra Chodkiewicza, Kajetana Koźmiana, jednocześnie wysokiego urzędnika rządowego, podobnie jak Aleksander Linowski, Józef Lipiński czy Ludwik Plater. Podstawowym celem Iksów stało się kształtowanie zarówno określonego poziomu sceny, jak i gustu publiczności. Wzorów dostarczyło dwóch sztandarowych wtedy krytyków paryskich, Jean-François de La Harpe i Jules-Louis Geoffroy, choć niekiedy przywoływano też eksperta strony przeciwnej, Augusta Wilhelma Schlegla. Jedną z zasług Iksów była promocja polskiej tragedii. Wsparli tu nowego dyrektora sceny warszawskiej, klasyka Ludwika Osińskiego, który zastąpił swego teścia, Wojciecha Bogusławskiego, i wprowadził do teatru program klasyczny. Program na dłuższą metę poniósł klęskę, niemniej zawdzięczamy mu narodową tragedię, w sumie przeszło pięćdziesiąt sztuk o różnej wartości, wydawanych i wystawianych czasami jeszcze w latach 30. i 40. XIX w. Dzięki niemu temat → narodowy zdominował naszą tragedię. Temat → antyczny podejmie znacznie mniejsza liczba utworów, a chrześcijański (głównie biblijny) od końca XVIII w. schroni się w melodramacie.

Iksowie hierarchizowali tragedie. Najwyżej oceniali *Atalię* Racine'a, w doskonałym stopniu respektującą wszystkie reguły gatunku. Na przeciwnym biegunie wprawdzie znajdzie się Shakespeare, ale Iks (prawdopodobnie Franciszek Morawski) nie potępia go ani za „oddzielność" od starożytnych, ani za oryginalność. Widzi jednak słabość niemieckiej postaci gatunku, podążającej jego śladem, chociaż bez jego → geniuszu, ani geniuszu Schillera czy Calderona ([rec.] *Hamlet*, „Gazeta Warszawska" 1816, nr 63); widzi też mankamenty współczesnych tragedii francuskich, które „w drugim nawet rzędzie sztuk podobnego rodzaju mieścić się nie mogą" (*Śmierć Abla* [Gabriela Legouvégo], „Gazeta Warszawska" 1815, nr 39) lub jak *Fénelon* Marie-Josepha Chéniera „zaledwie do drugiego rzędu tragedii policzonym być może" („Gazeta Warszawska" 1816, nr 2). Poniżej tej linii znajduje się *Maska żelazna* Johanna Heinricha Zschokkego czy „mało szacowny" *Junius* Noël-Barthélemy'ego Boutet de Monvela, który jest „prostym zbrodniarzem" niegodnym wymaganych przez tragedię litości i trwogi („Gazeta Warszawska" 1817, nr 14). A była to istotna właściwość gatunku, jej brak zatem pozwalał przyganić nawet „policzonemu między pisarzy pierwszego rzędu" Vittorio Alfieremu, że obrał „przerażenie za jedyną całej sztuki sprężynę" ([K. Koźmian], [rec.] *Filip*, „Gazeta Warszawska" 1816, nr 98). Iksowie przyznają, że „nie mamy jeszcze literatury tragicznej cechą narodowości oznaczonej", więc będą pobłażać w ocenie oryginalnej tragedii Aleksandra Chodkiewicza o tematyce greckiej ([L. Osiński?], [rec.] *Teona*, „Gazeta Warszawska" 1816, nr 19), choć skrupulatnie wytkną błędy *Władysławowi pod Warną* Niemcewicza („jeden czyn nie stanowi jeszcze tragedii"; „Gazeta Warszawska" 1815, nr 102) czy *Bolesławowi Wtóremu* Wężyka („którego treść cała i osnowa jest zupełnie płodem geniuszu autora" i któremu „więcej sam przedmiot sztuki przynosi korzyści"; [F. Morawski?], *Powtórne wystawienie „Bolesława II"*, „Gazeta Warszawska" 1816, nr 104). Ten sam recenzent porówna go z *Bolesławem Śmiałym* (1815) Antoniego Hoffmanna, za którym stoją tylko „zalety samego dzieła", oraz potraktuje całą naszą narodową tragedię jako „własność narodową, nowy laur, nową sławę naszą". Mimo błędów – „wyższą władzą porywa serca i umysły nasze, bo o naszej ziemi, ojcach naszych, o nas samych mówi" ([F. Morawski?], [rec.] *Bolesław Wtóry*, „Gazeta Warszawska" 1816, nr 102). Dlatego broni tragedii Wężyka, nie chcąc sądzić jej ściśle według reguł (uchyla je również dla *Cyda* Corneille'a; *„Cyd". Trzecie wystawienie*, „Gazeta Warszawska" 1818, nr 9). Dlatego inny Iks (Tadeusz Mostowski) wyraża nadzieję, że publiczność przyzwyczai się do wad *Ludgardy* Kropińskiego ([rec.] *Ludgarda*, „Gazeta Warszawska" 1816, nr 35), a *Barbarze* Felińskiego przyznaje „miejsce zaszczytne między pierw-

szymi tego rodzaju na scenie naszej tworami" (*Trzecie wystawienie tragedii „Barbara"*, „Gazeta Warszawska" 1817, nr 23), choć brak jej „tragiczności, węzła dramatycznego i katastrofy" ([rec.] *Barbara Radziwiłłówna*, „Gazeta Warszawska" 1818, nr 30). Jednak Iks wie, że „naród polski jest […] szczególniej romansowym. […] nabył i zachował koniecznie pewną wspaniałość w żądzach i szlachetność w uczuciach", dlatego zdarzenia historyczne na tragicznej scenie nie budzą przerażenia, ale „litość i łzy" ([rec.] *„Barbara Radziwiłłówna". Tragedia*, „Gazeta Warszawska" 1817, nr 18). Niestety, w 1819 r. „nasza" i „piękna" *Barbara* ściągała coraz mniej widzów. Program klasyczny stał się przy tym programem politycznym, co było widać już od 1816 r., a czego Iksowie nie dostrzegali, koncentrując się na kwestiach artystycznych, zarówno repertuaru, jak i aktorstwa i wystawienia. Polityczność narodowej tragedii wydobył *Żółkiewski pod Cecorą* (1820) Ignacego Humnickiego, kiedy widownia w znacznej części złożona z akademików wychwytywała wszelkie aluzje i demonstrowała w imię wolności. Swoistą recenzję ze spektakli tej tragedii zawierają raporty ówczesnego arcyszpiega, Henryka Mackrotta.

Iksowskie uniwersalistyczne i technologiczne rozbiory sztuk doczekały się → polemik ze strony Towarzystwa Przyjaciół Prawdy, które zapewne tworzyli Wojciech Bogusławski, Alojzy Żółkowski, Józef Elsner, Karol Kurpiński, Aleksander Chodkiewicz, Ludwik Adam Dmuszewski, Kantorbery Tymowski, Józef Franciszek Królikowski, Bonawentura Kudlicz. Towarzystwo używało liter od A do Y, przyjęło narodowy punkt widzenia i zakwestionowało klasyczny program teatru. Nową koncepcję krytyki zawdzięczano Kazimierzowi Brodzińskiemu, który jako Kazimierz Uwaga opublikował → pamflet antyiksowski, poświęcony krytyce *Barbary* Felińskiego (*Uwagi nad „Barbarą", tragedią oryginalną A. Felińskiego*, „Ćwiczenia Naukowe" 1818, t. 1). Także „Tygodnik Polski" z 1819 r. zaprotestował przeciwko Iksowskiej krytyce wszystkich i wszystkiego (Z., *O krytyce teatralnej*, „Tygodnik Polski" 1819, t. 1, nr 1), niepotrzebnemu szyderstwu, pozornemu obiektywizmowi. Polemika zwiastowała nowy typ recenzji. Jej program zawarł Brodziński w *Myślach o dążeniu polskiej literatury* („Pamiętnik Warszawski" 1820, t. 18) i *Myślach o dramatyce polskiej* (pierw. pt. *O „Barbarze", tragedii Felińskiego*, „Pamiętnik Warszawski" 1821, t. 19). W poglądach i ideach był on bliski nie tyle → romantyzmowi, ile kierunkowi jeszcze podówczas niemającemu nazwy, a przychodzącemu z niemieckim repertuarem, czyli „ochrzczonemu" dopiero w XX w. → biedermeierowi. Recenzent reprezentował tu wspólnotę zwykłych widzów, integrowanych dzięki czynnikowi narodowemu. Nowi autorzy i nowi krytycy wywodzili się raczej z kawiarni niż z salonu, niekiedy nazywali siebie liberałami (jak Dominik Lisiecki), używali pseudonimów i kryptonimów, zapełniając łamy nowo powstałych czasopism. Publikowały one krótkie noty, zdominowane przez punkt widzenia przeciętnego widza, zamieszczały wiersze o teatrze, fragmenty sztuk, ryciny postaci z tragedii, opery, komedii – o narodowej tematyce. Tomasz Le Brun (T), Dominik Lisiecki (D), Franciszek Ksawery Godebski (K) i niezidentyfikowany (R) to grupa z „Gazety Warszawskiej" o eklektycznym guście, spoza programowego rygoryzmu Iksów. Obok prasy informacyjnej powstaje prasa literacka – „Gazeta Literacka", „Astrea" – oraz popularna, czyli „Kurier Warszawski" Ludwika Adama Dmuszewskiego. Przynosi on kronikę spektakli dla amatorów narodowych widowisk.

W tych coraz gorszych politycznie latach ukazują się kolejne poetyki. Najbardziej liberalna była najwcześniejsza, napisana na zamówienie Towarzystwa Przyjaciół Nauk rozprawa młodego Franciszka Wężyka (*O poezji dramatycznej*, powst. 1811, wyd. 1878), od 1811 r., po sukcesie *Glińskiego* członka Towarzystwa. Deputacja Towarzystwa (w składzie Ludwik Osiń-

ski, Julian Ursyn Niemcewicz, Kajetan Koźmian, Jan Feliks Tarnowski) rozprawę odrzuciła. Zasadniczym powodem było wprowadzenie wzoru Shakespeare'a zamiast uznawanej powszechnie za idealną realizację *Atalii* Racine'a. Autor poparł swe przekonanie analizą *Otella* (co też było nie do przyjęcia), zestawioną z rozbiorem *Mitrydata* Racine'a. Jak wspomina, zawrócony „z drogi, po której nieraz miałem ochotę iść dalej", rozbił swą rozprawę na wstępy do kolejno wydawanych tragedii, co zniweczyło jej oddziaływanie. Mimo to zwiastowała ona konieczność pojawienia się nowych poetyk. Spośród nich najbardziej klasyczny był *Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej* (1828) Józefa Franciszka Królikowskiego, dla którego wzoru dramatu wciąż dostarczała *Atalia*. Niejako pośrodku mieściła się *Teoria poezji* Euzebiusza Słowackiego, pomieszczona w jego pośmiertnie wydanych *Dziełach z pozostałych rękopismów ogłoszonych* (t. 2, 1826), która stanowiła wykład oparty na najnowszych poetykach i estetykach niemieckich – Johanna Eschenburga, Johanna Georga Sulzera i Friedricha Ludewiga Bouterwecka – i była dopełniona przez jego *Teorię smaku w dziełach sztuk pięknych* (1824). Słowacki ujmował tragedie Greków jako „historię ich narodu wystawioną w akcji", przesuwając nieznacznie gatunek ku tragedii historycznej. Na drugim biegunie znajdzie się *Kurs poezji* Józefa Korzeniowskiego (1829), który wyodrębniał TRAGEDIĘ HEROICZNĄ, PRYWATNĄ, ROMANTYCZNĄ I HISTORYCZNĄ. Jego zarys dziejów kilku narodowych dramaturgii uzupełniał uniwersyteckie kursy Brodzińskiego *O literaturze polskiej* (1822–1823) i Ludwika Osińskiego *Wykład literatury porównawczej* (powst. 1818––1830, wyd. 1861). Przetłumaczone z niemieckiego przez Jana Kazimierza Ordyńca dwutomowe *Zasady wymowy i poezji… do polskiej literatury zastosowane* (1827) Karla Ludwiga Schallera stawiały z kolei za wzór tragedię niemiecką. W 1825 r. powstaje pierwsze pismo romantyków – „Dziennik Warszawski", potem zaczynają wychodzić dbająca o bezstronność „Gazeta Polska" i „Kurier Polski", w których pojawią się recenzje Michała Podczaszyńskiego, Jana Ludwika Żukowskiego i przede wszystkim Maurycego Mochnackiego.

RECENZJE MOCHNACKIEGO walczą jednocześnie „przeciw" i „za", na kilka frontów. Przede wszystkim z eksponowaną przez Brodzińskiego *de facto* biedermeierowską ideą sielskości. I choć nie pada termin „biedermeier", pojawia się „zdrowy rozsądek", odsyłający do jego francuskiego odpowiednika, czyli do szkoły zdrowego rozsądku. Ten zdrowy rozsądek – pisze Mochnacki – jednak do niczego nie przyda się w przypadku *Hamleta*, wojen krzyżowych czy św. Franciszka z Asyżu, „tajemnicy świata, duszy natury i zagadki życia" („*Melitele*", „Kurier Polski" 1830, nr 196). Drugi przeciwnik Mochnackiego to klasycy, którzy zadecydowali o wystawieniu przeróbki *Makbeta* przybranego w „godową szatę klasyczną" przez Jean-François Ducisa („*Makbet" Szekspira i Ducisa*, „Gazeta Polska" 1829, nr 125); trzecim będzie pozbawiony sensu popularny „olbrzym gminu", tj. powstały z inspiracji biedermeieru *Chłop milionowy, czyli Dziewczyna z świata czarownego*, drama Ferdinanda Raimunda, która – paradoksalnie – zaczęła dzieje romantycznej inscenizacji w Polsce („*Chłop milionowy*", „Kurier Polski" 1829, nr 1 i 5; *Szekspir*, „Kurier Polski" 1830, nr 206). Mochnacki jednak broni idei geniuszu narodowego, pisząc o wystawionym we Lwowie *Lekarzu swego honoru* Calderona („Gazeta Polska" 1827, nr 222), romantycznej tragedii *Harald* Jana Maksymiliana Fredry („Gazeta Polska" 1827, nr 351) czy historycznej tragedii *Mnich* Korzeniowskiego („Kurier Polski" 1830, nr 244). To w tej ostatniej recenzji umieszcza słynne zdanie: „Tylko historyczną tragiczność pojmujemy: innej nie masz". Uważa, że tragedia „powinna być podstawą sceny". I „póki na scenie tutejszej dzieła angielskiego poety nie będą tak wystawiane, żeby publiczność polska większe znalazła upodobanie w tragedii, niżeli w innych widowiskach – póty

wszelka usilność podniesienia teatru będzie daremna" (*Szekspir*). Była to kolejna spełniona przepowiednia w dziejach naszego teatru i zarazem tragedii. Postarała się o to historia, nie bez pomocy romantyków, oferując temu teatrowi szansę tylko na popularność, nie na wielkość.

Czas dramatu historycznego. Szkoła romantycznego teatru, którego „zasadą" są – jak napisał Mochnacki – dzieje narodowe (*Lekarz swego honoru*, 1827), rozwinęła → DRAMAT HISTORYCZNY i HISTORYCZNĄ OPERĘ. Nie ona jednak „wynalazła" te formy, zaczął je bowiem uprawiać XVIII w. pod barwami sentymentalizmu i neoklasycyzmu. Ówczesny → historyzm prezentował się raczej mało historycznie, a przy tym nader schematycznie i ubogo, niemniej były to początki sukcesów dramatu historycznego, który stopniowo wyprowadzi najpierw tragedię klasycystyczną, a potem cały ten gatunek z systemu literatury dramatycznej. Jeżeli w pierwszym trzydziestoleciu tragedia ta pozwalała na identyfikację narodowościową, w miarę upływu czasu będzie zajmować w tej literaturze coraz mniej miejsca, mimo wciąż toczonych dyskusji, mimo całej plejady autorów i świetności dokonań Juliusza Słowackiego, Cypriana Norwida, Stanisława Wyspiańskiego.

Pierwsza przyczyna stopniowej eliminacji tragedii z literatury i z teatru leży po stronie zaborców, którzy zarówno przez zakazy oraz → cenzurę, jak i zielone światło dla płodów popularnych usuwali nasze tragedie poza sferę kulturotwórczą i uniemożliwiali lub ograniczali szanse przedstawień „buntowniczych" dzieł romantyków. Druga przyczyna wiąże się z wpływem melodramatu, co widać np. w scenicznych przeróbkach *Marii* Antoniego Malczewskiego, zarówno w tragedii Korzeniowskiego *Dymitr i Maria* (1831), jak i w melodramacie Konstantego Majeranowskiego *Dwory polskie w XVII wieku, czyli córka miecznika* (1850). Do upadku tragedii przyczynili się też romantycy, w wojnie z klasycyzmem odsądzający ją od artystycznej czci i wiary. Dzieło zniszczenia rozpoczęli krajowi krytycy. Seweryn Goszczyński (*Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1) potępił powlekającą ją „barwę francuszczyzny", zarazem ostrzegając przed wciąż trwającym naśladownictwem także angielszczyzny czy niemczyzny. Dominik Magnuszewski (*Uwagi nad dramatem polskim*, „Ziewonia" 1839, t. 2) nazwał ją „pięcioaktową szubienicą" i parodiując *Mnicha* (Korzeniowskiego), *Glińskiego* (Wężyka) oraz *Żółkiewskiego* (Humnickiego), zawyrokował, że jej kardynalne zasady są sprzeczne z historią Polski, a jej formy „niedogodne dla wydania polskich charakterów i działań". W tym punkcie trzeba uznać jego rację, ponieważ tragedią klasycystyczną rządziła → forma, odpowiednio modelująca historię. Magnuszewski proponuje zamiast niedobrej tragedii – dramat historyczny pisany na wzór Szekspirowskiej kroniki, „łączący wzniosłe z naturalnym malowaniem, śmieszne i smutne byle owowiekowe". Kilka lat później Edward Dembowski (*O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*, „Rok" 1843, t. 6) wygłasza pesymistyczną diagnozę sytuacji dramatu – „leży odłogiem", opanowany przez „stek mierności" z dwoma wyższymi talentami, Józefem Korzeniowskim i Karolem Drzewieckim (którzy *nb.* pisywali wtedy głównie komedie). Dembowski nie doceniał tragedii Juliusza Słowackiego, który odstawał od wzoru patriotycznego twórcy narodowego. *Balladyna* to dla niego żart, igraszka, a niweczący iluzję *Epilog* uniemożliwia działanie na czytelnika, „bo wiedząc, że poemat jest odegraniem komedii, trudno zeń być uniesionym". Znamienne, że o Słowackiego będą walczyć w niedalekiej przyszłości przede wszystkim aktorzy, Helena Modrzejewska i Jan Królikowski, jedyni uznawani powszechnie za tragików, mimo że Józef Kotarbiński widział także w grze Bolesława Leszczyńskiego „realizm tragiczny" (*Kilka słów o istocie sztuki aktorskiej*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 51). Narzekania na

brak umiejętności deklamacji wiersza i stylowej gry wymaganej w tragediach można spotkać w różnych recenzjach. Ten brak łączył się z niedostatkiem oryginalnych nowych tragedii. Takie powstawały wtedy głównie na emigracji.

Emigracyjne poglądy na dramat nie zawsze były przychylne tragedii, a artystyczne zróżnicowane. Adam Mickiewicz akcentował przede wszystkim jej walor → mistyczny, a początek dramatu widział w ludowych misteriach bożonarodzeniowych (*Literatura słowiańska*, 1843, wykład szesnasty), dystansując się od jego literackiej postaci na rzecz widowiskowej syntezy religii i polityki, siły i czynu (*Literatura słowiańska*, 1844, wykład jedenasty). Jak pisał Norwid – „wobec Religii sztuka samoistność swą tracąc, wstępuje już w porządek wyższej życia potęgi" (*O sztuce. (Dla Polaków)*, 1858). Autorzy jednak rozbijali tragedię na elementy wprowadzane do różnych gatunków – do poematu dramatycznego (zarówno w drezdeńskich *Dziadach*, jak w *Dziesięciu obrazach z wyprawy do Polski 1833 r.* Michała Borejki Chodźki, 1834–1835), do dramatu historycznego (np. Ludwika Orpiszewskiego *Mikołaja Zebrzydowskiego*, 1870–1872, czy *Konfederatów barskich* Mickiewicza, dopełnionych przez Tomasza Augusta Olizarowskiego w 1864 i 1876 r.). Na tym tle uderza oryginalna koncepcja Juliusza Słowackiego, który zapowiadał w liście do Zygmunta Krasińskiego „sześć tragedii, czyli kronik dramatycznych". Pisał: „[…] z Polski dawnej tworzę fantastyczną legendę, z ciszy wiekowej wydobywam chóry prorockie" (*Kochany poeto ruin!*, przedmowa do *Balladyny*, 1839); „[…] wziąłem pół-posągową formę Eurypidesa tragedii i rzuciłem w nią wypadki wyrwane z najdawniejszych krańców przeszłości" (*Do autora „Irydiona". List II*, przedmowa do *Lilli Wenedy*, 1840). Tę ostatnią tragedię doceni po latach Stanisław Koźmian jako recenzent krakowskiego teatru. Mimo mankamentów jej wykonania („aktorowie potrzebują takiego wykształcenia artystycznego, jakiego tu nabrać nie mieli sposobności"), trafnie odczytuje intencje autora, stwierdzając, że „figurami mitycznymi, półbogami muszą koniecznie być wszyscy bez wyjątku" jej bohaterowie („*Lady Tartuffe" i „Lilla Weneda"*, „Przegląd Polski" 1869, grudzień). W 1872 r. Koźmian objaśni *Beatrix Cenci*, pisząc o „czarnym, prawdziwie i przerażająco tragicznym" tle tragedii oraz „fatalności popełnionych zbrodni, która je pcha naprzód" ([rec.] *Beatrix Cenci*, „Kurier Poznański" 1872, nr 148).

Odmienny wzór tragedii stworzy Cyprian Norwid, autor tragedii w dziesięciu obrazach *Krakus, książę nieznany* (1851), tragedii w scenie jednej *Słodycz* (1855) i fantastycznego *Tyrteja* (1866), tragedii historycznej *Kleopatra i Cezar* (1870–1878) oraz bezkrwawej, białej tragedii *Pierścień Wielkiej-Damy* (1872). Jego zdaniem gatunek wyrasta z chrześcijańskiej „dramy mistycznej, która na dnie uroczyste zajmuje i wzrusza publiczność. Drama ta jest poczęciem się Tragedii, tej samej, którą Calderon w Hiszpanii, Shakespeare w Anglii, Goethe i Schiller w Niemczech uprawiają" (*Widowiska w ogóle uważane*, 1852, ogłosił Miriam „Nowa Gazeta" 1909, nr 3; dod.: „Literatura i Sztuka", nr 1). „Sztuka narodowa jako czas może być tylko wyrazicielką historycznej, że tak powiem, godziny" – zauważy w eseju *O sztuce. (Dla Polaków)*, dlatego „dramat narodowym być może – tragedia arcyrzadko lub nigdy". Za jej istotę uważał „uwiadomienie fatalności historycznej albo socjalnej, narodowi albo wiekowi jakiemu wyłącznie właściwej" (*Do krytyków*, przedmowa do *Krakusa*, 1863). W braku teatru pisał tragedie jednocześnie do wystawienia i „do odczytu" przeznaczone.

W kraju tymczasem, jak zanotował Lucjan Siemieński, „rzucono się na oślep w dramat, dlatego, że najwięcej dawał swobody, ale takiej swobody, co przestawała być sztuką, co się prędko wyuzdała w potworności i niedorzeczeństwa, mogące wywołać najmocniejsze efekta". Dramat zagarnął wtedy wszystkie tematy – historyczny, współczesny, religijny

(np. Antoniego Odyńca *Felicyta, czyli męczennicy kartagińscy*, 1849), a korzystając z poszczególnych komponentów gatunku, rujnował całościową koncepcję tragizmu. Nie dziwi więc, że Lucjan Siemieński czuje się w obowiązku wyjaśnić: „Cóż więc jest tragiczność, co tragedia" (*Przegląd piśmiennictwa*, „Czas. Dodatek Miesięczny" 1856, t. 4), podobnie uczynił Bartłomiej Podgórski (*Rzecz o tragedii starożytnej i nowożytnej*, „Biblioteka Warszawska" 1857, t. 1). Obu usprawiedliwia rosnące zainteresowanie tłumaczeniami greckich tragedii, łącznie z pierwszym polskim przekładem *Poetyki* Arystotelesa. Tragedia narodowa zachowująca klasycystyczny światopogląd i formę jest przede wszystkim traktowana jako martwa, niezależnie od jej obrony przez Tomasza Augusta Olizarowskiego (*O literaturze dramatycznej polskiej*, „Przegląd Poznański" 1850, t. 11). W istocie w kraju zabrakło zarówno wielkich tragedii, jak i wielkich dramatów historycznych, pisali je bowiem epigoni romantyzmu i pozytywiści, w coraz większym stopniu dbający o realia czasu pod wpływem francuskiej tzw. *tragédie scienitifique* (TRAGEDII UCZONEJ) i związanego z nią realizmu archeologicznego, który sięgnie po szczytowe osiągnięcia w latach 70., w spektaklach Meiningeńczyków (teatr ks. Jerzego II z Meiningen, istniejący w latach 1860–1908, koncentrujący swoje działania artystyczne na wysokim dramacie). Ale nadmiar → realizmu nigdy nie służył tragedii, za to rozwijał i wzbogacał dramat.

Program dramatu historycznego zarysował Józef Szujski – we wstępie do określonego jako studium historyczne *Samuela Zborowskiego* (1857), w którym postuluje odidealizowanie historii, pokazanie jej zła i brzydoty. W późniejszej pięcioaktowej tragedii *Zborowscy* (1868) pogłębi ten obraz. Niemniej miejsce DRAMATU POWAŻNEGO, bo tak mówi się również na tragedię, długo jest puste. Pierwszy sukces należy do tragedii Antoniego Małeckiego *List żelazny* (1853), przez krytyków analizowanej głównie z literackiego punktu widzenia. Twórczość dramatyczna Małeckiego jest jednak symptomatyczna, zawiera bowiem jedną tragedię, jeden dramat i jedną komedię. Znikają niemal z horyzontu tragediopisarze – można tak nazwać jedynie niewielu autorów – Jana Gadomskiego (tragedia *Larik*, 1886), Mieczysława Romanowskiego (*Popiel i Piast*, 1862), Juliusza Łętowskiego (dwie tragedie z chórami) czy Bronisława Komorowskiego (też tylko dwie tragedie). Większość autorów pisze po prostu wszystko i ta norma przetrwa Młodą Polskę. Rekordziści to Stanisław Wyspiański – sześć tragedii, Juliusz Słowacki – pięć tragedii, Kazimierz Gliński – cztery tragedie na dziewiętnaście sztuk różnych gatunkowo, obrazów dramatycznych, krotochwil, żartów scenicznych, komedii; trzy tragedie Szujskiego na dwadzieścia dramatów, poematów dramatycznych, obrazów historycznych, scen dramatycznych, komedii; dwie Wincentego Rapackiego na dwadzieścia dwa utwory, dwie Bronisława Grabowskiego na dwadzieścia jeden sztuk, dwie Adama Bełcikowskiego na dwadzieścia cztery teksty sceniczne. W jakimś sensie tragedia jako realizacja ideału artystycznego, moralnego i antropologicznego staje się towarem pożądanym, lecz deficytowym (K. Kaszewski, *Nasze współczesne dramatopisarstwo*, „Echo Muzyczne i Teatralne" 1883/1884, nr 2–5). Nie dorastają do niej nie tylko aktorzy, nie dorasta także widownia, przez zaborczą → cenzurę i trudne warunki życia trup teatralnych ograbiona z wysokich dzieł. Na tym miejscu rozpościera się melodramat, dramat współczesny i historyczny. Przenikalność estetyk, klasycznej i romantycznej dokonuje się na gruncie niemieckiej TRAGEDII PATETYCZNEJ (Bełcikowski), szkoły zdrowego rozsądku z François Ponsardem na czele lub połączenia patosu i groteski Victora Hugo (Szujski), na podłożu realizmu związanego ze wzorem szekspirowskiej tragedii historycznej lub kroniki (Szujski, Bełcikowski), scenicznego obrazu (Mieczysław Romanowski, Elżbieta Bośniacka). Można powiedzieć, że autorzy

wypróbowują różne typy technik łącznie z Calderonowską (Szujski, Faleński) czy melodramatyczną (Gliński, Żeromski). Na tle styczniowego melodramatu powstaje jedyna TRAGEDIA POWSTAŃCZA *Na Ukrainie* (1873) Leonarda Sowińskiego. Jednocześnie pojawiają się HYBRYDY MORALITETU I TRAGEDII (Rapackiego *Histrioni*, 1890), zaczyna się ogólnoeuropejski proces misterioryzacji dramatu, najdoskonalej zrealizowany przez Paula Claudela w jego syntezie tragedii, misterium i miraklu, którą stało się *Zwiastowanie* (1912).

Rozrastająca się lista czasopism wzbogaca galerię recenzentów – są wśród nich autorzy dramatyczni: Kazimierz Zalewski (zwany polskim Sarceyem), Wacław Szymanowski („Kurier Warszawski"), Edward Lubowski („Bluszcz", „Kłosy", „Tygodnik Ilustrowany"); pisarze: Bolesław Prus, Władysław Bogusławski („Kurier Codzienny"), Henryk Sienkiewicz („Gazeta Polska", „Niwa"); ludzie teatru: Józef Kenig („Gazeta Warszawska"), Józef Kotarbiński („Przegląd Tygodniowy", „Nowa Reforma"), Tadeusz Pawlikowski („Nowa Reforma", „Czas"), Lucjan Rydel („Czas"), Władysław Prokesch („Nowa Reforma"), Feliks Koneczny („Przegląd Polski"). Domy i → salony stają się obok redakcji miejscami spotkań, gromadząc literatów i aktorów (jak u Kotarbińskich), autorów dramatycznych, krytyków i dziennikarzy (jak u Karola Benniego czy Władysława Bogusławskiego). Pozycja krytyki może opierać się wtedy jedynie na pozainstytucjonalnym mandacie społecznym, niemniej jest wyjątkowa. Powstające recenzje składają się z części literackiej i teatralnej, łącząc scenę i dramat, czasopisma omawiają kolejne konkursy dramatyczne, przynoszące także tragedie. Od połowy stulecia zaczynają się pojawiać okazjonalne przeglądy literatury dramatycznej „przerywane" tradycyjnymi teoriami poezji. Oprócz Olizarowskiego czy Aleksandra Przezdzieckiego (*O dzisiejszym stanie sztuki dramatycznej w Polsce ze względu na najnowsze w tym rodzaju utwory*, „Biblioteka Warszawska" 1844, t. 2) jest biedermeierowski w tonie Hipolit Cegielski (*Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcelniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany*, 1845), szekspiryzujący „po niemiecku" Adam Pajgert, który uważał niedramatyczność polskich dziejów za jedną z ważnych przyczyn niedorozwoju naszej tragedii (*Słowo o dramacie*, „Dziennik Literacki" 1862, nr 64), wykładający technikę dramatyczną Antoni Gustaw Bem (*Teoria poezji polskiej z przykładami w zarysie popularnym analityczno-dziejowym*, 1899). Rok wcześniej Piotr Chmielowski wydaje dwutomową *Naszą literaturę dramatyczną* (1898), a syntezy literatury współczesnej, zawierające dzieje dramatu powstaną pod piórem modernistów, Antoniego Potockiego (*Polska literatura współczesna*, cz. 1–2, 1911–1912) i Wilhelma Feldmana (*Współczesna literatura polska 1864–1917*, 1918). Wtedy to – paradoksalnie – tragedia, związana z wysokim → modernizmem i rozkwitająca nie tylko w Polsce, ostatecznie ulegnie rozpadowi – formalnemu, tematycznemu i kategorialnemu.

Powrót i rozproszenie tragedii. Modernistyczni autorzy zwiększą liczbę TRAGEDII TRZYAKTOWYCH, które z czasem zastąpią wciąż stosowane TRADYCYJNE PIĘĆ AKTÓW (w pięciu jeszcze Antoni Lange ujmie *Wenedów*, 1908, Stefan Żeromski *Sułkowskiego*, 1910, Tadeusz Miciński *W mrokach złotego pałacu, czyli Bazylissa Teofanu*, 1909). Pojawiają się nadal TRAGEDIE JEDNOAKTOWE (jak *Althea* Felicjana Faleńskiego, 1875, czy *Atylla* Langego, 1908) oraz TRAGEDIE W OBRAZACH (*Albert wójt krakowski*, 1886, *Esterka*, 1887, Stanisława Kozłowskiego; *Król Stanisław August* Ignacego Grabowskiego, 1908). Klasycyzm, szekspiryzm, romantyzm, melodramatyzm, realizm, → naturalizm, alegoryzm, → symbolizm – w różnych proporcjach wiążą się z gatunkiem. Trwa kontredans tematów – GRECKIEGO, który nie zanikł, a jedynie osłabł w latach poprzednich (jednoaktówki Wyspiańskiego, *Meleager*, 1894, *Protesilas i Laodamia*, 1903; *Demostenes* Tadeusza Konczyńskiego, 1911; *Elektra* Feliksa Płaż-

ka, 1925), BIBLIJNEGO (*Sędziowie* Wyspiańskiego, 1900; *Judasz* Kazimierza Przerwy-Tetmajera, 1917), LEGENDOWEGO (*Legenda I i II* Wyspiańskiego, wyd. 1898 i 1904; *Wenedzi* Langego, powst. 1901, wyd. fragm. 1908, wyd. osob. całości 1909), HISTORYCZNEGO (*Tadeusz Rejtan* Józefa Pollaka, 1917), rodzi się TRAGEDIA WIEJSKA (*Wina i kara* Władysława Orkana, 1905; *Klątwa* Wyspiańskiego, 1909), którą rozwinie dwudziestolecie międzywojenne. Mnożą się kategorie → tragizmu i techniki jego tworzenia: uruchomiony przez romantyków tragizm historii może być zastąpiony przez tragizm namiętności, tragizm praw społecznych (jak u Henrika Ibsena) lub codzienności (jak u Maurice'a Maeterlincka), deterministyczny tragizm ślepej konieczności (jak u naturalistów) lub egzystencjalnej (bez)winy. Możliwe są też (jak zauważa Henryk Życzyński w swym „systematycznym wykładzie" *Teorii dramatu*, 1922) różne stopnie tragiczności, od wielkiego i głębokiego tragizmu do lekkiego zabarwienia i jedynie sytuacji tragicznej. Należy jeszcze wspomnieć o krzywym zwierciadle gatunku, czyli o parodiach tragedii i wielkich oper, grywanych przez XVIII i XIX w., łącznie z polską parodią *Cyda* Aleksandra Bryndzy (1829), parodią tragedii o Wandzie Aleksandra Fredry czy przekładami parodii *Zbójców* Schillera i *Wertera* (parodii dzieła Goethego). Z ducha parodii Shakespeare'a (zwłaszcza *Makbeta*) i dzieł klasycznych wywodzi się słynna farsa Alfreda Jarry *Ubu król, czyli Polacy* (wyst. 1896), przetłumaczona na polski dopiero w latach 30. XX w.

Polscy moderniści będą mieć do dyspozycji znaczny rozrzut poglądów na tragedię i cały potop jej realizacji, zwykle częściowych. Z jednej strony nazwano ją „martwą formą determinizmu", którą może ocalić jedynie „gest indeterministyczny, tylko akt swobody twórczej" (H. Sand [W. Feldman], *Współczesna polska twórczość dramatyczna*, 1911); z drugiej tragedia to rytuał, gdyż: „Obrzędem mistycznym jest tragedia. Z religijnego kultu powstała, w nim ma swój cel, swą istotę i swe jedyne uzasadnienie" (O. Ortwin, *Utopie o dramacie*, „Krytyka" 1901, z. 2). Pozostaje nadal wiecznym mitem heroicznym, poza realizmem, poza rzeczywistością i tylko ona w teatrze się liczy, „wszystko inne jest repertuarem" (O. Ortwin, *O teatrze tragicznym*, „Tygodnik Słowa Polskiego" 1902, nr 15–16 i 20). Ale już wtedy bystry obserwator, jakim był Karol Irzykowski, odnotował jej nowoczesną, nie-tragiczną odmianę. Bohater tej postaci gatunku „jak najstaranniej wymija »tragedię« i wszystkie rzeczy, które jej są […]. Losu nie wyzywa, lecz go przechytrza, rozbraja. Śmierci nie lubi, bo zna wartość życia i wie, że śmiercią nikogo nie oszuka". Więzy tragedii z wielowiekową tradycją zostają tu naderwane, choć wciąż „tragiczność jest jakimś niewątpliwym szczytem w skali ekspansji ludzkiej i jeżeli już nie celem, to przynajmniej sprawdzianem dla szczerości i intensywności ludzkich usiłowań" (*Dostojny bzik tragiczności*, „Widnokręgi" 1910, z. 20).

Ostateczny cios mitowi jednolitości tragedii zadał Stanisław Lack (*Budowa tragedii („Sędziowie")*, „Krytyka" 1908, z. 4), uznając, że nie istnieje jeden wzór gatunkowy, jedna teoria, która może scalić wszelkie dokonania. Wszak „każda tragedia z konieczności jest zbudowana inaczej, z innych uzasadnień przebiegu zdarzeń", każda też wymaga własnej odmiennej refleksji. Nie ma bowiem jednej recepty tragediowej, tak jak nie ma „budowy Tragedii w ogólności". Stanowisko krytyka dyktuje nie tylko indywidualizm i subiektywizm epoki, ale i zrozumienie gatunku. U progu nowego stulecia tragedia rozpadła się nie tylko na autorskie modele gatunkowe, ale i na jednostkowe dokonania. W dodatku ekspresjonistyczny teatr niemiecki pokazał w 1913 r. po raz pierwszy zapomnianą tragedię Georga Büchnera *Woyzeck* (1838), która zaprzeczała wszelkim normom gatunku, ujawniając, że możliwa jest tragedia jako antytragedia. Okazało się też, że dzieło wcale nie musi nosić etykiety „tragedia", by podjąć jej rolę, że pojedyncze komponenty gatunku mogą nadać utworom jedynie „przechylo-

nym" ku tragedii wymiar tragiczny. Wystarczy „tragiczna bohaterka" (Lulu w *Demonie ziemi* Franka Wedekinda, 1895), „tragiczna akcja" (w *Ojcu* Augusta Strindberga, 1887), „tragiczna atmosfera" w *Córce Joria* (1904) Gabriele'a D'Annunzia, nazwanej przez autora *tragedia pastorale* (TRAGEDIA PASTERSKA). Termin w różny sposób wykorzystywali nawet autorzy – *Woźnica Henszel* (1889) dla Gerharta Hauptmanna to „tragiczna rozprawa", Gabriela Zapolska nazwała *Ich czworo* (1907) „tragedią ludzi głupich", Zofia Wójcicka swą *Psyche* (1901) – „tragedią dziecięcą dla dorosłych ludzi". *Warszawianka* Wyspiańskiego to dla Feliksa Konecznego „próba tragedii historycznej podjęta bardzo szczęśliwie" („Przegląd Polski" 1899, t. 131). Tragedia mogła się więc pojawić wszędzie – w misteryjnym i apokaliptycznym *Świat się kończy!* Jana Kasprowicza, w alegorycznej paraboli (*Skarb* Leopolda Staffa), mogła być tragedią bez tragizmu, jak *Wina i kara* Władysława Orkana, w moralitetowym sposobie rozważająca problem Dobra i Zła, mogła wystąpić w złożeniu w przeszłości niemożliwym – tragedii i farsy, jak w *Moralności pani Dulskiej*. W ostatecznym efekcie modernizm dokonał całkowitego rozproszenia tragedii, także na jej namiastki i błyskotki – w typie fałszywych *Tragedii duszy* Roberta Bracco lub nieprawdziwie „tragicznego" tytułu sztuki Jerzego Żuławskiego *Za cenę łez*.

Po raz pierwszy zakwestionowano tragedię w drugiej połowie XIX w., zamieniając ją na dramat; po raz drugi uczyniono to w okresie modernizmu, oddając ją po prostu autorom, rozbijając na atomy i rozsiewając po świecie dramatu. W XX w. niewielu pisarzom uda się scalić ten rozbity byt artystyczny. Z klęską tragedii łączyła się również klęska wysokiego modernizmu, kończącego dzieło wcześniejszych epok, które wspólnie z demokratyzującą się literaturą i teatrem zmarnowały szansę na naszą tragedię.

Dobrochna Ratajczakowa

Źródła: [I. Krasicki], [*Pochwała teatru*], „Monitor" 1765, nr 27; F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, wyd. 1 – 1786, wyd. 3 – 1808; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, 1788; [Sz. Bielski, O. Górski, F. Dmochowski], *Wybór różnych gatunków poezji z rympisów polskich dla użytku młodzieży*, t. 1–3, 1806–1807; F. Wężyk, *O poezji dramatycznej*, powst. 1811, wyd. „Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce" 1878, t. 1; E. Słowacki, *Teoria poezji* [przed 1813], w: tegoż, *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. 2, 1826; L. Osiński, *Wykład literatury porównawczej* [1818–1830], w: tegoż, *Dzieła*, t. 1, 1861; W. Bogusławski, *Uwagi nad operą „Józef w Egipcie"*, w: tegoż, *Dzieła dramatyczne*, t. 1, 1820; W. Bogusławski, *Uwagi nad „Ojcem familii"*, w: tegoż, *Dzieła dramatyczne*, t. 2, 1820; W. Bogusławski, *Uwagi nad operą „Dwa dni trwogi"*, w: jw.; W. Bogusławski, *Uwagi nad „Hamletem"*, w: tegoż, *Dzieła dramatyczne*, t. 4, 1821; K. Brodziński, *O tragedii* [1822–1823], w: tegoż, *Pisma*, t. 5, oprac. J.I. Kraszewski, 1872; W. Bogusławski, *Uwagi o dramie „Eleonora, czyli Skutki przebaczenia niewiary małżeńskiej"* [F.J. Zieglera], w: tegoż, *Dzieła dramatyczne*, t. 11, 1823; *Zasady poezji i wymowy przez K.L. Schallera z niemieckiego przełożone i do polskiej literatury zastosowane przez J.K. Ordyńca*, t. 1–2, 1827; J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, 1829; M. Mochnacki, *Szekspir*, „Kurier Polski" 1830, nr 206; A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska* [1840–1844], t. 3–4, przeł. F. Wrotnowski, 1865; K.W. [K. Witte], *Pamiętnik sceny warszawskiej na rok 1840*, 1841; L. Siemieński, *Przegląd piśmiennictwa*, „Czas. Dodatek Miesięczny" 1856, t. 4, przedruk pt. *Tragedia i tragiczność* w: *Kilka rysów z literatury i społeczeństwa od roku 1848–1858*, t. 2, 1859; C.K. Norwid, *O sztuce. (Dla Polaków)* [1858], w: tegoż, *Pisma zebrane*, t. F, wyd. Z. Przesmycki, 1911; P. Chmielowski, *Nasza literatura dramatyczna*, t. 1–2, 1898; O. Ortwin, *O teatrze tragicznym*, „Tygodnik Słowa Polskiego" 1902, nr 15–16 i 20; S. Lack, *Budowa tragedii („Sędziowie")*, „Krytyka" 1908, z. 4; K. Irzykowski, *Dostojny bzik tragiczności*, „Widnokręgi" 1910, z. 20; H. Sand [W. Feldman], *Współczesna polska twórczość dramatyczna*, 1911; *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów, 1815–1819*, oprac. i wstęp J. Lipiński, 1956; *Myśl teatralna Młodej Polski*, wybór I. Sławińska, S. Kruk, wstęp I. Sławińska, 1966; *Teatr krakowski pod dyrekcją Hilarego Meciszewskiego 1843–1845. Repertuar, recenzje, dokumenty*, oprac. J. Got, 1967; *Teatr narodowy 1765–1794*, red. J. Kott, 1967; F. Koneczny, *Teatr krakowski. Sprawozda-*

nia 1896–1905, przedm. K. Gajda, 1994; *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce. Z antologią dramatu*, wstęp i oprac. I. Kadulska, 1997; *Tragedia w okresie Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego. Wybór tekstów dla studentów specjalności Wiedza o kulturze, Kultura i tradycja antyczna*, wyb. i oprac. M. Kozłowska, 2006.

Opracowania: Z. Zapała, *Franciszek Wężyk. Monografia biograficzno-krytyczna*, 1898; I. Sławińska, *Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień struktury dramatu*, 1948; *Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799–1814*, oprac. E. Szwankowski, 1954; J. Pawłowiczowa, *Wstęp*, w: *Drama mieszczańska*, oprac. J. Pawłowiczowa, 1955; A. Zieliński, *Jan Ludwik Żukowski, zapomniany krytyk i publicysta*, „Prace Polonistyczne" 1960; S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, 1966; *Teatr narodowy w dobie oświecenia, Księga pamiątkowa sesji poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego*, 1967; A. Bartoszewicz, *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku*, 1973; J. Kleiner, *Sentymentalizm i preromantyzm. Studia inedita z literatury porozbiorowej 1795–1822*, 1975; W. Weintraub, *Racine w barokowej Polsce*, w: tegoż, *Od Reja do Boya*, 1977; M. Grzędzielska, *Poezja postyczniowa wobec tradycji romantycznej*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria 3, red. M. Żmigrodzka, 1981; S. Pazura, *De gustibus. Rozważania nad dziejami pojęcia smaku estetycznego*, 1981; *Polska tragedia neoklasycystyczna*, wyb. i oprac. D. Ratajczak, 1988; D. Ratajczakowa, *Tragedia i komedia w krytyce teatralnej pierwszego dwudziestolecia XIX wieku*, w: *Od tragedii do groteski. Szkice z dziejów pojęć i terminów krytycznoteatralnych*, red. E. Udalska, 1988; Z. Przychodniak, *U progu romantyzmu. Przemiany warszawskiej krytyki teatralnej w latach 1815–1825*, 1991; *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska i E. Szary-Matywiecka, 1992; J. Waligóra, *Dramat historyczny w epoce Młodej Polski*, 1993; B. Czwórnóg-Jadczak, *Klasyk aż do śmierci. Twórczość literacka Franciszka Wężyka*, 1994; W. Szturc, *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*, 1999; P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski. Zarys problematyki*, 1999; M.J. Olszewska, *„Tragedia chłopska". Od W.L. Anczyca do K.H. Rostworowskiego*, 2001; *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, 2002; D. Ratajczakowa, *Drogocenny mit tragedii*, w: *Między teatrem a literaturą. Księga ofiarowana Profesorowi Januszowi Deglerowi w 65. rocznicę urodzin*, red. A. Juzwenko i J. Miodek, 2004; D. Ratajczakowa, *Tragikomedia. Gatunek i model*, w: *Pejzaże kultury. Prace ofiarowane Profesorowi Jackowi Kolbuszewskiemu w 65. rocznicę Jego urodzin*, red. W. Dynak i M. Ursel, 2005; M. Chachaj, *Dramy i tragedie historyczne Juliana Ursyna Niemcewicza*, 2007; M. Rutkowska, *Terminologia dramatu i teatru w polskim oświeceniu*, 2007; M. Dybizbański, *Tragedia polska drugiej połowy XIX wieku – wzorce i odstępstwa*, 2009; R. Rusnak, *„Seneca noster"*, cz. 1: *Studium o dawnych przekładach tragedii Seneki Młodszego*, 2009; I. Gosik-Kapelińska, *Historia dramatem pisana. Dramat historyczny w epoce pozytywizmu*, 2011; E. Szczepan, *Pogrobowiec Oświecenia czy nowator? Dziewiętnastowieczna twórczość dramatyczna Juliana Ursyna Niemcewicza*, 2011; M. Bajer, *Problem spójności tekstu w staropolskim przekładzie tragedii. Stanisław Morsztyn i „Andromacha" z Racine'a*, „Pamiętnik Literacki" 2015, z. 1.

Zob. też: Dramat, Dramat historyczny, Komedia, Libretto, Opera, Tragizm

TRAGIZM

Pojęcie. Termin „tragizm" (gr. *tragikós* – „tragiczny") występuje w licznych wariantach semantycznych i bywa używany przy nazywaniu różnych zjawisk kulturowych. Obecnie funkcjonuje m.in. w wymiarach: 1) ESTETYCZNYM (kategoria przypisana → tragedii jako historycznie usankcjonowanemu → gatunkowi dramatycznemu, ale też tragizm jako jeden z głównych składników świata przedstawionego i/ lub cecha bohaterów dzieł z palety niedramatycznych gatunków literackich); 2) ANTROPOLOGICZNYM i EGZYSTENCJALNYM (jedna z podstawowych sytuacji ludzkich); 3) HISTORIOZOFICZNYM (pierwiastek dziejów ludzkości); 4) EPISTEMOLOGICZNYM (sposób poznania ludzkiego istnienia); 5) MORALNO-RELIGIJNYM (uniwersalny pod względem epokowym i kulturowym motyw ścierania się dobra ze złem, ducha z materią czy też np. sytuacji zwerbalizowanej w Nowym Testamencie przez św. Pawła: „Nie czynię bowiem dobra, którego chcę, ale czynię to zło, którego nie chcę" – Rz 7,19).

W optyce dramaturgii antycznej tragizm dotyka → bohatera, którego losem, wbrew/ / mimo jego woli, sterują siły wyższe (bogowie, fatum) lub którego racje wchodzą w kolizję z równorzędnymi racjami innej osoby. Wolna wola, prawo/ przywilej podejmowania niezawisłych decyzji – konstytutywne atrybuty człowieczeństwa – w wydaniu tragicznym stają się zjawiskami przewrotnymi, każde bowiem rozwiązanie problemu o najwyższej egzystencjalnie randze (*vide*: dotyczącej życia, śmierci, miłości, wieczności) prowadzi do fatalnego finału. Splot tragicznych wydarzeń pcha protagonistę wprost ku nieuchronnej katastrofie, o ile oczywiście takie rozwiązanie jest zgodne z wolą przeznaczenia, czyli, jak konstatował Franciszek Salezy Dmochowski, w artykule dołączonym do pośmiertnej edycji *Dzieł* Ludwika Osińskiego: „[…] tą niezbłaganą potęgą, przed którą sami bogowie pochylali czoło" (*Tragedia u Greków*, wyd. 1861). Według *Poetyki* Arystotelesa kluczowym momentem biografii bohatera tragicznego (jednostki wyjątkowej, posiadającej „szlachetny charakter") stawało się rozpoznanie (*anagnorisis*) własnego przeznaczenia i przyjęcie go do wiadomości bez możliwości apelacji do jakiejkolwiek instancji boskiej czy ludzkiej. Uzyskanie efektu tragiczności (poczucia tragizmu) wymagało umiejętnego (kunszt i wyrobiony smak) posługiwania się przez tragediopisarza odpowiednimi narzędziami kompozycyjnymi, elementami struktury dramatu (*prologos*, *parodos*, *epejsodion*, *stasimon*, *exodos*) oraz specjalną konstrukcją bohatera. Tragedia miała wywoływać u → odbiorcy litość i trwogę, a przez to prowadzić do oczyszczenia (*katharsis*) umysłu z tych doznań.

Stopniowy proces ewolucji pojęcia doprowadził do tego, że tragizm przestano ujmować w kategoriach jedynie typologicznych, estetycznych, literackich, a także uznawać go wyłącznie za sztandarowy składnik → kompozycji tekstu dramatycznego. Zaczął on natomiast funkcjonować jako charakterystyczna właściwość historii, świata i losu człowieka, zasadniczy rys rzeczywistości, światopogląd – i w tej postaci przeniknął do innych niż tragedia gatunków literackich, w tym również niedramatycznych (→ powieść poetycka, poemat, → powieść historyczna). Nastąpiło też zdecydowane rozszerzenie jego pola semantycznego. Proces ten rozpoczął się w pierwszej połowie XIX w. od przesunięcia akcentów w genologicznej strukturze tragedii. Zalecany przez starożytnych dramaturgów i respektowany w → klasycyzmie prymat akcji nad innymi składnikami sztuki tragicznej uległ wówczas pewnemu rozluźnieniu. Wagi nabrały natomiast ludzkie emocje i osobiste przeżycia bohatera/ bohaterów – eksponowane w rozbudowanych monologach.

Oświeceniowe dyskusje o tragedii i tragizmie. Dla oświeceniowych krytyków i teoretyków literatury polskiej tragizm, tragiczność były pojęciami pochodzącymi wyłącznie z pogranicza estetyki i – ujmując rzecz precyzyjniej – „do tragedii należącymi" (definicja słowa „tragiczny" ze *Słownika języka polskiego* Samuela Bogumiła Lindego, t. 5, 1812). Na przestrzeni lat 70.–90. XVIII w. ożywione emocje wzbudzały pytania o przyczynę niepopularności tragedii na rodzimej scenie teatralnej, o niedobór polskich tragediopisarzy tworzących dzieła na podstawie historii Rzeczypospolitej. Z takiego stanowiska przemawiał m.in. Filip Nereusz Golański: „[…] przy coraz większym doskonaleniu polskiej komedii, kiedy ich tyle już po ręku chodzi, nie pokazała się tylko jedna w tych czasach tragedia. O oryginalnych mówię, bo mamy wiele i nieźle tłumaczonych […]. Przecież w narodzie takim, zdaje się, żeby powinna być tragedia lepiej przyjmowaną" (*O wymowie i poezji*, 1786). Zaczęto stopniowo dostrzegać istnienie ścisłej koherencji między zjawiskiem tragizmu historycznego a meandrycznymi dziejami Polski. Zanim spostrzeżenie to przyswoi i twórczo rozwinie → romantyzm, pojawi się ono również w wypowiedziach z czasów sporu romantyków z klasykami.

Kazimierz Brodziński, choć w historii literatury jest uznawany za twórcę i głównego popularyzatora koncepcji o „nietragicznej wizji dziejów Polski" (*Uwagi nad „Barbarą", tragedią oryginalną A. Felińskiego*, „Ćwiczenia Naukowe" 1818, t. 1), jednak w artykule z 1821 r. *O „Barbarze", tragedii Felińskiego* (rozprawy tej autor nie ukończył, tytuł zmienił ostatecznie na *Myśli o dramatyce polskiej*) stwierdzi jednoznacznie: „Dla nas Polaków więcej jeszcze [niż u Greków] jest narodowość na scenie pożądaną, gdy całe dzieje nasze są jedną, już zakończoną tragedią" („Pamiętnik Warszawski" 1821, t. 19). Zachętą dla twórców do pisania arcydzieł spod znaku „najwznioślejszego" gatunku dramatycznego miał być – na co zwrócił uwagę Ludwik Osiński – sukces wystawienia na scenie polskiej w 1777 r. sztuki francuskiego dramaturga Bernard-Josepha Saurina (będącej *nb.* trawestacją angielskiej sztuki Edwarda Moore'a, *The Gamester*, 1753) pt. *Beverlei, tragédie bourgeoise* w przekładzie Franciszka Barssa. Na tej to sztuce „łzy słuchaczów pierwszy raz płynęły" (L. Osiński, *Sztuka dramatyczna w Polsce do końca wieku XVIII*, wyd. 1861). Źródłem późniejszej urazy entreprenerów teatralnych do prezentowania tragedii przed szerszą publicznością stała się natomiast – wedle słów przedstawiciela warszawskiego klasycyzmu – źle przełożona *Meropa* (1743) Voltaire'a (premiera w teatrze Wojciecha Bogusławskiego: 26 listopada 1792 r.). Zamknęła ona bezpowrotnie drzwi do scenicznego sukcesu takim sztukom, jak *Cyd* Pierre'a Corneille'a w przekładzie Jana Andrzeja Morsztyna, *Bolesław III* (1790) Franciszka Karpińskiego, *Zygmunt August* (1783) Józefa Wybickiego (pojawił się tu wątek Barbary, który podjął później Alojzy Feliński w swej *Barbarze Radziwiłłównie*) czy *Gwido Hrabia Blezu* (1770) Adama Naruszewicza (L. Osiński, *Sztuka dramatyczna*). W rzeczywistości *Meropa* została przyjęta przez stołeczną publiczność entuzjastycznie, jednak → cenzura targowicka uniemożliwiła dyrektorowi zrealizowanie planowanych na galę urodzin króla sztuk Voltaire'a *Brutusa* (1730) lub *Oktawiana i młodego Pompejusza, czyli Triumwiratu* (wyd. franc. 1767). Veto targowiczan okazało się na tyle skuteczne, że do końca stulecia zabrakło na scenie narodowej miejsca dla tragedii w ogóle.

Społeczne zapotrzebowanie na sztuki dramatyczne – podobnie zresztą jak i na utwory → komediowe, o wyraźnym wydźwięku optymistycznym – tkwiło korzeniami w powszechnych niepokojach związanych z gwałtownymi przemianami historycznymi. O tragiczności, która zawisła nad dziejami Rzeczypospolitej, świadczyły nawet nie tyle rozbiory – pojmowano je bowiem w duchu prowidencjalistycznym i premesjanistycznym (przykładem twórczość Jana Pawła Woronicza), wyjaławiając tym samym z pierwiastków tragizmu, wpisując w odwieczny plan Stwórcy wobec Polaków i całej ludzkości – ile reformy Sejmu Wielkiego. Reformy te, choć w pełni nowoczesne, nie tylko nie uratowały państwa polskiego przed upadkiem, ale nawet przyspieszyły i udramatyczniły jego koniec.

Do eksplorowania najgłębszych warstw przeszłości Polski w celu poszukiwania twórczego natchnienia i przede wszystkim tematów do tragedii zachęcał Adam Kazimierz Czartoryski w – inspirowanej m.in. rozważaniami Jean-Baptiste'a Dubosa (*Les Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719) – *Przedmowie* do swojej komedii *Panna na wydaniu* (1771). Zachętę ową argumentował w ten oto sposób: „[…] wielcy ludzie krajowi wprowadzeni na scenę domowe przykłady poruszą, przywiążą, skutkować bardziej będą na umyśle spektatora jak obce". I choć historię narodową, w myśl klasycystycznych reguł artystycznych, poddawano wówczas bezwzględnym zabiegom estetyzacji, uniwersalizacji, standaryzacji – tak, by można było wtłoczyć ją w sztywną, skrępowaną zasadą trzech jedności ramę genologiczną tragedii – to jednak nie bez znaczenia pozostaje tkwiący głęboko w społeczeństwie imperatyw doboru takiej, a nie innej tematyki przy tworzeniu dzieł literackich, a także cha-

rakterystyczne ciążenie tematu historycznego ku „najwznioślejszemu" z gatunków dramatycznych.

Podobnie uzasadnioną potrzebę drenażu rodzimej historii podnosiło na forum publicznym wielu klasycystycznych teoretyków i krytyków literatury: Józef Kalasanty Szaniawski (*Niektóre uwagi podane do namysłu spółredaktorom pisma periodycznego pt. „Zbiór materiałów do historii polskiej"*, 1804), Edward Kazimierz Lubomirski (*Wstęp*, w: E. Klingemann, *„Faust". Tragedia w 5 aktach*, przeł. E. Lubomirski, 1819) czy choćby Józef Franciszek Królikowski (*O pięknościach języka polskiego pod względem dramatycznym i o potrzebie jego doskonalenia*, 1820). W 1803 r. Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Warszawie zorganizowało konkurs na tragedię, do „której materia z dziejów polskich czerpaną ma być". Swoje sztuki zgłosili wówczas tacy twórcy, jak Franciszek Wężyk i Józef Sygert, Jan Borejko Chodźko, Julian Ursyn Niemcewicz, Andrzej Brodziński, Tekla Łubieńska czy Euzebiusz Słowacki. W tym czasie (lata 1801–1802) na rynek teatralno-literacki po dłuższej przerwie wraca klasycystyczna krytyka, która bierze udział w rozgrywkach między dwoma odmianami tragedii, tzw. francuską i tzw. niemiecką. Wiąże się to bezpośrednio z powstaniem Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk i łączy z nazwiskami Jana Chrzciciela Albertrandiego, Franciszka Ksawerego Dmochowskiego, Stanisława Staszica czy Stanisława Kostki Potockiego (jako autora *Świstka krytycznego*).

Działania te harmonijnie wpisywały się w światopoglądową zmianę, która nastąpiła w powszechnej mentalności społeczeństwa polskiego w pierwszych dwóch dekadach XIX w. Jej owocem stała się m.in. potrzeba spojrzenia na narodowe dzieje, również najnowsze, w sposób inny niż czyniono dotychczas. I to właśnie tragedia wydawała się idealnym „głosem" historii. Za taką uważał ją m.in. Franciszek Wężyk, zwolennik angielskiej i niemieckiej estetyki, który w stworzonej w 1811 r. na zlecenie TPN i następnie przez Towarzystwo odrzuconej rozprawie *O poezji dramatycznej* (powst. 1811, wyd. 1878) skonstatował, że celem tragedii jest m.in. „wystawienie narodowi, dla którego się pisze, znakomitych z dziejów ojczystych wypadków, pod względem wpływu, jaki te mieć mogły na szczęście albo nieszczęście krajowe. […] Podobne drama do tego narodu wyłącznie należeć będzie, z którego dziejów treść onego wyczerpaną została". Tragedia była uważana za najodpowiedniejszy artystycznie wybór potencjalnego autora sztuki dramatycznej i uznawana za formę oddającą w godnym, poważnym, wysokim → stylu najważniejsze wyroki historii.

Spór o tragizm i tragedię w XVIII w. toczył się na tle polemik związanych z klasycystyczną teorią literacką. Arbitralne głosy dotyczące tej kwestii pojawiły się we Francji, gdzie walkę ze starymi zasadami rozegrano właśnie na polu tragedii, uważanej wówczas za najważniejszy gatunek poezji. Zaczęto przede wszystkim animować radykalne działania w kierunku obalenia kanonu trzech jedności. Jako pierwsi taką próbę podjęli Bernard Le Bovier de Fontenelle, Antoine de La Motte czy nawet Voltaire w dziełach *Discours sur la tragédie (1730)* oraz *Essai sur la poésie épique* (1732). Echa francuskiej polemiki starożytników z nowożytnikami pojawiały się na łamach „Monitora". Czasopismo zamieściło rozprawę o twórczości dramaturgicznej (najwięcej miejsca poświęcono tu komedii); jej autorstwo przypisuje się Ignacemu Krasickiemu ([*O regułach pisania komedii*], „Monitor" 1766, nr 63–64). Rozprawa okazała się pierwszym w polskiej kulturze teoretycznym zarysowaniem cech gatunkowych tragedii klasycznej. W „Monitorze" opublikowano również list – podpisany pseudonimem „Teatralski" – będący krytyką zasady jedności miejsca i czasu. Autor listu (przypuszcza się, że to Stanisław August Poniatowski), zainspirowany rozważaniami Bena Johnsona o sztukach

Williama Shakespeare'a, konstatował, że chęć zachowania jedności czasu i miejsca wynikała z pomieszania zasadniczych pojęć: bierze się scenę za rzeczywistość, a nie za iluzję, ujętą w ramy dekoracji (Teatralski, [*O iluzji i wyobraźni*], „Monitor" 1766, nr 65). Poglądy Teatralskiego nie wywołały znaczniejszego rezonansu w polskiej krytyce, choć były w swej istocie odważnym i nowatorskim przeciwstawieniem się estetyce klasycznej.

Ewolucja kategorii tragizmu w literaturze objęła też konstrukcję bohatera. Analizowana przez Arystotelesa szlachetność → charakteru powoli przestawała być utożsamiana wyłącznie z pochodzeniem i statusem społecznym, a w dalszej kolejności także z płcią. Jednak przeciwnicy tych zmian istotę tragedii upatrywali właśnie w wysokim etosie bohatera: musiał to być monarcha, książę lub rycerz – słowem, jednostka ponadprzeciętna. W przywoływanym artykule z „Monitora" (1766, nr 63–64) wprowadzenie na scenę bohaterów z arystokratycznych kręgów społeczeństwa urasta do rangi dystynktywnej cechy gatunku: „[…] ta tylko jest między nimi [tragedią i komedią] różnica, iż w tragedię wchodzą osoby znaczne, jako to: monarchowie, książęta, rycerze; do komedii zaś – niższego stanu ludzie". Według Euzebiusza Słowackiego obserwowane na scenie zdarzenia powinny wywoływać u odbiorcy uczucie „górności duszy" (*Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, powst. ok. 1810, wyd. 1824). Poglądy tego autora nie wychodzą ponad to, co głosił Arystoteles, a właściwie nie wykraczają poza interpretację poglądów autora *Poetyki*, dokonaną przez niemieckich teoretyków, jak np. Johann Eschenburg, Alexander Baumgarten, Johann Georg Sulzer czy Friedrich Ludewig Bouterweck. Ogniskiem tragizmu w dziele literackim miały być czyny bohatera szlachetnego, heroicznego, wspaniałomyślnego. Do tego miana nie mógł pretendować człowiek pochodzący z mieszczaństwa czy warstw chłopskich. Dyskwalifikował go już choćby oczywisty w ówczesnych realiach brak zdolności i wewnętrznego usposobienia do przemawiania w „wysokim stylu" na scenie teatru (E. Słowacki, *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*). Dramatopisarze musieli pamiętać również o tym, aby bohater, który miał uchodzić za postać tragiczną, nie był człowiekiem ani „zupełnie złym", ani „zupełnie dobrym". Bowiem „gdy nieszczęście występuje jako ukaranie zła, nie budzi wzruszenia ani przestrachu, ani politowania" (E. Słowacki, *Prawidła wymowy i poezji*, wyd. 1826).

Do podobnych wniosków dochodzono jeszcze w drugiej dekadzie XIX w. Ludwik Osiński w *Wykładzie literatury porównawczej* (1818–1830) na Uniwersytecie Warszawskim postulował, że tragedii nie jest godny charakter, gdyby mu jakikolwiek typ szlachetności nie towarzyszył, po czym dodawał: „[…] wielkie nawet zbrodnie, równie jak wielkie cnoty, mają prawo do heroizmu" (*Tragedia u nowożytnych*, wyd. 1861).

Jednak jeszcze przed końcem XVIII w. można było usłyszeć głosy zachęcające do obniżenia kryteriów społecznych, genologicznych, etycznych i estetycznych wobec bohaterów tragicznych. Takie sugestie formułował np. Filip Nereusz Golański, według którego od bohatera zdecydowanie ważniejsza jest akcja, splot tragiczny: „[…] jeśli tkliwe uczucie sprawić powinna [tragedia], znajdzie się i między pospolitszymi ludźmi bohater. […] Częstokroć przypadki najpiękniejszej tragedii godne trafiają się w najmierniejszych stanach" (*O wymowie i poezji*). Dodajmy, że nie chodzi o tkliwość rozumianą jako sentymentalna → czułość serca, lecz o uczucia litości i trwogi czy – jak pisał Euzebiusz Słowacki – „przestrachu i politowania" (*Prawidła wymowy i poezji*). Choć postulaty Golańskiego wyrastają z teorii klasycystycznej, czyli – uogólniając – ścisłe centrum wyznacza wysublimowane przeżycie estetyczne i obcowanie z dobrym smakiem/ kunsztem twórcy, a wszelkie składniki sztuki (a więc także tragizm) pełnią wobec owego centrum funkcję służebną, to jednak w tym konkretnym

przypadku obserwujemy widoczną zmianę w podejściu do sztywnych przepisów literackich. Golański, stawiając znak zapytania przy określaniu statusu społecznego bohatera tragicznego, w istocie podważa tradycyjny schemat genologiczny klasycystycznego → dramatu. Punkt ciężkości zostaje przesunięty z imperatywu podległości regułom artystycznym, etycznym i estetycznym na potrzebę eksponowania kategorii tragizmu i wywołania w widzach uczucia litości i trwogi. W rozprawie *O wymowie i poezji* nie chodzi zatem – jak się powszechnie uważa – o rewolucyjne obniżanie statusu społecznego bohaterów tragicznych, lecz o ukazanie drugorzędności tej kwestii. „Najmniejsza JEST W ŚWIECIE cząstka ludzi takich, którym fortuna hołduje… [wyróżnienie – Ł.Z.]" – zauważył Golański, stwierdzając równocześnie, że ludzkiej egzystencji nie patronuje optymizm, lecz przeciwnie: kieruje nią tragizm. Dobra sztuka stworzona w najwyższym stylu dramatycznym winna pełnić funkcję lustra, czyli pozwolić swym odbiorcom (wszelkiej kategorii i pochodzenia społecznego) na spojrzenie z dystansu na siebie oraz prawa rządzące światem. Dryfująca dotąd po krystalicznych falach estetyki → fikcja literacka (akcja tragedii) musi zanurzyć się w bagnie „prozy życia" i dostarczyć widzom doznania estetycznego, ale też egzystencjalnego (dotknąć mechanizmów sterujących losem człowieka) i epistemologicznego (przekazać wiedzę o naturze świata i ludzkiej kondycji duchowej). Były to postulaty na tyle odważne, że odcinali się od nich nawet klasycystyczni teoretycy i krytycy, by wymienić choćby Franciszka Wężyka (*O poezji dramatycznej*).

Analogiczne do Golańskiego poglądy na temat statusu bohatera tragicznego głosił Franciszek Ksawery Dmochowski. Zdaniem wielbiciela i tłumacza poezji Johna Miltona oraz Edwarda Younga (→ youngizm) bohater taki musiał odznaczać się przede wszystkim „wyniosłością duszy". Ale jednocześnie Dmochowski podkreślał, że: „Błądzi ten, który mniema, że tragicznej scenie / Wielkich imion potrzeba, i te tylko role / Mogą na nas wycisnąć łzy, gdzie wchodzą króle" (*Sztuka rymotwórcza*, 1788). Dmochowski sądził – zgodnie z teoriami Jean-François Marmontela i Denisa Diderota – że tworząc tragedie, należy sięgać nawet po bohaterów ubogich lub związanych z rzeczywistością mieszczańskiego świata. Zresztą korespondowało to z genealogią tragedii, którą wywodzono – co również Dmochowski zaakcentował – z misteriów ku czci Bakchusa, gdzie służyła „dla prostoty grubiańskiej hołoty uciechy", posiadając *ipso facto* „liche początki" (tamże). Artystyczny rygoryzm, sformalizowanie procesu twórczego, przymus zachowania wysokiego stylu sztuk tragicznych, budowanie schematów fabularnych przede wszystkim za pomocą patosu – miały być, parafrazując poglądy krytyków klasycystycznych, trybutem płaconym tragedii celem zadośćuczynienia owej „winie pierworodnej". Poglądy Dmochowskiego pozostają pod wpływem teorii Diderota na temat komedii płaczliwej i dramy mieszczańskiej (*O poezji dramatycznej*, 1758).

W refleksji krytycznej późnego klasycyzmu (1795–1830). Przyczyn braku w literaturze polskiej drugiej połowy XVIII i początków XIX w. tragedii w jej antycznym i klasycznym kształcie należy doszukiwać się w wielu czynnikach, m.in. w trudności realizacji wyznaczonego odgórnie wzorca czy też w rezygnacji przez twórców ze starożytnej kategorii fatum i wprowadzeniu na jej miejsce FATALIZMU HISTORYCZNEGO. Odczucie tragizmu przemieszczało się ze sfery estetyki i artyzmu w obszary codzienności i historii, łączyło ze sposobem postrzegania jednostkowej i społecznej egzystencji ludzkiej. Skutkowało to wymuszeniem na autorach dzieł zdecydowanych ustępstw w kwestii nakazu ulegania → prawidłom i kanonom klasycyzmu. Trudno było pogodzić się np. z nakazem kreowania uniwersalistycznych, ponadindywidualnych i ahistorycznych fabuł, akcji dramatycznych, propagowania ogólnoludzkich idei, podczas gdy rozbudzone w społeczeństwie emocje wiązały się z precyzyjnie

dającymi się wskazać na mapie, w kalendarzu czy na kartach historii Europy wydarzeniami, osobami, miejscami. Owo dotkliwe, namacalne, osobiste zetknięcie się z tragizmem polskiej dziejowości poskutkowało m.in. powstaniem rodzimej odmiany gatunku, nazywanej „polską tragedią historyczną", „polską tragedią narodową", „uniwersalną tragedią narodową". Nazwa i charakter tworzonych dzieł były wówczas – w pierwszym dwudziestoleciu XIX w. – raczej wynikiem konsensusu, jaki pojawił się w myśleniu o procesie twórczym czy też – o tragedii i tragizmie. Dotykamy tu problematyki neoklasycystycznych norm stylowych, opierających się z jednej strony na oświeceniowym pojmowaniu sztuki ponadindywidualnej, koncentrującej się wokół istotnych prawd ludzkości, lecz z drugiej rozwijającej się pod ciśnieniem patriotycznych i wolnościowych ideałów powołujących do życia sztukę narodową. Sądzono wówczas, że takie właśnie kluczenie między tradycyjną a „nowoczesną dramatyką" w pełni odpowiada „naszemu narodowo-klasycznemu charakterowi" ([b.a.], *Polemika*, „Dekameron Polski" 1830, nr 8; zob. też: J. Korzeniowski, *Wstęp*, w: tegoż, *Pisma o tragedii. O istocie poezji w ogólności*, 1822).

Te ewolucyjne przekształcenia, artystyczne transfiguracje, estetyczno-filozoficzne modernizacje spotkały się w pierwszych dekadach XIX w. z wyraźnym sprzeciwem niektórych konserwatywnych środowisk polskiego społeczeństwa. Form aktywności obrońców starego porządku można wymienić kilka, począwszy od dysput w zamkniętych kręgach arystokratycznych salonów stolicy Księstwa Warszawskiego czy Królestwa Kongresowego, na oficjalnych pracach TPN kończąc. Pochodzące z tamtego czasu wysiłki krytycznoliterackie zmierzające do restytucji klasycyzmu w najbardziej charakterystyczny chyba sposób obrazuje natomiast – w rzeczywistości nieskoordynowana i pozbawiona wewnętrznej spójności – działalność Towarzystwa Iksów (1815–1819). Do tego środowiska należeli zagorzali obrońcy klasycyzmu (Kajetan Koźmian, Ludwik Osiński, Tadeusz Mostowski) oraz osoby sympatyzujące z nowymi trendami w dziewiętnastowiecznej filozofii i poezji (Franciszek Morawski). Z tego zresztą powodu świadomość literacką Towarzystwa przenikały liczne sprzeczności, propagowało ono bowiem zarówno refleksję Jeana Racine'a, Étienne'a Geoffroya i Jean-François de La Harpe, jak też dzieła Williama Shakespeare'a, Augusta Wilhelma Schlegla i pani de Staël.

Nie bez powodu pierwsza recenzja teatralna podpisana literą „X" dotyczy właśnie tragedii – Szekspirowskiego *Hamleta* („Gazeta Warszawska" 1815, nr 38) – temat ten będzie stanowić w kolejnych latach jedną z głównych osi polemik toczonych *nb.* również w gronie Towarzystwa. W recenzji z 1816 r., poświęconej *Hamletowi*, krytyk (Franciszek Morawski) zapewniał – w kontekście sporu szkół tzw. francuskiej i tzw. niemieckiej – że, owszem, → prawidła są konieczne, ale nie należy się ograniczać do starożytnych wzorów i autorytetów. Artystę winien cechować przede wszystkim potencjał twórczy, wyostrzona → wyobraźnia, gotowość przyciągania, zadziwiania, nawet przerażania widza. „Jestże sztuka tragiczna – zapytywał Iks, zachęcając do odważnego przebierania w bogactwie angielskich czy hiszpańskich motywów i środków poetyckich – ta sztuka, która najdalej zasięga w przestrzeniach imaginacji, tak ciasną, ubogą, aby jeden tylko rodzaj przypuszczała, a więc i jedne prawidła?" („Gazeta Warszawska" 1816, nr 63). Polscy poeci wszystkie swoje wysiłki muszą skoncentrować na przekładach dzieł najwybitniejszych tragików europejskich, by stopniowo, acz systematycznie, wdrażać program w pełni oryginalnej twórczości narodowej. Jednak już rok później w recenzji poświęconej *Barbarze Radziwiłłównie* Alojzego Felińskiego inny „X" konstatował, że tragedia nie powinna dominować na polskiej scenie narodowej, jej historia jest

bowiem wyzbyta pierwiastka tragizmu; że dzieje nasze są „często zaburzone, lecz zawsze łagodne" („Gazeta Warszawska" 1817, nr 18). Jeśli jakiś autor zdecyduje się na ten „niezalecany" temat i gatunek literacki, musi pamiętać, że „zdarzenia z historii naszej, przeniesione na scenę tragiczną, nie mogą wzniecać ani nagłego duszy wstrząśnienia, ani przerażać gwałtownie umysłu". Te poglądy są bliskie tezom Kazimierza Brodzińskiego, który konstatował, że „uczucia Polaków ich ziemi odpowiadać się zdają. Ich ziemia nie ma wulkanów, tak jak ich serce wielkich namiętności" (*O życiu i pismach Franciszka Karpińskiego*, „Rozmaitości Warszawskie" 1827, nr 18, tekst skrócony).

Klasycy postanisławowscy omijali problem tragizmu, jego związek z tragedią uznając za rzecz oczywistą. Nie można powiedzieć, że zjawisko było im obce, lecz w swojej twórczości dbali przede wszystkim o czystość → formy. W ten sposób tragizm wpisali w założenia i prawa poetyki, precyzyjnie ustalając zasady budowania schematów fabularnych. Gdy więc – tworząc tragedię – obierali temat z polskich dziejów, wówczas gatunek tragiczny zaczynał odgrywać rolę swoistej „maszyny" mityzującej i idealizującej rzeczywistą treść dzieła. Historia narodowa zyskiwała tym sposobem rangę → utopii wiecznego i uniwersalnego ładu. Instrumentem owego przekształcania stawał się schemat konfliktu Corneille'owskiego, Racine'owskiego, Voltaire'owskiego czy Alfierowskiego, który pomagał wybrać temat utworu i decydował o tragiczności głównej postaci. Idealna wizja dziejów wpisana w „wieczną", ahistoryczną formę dramatyczną, zostawała z tą formą spojona za pomocą ustabilizowanych schematów konfliktów moralnych. Owe koncesje na rzecz „nowego gustu", przekształcenia, zmiany form dramatycznych pozwoliły na tworzenie dzieł dotykających interesujących ówczesną publiczność tematów, takich jak sprawy ostateczne, śmierć bez winy i słuszna kara, cierpienia moralne i nieuchronne konflikty wartości. Przykładem są poglądy Franciszka Wężyka (*O poezji dramatycznej*), który nie chciał odrzucać reguł klasycystycznych, lecz nieco poluzować ich sztywny estetyczno-literacki „gorset". Dlatego propagował Alfierowską i Szekspirowską wizję bohatera tragicznego. Cenił on najwyżej → psychologiczną, emocjonalną „pełnokrwistość" portretowanych postaci, ich wewnętrzne, burzliwe dojrzewanie, uprawdopodobnione splotami sytuacji i biegiem wydarzeń.

Forma gatunku stanowiła – w późnoklasycystycznej twórczości dramatycznej – czytelny znak idei. I też o te uwznioślające polską historię idee będą walczyć Iksowie, tocząc boje o czystość genologiczną tragedii (zob. np. X, [rec.] *Ludgarda*, „Gazeta Warszawska" 1816, nr 35). Kazimierz Brodziński ocenił takie wysiłki klasyków jednoznacznie, stwierdzając, że ujmowanie historii polskiej w kategoriach formalnych, w ramach estetyki jedynie, w oderwaniu od realnego tragizmu dziejowego, sprowadziło ją do uniwersalnej konwencji, redukującej dzieło (tragedię) do sfery sztuki (*O kreśleniu charakterów*, wygł. 1825–1831). Odbywało się to kosztem związku dzieła z rzeczywistością, ograniczając je do aluzyjnego komentarza powstającego ponad regułami poetyki.

W pierwszej połowie XIX w. wykształcił się swoisty konglomerat tradycji klasycznej oraz neoklasycystycznych/ preromantycznych tendencji innowacyjnych, który wpłynął na powstanie nowego gatunku dramatycznego (polski dramat romantyczny). Rozszerzeniu uległa też wówczas kategoria tragizmu. Narzędziem, za pomocą którego udało się tych zmian dokonać, był temat historyczny, który swym ponurym nacechowaniem, nasyceniem „gotyckością", „północnością", ale również emocjonalizmem, gwałtownością, dzikością – rozbił stare schematy norm gatunkowych tragedii.

Romantycy o tragedii i tragizmie. Literatura okresu burzy i naporu obfitowała w sylwetki buntowniczych bohaterów literackich oraz czerpała inspiracje z Shakespeare'a (zwłaszcza *Hamleta*). Otwierała tym samym drogę odmiennemu od oświeceniowego sposobowi pojmowania tragizmu jako kategorii przynależnej nie określonemu gatunkowi, lecz bohaterowi literackiemu: buntownikowi funkcjonującemu według własnych zasad.

Romantyczny sposób rozumienia kategorii tragizmu kształtował się także na gruncie niemieckiej filozofii idealistycznej (Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Schiller, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Johann Gottlieb Fichte, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, bracia Friedrich i August Wilhelm Schleglowie). W tym okresie w literaturze europejskiej powstało wiele dzieł torujących drogę nowemu rozumieniu tragizmu: Jean-Paul (właśc. Johann Paul Friedrich Richter), *Mowa wypowiedziana przez umarłego Chrystusa ze szczytu kosmicznego gmachu o tym, że Boga nie ma* (1796); William Blake, *Zaślubiny nieba i piekła* (1780) i *Księga Urizena* (1794); Novalis, *Hymny do nocy* (1800). Tragizm wchodził też w związki z innymi kategoriami estetycznymi, jak → komizm, → ironia, gotycyzm, frenezja, czy wizjami świata, jak idylla (→ sielanka) i fatalizm.

Romantyzm wydobył tragizm z ram jednego gatunku i pozwolił na jego wcielanie się w różne formy literackie. W ten sposób tragizm stał się elementem zarówno dramatów, jak i powieści poetyckich czy powieści historycznych, a także jedną z form myślenia o świecie, historii i ludzkiej egzystencji. Źródło ekspansji tragizmu leżało w przełamaniu czysto estetycznego pojmowania tej kategorii. Dla Hegla, Schillera, Augusta Wilhelma Schlegla czy Goethego tragizm był przede wszystkim kategorią metafizyczną i antropologiczną. W polskim romantyzmie – również historiozoficzną.

Na gruncie polskim przemiany te uwidoczniły się najpierw w okresie tzw. sporu romantyków z klasykami. Można uznać, że polemika z lat 1822–1830 tylko z pozoru dotyczyła kwestii estetycznych; w istocie miała charakter pryncypialnej dyskusji światopoglądowej. Młodzi poeci i krytycy literaccy uznali oświeceniową teorię literatury, filozofię i naukę za punkt wyjścia do budowy własnego uniwersum kulturowego. Postawy wobec tradycji klasycystycznej obierali różne, od ostentacyjnego odrzucenia i negacji po → dialogiczność, otwarty dyskurs i reinterpretację źródeł uznanych w oświeceniu za fundament kultury śródziemnomorskiej. Za przykład tej ostatniej postawy może posłużyć twórczość Walentego Chłędowskiego, który w tekście *Arystoteles, sędzia romantyczności* („Haliczanin" 1830, t. 1) próbował odczytać na nowo – odrzucając dotychczasową normę egzegetyczną – *Poetykę*, w konsekwencji wysunął odważne tezy o rzekomej zgodności poglądów Stagiryty na temat estetyki i sztuki z literackimi wizjami Shakespeare'a czy romantyków. Komentując nadmierne przywiązanie klasyków do formy, zauważył, że prawdziwa tragedia nie powinna podlegać „nadmiernym ukształceniom". Nie sposób połączyć takich zjawisk, jak prawdziwa godność i wielkość tragiczna, tragiczne położenie, namiętność, patetyczność w jednolitej formie, w „nagiej jednakowości, bez wszelkich przydatków" (W. Chłędowski, *O dramacie klasyczno-francuskim*, „Haliczanin" 1830, t. 1).

Podobny sposób myślenia obrał Maurycy Mochnacki, tworząc zręby swej – uznanej za postulatywną i filozofującą – krytyki literackiej. Widać to m.in. w recenzjach: *Zairy* (1732) Voltaire'a, *Haralda* (wyst. 1827) Jana Maksymiliana Fredry czy *Mnicha* (wyst. 1826, wyd. 1830) Józefa Korzeniowskiego („Gazeta Polska" 1827, nr 280, 313, 335 i 351). Autor dzieła *O duchu i źródłach poezji w Polszcze* („Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2) lekceważył wpływ „ślepego losu" na życie człowieka. Inspirując się myślą Augusta Wilhelma

Schlegla, stwierdzał, że czynnikami ściągającymi na bohatera literackiego największe nieszczęścia okazują się jego własne namiętności. Świadcząc bowiem o zmaganiu się człowieka z historią, „namiętne uczucia są w wysokim stopniu tragiczne" (recenzja *Lekarza swego honoru* Calderona [w tłumaczeniu J.N. Kamińskiego], „Gazeta Polska" 1827, nr 229). Z filozofii natury Schellinga Mochnacki zaczerpnął koncepcję niezbywalnej tragiczności bytu ludzkiego, rozdartego wewnętrznie między rzeczywistością a ideałem. Atomy tragizmu – pojmowanego w szerokim znaczeniu tego terminu: jako zjawisko estetyczne, historyczne i egzystencjalne – krytyk dostrzegł w wielu współczesnych sobie utworach, przede wszystkim w *Marii* (1825) Antoniego Malczewskiego. W bez wątpienia przełomowej dla historii literatury polskiej interpretacji tego poematu Mochnacki posłużył się sformułowaniami typu „północna godzina Szekspira" czy „rodzicielka wielkich tragicznych wrażeń" (*O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830). Tragizm w poemacie Malczewskiego jest ściśle związany z historycznym i ontologicznym wymiarem przedstawionej rzeczywistości. Na poziomie kompozycji – spełnia on natomiast funkcję artystycznego „trybiku", który idealnie harmonizuje się z innymi elementami „konstrukcji" dzieła. Twórcę, Antoniego Malczewskiego, Mochnacki nazywa – pozostając przy charakterystycznej metaforyce – „doskonałym mechanikiem, który wszystko porusza niewidzialnymi kółkami, żelazkami, sprężynami". Znamienne jednak, że chwyty i przepisy artystyczne, czyli owe „mechanizmy", nie są w optyce tej → narracji ważne, bowiem tak naprawdę – w odróżnieniu od klasycystycznej dbałości o czystość formy – romantykom zależy przede wszystkim na autentyczności, emocjach, uczuciach tudzież odczuciach, które tekst zaszczepia w sercach i umysłach odbiorców: „Niechaj tragedia obudza w nas litość i trwogę, a na to, w czym poeta zgrzeszył przeciwko prawidłom sztuki – bądź rzeczywistym, bądź urojonym – mniej zważać będą oświeceni ludzie i gmin, wszelkich widowisk chciwi" (*O potrzebie wprowadzania na scenę narodową dzieł sławniejszych romantyków*, „Gazeta Polska" 1827, nr 222).

Tragizm był dla Mochnackiego przede wszystkim ogólną cechą historii („*Mnich*". *Tragedia Korzeniowskiego*, „Kurier Polski" 1830, nr 244). Przekonanie owo, narastające i ewoluujące po powstaniu listopadowym, pozwalało krytykowi na to, by każdej sztuce, o ile jej fabuła spełniała podstawowe kryteria prawdopodobieństwa zdarzeń, nadać miano tragedii historycznej. Wystarczyło, by „zdarzenia tym samym trybem rozwijały się na scenie, według tego samego prawa, które kieruje losem człowieka". Myśl ta stanowi oczywiste nawiązanie do tradycji klasycystycznej, m.in. do poglądów Euzebiusza Słowackiego (*Prawidła wymowy i poezji*). Autentyczny tragizm rodzi się – zdaniem Mochnackiego – w dialektycznej strukturze dziejów, na skutek zderzenia wolnej woli człowieka z decyzjami Boga, z wyższą koniecznością, z przymusem historii. Jednym z konstytutywnych czynników osiągnięcia przez dane dzieło literackie statusu tragedii jest zasada nieustannego „dziania się", „rozwijania się" fabuły. Ruch to podstawowa zasada życia, siła kreacyjna: „Gdzie nic się nie rozwija, tam nie masz czasu. Gdzie nie masz czasu, tam nie masz historii, ponieważ tylko w czasie być może. A gdzie nie masz historii, w takim utworze nie masz tragedii" („*Mnich*". *Tragedia Korzeniowskiego*).

Kategoria tragizmu (tragiczności) jest w polskiej literaturze i filozofii lat 1822–1863 kwestią ambiwalentną. Obok wspomnianych twierdzeń, wedle których tragizm uznaje się za podstawowy budulec utworu poetyckiego, pojawiają się też głosy odmiennie. W okresie okołolistopadowym centrum „sporu o tragizm" wciąż było zlokalizowane wokół pytania o sposoby przedstawienia dziejów Polski w dziele literackim. Seweryn Goszczyński (*Nowa epoka poezji*

polskiej, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1) postulował, by zamiast zajmować się refleksją na temat abstrakcyjnych kategorii estetyczno-filozoficznych, zacząć zgłębiać i wykorzystywać przy tworzeniu poezji przede wszystkim elementy → narodowości, lokalności, swoistości. Choć poezja sama w sobie jest siłą duchową, a więc ponadindywidualną i niczym nieskrępowaną, to – podobnie jak → dusza człowieka – dla świata ludzi może objawić się tylko „w kształtach zmysłowych", czyli musi zostać „wcielona" w materialną postać, nabrać określonych rysów. Wówczas, „jak dusza, ciałem ludzkim odziana, robi […] poświęcenie z niebieskich swoich przymiotów, przemienia się niejako na własność materii, poddaje się jej ustawom i płynie potokiem ludzkości, którego falami jest nieskończona kształtów przemiana". Obie strony poezji: wewnętrzna (moc → natchnienia, barwa myśli, przedmiot, cel i warunki moralne) i zewnętrzna (język, kształt wiersza, układ zewnętrzny wyrazów) muszą nosić na sobie narodowe cechy. Nie ma piękna „bezwarunkowego". Nie ma też uniwersalnych środków/ narzędzi/ kategorii, uwznioślających ludzkie życie – a za takie uważano przecież tragizm. Piękno zależy wyłącznie od miejsca i czasu, od „upodobań i wstrętów" danej nacji.

Wincenty Pol (*Teatr i Aleksander Fredro*, „Kwartalnik Naukowy" 1835, t. 1), analizując i oceniając naśladowczy charakter twórczości klasycystycznej, wymieniał i charakteryzował artystyczne komponenty tragedii Felińskiego *Barbara Radziwiłłówna* jako narzędzia służące jednemu właściwie celowi: „wynarodowieniu języka polskiego". A sprzyjało temu procederowi bezrefleksyjne przejmowanie obcych schematów, chwytów literackich, pojęć i kategorii filozoficzno-estetycznych. W każdym dziele warta uwagi powinna być jedynie wierność realiom historycznym, które, *à propos* dziejów Rzeczypospolitej, bynajmniej nie wykazują dużego związku z tragizmem. Dominik Magnuszewski (*Uwagi nad dramatem polskim*, „Ziewonia" 1839, t. 2) wskazał na jeszcze inny powód niepopularności sztuk tragediowych wśród polskiej publiczności. Według niego nerwowo-patowej sytuacji, narosłej wokół tematu rodzimej twórczości dramatycznej (a właściwie jej braku), jest winien Adam Mickiewicz, który w → przedmowie do petersburskiego wydania *Poezji* z 1829 r., przemawiając *ex cathedra* jako „wielki czarownik", „zaklął polską dramaturgię" słowami – tak je Magnuszewski zrozumiał: „Nie przyszedł czas do pisania dramatów z naszych dziejów". Owo „zaklęcie" okazało się skuteczne, choć jego intencja stała w jawnej sprzeczności z artystycznymi trendami ogólnoeuropejskimi.

Karol Libelt również zaobserwował niepokojące zjawisko unikania narodowych tematów oraz dramaturgicznych form gatunkowych przez polskich twórców. Choć nie uznawał tego za problem większy niż powszechna nieznajomość podstawowych zasad, jakimi powinna kierować się literatura. W recenzji *Mazepy* Juliusza Słowackiego („Tygodnik Literacki" 1840, nr 13) odwołał się do tradycji klasycyzmu, wiążącej pojmowanie owej najwznioślejszej odmiany dramatu z odczuciem patosu, powagi, „górności". Istotą tragizmu było dla niego to z „życia ludzkiego, co przez walkę ścierających się z sobą potęg moralnych staje się poetycznym, wzniosłym zachwycającym. Onych silni duszy i serca, co jak sprężyny utajone nadają popęd i kierunek sprawom i dziejom ludzkim, co prąc o siebie, wywołują na jaw tragiczność i szczytność". W myśli teoretycznoliterackiej Libelta istotne jest nie tyle oderwanie się tragizmu od dziedziny estetyki i wtargnięcie do palety historiozoficznych pojęć i terminów, definiujących pojedynczą ludzką egzystencję tudzież cały dziejowy proces, ile raczej zjawisko transmutacji tragizmu do formy swoistego kanału, za pomocą którego sztuka „dotyka" rzeczywistości, fikcja autentyzmu, sen jawy. Codzienność i „proza życia" dzięki działaniu literatury ulegają estetyzacji, uwznioślenia, „upoetycznieniu". Trzeba zaznaczyć jednak, że praw-

dziwy tragizm może być umiejscowiony wyłącznie – co również jest ukłonem w kierunku antycznej i oświeceniowej teorii literackiej – w życiu jednostek wyjątkowych, bohaterów, mężów stanu, czyli w „olbrzymich siłach", od których „zawisł los całego narodu". Taka wizja prowadziła do prostego wniosku: „Familijne życie kmiotków i mieszczan zbyt było przyciśnione, aby mogło być poetyczne, a przeciwnie, każdy szlachcic był mężem stanu wywierającym, a przynajmniej mogącym wywierać wpływ na losy Rzeczypospolitej". Analogiczne obserwacje „psucia się" tragedii przez wprowadzanie do niej „nieodpowiednich treści" poczyni w ponad trzydzieści lat później Henryk Sienkiewicz (zob. napisaną przez niego recenzję *Sfinksa* Octave'a Feuilleta, „Niwa" 1874, t. 6). Omawiając sztukę, w której wątkiem przewodnim uczyniono przyziemne konflikty ludzkie, „zadry" codzienności, autor *Potopu* zauważy złośliwie: „I oto tragedia przybrana w błazeńską czapkę, demon zmieniony w modną damulkę, świątynia grecka w buduar, tragiczne peplum lub toga w turniurę. Co za oryginalność! Niech żyje tragedia dziewiętnastego wieku!".

W erze międzypowstaniowej kategoria tragizmu została zredukowana właściwie jedynie do roli motywu literackiego. W światopoglądzie ludzi próbujących odnaleźć się w polistopadowej rzeczywistości zabrakło dla niej miejsca. Pojmowanie tragizmu jako kategorii literackiej zamykało się w różnych odmianach koncepcji „tragizmu pojednawczego" Hegla: Edwarda Dembowskiego (*O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*, „Rok" 1843, t. 6), Karola Libelta (*O literaturze dramatycznej angielskiej*; *„Mazepa". Tragedia w 5 aktach przez Juliusza Słowackiego*, „Tygodnik Literacki" 1840, t. 13; recenzja *Księdza Marka* Słowackiego, „Dziennik Domowy" 1844, nr 6–9), Józefa Kremera (*Kilka słów o Schillera „Dziewicy Orleańskiej" i wystawieniu jej w teatrze krakowskim*, „Dwutygodnik Literacki" 1844, nr 7–11). Dembowski w przywołanym tekście zauważył, że nastały czasy burzliwego → postępu, które zatamowały w społeczeństwie → empatię dla takich wartości jak tragizm.

W drugiej połowie XIX stulecia. Kategoria tragizmu zdążyła już zadomowić się w niedramatycznych gatunkach literackich drugiej połowy XIX w. Im bliżej było do modernistycznego przełomu, tym bardziej heterogenicznym pojęciem stawał się tragizm. Zaczynał też stopniowo ciążyć ku współczesnemu rozumieniu terminu, czyli: sytuacji patowej, bez wyjścia; poczuciu totalnego bezsensu życia, ubezwłasnowolnienia, pułapki; bezwzględnemu i niedającemu się rozerwać związkowi dobra i zła, cnoty i występku; Schelerowskiej „szczelinie bytu". Dostrzegano już coraz wyraźniej, że do ukazania autentycznej tragiczności w dziele literackim nie trzeba rozbudowanej i zawikłanej akcji, burzliwych wydarzeń – należy zagłębić się we wnętrze człowieka. Tak w 1849 r. pisał Karol Mecherzyński: „Dla tragiczności wystarczy »drama charakterów«, a nie rozbudowana intryga" (*Rozbiór dramatu „Odprawa posłów greckich" Jana Kochanowskiego*, „Biblioteka Warszawska" 1849, t. 3) – zaznaczając tym samym przewagę → psychologizmu nad fabularyzmem, zasadność eksponowania emocji kosztem opowiadanej historii.

Lucjan Siemieński, omawiając spory literackie toczone przez dwóch francuskich teoretyków, Jean-Marie Desiré Nisarda oraz François Ponsarda, podkreślił, że „najwznioślejszy gatunek dramatyczny" nosi w sobie cechy nieprzemijalności, jest nieśmiertelny, dlatego pozbawione sensu stają się wszelkie twierdzenia mające podważyć tę oczywistą prawdę (*Przegląd piśmiennictwa*, „Czas. Dodatek Miesięczny" 1856, t. 4). Według krytyka istota tragizmu nie leży w wywoływaniu płaczu, „najtragiczniejsza scena nie zwilża oka": „Tragiczność w proch ściera nasze człowiecze uczucie, lecz na to, aby je podnieść tym wyżej, kiedy zarazem daje przeświadczenie wewnętrzne o sprawiedliwości i nieomylności sądów opatrznych". Tragiczny

los uwidacznia się dopiero wówczas, gdy bohater w nieszczęściu, które na niego spadło, dostrzega Bożą sprawiedliwość, gdy zaakceptuje „opatrzny porządek świata". Dlatego „pospolity" dramat, nakierowany na wywołanie przede wszystkim zaciekawienia u odbiorcy, nigdy nie zastąpi tragedii, ta druga forma sztuki dąży bowiem do „oczyszczenia" i „zidealizowania" namiętności. To jej nadrzędny cel. Bartłomiej Podgórski, komentując i oceniając tekst Siemieńskiego, przypomniał wagę, jaką w sztukach tragicznych miała kategoria fatum, owego „boga bogów i ludzi". Jeżeli więc, jak twierdził Siemieński, przeświadczenie o sprawiedliwości i nieomylności wyroków opatrznych „miało w proch ścierać człowiecze uczucie, aby go tym wyżej podnieść", to takie twierdzenie przystaje bardziej do „naszej tragedii" niż do antycznej (B. Podgórski, *Rzecz o tragedii starożytnej i nowożytnej*, „Biblioteka Warszawska" 1857, t. 1).

Tragiczność – jako zjawisko estetyczne, motyw literacki – stała się popularnym obiektem akademickich badań i analiz. Piotr Chmielowski (*Nasza literatura dramatyczna*, t. 1, 1898), komentując powody rywalizacji dwóch form tragedii na przełomie XVIII i XIX w. – tzw. francuskiej i tzw. niemieckiej – stwierdził, że Niemcy byli bliżej życia, naturalności, autentyzmu. Pierwiastek tragizmu jako – z natury – rudymentarna cecha tragedii nosił w tym przypadku znamiona prawdziwości, tzn. został zaczerpnięty bezpośrednio z „przyziemnej" rzeczywistości, codzienności. Obserwujący rozwój tragicznych wydarzeń na scenie teatru widz mógł dostrzec wyraźną paralelę do własnego losu. Francuzi nie mieli z kolei do zaoferowania nic ponad estetyzm, wystudiowaną pozę, sztuczność, absurdalne oczekiwania krytyków. Zwolenników takiej formy sztuki Chmielowski nazywał „zaślepionymi francuską dogmatyką literacką". Ich tragedie nie nosiły w sobie najmniejszych choćby śladów „prawdziwego" tragizmu. Jedynym przedstawicielem „francuskiego" nurtu w polskiej literaturze, któremu udało się w procesie twórczym zachować pozory → realizmu, był Alojzy Feliński jako autor *Barbary Radziwiłłówny*.

Kazimierz Kaszewski podjął temat zagadkowej nieproporcjonalności – w aspekcie ilościowym i jakościowym – twórczości komediowej względem sztuk o zabarwieniu tragicznym. Przyczyną tego zjawiska miała być – według niego – kwestia rażącego niedostatku talentów i zdolności wśród rodzimych twórców. Komedie pisze się stosunkowo łatwo. Proces wydobycia czystego/ szlachetnego „kruszcu" tragizmu z zanieczyszczonej „rudy" środków artystycznych i teorii filozoficznych, a następnie umiejętne wkomponowanie go w dzieło literackie, jest natomiast zadaniem wymagającym mistrzowskiej ręki i wyczucia. By tworzyć tragedie, nie wystarczy prosta „obserwacja życia". Jako gatunek literacki jest ona bowiem, w przeciwieństwie do komedii, „przedstawicielem ideału w walce pojęć i uczuć" (*Nasze współczesne dramatopisarstwo*, „Echo Muzyczne i Teatralne" 1883, nr 5).

Kaszewski nie był jedynym krytykiem, którego zajmowało zjawisko niepopularności tragedii w kulturze polskiej. Pojawiały się w tym czasie teorie o „szkle optymizmu", przez które społeczeństwo ogląda rzeczywistość, o nieobecności czy niemożności oddania aktualnych problemów przez pryzmat dramatu, zwracano też uwagę na „barwę" historii polskiej, niesprzyjającej ukazywaniu konfliktów, na brak koncepcji historiozoficznych i wreszcie na wspomniany już niedobór talentów dramatycznych. Co także nie było prawdą, ponieważ równocześnie pozytywistyczna krytyka wielokrotnie podkreślała niezwykłe ożywienie wokół owego – jak je nazwał w 1889 r. Józef Kotarbiński (*Z literatury dramatycznej*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1889, nr 301) – „skrajnego anachronizmu", czyli tragedii o treści historycznej. Taką działalność pisarską z chęcią podejmowali tacy autorzy, jak Kazimierz

Gliński, Adam Asnyk, Adam Bełcikowski, Felicjan Faleński, Antoni Małecki, Wincenty Rapacki, Mieczysław Romanowski czy Józef Szujski.

Warto przywołać w tym kontekście również recenzję Stefana Pawlickiego, poświęconą jednej ze sztuk popularnego wśród Polaków francuskiego dramaturga Casimira Delavigne'a z muzyką Stanisława Moniuszki (*„Paria". Tragedia w 5-ciu aktach wierszem z chórami*, „Biblioteka Warszawska" 1868, t. 2). Według krytyka przesyt sztuki wątkami komediowymi wskazuje na wyraźne „zniewieścienie" – wpływ literatury klasycystycznej, sentymentalnej, rokokowej – gustów publiczności. Budzi się jednak powoli w narodzie tęsknota do „męskiej" strony życia, której może dostarczyć obcowanie właśnie z tragizmem, również tym przedstawionym/ opisanym przez literaturę. Kontakt ze sztuką dramatyczną pozwala nie tylko na oczyszczenie ducha (Arystoteles), ale też na „przemianę miękkiego żelaza ludzkiego serca w hartowną stal". To tragizm sprawia, że ludzka dusza „przetapia się", by na „wierzch wyszedł najczystszy kruszec". Ważne jednak, aby honor bohatera sztuki tragicznej nie uległ nadszarpnięciu przez np. kłamstwo. A to dlatego, że widzowie, „spragnieni charakterów wyższych i czystych, nie zdołają wzbudzić w sobie doń sympatii, a bohater tragiczny, który nie potrafi przywiązać do siebie serca widzów tysiącem nitek, jest źle pomyślany". Nie był to sąd dla krytyków pozytywistycznych symptomatyczny, np. Witold Janicki, recenzując głośną wówczas tragedię Jana Gadomskiego *Larik* (1886), zauważył, że „czyny brudne, wstrętne, w szlachetnym dokonywane celu, potęgują tragiczność Larikowego losu" (*„Larik". Tragedia Jana Gadomskiego*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1886, nr 165).

Dla twórczości pozytywistów było charakterystyczne przede wszystkim wywyższenie tragedii społecznej ponad formy dramatu egzystencjalnego i psychologicznego jednostki. Józef Kotarbiński (*Z literatury dramatycznej*) definiował tragizm jako „objaw najwyższej sprzeczności pomiędzy tym, jak człowiek działa, a tym, jak w widokach swego dobra w stosunkach do wyższego moralnego społecznego porządku działać powinien". Kara tragiczna zawsze oznacza natomiast owoc własnych czynów bohatera (*„Król Lear". Studium krytyczne*, „Ateneum" 1880, t. 1). Według Piotra Chmielowskiego tragizm w najczystszym kształcie pojawia się jedynie w społeczeństwie, w grupie ludzi, nigdy w losach pojedynczego człowieka (*Nasza literatura dramatyczna*). Podobne tezy już w latach 60. XIX w. głosił Stefan Pawlicki, w którego opinii „tragiczna kolizja powstaje przez uderzenie silnej jednostki o prawa ogólne stałe, którymi kieruje się społeczność" ([rec.] *Paria*, „Biblioteka Warszawska" 1868, t. 2).

Popularność sztuk dramatycznych w tym czasie malała zdecydowanie na rzecz narracyjnej twórczości prozatorskiej. Siła tragizmu poczęła więc odnajdywać ujście na poziomie motywów literackich, kompozycji świata przedstawionego czy cech bohaterów powieściowych – przez co literatura epoki została wypłukana z charakterystycznej i przynależnej antycznej tragedii kategorii → wzniosłości, patosu, wolności i rozdarcia. Słowem: uległa ona „ucodziennieniu". W krytyce literackiej terminu „tragizm" używano powszechnie jako synonimu słowa „dramat" czy „dramatyczność" (zob. Stanisława Tarnowskiego recenzje *Potopu* Henryka Sienkiewicza, „Przegląd Polski" 1888, z. 268–269). Nawet w → recenzjach sztuki dramatyczne były omawiane nierzadko w tym czasie przy wsparciu kategorii i pojęć z pogranicza prozy powieściowej (zob. np. Aër [A. Rzążewski], *„Severo Torelli" dramat w 5 aktach F. Coppégo*, „Echo Muzyczne i Teatralne" 1883, nr 9).

Przy analizie sztuk dramatycznych odwoływano się też do tradycji krytyczno- i teoretycznoliterackich romantyzmu. Studium Teodora Jeske-Choińskiego *Dramaturgia Arystotelesa* („Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1886, nr 256) jest poświęcone m.in. Johannowi Wolfgangowi Goethemu, Gottholdowi Ephraimowi Lessingowi i Friedrichowi Schillerowi, którym krytyk odmawia miana twórców narodowych, nazywając ich „poetami uniwersalnymi". Wskazuje tym samym na przewagę w ich dziełach treści ogólnoludzkich nad treściami partykularnymi. W palecie owych uniwersalnych pierwiastków artystyczno-filozoficznych znajduje się także tragizm. Według Choińskiego jest on widoczny w jednej z trzech sytuacji ludzkich: 1) walki jednostki z odwiecznymi prawami przyrodzonymi; 2) ścierania się prawa jednostki z żądaniami społeczeństwa; 3) wewnętrznej walki, jaką toczy człowiek sam ze sobą, jego wolna wola z namiętnościami, przesądami i przekonaniami (*Dramat romantyków niemieckich*, „Wiek" 1885, nr 79). Tę trzecią sytuację analizowała też Waleria Marrené-Morzkowska (*Bohaterowie powieściowi*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1890, nr 338). Jej zdaniem autentyczny tragizm leży nie w świecie zewnętrznym, lecz „w samym wnętrzu człowieka, w warunkach jego natury, której nic usunąć, nic zażegnać nie może i tylko subtelna i dogłębna analiza duszy bohatera pozwala tę tragiczność ujrzeć". W latach 80. i 90. XIX w. na popularności (jego apogeum wystąpi w → modernizmie) zaczął zyskiwać pogląd, według którego ludzkość – tu na ziemi – jest niejako predestynowana do życia nieszczęśliwego, tragicznego. Ta „siła fatalna" tkwi bowiem w najgłębszych pokładach duszy i serca każdego człowieka, który u zarania dziejów został wszak wypędzony z Edenu.

W krytycznoliterackiej twórczości polskich pozytywistów dochodziło nie tylko do reaktywacji romantycznych poglądów i teorii artystyczno-filozoficznych, ale też antycznych i klasycystycznych. Tragedia Adama Asnyka *Cola Rienzi* (1873) zachęciła Władysława Bogusławskiego do przebadania – niezwykle istotnej według warszawskiego krytyka – różnicy zachodzącej między światopoglądem tragicznym a tragizmem dramatycznym. Skutkiem czego wysunął on tezę, że → geniusz prawdziwej tragedii powinien polegać na symetrycznym zespoleniu obu tych pierwiastków (B. [W. Bogusławski], *Rienzi*, „Kurier Warszawski" 1873, nr 274). Uznano również – nawiązując do antycznej i klasycystycznej tradycji – że „gwoli powagi i szlachetności treści", oczekiwanych od „czynności dramatycznej", „powinna być w każdym utworze scenicznym choć jedna postać wyższa nad ludzką miarę" (A. Oppman, *Gliński w dramatach. Z okazji wystawienia „Almanzora"*, „Bluszcz" 1898, nr 12; T. Jeske-Choiński, *Technika dramatu*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1887, nr 211). Ten pogląd był popularny aż do końca lat 90. XIX w. W tym – postyczniowym – czasie krytyka literacka i teatralna (szczególnie recenzje Edwarda Lubowskiego, np. *„Cola Rienzi", dramat historyczny z XIV wieku w 5-ciu aktach, prozą oryginalnie napisany przez Adama Asnyka*, „Biblioteka Warszawska" 1874, t. 1) utwierdzała społeczeństwo polskie w przekonaniu, że głębię charakterów tragicznych należało wciskać w ciasny schemat trzech jedności ze względu na specyfikę warunków nadawczo-odbiorczych ówczesnego teatru.

Zjawisko tragizmu, już nie tylko w funkcji słowa klucza, użytecznego przy interpretacji dzieł literackich, ale też jako kategorię egzystencjalną – zaczęto na nowo analizować po załamaniu się pozytywistycznej wiary w nieustanny postęp. W latach 80. XIX w. stworzono definicję tragizmu jako skutku zderzenia się ludzkiego potencjału, chęci nieustannego rozwoju, dążenia do postępu – z niesprzyjającymi ku temu warunkami historycznymi. Ślady takiego myślenia znajdziemy m.in. w krytycznoliterackich tekstach Bolesława Prusa (*„Albert wójt krakowski", dramatyczny sąd konkursowy*, „Kraj" 1886, nr 34), a także Henryka Sienkiewicza,

który kategorię tragizmu powiązał z dramatem ludzi dławionych przez ograniczenia historyczno-społeczne (recenzja *Pieśni i piosenek* Marii Szeligi, „Niwa" 1874, t. 5). Pojęcie „tragizmu zdrady" posłużyło z kolei Marii Konopnickiej do stworzenia w pełni oryginalnej interpretacji *Konrada Wallenroda* Mickiewicza (*Mickiewicz, jego życie i duch*, 1899).

W krytyce Młodej Polski. Koniec XIX w. przyniósł renesans tragizmu romantycznego, a ważną rolę pomostu oraz środka jego modyfikacji odgrywały refleksje Arthura Schopenhauera i Friedricha Nietzschego (→ nietzscheanizm). Silny rezonans, z jakim spotkały się one w całej Europie, spowodował gwałtowny wzrost zainteresowania tragedią i tragizmem, które zaczęły funkcjonować przede wszystkim jako kategorie filozoficzne, wtórnie dopiero estetyczne. Stanisław Brzozowski w jednej ze swych recenzji zanotował: „Gdy słyszymy słowo »tragedia« […], zainteresowanie nasze rozsadza natychmiast szranki czystej estetyki. Tu o losy nasze jako duchów iść musi lub też wielkiego imienia użył ktoś nadaremnie" ([rec.] *Leopold Staff: „Skarb" – tragedia w trzech aktach*, „Głos" 1905, nr 14). Przemiany dokonujące się w kulturze modernizmu we wszystkich dziedzinach sztuki: poezji, → muzyce, → malarstwie, noszą piętno owej fascynacji tragizmem. Trafny jej opis stworzył Ostap Ortwin, stwierdzając, że przyszło nam żyć w rzeczywistości „niezgłębionych mroków, która rzuca na twarze ludzkie głębokie cienie", świecie rządzonym „rozkazami absolutu, których żadna siła ludzka nie zreformuje, pod których przymusem działamy – to sygnały wiekuistej tragedii, manifestujące się w żelaznej konieczności logiki dramatu" (*Utopie o dramacie*, „Krytyka" 1901, z. 2).

Tragizm, wedle wyobrażeń młodopolskich, stanowił fundament codzienności. Nierzadko bywał porównywany do tętniącej w ciele-świecie krwi. Na tej podstawie formułowano rozmaite koncepcje tragizmu jako siły tkwiącej w psychice, sercu czy duszy człowieka, a nie w jego czynach. Stanisław Brzozowski wyraził to słowami: „Powiedzieć można, że epoka nasza jest na wskroś tragiczna, że tragiczność jest żywiołem, jakim oddychamy" (*Kultura i życie. Zagadnienia sztuki i twórczości. W walce o światopogląd*, 1907). Pogląd ten – o paralelności pojęć „ludzkiego życia" i „tragiczności" – miał zresztą wyjaśniać podłoże prawdziwego geniuszu sztuk Shakespeare'a. Angielski dramaturg – jak zauważył Stanisław Wyspiański (*Studium o „Hamlecie"*, 1905) – był bowiem przenikliwym obserwatorem życia, rzeczywistości, codzienności. Żaden motyw, wątek fabularny, elementy scenerii jego sztuk nie wyrastały z pracy czystego intelektu czy wyobraźni. Swych bohaterów umieszczał na „terenie rzeczywistym", w realiach znanych Shakespeare'owi „z doświadczenia".

Modernistyczna (młodopolska) koncepcja tragizmu nie pojawia się nagle. Wzorowała się na romantycznym „poczuciu totalnej tragiczności" oraz pozytywistycznej dwubiegunowości, antytetyczności. Tragizm w młodopolskim wydaniu wiązał się zawsze z przeżyciem granicznym, sytuacją niepozwalającą uniknąć katastrofy. U źródeł modernistycznego definiowania tragizmu odnajdujemy koncepcje filozoficzne (Arthur Schopenhauer, Henri Bergson, Friedrich Nietzsche), psychologiczne (Sigmund Freud, Carl Gustav Jung) oraz ewokacje literackie (Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Henrik Ibsen, August Strindberg, Maurice Maeterlinck, Knut Hamsun, Oscar Wilde, Gabriele D'Annunzio), negujące możliwość ostatecznego poznania oraz zrozumienia człowieka i świata. Młoda Polska, jako integralny składnik Młodej Europy, przyswajała na bieżąco wszystkie nowinki ideologiczne, czemu dawali wyraz rodzimi twórcy w swoich tekstach literackich, krytycznych oraz rozmaitych → manifestach.

Walery Gostomski w artykule *Tragiczność w życiu i w poezji* („Pamiętnik Literacki" 1904, z. 1) postawił, przewijające się w polskiej kulturze od wieków, pytanie o powód braku rodzimych tragedii. Skutkiem nieodkrytych jak dotąd przyczyn – pisał krytyk – mamy współcześnie liczne dzieła wybitnych dramaturgów i rażący niedostatek płodów pióra tragediopisarzy. Pod koniec XIX i w początkach XX w. nastąpiło wyjałowienie kultury z pierwiastków poetyckich, artystycznych, stanowiących składniki autentycznego – tkwiącego we wszechświecie – piękna. Tragizm życia ludzkiego, czyli rdzeń sztuk tragicznych, osnowa dramatycznych fabuł, rozbito na atomy, które następnie zostały wchłonięte przez niedramatyczne gatunki literackie. Gostomski postawił więc postulat przywrócenia właściwego miejsca tragedii. Uzasadnienie przedstawił następująco: każdy wyższy typ sztuki powstawał jako „krystalizacja artystyczna ogólnoludzkich dążeń duchowych", może zatem służyć za „naturalny środek artystycznego ich uzewnętrznienia". „Wyższe" uczucia, gwałtowne namiętności, wyjątkowe „stany duszy" – towarzyszące ludziom wszelkich epok i cywilizacji – zawsze krystalizują się „różnokształtnie" i tym samym stanowią podstawowy „żywioł poezji". Naturalnym środowiskiem tego ostatniego jest właśnie tragedia.

Zbliżone stanowisko zajął też Karol Irzykowski (*Dostojny bzik tragiczności*, „Widnokręgi" 1910, z. 20). Krytyk zauważył, że kategoria ta uległa procesowi wyraźnej „mimikryzacji", że „wytępiona pod postacią lwów mści się i powraca w formie bakterii". W odróżnieniu od Gostomskiego – który „rozbite atomy" tragizmu pragnął widzieć na powrót scalone w ciele szlachetnego gatunku literackiego (tzn. tragedii) – Irzykowski w pełni pochwalał owo „rozdrobnienie", nazywając je „upartym, chłopskim, robotniczym" znamieniem sztuki. Według autora *Pałuby* tragizm jest bowiem wyłącznie granicą ludzkiej mocy i mierzy się sumą użytych wysiłków, aby go uniknąć. Jest też na tyle złożoną kategorią, że nie należy redukować jej do schematu, do „najprostszych działań rachunkowych", co czynią różnej maści „snoby literackie".

Niezbywalnym jądrem tragizmu w ujęciu modernistycznym miał być metafizyczny wstrząs, jaki staje się udziałem odbiorcy. Zabrakło tu jednak tak podstawowych wyznaczników, wskazanych już przez Arystotelesa, jak konflikt tragiczny – rozumiany przede wszystkim jako walka człowieka z losem – czy wina tragiczna. Zmieniło się dość radykalnie pojęcie losu, a także pojęcie → cudowności. Akcja przestała pełnić funkcję głównego czynnika strukturalnego. W tym samym czasie nastąpiła też reaktywacja popularności sztuk dramatycznych. Był to naturalny skutek zdobycia sławy przez takich autorów, jak August Strindberg czy – przede wszystkim – Henrik Ibsen. Jak zauważył Wilhelm Feldman, po czasach „mieszczańskiego dramatu geszefciarsko-cudzołożniczego francuskiego i po idealistycznej deklamacji niemieckiej, [pojawił się] znowu wielki dramat w znaczeniu wprost klasycznym, tragedia jako bezsilna walka jednostki z Przeznaczeniem" (*Piśmiennictwo polskie ostatnich lat dwudziestu*, t. 2, 1902). Tragedia urasta wówczas do rangi wytworu „architektonicznie rachującego rozumu", owocu „twórczej myśli geniuszu", opierającego się na mądrości wielowiekowego rozwoju języka i jego → symboli. Wszystko to sprawia, że „poszczególne tragiczne motywy", ze swej natury martwe przecież, utalentowany autor potrafi „złożyć w organicznie nierozdzielną symfonię" (O. Ortwin, *Utopie o dramacie*).

Ibsen staje się ikoną nowoczesnego dramatopisarstwa, jest bowiem w pełnym tego słowa znaczeniu „człowiekiem współczesnym". Feldman przez to pojęcie rozumiał hołdowanie filozofii materialistycznej i ateizmowi. Tylko mając otwarte, „nowoczesne" usposobienie umysłu, można bez obawy odrzucić zabobony, takie jak np. antyczna kategoria fatum. Isto-

tą tragizmu jest zatem nie zderzenie wolności człowieka z „wolą bogów – jak u Greków, nie z wolą Boga – jak u Calderona", lecz z nieubłaganymi prawami przyrody, które „ciążą na człowieku z mocą druzgocącą".

Choć w modernizmie nastąpiła restytucja kategorii tragizmu, to jednak pozostawało kwestią sporną wskazanie jej ogniska. Zanim Feldman wydał swoje rozważania o tragizmie, analizy zawiłości Ibsenowskiej dramaturgii dokonał Ortwin (*Ibsen w rozwoju dramatu*, „Promień" 1900, nr 3, 5 i 7). Za siłę sprawczą sytuacji tragicznych uznał „pęd niszczycielski, żywiołowo rzucający dusze ludzkie na pastwę losu z ironiczną litością nad nieszczęściem". Tym „żywiołowym" pędem steruje Wielki Duch Przyrody. Początek XX w. wydawał się Ortwinowi takim momentem w historii świata, w którym ludzkość znajduje się najbliżej zrozumienia istoty tragizmu. Istoty, której nie mógł pojąć ani Arystoteles, ani tym bardziej „cała scholastyczna estetyka aż po dni ostatnie, ze swym racjonalistycznym prawodawstwem, przekazanym nam w spadku po wieku XVIII z Lessingiem, Kantem i Schillerem na czele" (O. Ortwin, *Utopie o dramacie*). Krytyk sugerował, że bohaterami nowożytnej tragedii nie kieruje zewnętrzne fatum greckich bogów, nie wulkaniczna namiętność renesansu ani konflikt kategorycznego imperatywu obowiązków i etyki z uczuciami egoizmu. Źródłem nieszczęścia jest natomiast „jakby obnażona, zasadnicza nieuchronność fatalizmu ludzkiego, jego fundamentalna niezdolność przekroczenia ciasnych granic wytkniętych duszy ludzkiej, chcącej się nieskrępowanie wyżyć i wyszumieć w obrębie własnym i poza nim" (*Ibsen w rozwoju dramatu*). Istotą tragizmu staje się – immanentna dla ludzkiej natury – swoista determinanta duszy, odbierająca człowiekowi prawo do wewnętrznej wolności. Owe ograniczenia zostały narzucone duszy człowieka przez naturę, przez Wielkiego Ducha Przyrody. Ta idea stoi w jawnej sprzeczności z poglądami innych myślicieli polskiego modernizmu, m.in. Stanisława Przybyszewskiego.

Interpretując sztuki norweskiego dramatopisarza, Przybyszewski zauważył, że do czasów Ibsena konflikt dramatyczny wywoływały czynniki zewnętrzne. Bohatera do zbrodni popychały pewne warunki otoczenia, w którym się znalazł. Oznacza to, że „rzeczywisty dramat rozgrywał się wokół bohaterów, a nie w nich samych" (*Kilka uwag o dramacie i scenie*, „Kurier Teatralny" 1902, nr 1–3). Dramat modernistyczny ignoruje prawie zupełnie to, co „na zewnątrz". U Ibsena główna akcja tragedii rozgrywa się w duszy bohatera. Punkt zapalny wszelkich konfliktów znajduje się w jego sercu. Tu jest właściwy początek i koniec dramatu. Bohater greckich sztuk był marionetką w ręku bogów. Bohatera „nowoczesnego dramatu" możemy również nazwać marionetką, ale manipulowaną siłą „własnych instynktów – sporności i przełomów własnej duszy, nieznanych, a zaledwo przeczuwalnych potęg swego serca".

Maurice Maeterlinck propagował koncepcję „tragizmu dnia codziennego". W odróżnieniu od „tragizmu wielkich czynów" było to zjawisko realne, głębsze i bardziej związane z „naszym prawdziwym bytem". Wbrew pozorom niełatwo taki tragizm uchwycić językiem literackim, opisowym, gdyż jego istota „nie jest natury czysto materialnej czy psychologicznej", tkwi natomiast „w samym akcie istnienia" (*Tragizm codzienności*, wyd. franc. 1896). Analogiczną koncepcję – tragizmu jako jednego z wyrazów „konkretnego" życia – zbudował Stanisław Brzozowski (*Teatr krakowski*, „Krytyka" 1905, z. 10). Dzięki takiemu „ukonkretnionemu" tragizmowi życie ludzkie „ma możliwość zetknięcia się bezpośrednio z prawdą". Z prawdą mamy bowiem do czynienia wówczas, gdy dochodzi do ścierania się równoprawnych głosów: „[…] w tragedii człowiek walczy twarz w twarz z Bogiem, w dramacie ludzie walczą ze sobą".

Młodopolskie koncepcje tragizmu można podzielić zasadniczo na trzy nurty. Pierwszy z nich zakłada, że istnienie jakiegokolwiek determinizmu, czy to biologicznego (przyjmującego m.in. negację klasycznie rozumianej wolnej woli), czy historycznego (zwanego np. fatalizmem historycznym), wyklucza tragiczną interpretację losu bohatera. Drugi tkwi na stanowisku, że tragizm zasadza się właśnie na tym swoistym ubezwłasnowolnieniu człowieka: nie prosi się na świat, nie dobiera sobie rodziny, pochodzenia; nie ma wpływu na cechy dziedziczone po przodkach, które niejednokrotnie decydują o jego decyzjach i zachowaniu na poziomie nieświadomym (podświadomym). Trzeci dowodzi, że los człowieka *per se* jest tragiczny; to jego immanentna właściwość; tragiczny jest więc KAŻDY los – rodzimy się, by umrzeć – choć człowiek nauczył się funkcjonować tak, że na co dzień nie ma poczucia tragizmu, pojawia się on w rzadkich przebłyskach intensywnego namysłu egzystencjalnego. Wszystkie te koncepcje i odmiany tragizmu, jakie zaczęły pojawiać się w wielu tekstach literackich, teoretyczno- i krytycznoliterackich doby młodopolskiej, Karol Irzykowski podsumował uwagą o desemantyzacji kategorii tragizmu (*Dostojny bzik tragiczności*): ludzie posługują się tym terminem w sposób nieprzemyślany, lekkomyślny, odbierając mu jego wyjątkowość, naturalną dostojność, wewnętrzną wartość, w której przecież „kulminuje natura ludzka".

Łukasz Zabielski

Źródła: [I. Krasicki], [*O regułach pisania komedii*], „Monitor" 1766, nr 63–64; Teatralski [S.A. Poniatowski?], [*O iluzji i wyobraźni*], „Monitor" 1766, nr 65; A.K. Czartoryski, *Przedmowa*, w: tegoż, *Panna na wydaniu*, 1771; F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, 1788; J.K. Szaniawski, *Niektóre uwagi podane do namysłu spółredaktorom pisma periodycznego pt. „Zbiór materiałów do historii polskiej"*, 1804; F. Wężyk, *O poezji dramatycznej*, powst. 1811, wyd. „Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce" 1878, t. 1; X, [rec.] *Hamlet*, „Gazeta Warszawska" 1815, nr 38; X, [rec.] *Ludgarda*, „Gazeta Warszawska" 1816, nr 35; X [F. Morawski], [rec.] *Hamlet*, „Gazeta Warszawska" 1816, nr 63; X, [rec.] *Barbara Radziwiłłówna*, „Gazeta Warszawska" 1817, nr 18; K. Uwaga [K. Brodziński], *Uwagi nad „Barbarą", tragedią oryginalną A. Felińskiego*, „Ćwiczenia Naukowe" 1818, t. 1; L. Osiński, *Tragedia u nowożytnych* [1818–1830], w: *Dzieła Ludwika Osińskiego*, t. 2, 1861; L. Osiński, *Sztuka dramatyczna w Polsce do końca wieku XVIII* [1818––1830], w: *Dzieła Ludwika Osińskiego*, t. 3, 1861; E.K. Lubomirski, *Wstęp*, w: E. Klingemann, *Faust. Tragedia w 5 aktach*, przeł. E. Lubomirski, 1819; J.F. Królikowski, *O pięknościach języka polskiego pod względem dramatycznym i o potrzebie jego doskonalenia*, 1820; K. Brodziński, *O „Barbarze", tragedii Felińskiego*, „Pamiętnik Warszawski" 1821, t. 19; J. Korzeniowski, *Wstęp*, w: tegoż, *Pisma o tragedii. O istocie poezji w ogólności*, 1822; E. Słowacki, *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. 1: *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*; *Uwagi powszechne nad językami, sztuką pisania i postaciami mowy*, 1824; K. Brodziński, *O kreśleniu charakterów*, w: tegoż, *Kurs literatury. O stylu i wymowie. (Ułomki)*, wygł. 1825–1831, przedruk w: tegoż, *Pisma*, t. 5, 1872; E. Słowacki, *Prawidła wymowy i poezji*, 1826; K. Brodziński, *O życiu i pismach Franciszka Karpińskiego*, „Rozmaitości Warszawskie" 1827, nr 18 (tekst skrócony); M. Mochnacki, *O potrzebie wprowadzania na scenę narodową dzieł sławniejszych romantyków*, „Gazeta Polska" 1827, nr 222; M. Mochnacki, [rec.] *Lekarz swojego honoru* [w tłumaczeniu J.N. Kamińskiego], „Gazeta Polska" 1827, nr 229; [b.a.], *Polemika*, „Dekameron Polski" 1830, nr 8; W. Chłędowski, *Arystoteles, sędzia romantyczności*, „Haliczanin" 1830, t. 1; W. Chłędowski, *O dramacie klasyczno-francuskim*, jw.; [M. Mochnacki], *„Mnich". Tragedia Korzeniowskiego*, „Kurier Polski" 1830, nr 244; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1; W.P. [W. Pol], *Teatr i Aleksander Fredro*, „Kwartalnik Naukowy" 1835, t. 1; D.M. [D. Magnuszewski], *Uwagi nad dramatem polskim*, „Ziewonia" 1839, t. 2; K. Libelt, *„Mazepa". Tragedia w 5 aktach przez Juliusza Słowackiego*, „Tygodnik Literacki" 1840, nr 13; D*** [E. Dembowski], *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*, „Rok" 1843, t. 6; J. Kremer, *Kilka słów o Schillera „Dziewicy Orleańskiej" i wystawieniu jej w teatrze krakowskim*, „Dwutygodnik Lite-

racki" 1844, nr 7–11; K. Mecherzyński, *Rozbiór dramatu „Odprawa posłów greckich" Jana Kochanowskiego*, „Biblioteka Warszawska" 1849, t. 3; L. Siemieński, *Przegląd piśmiennictwa*, „Czas. Dodatek Miesięczny" 1856, t. 4; B. Podgórski, *Rzecz o tragedii starożytnej i nowożytnej*, „Biblioteka Warszawska" 1857, t. 1; [F.S. Dmochowski], *Tragedia u Greków*, w: *Dzieła Ludwika Osińskiego*, t. 2, 1861; S. Pawlicki, *„Paria". Tragedia w 5-ciu aktach wierszem z chórami*, „Biblioteka Warszawska" 1868, t. 2; B. [W. Bogusławski], *Rienzi*, „Kurier Warszawski" 1873, nr 274; H. Sienkiewicz, [rec.] *Pieśni i piosenki*, „Niwa" 1874, t. 5; J. Kotarbiński, *„Król Lear". Studium krytyczne*, „Ateneum" 1880, t. 1; K. Kaszewski, *Nasze współczesne dramatopisarstwo*, „Echo Muzyczne i Teatralne" 1883, nr 5; Aër [A. Rzążewski], *„Severo Torelli" dramat w 5 aktach F. Coppégo*, „Echo Muzyczne i Teatralne" 1883, nr 9; W. Janicki, *„Larik". Tragedia Jana Gadomskiego*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1886, nr 165; T. Jeske-Choiński, *Dramaturgia Arystotelesa*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1886, nr 256; B. Prus, *„Albert wójt krakowski", dramatyczny sąd konkursowy*, „Kraj" 1886, nr 34; J. Kotarbiński, *Z literatury dramatycznej*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1889, nr 301; W. Marrené, *Bohaterowie powieściowi*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1890, nr 338; P. Chmielowski, *Nasza literatura dramatyczna*, t. 1, 1898; M. Konopnicka, *Mickiewicz, jego życie i duch*, 1899; O. Ortwin, *Ibsen w rozwoju dramatu*, „Promień" 1900, nr 3, 5 i 7; O. Ortwin, *Utopie o dramacie*, „Krytyka" 1901, z. 2; W. Feldman, *Piśmiennictwo polskie ostatnich lat dwudziestu*, t. 2, 1902; S. Przybyszewski, *Kilka uwag o dramacie i scenie*, „Kurier Teatralny" 1902, nr 1–3; W. Gostomski, *Tragiczność w życiu i w poezji*, „Pamiętnik Literacki" 1904, z. 1; S. Brzozowski, [rec.] *Leopold Staff: „Skarb" – tragedia w trzech aktach*, „Głos" 1905, nr 14; S. Brzozowski, *Teatr krakowski*, „Krytyka" 1905, z. 10; S. Wyspiański, *Studium o „Hamlecie"*, 1905; S. Brzozowski, *Kultura i życie. Zagadnienia sztuki i twórczości. W walce o światopogląd*, 1907; K. Irzykowski, *Dostojny bzik tragiczności*, „Widnokręgi" 1910, z. 20.

Opracowania: M. Szyjkowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ pseudoklasyczny 1661–1831*, 1920; M. Szyjkowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ Szekspirowski*, 1923; M. Szyjkowski, *Wstęp*, w: A. Feliński, *Barbara Radziwiłłówna*, 1950; H.F. Babinski, *Nowe spojrzenie na „Mazepę" Słowackiego*, przeł. J. Japola, „Pamiętnik Literacki" 1973, z. 2; P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski. Zarys problematyki*, 1984; D. Ratajczakowa, *Wstęp*, w: *Polska tragedia neoklasycystyczna*, 1989; E. Nawrocka, *Tragizm*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, 1992; T. Walas, *Ku otchłani. Dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905*, 1993; H. Markiewicz, *Metamorfozy Balladyny*, w: tegoż, *Literatura i historia*, 1994; M. Wyka, *Światopoglądy młodopolskie*, 1996; F. Claudon [i in.], *Encyklopedia romantyzmu*, przeł. H. Kęszycka, 1997; M. Janion, *Czyn i klęska. Rzecz o tragizmie*, w: *Tragizm, historia, prywatność. Prace wybrane*, t. 2, red. M. Czermińska, 2000; M. Janion, *Pełnia Fausta, czyli tragedia antropologiczna*, w: jw.; M. Janion, *Tragizm „Konrada Wallenroda"*, w: jw.; I. Jokiel, *Ocalić Kartezjusza. W kręgu literatury XX wieku*, 2004; *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowska i J. Ławski, 2005; J. Ławski, *Rosyjska Apokalipsa. O „Konradzie Wallenrodzie" Adama Mickiewicza*, w: *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, red. K. Korotkich i J. Ławski, 2007; M. Rutkowska, *Terminologia dramatu i teatru w polskim Oświeceniu*, 2007; Z. Suszczyński, *Frenezja spętana w „Irydionie" Zygmunta Krasińskiego*, w: *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*, red. K. Korotkich, J. Ławski i D. Zawadzka, 2007; J. Ławski, *Bo na tym świecie śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*, 2008; M. Dybizbański, *Tragedia polska drugiej połowy XIX wieku – wzorce i odstępstwa*, 2009; J. Ławski, *„Eidos" wyobraźni. Bohater „Dziadów" Adama Mickiewicza między epopeicznym a tragicznym doświadczeniem świata*, w: tegoż, *Mickiewicz – Mit – Historia. Studia*, 2010; H. Krukowska, *Noc romantyczna. Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński. Interpretacje*, 2011; *Konstelacje Stanisława Brzozowskiego*, red. U. Kowalczuk, A. Mencwel, E. Paczoska i P. Rodak, 2012.

Zob. też: Dramat, Tragedia

TREŚĆ I FORMA

Pojęcia. Pojęcia treści i formy od najdawniejszych czasów aż do pierwszych dekad XX w. należały do podstawowych kategorii określających zawartość, kształt oraz specyfikę dzieł literackich (i szerzej: wszelkich utworów artystycznych); były używane nieustannie i nadawano im bardzo różne znaczenia. W odniesieniu do literatury pod pojęciem treści rozumiano najczęściej materię literackiego przekazu (czyli to, o czym dzieło powiadamia), i obejmo-

wano nim zazwyczaj: wymowę ideową utworu, jego atmosferę emocjonalną, przebieg fabularny, kreacje bohaterów czy też zespół motywów tworzących świat przedstawiony. Pojęcie formy odnosiło się z kolei do zbioru stałych norm, cech i prawidłowości, które decydowały o określonym uporządkowaniu takich elementów składowych dzieła literackiego, jak: reguły i konwencje określające jego → kompozycję (np. zasada *decorum*, reguła trzech jedności, idea swobody kompozycyjnej itp.), wyznaczniki poszczególnych → gatunków literackich, typ figuratywności literackiej, modele ukształtowania stylistycznego i wersyfikacyjnego danej wypowiedzi, stopień poprawności stylistycznej itp. Kategorie treści i formy obejmowały swym zakresem znaczeniowym wszystkie wymiary dzieła literackiego i funkcjonowały jako „pojęcia korelatywne", tzn. „wzajemnie się określające w przeciwstawieniu" (formuła Romana Ingardena): forma odnosiła się do tego, co „zewnętrzne" i poniekąd niezależne wobec sensu dzieła (co zatem odpowiadało na pytanie: „jak ukształtowany jest przekaz literacki?"), zaś treść określała to, co stanowiło jego „wnętrze" i bezpośrednio należało do sfery sensu, przesłania, fabuły, modelu rzeczywistości przedstawionej, przebiegu myślowego lub nasycenia emocjonalnego (czyli odpowiadało na pytanie: „co jest materią komunikatu literackiego?"). Zdarzały się sytuacje, gdy jeden z członów tej opozycji był określany trochę inaczej – forma bywała zestawiana i konfrontowana nie tylko z treścią, ale także z „myślą", „pomysłem", „ideą" lub „ideałem". W takich wypadkach utrzymywało swoją moc oddzielenie dwóch wymiarów dzieła literackiego, ale nabierało ono nieco odmiennych znaczeń.

Z punktu widzenia teorii procesu twórczego treść uznawano najczęściej za jakość uprzednią w stosunku do formy, formę zaś traktowano jako tę, która pojawia się później, nadając koncepcji intelektualnej i emocjonalnej konkretną, uchwytną postać. W dziejach europejskiej myśli metaliterackiej to dualistyczne rozróżnienie na „wewnętrzną" treść i „zewnętrzną" formę bywało podstawą rozmaitych koncepcji szczegółowych: jedne z nich oddzielały wymienione aspekty dzieła, inne podkreślały ich nierozerwalną jedność, a nawet tożsamość. Zdecydowana większość teoretyków i krytyków literackich odwoływała się jednak do tych kategorii. Dualistyczne przeciwstawienie treści i formy zostało najpierw zakwestionowane, a następnie zniesione przez wiele nurtów teoretycznoliterackich XX w. (formalizm, fenomenologię, strukturalizm, poststrukturalizm), które wypromowały inną koncepcję dzieła literackiego, opartą na przekonaniu, że wszystkie jego aspekty (warstwy) tworzą jednolitą całość (strukturę) wzajemnie warunkujących się elementów i jakości. Należy jednak pamiętać, że w europejskiej refleksji metaliterackiej już od czasów Arystotelesa była popularna idea ścisłego powiązania treści i formy.

Definicje słownikowe. W polskiej krytyce literackiej lat 1764–1918 w zasadzie cały czas utrzymywała się praktyka posługiwania się pojęciami treści i formy jako nazwami dla dwóch, scharakteryzowanych wyżej, i zwykle ujmowanych jako przeciwstawne, aspektów dzieła literackiego. Pojęcie treści – nazywanej też „myślą", „materią", „rzeczą", „przedmiotem", „ideą", „pojęciem umysłowym" lub „duchem" – definiowano jako „ekstrakt", „esencję", „istotę czegokolwiek, główną przednią część jego, jądro, kwiat czego" (S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 3, 1812), dodatkowo zaś „materię" rozumiano jako „rzecz, z której się powinna robić rzecz druga", „to, z czego co robią", „przedmiot pisania, mówienia, materię listu, ksiąg, kazania, rzecz, o której kto pisze, mówi" (*Słownik języka polskiego*, t. 2, 1809). Pojęcie formy wiązano zaś z takimi określeniami, jak: „kształt", „postać", „wydanie", „układ", „głos", „styl" (Linde definiował formę jako „kształt jakiejkolwiek zmysłowej lub umysłowej rzeczy, sposób, jakość, gatunek" oraz „to, czym się rzeczom pewna forma, czyli kształt, daje" – *Słownik*

języka polskiego, t. 1, 1807). We wskazanym okresie refleksja na temat treści i formy koncentrowała się zwłaszcza na trzech kwestiach: czym jest treść i forma dzieła literackiego, jakie są ich składniki oraz jakie między nimi zachodzą relacje. Skupiano się również na normatywnym aspekcie tego zagadnienia, pytając, jaka powinna być pożądana forma dzieła literackiego, a jaka jego treść. Wielu krytyków podkreślało jednak, że pojęcia treści i formy często były wówczas używane w sposób intuicyjny, bez należytej dbałości o ich zakres znaczeniowy oraz jasność. Nie zmieniało to faktu, że wymienione kategorie współtworzyły podstawowy słownik pojęć krytycznoliterackich, których używano nie tylko do teoretycznej refleksji nad istotą piśmiennictwa artystycznego, ale przede wszystkim do opisu i oceny konkretnych utworów, tendencji twórczych, a nawet nurtów literackich.

Oświecenie. W oświeceniu rozumienie treści i formy dzieła literackiego ujmowano zwykle w kategoriach dualistycznych, wyraźnie oddzielając obydwa wymiary sztuki słowa. Ich rozróżnienie stanowiło podstawę ówczesnej koncepcji literatury. Z postulatu naśladowania natury (→ mimesis) i wzorowych dzieł wyprowadzano wówczas zasadę prymatu treści i jej uprzedniości w stosunku do formy, choć te założenia uzupełniano (poniekąd sprzecznym) nakazem ich odpowiedniości (wyrażanym m.in. przez zasadę *decorum*). Formę traktowano jako swoisty „płaszcz" narzucony na zawartość semantyczną („treść", „materię" lub „myśl") utworu. Najczęściej utożsamiano ją z ukształtowaniem stylistyczno-wersyfikacyjnym wypowiedzi literackiej i stopniem jej poprawności językowej, a także z jej modelem genologicznym oraz układem kompozycyjnym. Takie rozumienie treści i formy funkcjonowało w większości oświeceniowych podręczników języka polskiego oraz traktatów „poezji i wymowy" (m.in. O. Kopczyński, *Gramatyka dla szkół narodowych*, 1778–1783; F. Karpiński, *O wymowie w prozie albo wierszu*, w: tegoż, *Zabawki wierszem i prozą*, t. 2, 1782; F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, 1788; M. Fijałkowski, *O geniuszu, guście, wymowie i tłumaczeniu*, 1790; G. Piramowicz, *Wymowa i poezja dla szkół narodowych*, 1792; S.K. Potocki, *O wymowie i stylu*, 1815–1816; E. Słowacki, *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, 1824; J.F. Królikowski, *Wzory estetyczne poezji polskiej w pięknościach pierwszych mistrzów naszych z przytoczeniem teorii wystawione*, 1826; J.F. Królikowski, *Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, 1828).

Oświeceniowe rozróżnienie treści i formy wywodziło się z → retoryki, na której gruncie funkcjonowało przeciwstawienie *res* (rzecz) i *verbum* (słowo), odnoszące się do „wnętrza" (znaczenia) i „zewnętrza" (→ stylu) wypowiedzi językowej. W tym sensie komunikat językowy (oraz jego układ wersyfikacyjny) stanowił formę, a to, o czym powiadamiał, było jego treścią. Pisał Onufry Kopczyński: „Wszelka mowa, jako obraz myśli, dwie w sobie zamyka rzeczy: pierwszą wyrazy, czyli głos powierzchowny, drugą myśl wewnętrzną przez ten głos znaczoną. Zaczem, chcąc zupełnie poznać mowę, nie samę wyrazów powierzchowność, ale i wewnętrzność ich uważać mamy" (*Gramatyka dla szkół narodowych*). Podobnie twierdził Filip Nereusz Golański: „Myśli są obrazami rzeczy, jako słowa są obrazami myśli. Myśl każda, powszechnie mówiąc, wyobrażeniem jest zmysłowym lub umysłowym. Nie mogą tedy być wyobrażenia prawdziwe, jeżeli temu podobne nie będą, co wyobrażać powinny. […] Myśl prawdziwa jest, gdy wiernie rzecz wyobraża; fałszywa będzie, gdy ją inaczej jak jest odmaluje" (*O wymowie i poezji*). Z tego względu kładziono nacisk na klarowność stylu: „Gdy już o wydanie myśli idzie, najpierwsza rzecz, abym ją wprzód dobrze sam objął i rozumiał: łatwiej ją potem w słowach wytłumaczyć potrafię. Lubo daleko więcej i lepiej myśleć możemy,

aniżeli się z myśli naszych tłumaczyć zdołamy. Ale im lepiej się z nich wytłumaczymy, tym lepsze wyobrażenie ich zostawimy" (tamże). O myślach zbyt ekscentrycznych pisał Golański: „Takowe i tym podobne myśli zdają się niektórym coś znaczyć, gdy w rzeczy samej albo nic, albo źle znaczą; są raczej pozornymi, ale prawdziwego gruntu nie mają; i dowcipnymi nawet zwać się nie mogą, kiedy rozsądnymi nie są" (tamże). Nie znaczy to, że należało rezygnować z ozdób, przeciwnie: „Myśli bywają przyjemniejsze, piękniejsze, mocniejsze i żywsze przez wybór w słowach. Pospolicie nawet używane wyrażenia od ludzi bardzo dobrze malują rzeczy" (tamże). Retoryczną proweniencję miała też oświeceniowa koncepcja figuratywności literackiej (poetyckiej) – tropy (jak → metafora, metonimia czy → ironia) i figury („figury mowy", jak anafora czy synonimia, oraz „figury myśli", jak aporia, sentencja czy pytanie retoryczne) traktowano wówczas jako „ozdoby stylu", środki służące do upiększenia wypowiedzi literackiej (zwłaszcza poetyckiej) i przypisywano do sfery formy. Golański, powołując się na Kopczyńskiego, pisał, że „ozdoby, których pisarze pospolicie używają, są częstokroć na kształt obłoku, którym prawda bywa zasłoniona" (tamże). I dodawał: „[…] styl poetycki (lubo się odmieniać musi różnie, podług różnych gatunków poezji, ile mający być zgodny z zamiarem) zależy na nieustannych prawie obrazach, podobieństwach i porównaniach, na częstych a śmiałych przenośniach, na wyrazach mocnych i dosadnych, które mniej pospolicie w innej mowie używane bywają" (tamże). Te same reguły odnosiły się do kształtu wersyfikacyjnego wypowiedzi poetyckiej („Lecz nie myśl kręć do rymu, ale rym do myśli" – przestrzegał Dmochowski w *Sztuce rymotwórczej*).

Uogólniając te refleksje, można stwierdzić, że – po pierwsze – oświeceniowi teoretycy poezji i wymowy oraz krytycy dostrzegali formę głównie w stylistycznym kształcie utworu literackiego, na retorycznym gruncie opierając rozbudowaną typologię stylów (wysokiego, średniego i niskiego) oraz upominając się o przestrzeganie zasad poprawności językowej. Po drugie, do obszaru formy przyporządkowywano rozbudowaną wówczas sferę genologii – przedstawiciele oświecenia bardzo dużo miejsca poświęcali na szczegółowe określenie właściwości poszczególnych gatunków (najbardziej rozbudowane typologie zawierały traktaty *O wymowie i poezji*, *Sztuka rymotwórcza*, a także I. Krasickiego *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, wyd. 1803, oraz E. Słowackiego *Teoria poezji*, w: tegoż, *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, 1826, t. 2; ukazywały się wtedy również rozprawy zawierające charakterystyki poszczególnych gatunków, np. A.K. Czartoryskiego *Przedmowa* do *Panny na wydaniu*, 1771, czy J. Lipińskiego *O poemacie sielskim*, „Pamiętnik Warszawski" 1815, t. 1). Po trzecie, przedstawiciele oświecenia przywiązywali szczególną wagę do wartości informacyjnych i perswazyjnych wypowiedzi literackiej, które identyfikowano zwykle jako „myśl", tj. istotny składnik treści utworu. Osiągnięciu tego efektu podporządkowywano ogólne konwencje i jakości estetyczne (to czwarty aspekt znaczeniowy ówczesnego rozumienia formy), które ich zdaniem powinny determinować pożądaną postać wypowiedzi literackich. Teoretycy i krytycy doby oświecenia szczególnie cenili regularność, prawdopodobieństwo, przejrzystość i harmonię, układając szczegółowy katalog obowiązujących reguł literackich i norm estetycznych.

Treść utożsamiano wtedy z kolei najczęściej z zawartością myślową (tematyką, wymową ideową lub przesłaniem dydaktycznym) utworu literackiego i traktowano jako element uprzedni w stosunku do formy oraz nadrzędny wobec niej („Wyraz idzie za myślą" – stwierdzi Dmochowski w *Sztuce rymotwórczej*). Treść dzieła literackiego winna być przede wszystkim jasna – a była taka, gdy jasne były myśli pisarza. Podstawowa funkcja treści sprowadzała się do wyrażania przekonań o racjonalnym uporządkowaniu rzeczywistości, którego wyra-

zem miała być sztuka, a także o konieczności wychowywania odbiorców. W tym duchu Golański sugerował, by widzieć w „myśli i prawdę jasną, i zdanie do dobrego życia przydatne. Bo cóż to już dobra myśl, gdyby prawdziwą, a zatem przez doskonałe jakie zdanie, pożyteczną nie była? Tyle bowiem prawda pożyteczna być musi, ile błąd szkodliwy będzie, albo przynajmniej oddalający pożytek" (*O wymowie i poezji*). Mimo wyraźnej predylekcji dla ideowych (perswazyjnych i dydaktycznych) wartości utworu literackiego piękno uważano wtedy za owoc harmonijnej syntezy treści z formą (dla przykładu, Euzebiusz Słowacki podawał cztery „warunki piękności": jedność, całość, rozmaitość oraz proporcję i symetrię; *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*). To przekonanie było następnie powtarzane przez wielu krytyków literackich, aż do pierwszych dekad XX w.

Sygnały przełomu. W pierwszych dekadach XIX w., m.in. pod wpływem koncepcji literackich Anthony'ego Ashleya Coopera Shaftesbury'ego, Johanna Wolfganga Goethego, Friedricha Schillera, Augusta Wilhelma Schlegla i innych, zaczęły się pojawiać w rodzimej krytyce nowe idee, które w mniejszym niż wcześniej stopniu zwracały uwagę na reguły rządzące formą dzieła literackiego, zaś jego istotę upatrywały w innych niż dotąd właściwościach. Ciekawie opisywał ów problem Franciszek Wężyk: jego definicja → poezji, uwzględniająca tradycyjny podział na treść i formę („poezja jest to mocne uczucie piękności i prawdy, wyższym a niepospolitym objawione sposobem"; *O poezji w ogólności*, „Pamiętnik Warszawski" 1815, t. 3), dzieliła poezję na „wewnętrzną" i „zewnętrzną". Nie chodziło tu jednak o dwa rodzaje mowy wiązanej, lecz o jej dwa nierozłączne aspekty. Krytyk pisał: „Silne uczucie piękności i prawdy w każdym przedmiocie część jej wewnętrzną stanowi; sposób zaś przyzwoitego objawienia tego uczucia będzie częścią zewnętrzną poezji. Pierwsza nie zdoła być prawidłami objętą, bo jest cząstką ognia boskiego, razem z życiem zatloną. Druga, jako od pewnych kształtów zawisła, określoną przeto być może różnymi przepisy, które na zgłębionym poznaniu przyrodzenia rzeczy opierać się powinny" (tamże). Wyraźnie widać tu dowartościowanie „treści" (utożsamianej z „pięknością i prawdą", będącej owocem → natchnienia poetyckiego, epatującej wewnętrznym ogniem uczucia), a także nowy, bardziej zdystansowany stosunek do formy („co się tycze zewnętrznej części poezji […], i na to zrazu żadnych nie znano przepisów"), a zwłaszcza do wtórnych wobec niej reguł przydatnych tylko tym, „którzy nie mają dosyć śmiałości i siły", by tworzyć własne zasady („obejdzie się bez nich prawdziwy geniusz"; tamże). Ale i wtedy żywiono przekonanie, że forma stanowi swoisty pojemnik dla treści, element „zewnętrzny" wobec przekazu literackiego: w tym duchu Euzebiusz Słowacki pisał, że „istotna zasada poezji nie zależy na jej powierzchownym kształcie, na mierze i liczbie sylab, rymach i harmonii, ale zależy na działaniu imaginacji i takim wynalezieniu, które by nie miało innych granic, tylko podobieństwo do prawdy; zależy na upięknieniu dzieł natury, podniesieniu się do idealnego wzoru i na najdoskonalszym przez mowę zmysłowym wystawieniu" (*Teoria poezji*). Wtórował mu Józef Korzeniowski, dowodząc, że poeta „przybiera" swoje myśli „we wszystkie formy zmysłowe", nadając im „byt, życie, czas i miejsce" (*Kurs poezji*, 1829).

Romantyzm. Dualistyczna koncepcja dzieła literackiego, uwzględniająca jego podział na treść i formę, obowiązywała także w romantyzmie, choć nabrała wtedy nieco odmiennych znaczeń i została wpisana w odmienny kontekst filozoficzny. Jednym z najważniejszych założeń światopoglądowych epoki było przeciwstawienie tego, co duchowe, temu, co formalne i materialne. To przekonanie odnoszono również do koncepcji dzieła literackiego – dlatego też mniejszą wagę przywiązywano do refleksji nad formą (którą często uważano za „bez-

duszny", mechaniczny element dzieła). Przeciwstawiano ją natchnionemu działaniu geniusza, które miało się ujawniać przede wszystkim w warstwie ideowej i emocjonalnej utworu, zwykle we wstępnych fazach procesu twórczego.

Pojęcia treści i formy nie od razu były jednak rozumiane w sposób radykalnie odmienny niż w oświeceniu. Dawną normę terminologiczną, odnoszącą się do przeciwstawienia dwóch jakości dzieła, łatwo rozpoznać we wczesnych pracach krytycznych Adama Mickiewicza. Omawiane kategorie były w nich ważnymi pojęciami operatywnymi. Treść, którą tworzyły „przedmioty", „zmyślenia" i uczucia, składające się na przedstawiane w literaturze wyobrażenia, nazywał Mickiewicz → „duchem", „istotą", „materią" lub „rzeczą" (przy czym każde z tych pojęć wnosiło nieco inny odcień znaczeniowy), zaś formę traktował jako „wydanie", czyli „układ" fabularny i „podziały" kompozycyjne utworu, jego kształt genologiczny (rodzaj i gatunek) oraz styl („mowę"), jednym słowem – jako „proporcje w układzie i ozdoby w zewnętrznym wydaniu". Forma była też określona przez rozmaite „prawidła", powstałe na przestrzeni wieków i przynależne zwłaszcza do literatury klasycznej. Zgodnie z oświeceniową tradycją Mickiewicz stał na stanowisku wtórności formy wobec treści, rozbudowując dualizm „wnętrza" i „zewnętrza" utworu literackiego w schemat trójpodziału: treść stanowiła „ducha" poezji, „układ" był jej „ciałem", zaś styl – jej „zewnętrzną okrasą", „ubiorem" bądź „zewnętrznym wydaniem" (*Przemowa*, w: tegoż, *Poezje*, 1822). Opisana praktyka nie była jednak konsekwentna – według Mickiewicza raz styl wchodził w skład formy, innym razem był odrębnym, choć pokrewnym elementem utworu (jak w opinii o oświeceniowych recenzentach, którzy mieli godzić się na „naśladowanie" „pisarzów angielskich i niemieckich co do swobody form" tylko pod tym warunkiem, by „naśladowaniu" podlegał także „ich styl czysty i poprawny"; *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*, w: tegoż, *Poezje*, t. 1, 1829). Podobną, ufundowaną na retoryce, dychotomiczną wizję dzieła literackiego można odnaleźć w wielu innych wczesnoromantycznych wypowiedziach krytycznych: Antoniego Edwarda Odyńca (*Przemowa*, w: tegoż, *Poezje*, 1825), Aleksandra Władysława Zabiełły (*O wierszopisach i poetach uwag kilka*, „Gazeta Polska" 1827, nr 58–59), Stefana Witwickiego (*Przemowa*, w: tegoż, *Edmund*, 1829) czy Józefata Bolesława Ostrowskiego (*Co to są prawidła?*, „Dziennik Powszechny Krajowy" 1830, nr 130).

Ciekawym przykładem refleksji łączącej oświeceniowe i romantyczne zapatrywania na treść i formę utworów artystycznych była rozprawa Jana Kazimierza Ordyńca *O związku i powinowactwie sztuk pięknych w ogólności, a mianowicie poezji z muzyką* („Dziennik Warszawski" 1828, t. 11, nr 32 i 34). Krytyk ten wyraźnie respektował ideę dwuwarstwowej budowy dzieła sztuki, w której ramach umieszczał zarówno zasadę prymatu „materii" nad formą („forma jest wyrazem estetycznego ideału, czyniąca go zmysłowym", „geniusz stwarza pierwej ideał, podług którego formę swoim utworom nadaje", toteż „każda sztuka piękna jest wyjęciem czegoś z wewnątrz i postawieniem zewnątrz" – pisał), jak również ich harmonijnego zestrojenia („w sztukach pięknych wiele na tym zależy, ażeby myśl i forma połączyły się ściśle i jedno drugim się przejęło"). Zasady te znajdowały potwierdzenie w opisie procesu twórczego – jego pierwszym etapem było sformułowanie koncepcji dzieła (jego „ideału estetycznego" bądź „obrazu idealnego"), a dopiero następnym nadanie mu przez artystę („geniusza") konkretnej postaci genologicznej, kompozycyjnej, wersyfikacyjnej i stylistycznej: „Tak więc, skoro siła twórcza ukończyła materię i uporządkowała, już obraz idealny stoi w gotowości, oczekując tylko skinieniem geniuszu, żeby w życie wystąpił. Już utwór ten co do wewnętrznego kształtu zupełnie skończony, potrzebuje tylko zewnętrznej szaty, która by tego, że tak

powiem, ducha wcieliwszy, zmysłom widzialnym uczyniła" (tamże). Forma stanowiła więc zmysłowy ekwiwalent koncepcji artystycznej, czyli „ideału": „Ideał za pomocą przedstawienia staje się rzeczywistym, forma przeto zewnętrzna prawie całą jego istotę stanowi; bo przez nią tylko ideał staje się estetycznym i przez formę do przedstawienia przyjść może i rozum zaspokoić potrafi" (tamże). Wychodząc z tych założeń, Ordyniec sformułował rozbudowaną charakterystykę reguł rządzących poprawną formą literacką – zdaniem krytyka we wszystkich jej wymiarach (a wymieniał on: „obrazy" – czyli sposób ujęcia – natury, uczuć i namiętności, a także styl, „takt, czyli miarę", oraz „przestanki", czyli tok intonacyjny utworu poetyckiego) forma winna być określona przez takie dyrektywy, jak: „rozmaitość", „najwyższa zmysłowość", „stosowność i umiarkowanie w częściach", „stosowność i odpowiedniość celowi" oraz „techniczne ukończenie" (tamże). Podobną koncepcję przedstawił inny krytyk tego okresu, Benedykt Kozieradzki, pisząc, że forma „zasadza się na wewnętrznym względzie, czyli stosunku przedmiotu do podmiotu, powierzchowności do wewnętrzności, a jej najwyższy stopień jest w żywym przeniknięciu się tychże". Warunkiem owego zespolenia jest „panowanie podmiotu nad przedmiotem", a dochodzi do tego wówczas, „gdy podmiot wzniósł się nad empiryczny, czyli zwyczajny sposób uważania prawdy, i w tym wzniesieniu się poznał, iż myśl i istnienie, podmiot i przedmiot, w umie do jedności się łączą, że myśl pojmuje rzeczywistość jako istnienie własne" (*O formie, czyli metodzie umiejętności*, „Haliczanin" 1830, t. 2).

Mimo zauważalnych podobieństw między oświeceniowymi i romantycznymi koncepcjami treści i formy już we wstępnej fazie kształtowania się nurtu romantycznego do głosu doszła tendencja zmierzająca do jednoznacznego dystansowania się do nakazów formalnych w sztuce. Objęła ona także odrzucenie „mechanicznych" konwencji literatury opartej na wzorach klasycznych (starożytnych i francuskich). Mimo że podobną postawę przyjmowali już niektórzy przedstawiciele późnego oświecenia (np. K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11), to wyraźną dominację zyskała ona w tekstach zwolenników nowego nurtu. Opinię taką wyrażał Mickiewicz, dla którego literatura klasyczna pozostawała „pod panowaniem rozsądku, dowcipu i formalności" (*Przemowa*). W podobny sposób wypowiadał się Maurycy Gosławski, który przekonywał, że poeci poprzednich epok „dla braku twórczego ducha, nie odstępowali form od poprzedników użytych, umieszczając wyobrażenia swoje lubo mniej wygodnie w ramki od tamtych podane" (*List do P****, w: tegoż, *Poezje*, 1828). Również zdaniem Maurycego Mochnackiego pisarze od starożytności aż po oświecenie przyznawali „pierwszeństwo" „zewnętrznej formie poezji (wierszopisarstwu) przed jej istotą", „nie zgadując tajemnicy ducha, nie wnikając w myśl […] i życie, powierzchowne, zewnętrzne, tylko naśladowali formy", a wśród nich albo „formy rzeczy pod zmysły podpadających", albo „formy idealne", „piękniejsze i doskonalsze od form rzeczy w świecie materialnym". Mimo że imitacyjne strategie artystyczne przynosiły „szybki postęp w udoskonaleniu języka i stylu" oraz „udoskonalenie mechanizmu wiersza i przyczynienie świetności zewnętrznemu kolorytowi", to sens owych procedur artystycznych oznaczał marginalizację duchowego (intelektualnego i emocjonalnego) pierwiastka w poezji (*Myśli o literaturze polskiej*, „Gazeta Polska" 1828, nr 89–94).

Krytykę oświeceniowego formalizmu uzupełniano jasnymi postulatami silniejszego akcentowania ideowego (wyobraźniowego i emocjonalnego) aspektu dzieła literackiego. Normą było zatem przekonanie romantyków, że ich „poezja, stargawszy form i prawideł okowy, uniosła się aż do przesady w kraj fantazji, tęsknot i melancholii" (S. Witwicki, *Przemowa*). Wypowiedź Witwickiego zawierała akcent samokrytyki, którego były pozbawione głosy in-

nych romantyków. O podrzędności formalnego komponentu sztuki pisał Jan Ludwik Żukowski: „Sztuka estetyczna wystawia obraz umysłu działającego wewnątrz, bezwzględnie na byt i świat zewnętrzny i stąd zostaje w bezpośrednim związku z duszą, jak jej odbicie się na tle zmysłowym, które to tło, a nawet same formy, są w tej mierze niczym" (*O sztuce*, „Gazeta Polska" 1828, nr 96, 98 i 100–102). Podobny pogląd wyrażał Michał Grabowski – autorytetem Goethego uzasadniał on „małą wagę, którą potrzeba przywiązywać do zewnętrznych form sztuki", a prawdziwych wartości poezji doszukiwał się „jedynie w jej duchu i wysokiej inspiracji", dodając: „[…] na formy, które przybiera, obojętni być możemy" (*Myśli o literaturze polskiej*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 12, nr 36).

Istotną rolę w romantycznych koncepcjach treści i formy odgrywały ówczesne poglądy na przebieg procesu twórczego. Dwudzielność budowy dzieła ukazywały one w ramach dynamicznego procesu powstawania utworu literackiego, procesu podporządkowanego natchnionej działalności geniusza artystycznego, a także filozoficznemu rozumieniu → nieskończoności oraz estetyce → wzniosłości, które – jak przekonywano – nie podlegają żadnym prawidłom. Wszystkie te pojęcia zostały wpisane w ramy nowej koncepcji procesu twórczego, oznaczając nie tyle (i nie tylko) elementy dzieła literackiego, ile raczej fazy procesu twórczego. Romantyczną koncepcję formy, służącą ekspresji nieskończoności, wyrażającą uczucie wzniosłości, przedstawił najpierw Stanisław Kłokocki w głośnym artykule *O idei i uczuciu nieskończoności* („Pamiętnik Naukowy" 1819, t. 2). Według krytyka podstawowym problemem twórcy winno być znalezienie odpowiednich środków artystycznych do wyrażenia uczucia nieskończoności, które było dla niego najgłębszym doświadczeniem człowieka: „[…] na tym wielka tajemnica sztukmistrza zależy, żeby wzniecił w duszy uczucie nieskończoności, stawiąc przed nią formy skończone" (tamże). Kłokocki wiązał z nieskończonością formę „nieokreśloną" (niedokończoną lub otwartą), która sprzyjała ekspresji wzniosłości („wyniosłość domyśleć się czegoś daje, co przechodzi wszelkie kresy i granice"), podczas gdy „formy skończone", „jasne" i „dokładne" miały służyć ekspresji piękna (które cechują „proporcje, miara, określenie"). Każda z wymienionych kategorii – piękno i wzniosłość – dowartościowywała odmienny sposób myślenia i odmienną wrażliwość, przy czym wzniosłość wyróżniała się tym, że zapewniała dostęp do rzeczywistości, która dotąd wymykała się poznaniu: „[…] zaprzeczyć wszakże niepodobna bytu ideów ciemnych; wielką one grają rolę we wszystkich świata moralnego zjawiskach". Sympatia krytyka była po stronie wzniosłości: „Płody sztuki szczególnie foremne i poprawne nie zachwycają nigdy widza i nie czynią na nim głębokiego wrażenia; utworzone bez entuzjazmu, natchnąć nim nie są zdolne" (*O idei i uczuciu nieskończoności*).

Odtąd przeciwstawienie piękna i wzniosłości, a także przekonanie o roli geniuszu, niezdeterminowanego ani przepisami, ani innymi ograniczeniami formalnymi, stało się bardzo popularnym sposobem opisu i oceny dzieł literackich pierwszej połowy XIX w. (taką strategię przyjął m.in. A.W.Z. [A.W. Zabiełło] w rozprawie *O wierszopisach i poetach uwag kilka*). Ideę uprzedniości inspiracji poetyckiej i „myśli" wobec formy dzieła literackiego wyrażał również inny wpływowy krytyk wczesnej fazy romantyzmu w Polsce, Michał Grabowski: „Tak więc poeta nie naśladuje materialnej natury, on tylko przez jej zmysłowe symbola intelektualne swoje pojęcia wyraża; on jej nie naśladuje, bo wzory jego kreacji są tylko w jego duszy […]. Dlatego też kiedy inne sztuki piękne mogą mieć formy stałe i niezmienne, poezja ich mieć nie może, nie odstąpiwszy zupełnie od swego źródła, INSPIRACJI SWOBODNEJ" (*Myśli o literaturze polskiej*). Wedle tego krytyka „ideał" pozostawał dla romantycznego twórcy „za-

wsze jeden i ten samy", ale w swoim „wydaniu" mógł on „ulegać tylu odmianom, ile jest modyfikacyj myśli, tyle przybierać kształtów, ile może być form poufałych poecie" (tamże). Grabowski, podobnie zresztą jak wielu innych krytyków tej fazy romantyzmu, w dowolny sposób mieszał fazy procesu twórczego z opisem budowy dzieła literackiego: „[…] poeta, tworząc swoje dzieło, ma ideał swojej kreacji w duszy; wtedy on odżywia je kolorytem i formami według swojej intencji; do tej pierwszej myśli, nie do czyichś dowolnych żądań, ma stosować wszystkie części obrazu" (tamże). Przekonanie o pełnym uzależnieniu formy artystycznej od koncepcji twórcy wyrażał także Józef Dunin Borkowski: „Dusza poety, tworząc pomysł, tworzy zarazem i formę, w której ten pomysł najwłaściwiej da się objawić". Paradoksalnie, sposób rozumienia formy był tu jednak bardzo wąski i ograniczał się do komponentu genologicznego, nazywanego „formą ogólną", i wersyfikacyjnego, nazywanego „formą szczególną" (*Uwagi nad przekładami pieśni gminnych nowogreckich Aleksandra Chodźki*, „Haliczanin" 1830, t. 2).

Wczesnoromantyczną teorię treści i formy najpełniej przedstawił Mochnacki w kilku rozprawach. Podobnie jak chyba wszyscy krytycy tego czasu, swoje oryginalne koncepcje wznosił na dualistycznej wizji świata oraz dzieła literackiego („z dwóch tylko części składają się widome fenomena w świecie materialnym i twory sztuki: Z ISTOTY I FORMY, KTÓRA TĘ ISTOTĘ JAK OBWÓD SFERĘ OKREŚLA" (*Myśli o literaturze polskiej*). Zgodnie z powszechnym w tej dobie mniemaniem dowodził, że „piękność" jest celem twórczości, „myśl" jej „istotą", czyli „początkiem wszelkich form i kształtów", forma zaś „jest tylko określeniem, granicą piękności". Swoje zapatrywania ujmował w dość mglistych, ale zdecydowanych metaforach: „Piękność jest sferą; forma tylko obwodem tej sfery. Piękność ma byt rzeczywisty, bezwzględny, bezwarunkowy. Jest to ABSOLUTUM w estetyce. Jest to tchnienie i wyraz bezprzestannie objawiającego się w materii niewidomego ducha" (tamże). Krytyk opowiadał się przeto za upodrzędnieniem formy i bezwzględną dominacją natchnionego geniuszu tworzącego myśl, zgodnie z zasadą, że „Duch tworzy materią, wyobrażenie rzecz, myśl formę" (tamże). Przedmiot myśli (czyli treści utworu literackiego) Mochnacki utożsamiał z naturą „w stanie działalności", czyli „siłą pierwotną, organiczną, produkcyjną", „twórczą", przenikniętą „ruchem", czyli „życiem". Bardziej konkretnie krytyk określał treść dzieła sztuki jako „wcielanie nadzmysłowych wyobrażeń". „Duch" utworu wymagał z kolei zwrócenia uwagi na rolę natchnienia i → geniuszu twórczego, a co za tym idzie, sformułowania ekspresyjnej teorii poezji (→ ekspresja). Forma pozostawała w tym ujęciu nieodmiennie wtórnym efektem procesu twórczego: „Kto, naśladując naturę, zaczyna od formy, nie stworzy istoty ograniczonej tą formą, ani stworzy myśli, która wewnątrz niej mieszka, ani zgadnie tajemnicy niewidomego ducha. Zrobi tylko formę, czczą wewnątrz, i nic więcej" (tamże). Przekonaniom tym towarzyszyły jednak liczne zapewnienia o potrzebie harmonijnego zestrojenia treści i formy. Ideałem działalności twórczej artysty jest bowiem „ożenienie, spowinowacenie, związek ścisły i nierozdzielny (*identitas*) wyobrażenia z rzeczą, myśli z formą. Tożsamość ta, którą tylko do tożsamości głosu z słowem, brzmienia z akordem przyrównać możemy, wynika z owej twórczej działalności, która sama siebie nie pojmuje ani poznaje i rozważa swoich poruszeń. Natura tworzy, nie wiedząc o tym. I poeta czasem tworzy, nie wiedząc o tym, w chwilach uniesienia, wieszczego zapału" (tamże). Doskonała sztuka bowiem łączy „węzłem jedności formę z istotą rzeczy" (*O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2).

Wątek zespolenia treści i formy wielokrotnie powracał w ówczesnych pracach krytycznych m.in. u Żukowskiego: „[…] wyobrażenie pięknej sztuki pojmujemy przez doskonałość form. Formy sztuki pięknej nie tylko powinny być doskonałe w wystawianiu połączenia du-

cha i rzeczy, czyli niebiańskiego z ziemskim, ale nadto doskonałe przez się jako formy rzeczy zmysłowych zewnętrznych" (*O sztuce*). Ideę nierozdzielności i wzajemnego związku myśli i formy w zastosowaniu do interpretacji konkretnego utworu, a także ich równoczesnego oddziaływania na czytelnika, przedstawił z kolei Mochnacki w artykule *O „Sonetach" Adama Mickiewicza* („Gazeta Polska" 1827, nr 80 i 82).

Okres międzypowstaniowy. Dzieje krytyki literackiej po powstaniu listopadowym dowodzą kontynuacji większości scharakteryzowanych wyżej tendencji. Ciągle aktualny pozostawał wtedy zarzut „formalizmu", kierowany głównie pod adresem pisarzy oświecenia, połączony z przekonaniem o dominacji „idei", „ducha" i natchnienia w poezji nowszej, romantycznej. Grabowski przestrzegał: „Nie form, lecz ducha, lecz praw, które tę kompozycją poetyczną robią we wszystkich szczegółach tak ponętną, a w całości tak zupełną, naśladownictwo się zaleca" (*Czy można mieć w dzisiejszych czasach epopeję narodową?*, w: *Literatura i krytyka*, t. 1, 1837). W zbliżony sposób argumentował Józef Ignacy Kraszewski: „[…] jak dawna krytyka grzeszyła, przywiązując się do formy i tę uważając za koniecznie pewnymi warunkami, pewne myśli wyrażającą, tak nowa często zapomina całkowicie o formie, wiążąc się do idei" (*Sąd krytyki i czytelników*, w: tegoż, *Nowe studia literackie*, 1843). Nieco później podobnie pisał Cyprian Norwid, uznając za „przeciw-formalne" to, co „duchowe", a „utarczki tak zwanych ROMANTYKÓW z tak się zowiącymi KLASYKAMI" nazywając walką „ NATCHNIENIA Z FORMALNOŚCIĄ" (*Do czytelnika*, w: tegoż, *Niewola*, 1849). Norwid w innym tekście formę utożsamiał z Pięknem, treść z Dobrem, zaś ich zespolenie – z Prawdą (*Do czytelnika*, w: tegoż, *Promethidion*, 1850). Kontynuowano tedy zwyczaj ujmowania formy jako „wcielenia" myśli lub ideału, jako wypadkowej idei (czyli zamiaru artystycznego ukształtowanego w toku procesu twórczego): „zawsze forma jest tylko ciałem idei" – przekonywał Grabowski (*O poezji XIX wieku*, w: tegoż, *Literatura i krytyka*, t. 1, 1837), zaś Kraszewski dodawał: „Rodzi się myśl w kształcie już pewnym danym, jest z nią zarodek formy przychodzący na świat; ten artysta tylko rozwija" (*Literatura jako sztuka*, w: tegoż, *Nowe studia literackie*). Zarazem wszechobecne były deklaracje o jedności myśli i formy: „Cała SZTUKA zależy na tym, aby rozpoznać właściwą myśli formę, formę jej konieczną, z której zarodkiem przyszła ona na świat. […] Tak więc każdy przedmiot przynosi z sobą na świat formę jedyną, konieczną, sobie właściwą" (tamże). Pojęcie formy rozumiano dość konwencjonalnie, jako swoisty pojemnik dla treści – Kraszewski precyzował je np. głównie jako styl, gatunek literacki lub układ wersyfikacyjny utworu poetyckiego, traktując synonimicznie pojęcia „sztuki, stylu, formy" (*Cukierek z pieprzem dla E. Sztyrmer*, „Tygodnik Petersburski" 1843, nr 41) czy też „języka, stylu, strony artystycznej" (*Listy do redakcji*, „Gazeta Warszawska" 1854, nr 268–269); Zygmunt Krasiński utożsamiał z kolei formę z „kolorytem" i stylem („cały *Balladyny* koloryt już sam w sobie stanowi formę", „styl jest najogólniejszą formą każdego utworu sztuki"; *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, „Tygodnik Literacki" 1841, nr 21–23).

Zgodnie z utrwaloną już wcześniej praktyką dziewiętnastowieczna strategia krytyczna przewidywała najpierw charakterystykę i ocenę treści, a następnie formy dzieła literackiego. Komponent treściowy obejmował omówienie zamiaru dzieła, wskazanie czasu i miejsca akcji, charakterystykę → bohaterów, streszczenie przebiegu fabularnego utworu oraz określenie jego przesłania. Komponent formalny sprowadzał się zaś do charakterystyki i oceny układu kompozycyjnego, stylu oraz (w przypadku utworu poetyckiego) rodzaju wiersza. Wzorem dla romantyków był w tym względzie Mochnacki, który w *Artykule, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego* („Gazeta Polska" 1829, nr 15, 17–20, 22 i 26–29) sfor-

mułował takie właśnie zasady „rozbioru" dzieła literackiego. Zadania dziewiętnastowiecznej krytyki literackiej w tym względzie dobitnie wyartykułował także Kraszewski: „Do krytyki należy rozpoznać ideę i jej wcielenie, to jest myśl i formę, powiedzieć, jak się do siebie mają, czy się z sobą godzą i czy z siebie nawzajem wypływają" (*Sąd krytyki i czytelników*). Taką strategią posługiwało się następnie wielu innych krytyków, wśród nich m.in. Zygmunt Krasiński (*Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, „Tygodnik Literacki" 1841, nr 21–23), Aleksander Tyszyński (w „rozbiorze" literackim *„Felicyta", dramat A.E. Odyńca*, w: tegoż, *Rozbiory i krytyki*, t. 3, 1854) czy Wojciech Cybulski (*Odczyty o poezji polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, 1870). Konfrontacja treści i formy była szczególnie efektywna wówczas, gdy krytycy konstatowali niewspółmierność wspomnianych komponentów dzieła literackiego, ujawniającą się albo w banalności myślowej, albo w słabości artystycznej.

Mimo powszechnie respektowanej zasady dwudzielności omawianych wymiarów (aspektów) dzieła literackiego jego szczegółowe koncepcje były dość chwiejne. Według Kraszewskiego na dzieło literackie raz składały się „myśli, formy, smak" (*Nieboszczyk Hoffmann*, w: tegoż, *Wędrówki literackie, fantastyczne i historyczne*, t. 1, 1838), innym razem forma, duch i treść („bez formy nie ma ducha i treści, ciała nie znamy bez duszy, a o duszy bez ciała nie wiemy dotąd na naszym świecie", *Listy do nieznajomego*, „Kłosy" 1878, nr 659). Co ciekawe, rzadko tworzono typologie zawartości ideowej lub myślowej utworów literackich; w sposób znacznie bogatszy prezentował się natomiast wachlarz form pozostających do dyspozycji pisarzy. Można zilustrować tę prawidłowość na przykładzie refleksji Kraszewskiego na temat → romansu, który „co do form, da się podzielić na tysiąc rodzajów, co do rzeczy, jest zawsze ten sam. Każdy pisarz niezależny, oryginalny tworzy sobie nową formę, ale ogół myśli, materiał odlany w tej formie ten sam jest zawsze: szczegóły, obrobienie, styl stanowią różnicę" (*O polskich romansopisarzach*, „Wizerunki i Roztrząsania Naukowe" 1836, t. 11). Treści ujawniające się w dziele literackim pozwalały się ująć z kolei w sposób bardziej schematyczny – zwykle sprowadzano je do tematu lub sposobu jego ujęcia. Dla przykładu, Kraszewski dzielił romanse „co do treści" na „malownicze" (czyli „wszystkie, które daną rzecz malować mają bez innego celu, tylko aby ją odmalować jak najlepiej"), „filozoficzne, satyryczne, moralne" („cel ich moralny, do którego już środkiem tylko jest obrazowanie, a pretekstem – postacie stworzone"), „poetyczne" („poezja bezrymowa") oraz „zabawne, wesołe, dowcipne" („bez celu innego nad wywołanie uśmiechu"). Wymienione nazwy stawały się jednak od razu określeniami „form" powieściowych (*Przeszłość i przyszłość romansu*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 29–30).

Z biegiem czasu stopniowo nasilał się dystans wobec romantycznego uprzywilejowania „myśli" na korzyść harmonijnego zespolenia wszystkich elementów dzieła literackiego. Do wyrażenia tej koncepcji używano (oczywistej w XIX w.) analogii ciała i duszy, jak w następującej wypowiedzi Kraszewskiego: „Forma tak jest nieodłączna od myśli jak ciało (w teraźniejszej naszej kondycji ziemskiej) od duszy; pojąć jednego bez drugiego nie można" (*Literatura jako sztuka*); „przychodzi ona zawsze z jakąś nową ideą i o tyle jest nowa, o ile nowa myśl, którą osłania, której ciało stanowi. Jak panteiści uznają ciało w koniecznym i nierozerwalnym związku z duszą, tak my uważamy formę wynikłością niezbędną myśli, co się na naszym świecie obejść bez niej nie może" (*Słówko o prawdzie w romansie historycznym*, w: tegoż, *Nowe studia literackie*, t. 2, 1843). I w innym miejscu: „Cel więc powieści nie może leżeć w jej treści", lecz „w wyrobieniu, w szczegółach, w obrazach", czyli „w przemawianiu do serca i wyobraźni", innymi słowy – w „zadośćuczynieniu warunkom sztuki" (*O celu powieści*,

„Athenaeum" 1847, t. 6); „dzieło więcej formą niż myślą żyje, bo myśl jego staje się zaraz własnością ogółu i przestaje być wyłącznością dzieła, które ją wyraziło, a temu tylko rzeczywiście forma sama pozostaje" (*Listy do redakcji*, „Gazeta Warszawska" 1854, nr 268–269).

Podobnym poziomem chwiejności semantycznej charakteryzowała się typologia dzieła literackiego sformułowana przez Edwarda Dembowskiego. Używał on całego wachlarza pojęć odnoszących się do formy i treści utworów literackich, takich jak: „pomysł", „idea", „myśl", „dążenie", „przedmiot", „osnowa", „materiał", „myślenie", „forma", „sposób oddania", „mowa", „wiersz", jego „rodzaj", „wyrażenie", „styl", ponadto kilku nazw form podawczych (→ „dialog", → „opis" i „opowiedź", czyli → narracja, opowiadanie), terminów z zakresu kompozycji i narracji („grupowanie charakterów", „rozkład zajść") oraz formuł określających jakości estetyczne („barwa uczuciowa"). Nie dokonywał jednak między nimi wyrazistych rozgraniczeń i nie przypisywał jednoznacznie poszczególnych pojęć do ideowego lub formalnego komponentu dzieła. Oto dłuższy wywód krytyka: „W poezji na przykład pomysł oddaję, rozwijając osnowę w formie; formą, sposobem oddania jest tu dialog lub opis, opowiedź lub grupowanie charakterów, rozkład zajść, nareszcie barwa uczuciowa, jaskrawa lub przedmiotowa albo bardziej refleksyjna itp. Pomysłem jest idea, którą zamierzam przez jej rozwój przeprowadzić, np. wystawiając miłość ludu, wolność, nienawiść arystokracji itd. Przedmiotem, osnową jest myślenie lub z dziejów wzięty wypadek, historia utworu; materiałem jest mowa, wiersz, tego rodzaj, styl itp. Jak jednak przedmiot z pomysłem muszą być w najściślejszym związku i harmonii, bo rzeczą jest jasną, iż do oddania pomysłu odpowiedny temu przedmiot obrać muszę, tak znowu przedmiotowi stworzonemu przez myśl swoją odpowiedną formę obrać muszę, a tej odpowiedny materiał. […] Z określeniem stosunku, pomysłu, przedmiotu, formy, materiału, przychodzimy jeszcze do określeń dalszych, jakimi są: dążenie, które stanowi rodzaj pomysłu i odznacza go, dalej, forma, jako rozkład biegu całości, jako oddanie pojedynczych części i jako barwa utworu, na koniec materiał, jako materiał zmysłowy (w budownictwie, rzeźbiarstwie, malarstwie), jako dźwięk (w muzyce), jako wyrażenie (w poezji wiersz, proza, rodzaj wiersza). Te określenia […] dopełniają myślowych logicznych konarów pomysłu, formy i materiału" (*Wyjątek z „Pomysłów do wiedzy umnictwa"*, „Tygodnik Literacki" 1843, nr 7). W artykule *Kilka słów o pojęciu poezji* („Rok" 1843, t. 6) ten sam krytyk polemizował jednak z romantyczną koncepcją literatury jako ekspresji oraz związaną z nią dominacją elementu ideowego nad elementem formalnym. Stał na stanowisku, że natchnienie poety musi być w pełni wyrażalne, toteż „forma powstaje razem z treścią, nie masz treści bez formy" (tamże).

Z kolei Cyprian Norwid w niedokończonej rozprawce [*Prototypy formy*], będącej kontynuacją wierszowanego traktatu *Promethidion*, rozwinął pojęcie formy jako dźwięku językowego i kształtu w przestrzeni (wymieniał i charakteryzował takie uniwersalne kształty, jak: piramida, kwadrat, koło, elipsoida, prostopadła). Twierdził, że mają one właśnie charakter „prototypów", co oznacza, że „są nam SUBIEKTYWNIE PRZYRODZONE, a światu OBIEKTYWNEMU otaczającemu nas wspólne". Utrzymywał ponadto, że w kulturze jego czasów upowszechniło się „nieczytanie wyrazów" (czyli znaczeń, które można wywieść z analizy słowotwórczej i etymologii poszczególnych słów), a jedynie mechaniczne „czytanie treści" (czyli powierzchownego sensu wypowiedzi) ([*Prototypy formy*], 1851, wyd. 1938).

Pozytywizm. Krytycy doby pozytywizmu, podobnie jak ich poprzednicy, również konsekwentnie opowiadali się za dwuwarstwową budową dzieła literackiego. Uznawali więc, że piśmiennictwo artystyczne w równym stopniu stanowi wytwór myśli, co → uczucia i → fantazji. Wychodząc z tych założeń, deklarowali przywiązanie do idei harmonijnego połączenia for-

my i treści (P. Chmielowski, *Metodyka historii literatury polskiej*, 1899). Jednak ich wypowiedzi programowe oraz praktyka krytyczna (zwłaszcza w pierwszej fazie rozwoju prądu) często potwierdzały dominację innej zasady – prymatu treści (nazywanej też „myślą", „ideą" lub „tendencją") nad formą. Zgodnie z tym przekonaniem Eliza Orzeszkowa pisała, że ówcześni pisarze „wcielają tylko w formę, uwydatniają i utrwalają to, co żyje w myśli, w poczuciach i w potrzebach społeczeństwa" (*Kilka uwag nad powieścią*, „Gazeta Polska" 1866, nr 285–286 i 288); Adam Wiślicki pytał retorycznie: „[…] czym jest pieśń bez myśli, uczucie bez jasnego widzenia rzeczy, serce bez stałego i niewzruszonego charakteru"? (*Groch na ścianę. Parę słów do całej plejady zapoznanych wieszczów naszych*, „Przegląd Tygodniowy" 1867, nr 49, 1868, nr 1). Aleksander Świętochowski twierdził, że współczesna mu poezja „nie powinna cofać wstecz cywilizacji dla dobra pięknego widoku lub łzawego uczucia, powinna ją owszem przyoblekać w swoje urocze formy" (*Pleśń społeczna i literacka*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 31). Piotr Chmielowski przekonywał: „[…] gotowi jesteśmy wybaczyć braki formy, jeżeli tylko pomysły odznaczają się wielkim stopniem żywotności, jeżeli tylko treść obfituje w karm zdrową i pożywną" (*Czytanie arcydzieł*, „Opiekun Domowy" 1873, nr 51). Henryk Sienkiewicz dodawał: „[…] literatura musi odbijać życie społeczne" (*Szkice literackie. „Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu" przez doktora Piotra Chmielowskiego*, „Gazeta Polska" 1881, nr 211–213). Antoni Pilecki przekonywał, że poeci ówcześni powinni „w psychicznych i społecznych zjawiskach wieku czerpać treść do swych utworów" i na tej podstawie nawoływał do wprowadzania w obręb dzieła literackiego „myśli jasnej i trzeźwej, myśli, co by objęła świat cały" (*Społeczne znaczenie poezji i współczesne jej stanowisko*, 1874). Z kolei Bolesław Prus szeroko wyjaśniał zależności między treścią a formą, uznając, że podstawę utworu literackiego tworzy „wielka idea" lub „dążenie moralne", forma zaś to głównie pierwiastek językowy, obrazowy i emocjonalny w literaturze: sztuka słowa polega zatem na wypowiedzeniu idei „w sposób prawie zmysłowy, za pomocą wyrazów, zdań i okresów nie abstrakcyjnych i obojętnych, które działałyby tylko na Myśl, ale wyrazów jakby widzialnych, dotykalnych, posiadających temperaturę; wyrazów, zdań i okresów, które dźwięczą, ruszają się, tętnią, żyją, śmieją się lub płaczą" (*Kronika tygodniowa. Poezja i poeci*, „Tygodnik Ilustrowany" 1909, nr 23).

Relacje między treścią a formą we wczesnej fazie pozytywizmu polskiego świetnie oddawało studium krytyczne Orzeszkowej *Kilka uwag nad powieścią*, poświęcone głównie teorii powieści tendencyjnej (→ tendencyjność). Podobnie jak wielu poprzedników, również i ta pisarka próbowała pogodzić zasadę harmonijnego zespolenia treści i formy z ideą prymatu treści: „Powieść natchniona fantazją i rozumem ma dwie strony i wartości: jedną, zewnętrzną, odnoszącą się do formy, drugą, wewnętrzną, uwydatniającą myśl, dążenie. Co działa na wyobraźnią, co unosi, przeraża, to jest dziełem fantazji ujętej w ramy pięknej formy; co naucza, wznosi i rozjaśnia pojęcia, to dzieło rozumu, myśli zdrowej. Ażeby powieść była użyteczną i miłą oświeconym umysłom, oba warunki posiadać musi" (tamże). Zastrzegała jednak: „W piśmiennictwie dzieło sztuki powinno mieć myśl szeroką, cel obchodzący ogół, aby ocenionym być wysoko i pożytecznym; inaczej staje się piękną gadaniną, brzmiącym, ale próżnym dźwiękiem, cackiem dobrym do bawienia dzieci" (tamże). Charakteryzując treść, Orzeszkowa szczególny nacisk kładła więc na komponent ideowy (myśl, tendencję) powieści – podkreślała, że najważniejsze są w niej: „rozległe pole myśli", „cele wzniosłe" i „głęboka nauka", zaś dopiero później należy zwracać uwagę na „osnowę", czyli zawartość fabularną (albo szerzej: świat przedstawiony) utworu. Wielokrotnie też podkreślała, że powieść tenden-

cyjna „wciela w siebie ideę jakąś", „potrafi powszednie sprawy przyodziać w estetykę", „wywiera więcej działania na rozum niż na wyobraźnię", jest wreszcie „wiernym odbiciem cech społeczności, w której się rozwija, wypływem jej potrzeb i miarą umysłowego rozwoju" (tamże). Toteż „powieść niemająca na celu spółczesnych idei i potrzeb nie byłaby na dobie. Ogół, przejęty pragnieniem światła i postępu, w każdym literackim dziele chce widzieć zachętę i dążenie ku tym dwom bodźcom i celom ludzkości – a najwięksi nawet zwolennicy piękna i sztuki szukają w nich nie tylko formy, ale i wysokiej nauczającej treści" (tamże). Trudno się zatem dziwić, że Orzeszkowa wypowiadała się przeciwko „fanatycznym czcicielom formy", a formie poświęcała mniej uwagi, uważając ją za neutralną semantycznie i pozbawioną autonomicznej wartości. Faktyczna wartość i znaczenie formy stawały się widoczne dopiero w zestrojeniu z elementami ideowymi utworu literackiego: „Utrzymywać, że w powieści piękność formy nie może się pogodzić z głębokością i powagą myśli, i dążności, to jest stawiać do walki dwa żywioły, które winny zostawać ze sobą w wiekuistej zgodzie, prawdę i piękno. Ślepi zwolennicy formy, popierając zdanie podobne, bluźnią bóstwu swojemu; bo jeżeli forma, aby utrzymać się na wyżynach piękna, musi tworzyć się sprzecznie z prawdą i wyrzucać z siebie treść wszelką, to jest ona świecidłem marnym, odlewem na zewnątrz pięknym, a wewnątrz próżnym, bawiącym przez chwilkę oko i mogącym bez szkody zostać w pył rozbitym. Między walczącą formą i treścią ludzkość musiałaby wybierać – a w wieku pragnącym nauki i prawdy wybór byłby niechybnym i forma zdetronizowaną. Ale tak nie jest; prawda z pięknem, treść z formą mogą się godzić w prawdziwie oświeconych umysłach. Ani jedna, ani druga nie ulegnie zagubie […]. Dążność zacna, myśl szlachetna i wielka rodzą się w umyśle zdolnego autora razem z piękną, wspaniałą formą" (tamże).

Krytycy dojrzałej fazy pozytywizmu silniej akcentowali równorzędność treści i formy, niejednokrotnie splatając obydwie kategorie z wyobrażeniami o przebiegu procesu twórczego. W myśl tej zasady Orzeszkowa w studium *O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium* („Niwa" 1879, t. 15), poświęconym m.in. teorii powieści realistycznej (→ realizm), przypisywała formę „do dziedziny artyzmu" (stąd mówiła o „ponętach formy"), zaś składniki ideowe i intelektualne przenosiła „w dział wiedzy" (mówiąc w tym kontekście o „wadze i powadze treści"). Dalsze wywody autorki dowodziły, że pod pojęciem treści rozumiała głównie przesłanie utworu („sens filozoficzny, czyli – tak zwana idea powieści") i kojarzyła z intelektualnym wymiarem wypowiedzi literackiej, zaś do sfery rozwiązań formalnych zaliczała – inaczej niż we wcześniejszych pracach – nie tylko ukształtowanie stylistyczne narracji (czyli „barwność w obrazach i wydatność w postaciach"), ale także układ fabularny, czyli „sytuację" i „kompozycję" – ta bowiem „zależy już na porządkowaniu składowych części pomysłu, wykreślaniu tych, które zmącić by mogły harmonią dzieła, a układaniu w harmonią pozostałych"; jej rolą jest „stopniowanie wrażeń, malowanie obrazów, rzeźbienie postaci, zestawianie wszystkich żywiołów powieści w sposób taki, aby przedstawiały się one z jak największą prawdą i wydatnością" (tamże). Widać tu wyraźnie, jak trudnym zadaniem było konsekwentne odróżnienie formalnych i treściowych aspektów wypowiedzi literackiej w obrębie dualistycznej koncepcji dzieła. Aby rozjaśnić ów problem, Orzeszkowa wpisywała te pojęcia w kilkufazową wizję procesu twórczego, dowodząc ich równoczesnego objawiania się w świadomości pisarza: „Niezbędnym warunkiem dobroci pomysłu powieściowego jest to, aby dostrzeżenie sytuacji poprzedzało wynalezienie idei albo przynajmniej, aby sytuacja i idea dostrzeżonymi były jednocześnie […]. Jest to właśnie tą koniecznością, którą estetycy wyrażają przez orzeczenie, iż w głowie twórcy treść powinna powstawać jednocześnie

z formą i że gdy w momencie pomysłu forma szukaną, dobieraną jest dla treści, pomysł uważać należy za chybiony w samym zaczątku" (tamże). Podobne przekonanie – o harmonijnym zjednoczeniu treści i formy – wyrażali także inni krytycy tego okresu: Antoni Sygietyński („zasadniczym rysem każdego powieściopisarza […] jest poczucie rzeczywistości i formy", zaś rola artysty słowa to komunikowanie „swoich wrażeń w formie właściwej przedmiotowi, a jednak osobistej", *Nowe siły. 1. W. Kosiakiewicz*, „Głos" 1889, nr 38–40) oraz Jan Maurycy Kamiński (*O stosunku poezji do życia społecznego*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 5–9).

Według pozytywistów relacje między formą a treścią przebiegały nieco inaczej w poezji. Światło na tę kwestię rzucała rozprawa Juliana Ochorowicza *O twórczości poetyckiej* (1877), a nade wszystko obszerne opracowanie krytyczne Włodzimierza Zagórskiego *Czym jest forma w poezji? Studium estetyczne* („Wędrowiec. Pismo Tygodniowe Ilustrowane" 1896, nr 42–49). Praca ta, poświęcona głównie prozodii języka polskiego oraz układowi intonacyjno-rytmicznemu rodzimego wiersza, poruszała także zagadnienia formy i jej roli w poezji. Po raz kolejny doszła tu do głosu znamienna koincydencja dwóch częściowo sprzecznych dyrektyw: zasady prymatu treści nad formą oraz harmonijnego ich współistnienia (tym razem jednak z silniejszym zaakcentowaniem tej drugiej). Tak więc, wedle Zagórskiego, sztuka jest „zależną od przedmiotu" „materializacją idei", a będąc „twarzą myśli", „pieści słuch", „oddaje nastrój artysty" i „wszczepia go w umysł słuchacza". Tym samym najważniejsze w dziele poetyckim winno być „organiczne zespolenie formy z treścią", zaś „konieczna spójnia, jaka pomiędzy formą a osnową zawsze istnieć powinna", stanowi „granitową podstawę" teorii poezji. Trudno się więc dziwić, że Zagórski krytykował zarówno romantyzm za to, że „zaniedbywał formę, służącą do uzmysłowienia idei, chełpiąc się poniekąd […] tym lekceważeniem zewnętrznego jej, materialnego zjawiska", jak i „parnasistów", których z przekąsem nazywał „mistrzami formy" i posądzał z kolei o to, że „pragną »formę wyswobodzić spod supremacji osnowy«" (tamże).

Takie stanowisko Zagórskiego da się objaśnić jego rozumieniem formy. Otóż krytyk sprowadzał ją głównie do „muzyki słów", czyli efektów brzmieniowych utworu poetyckiego: toku intonacyjnego („ruchu melodii w muzyce słów") oraz szeroko pojętego rytmu (rozumianego jako „rytmiczne obrazy nastroju"). Zagórski sądził jednak, że rzeczywistego odbicia atmosfery emocjonalnej utworu poetyckiego nie przynosi sama forma, lecz jej „dokładna zgodność […] z duchem osnowy" oraz idealne zestrojenie z wymową utworu poetyckiego: zadaniem formy „jest uskrzydlić osnowę ruchem własnych rytmów i harmonii, a uzupełniając ją obrazem nastroju, zespolić się z nią w jedną organiczną całość" (tamże). W tym sensie forma była „muzycznym obrazem ruchu idei, wyrażonej w osnowie, […] naturalnym, nieodzownym i równorzędnym składnikiem utworu, który tę ideę wyraża" (tamże).

Młoda Polska. Pod koniec XIX wieku relacja między treścią a formą stała się znowu jednym z istotnych punktów debaty krytycznoliterackiej. Nadal obowiązywał wówczas ten sam co wcześniej podział na treść („myśl", „ducha", „wątki") i formę (kompozycję, gatunek, styl, wersyfikację), z tą jednak różnicą, że forma stała się pojęciem znacznie bardziej docenianym. Zwłaszcza manifesty nowego kierunku nie były wolne od podobnych deklaracji: „Każdy przeto moment życiowy służyć może za przedmiot dla działalności artystycznej, gdyż o pięknie jego decyduje nie treść, którą w sobie zawiera, lecz sposób, w jaki nań patrzymy. Nawet pospolitość życia zdolna jest ujawnić piękno, jeżeli staniemy do niej w stosunku kontemplacji" – przekonywał Edward Abramowski w eseju *Co to jest sztuka? Z powodu rozprawy L. Tołstoja: „Czto takoje isskustwo?"* („Przegląd Filozoficzny" 1898, z. 3), zaś

Ignacy Matuszewski dodawał: „Istotę dzieła sztuki stanowi nie temat, lecz opracowanie, nie surowy materiał, lecz to, co się z niego pod ręką mistrza narodzi" (*Sztuka i społeczeństwo*, „Tygodnik Ilustrowany" 1899, nr 10–12); „istota sztuki spoczywa przede wszystkim w formie, nie treści" (*Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902). Zwracano wówczas uwagę na to, że faktyczny czynnik sprawczy dzieła sztuki stanowi ekspresja osobowości artystycznej (według Mariana Zdziechowskiego zwykle sądzono „o wartości dzieła sztuki według jego treści i formy; treść powinna być zgodna z prawdą, forma – zastosowaną do treści"; nie należy jednak zapominać „o trzecim warunku, a jest nim dusza artysty, światłem własnym olśniewająca swą pracę", *Spór o piękno*, „Przegląd Literacki" 1898, nr 7, przedruk pt. *Płazy a ptaki*, w: tegoż, *Szkice literackie*, 1900). W ten sposób do głosu ponownie doszła ekspresyjna teoria sztuki, stawiająca nacisk na ekwiwalentyzację stanów emocjonalnych i świadomościowych artysty, a także na współodczuwanie odbiorcy z pisarzem. Jak dowodził Stanisław Brzozowski, „dzieło sztuki ma za zadanie być równoważnym wyrazem stanu duszy", to znaczy nie tylko „zaznajomić ogólnikowo z treścią przeżytego, lecz samo przeżycie równoważnie wzbudzić"; „dzieło sztuki będzie rozumiane tylko wtedy, gdy się je przeżyje, gdy się stanie wobec niego na punkcie widzenia, jaki zajmował wobec niego jego twórca" (*O nowej sztuce*, „Głos" 1903, nr 50). W zgodzie z ekspresyjną koncepcją literatury pisano więc o „plastyce" i „barwności" form, by tymi nieco mglistymi określeniami zwrócić uwagę w większym stopniu niż dotychczas na sugestywność oddziaływania zabiegów formalnych, odsuwając nieco w cień aspekt kompozycyjny i stylistyczny literatury. Ten sposób myślenia dobrze oddaje argumentacja Matuszewskiego, który rozróżniał „technikę" (rozumianą jako powierzchowne, mechaniczne zabiegi kompozycyjno-stylistyczne) od formy, by nieomal zmarginalizować wymiar ideowy dzieła literackiego: „Technika obejmuje tylko stronę czysto zewnętrzną; forma to całokształt dzieła, to rezultat wszystkich wysiłków artysty, pod którego ręką dany temat zmienia się w coś nowego i jedynego w swoim rodzaju. Forma – to konkretny widomy, ZEWNĘTRZNY wyraz procesów duchowych, odbywających się WE WNĘTRZU artysty, w jego umyśle i sercu; to ucieleśnienie wzruszeń i marzeń danego twórcy" (*Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, fragment wprowadzony do wyd. 2 – 1904 i wyd. 3 – 1911). Skupiając się na formie, Matuszewski przeciwstawił pisarzy, „którzy umieją połączyć wielką głębokość treści z nadzwyczajną prostotą formy", dla których „język jest tylko sługą myśli, jest instrumentem, który wtóruje w szerokich i potężnych akordach wzniosłej melodii uczuć, nie przygłuszając jej ani na chwilę" (takich jak Mickiewicz), artystom słowa, w których twórczości „tkwiła arystokratyczna skłonność do traktowania formy jako samodzielnego czynnika twórczego, nie podporządkowanego, lecz równouprawnionego z treścią", dla których język tworzył „samoistną symfonię" (tamże). Do tej drugiej grupy zaliczył Juliusza Słowackiego – uznał go za najlepszego patrona nowego kierunku, „wirtuoza formy" pozwalającego „pięknu formalnemu przyćmiewać piękno duchowe": „Słowa nie były dla niego, jak dla Mickiewicza, soczewką skupiającą promienie myśli w jedno potężne ognisko, lecz pryzmatem, w którym myśl owa łamała się i rozszczepiała, tworząc wspaniałą kaskadę tęczowych barw i harmonijnych dźwięków" (tamże). Charakterystyczną cechą młodopolskiej refleksji krytycznej było więc powiększenie przestrzeni obejmującej zabiegi formalne – chętnie włączano w obręb formy nie tylko język i styl, ale także ukształtowanie fabuły i kreacje bohaterów, jak również rozmaite środki wyrazu arty-

stycznego służące podkreśleniu przesłania ideowego oraz atmosfery emocjonalnej utworu (jak w rozprawie Brzozowskiego *Henryk Sienkiewicz i jego stanowisko w literaturze współczesnej*, „Głos" 1903, nr 14–15 i 17–18).

Normą w młodopolskiej refleksji o literaturze były też deklaracje o równorzędności treści i formy. Powtarzało je wielu ówczesnych krytyków, a zwłaszcza symboliści i przedstawiciele dwudziestowiecznego → klasycyzmu. Według Zenona Przesmyckiego „to, co jest wiecznym, niezmiennym i stałym w życiu", stanowi „integralny warunek piękna, równie jak harmonijna, barwna i nieskazitelna forma" (*Nasze zamiary*, „Życie" 1887, nr 1). Zdaniem Marii Komornickiej, „przebiegając dzieje literatury powszechnej, stwierdzamy na każdym kroku fakt harmonii w stosunku formy do treści" (*Zamiast wstępu*, w: tejże, *Szkice*, 1894). Według Brzozowskiego „żadne pokolenie artystów nie domagało się z taką bezwzględnością równoważności pomiędzy dziełem a pomysłem, pomiędzy sztuką a duszą" (*List otwarty do „Posła Prawdy"*, „Głos" 1903, nr 44). O „jedności formy i treści w sztuce" otwarcie pisał też Antoni Potocki, dowodząc, że „doskonałość, nieśmiertelność dzieła tkwi za każdym razem w organicznie ścisłym połączeniu jego pierwiastków i nigdy schemat rozgraniczeń formy od treści nie utrafi w ich tajemnicę" (*Przesąd treści i formy*, „Tygodnik Ilustrowany" 1909, nr 14). Podobną opinię zanotował jeden z ówczesnych klasycystów, Ludwik Hieronim Morstin: „Sztuka nie podpatruje życia, ale tworzy nowe trwanie przez ujawnianie się w formie. Ale życie ma to do siebie, że, oglądane we fragmentach, zatraca swą właściwą barwę. Artysta, tworząc więc zawsze całość, stoi w świecie zjawisk, a nie ponad nimi" (*Wpływ idei filozoficznych na współczesną twórczość literacką*, „Museion" 1911, z. 2 i 4).

Na fundamencie rozróżnienia treści i formy postulowano syntezę wszystkich elementów dzieła literackiego, a jej szczególnym ucieleśnieniem okazała się idea młodopolskiego → symbolizmu. Osobliwa to była synteza – z jednej strony bowiem wspomniana koncepcja potwierdzała ideę harmonijnego zestrojenia wszystkich pierwiastków dzieła literackiego, ich nierozerwalności i organicznego związku, nieomal tożsamości, a co za tym idzie, faktycznej jedności i samoistności sztuki, ale z drugiej – dowartościowywała formę, którą traktowała jako emocjonalny ekwiwalent znaczenia. Młodopolscy teoretycy symbolu rozumieli bowiem formę jako ogół środków i konwencji artystycznych dostępnych twórcy, jako językową ekspresję świadomości piszącego. Relacjami formy i treści rządziła zaś zasada ekspresji: formy miały „uzewnętrznić" „treść wewnętrzną" (Miriam [Z. Przesmycki], *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*, „Świat" 1891, nr 3–24, z przerw.), były wyrazem „ekspresji wewnętrznej" lub „uczucia" (jak w następującej wypowiedzi Artura Górskiego o Mickiewiczu: „[…] wyniósłszy formę naszej poezji do wyżyny, […] wlał w nią taką ekspresję wewnętrzną, taką potęgę uczucia, jak żaden inny z poetów", *Młoda Polska. Felieton nieposłany na konkurs „Słowa Polskiego"*, „Życie" 1898, nr 15–16, 18–19 i 24–25). Również według Wilhelma Feldmana młodopolska poezja miała oddziaływać nastrojem i sugestią (więc właśnie: formą), a nie zawartością myślową (*Z życia i sztuki*, „Krytyka" 1909, t. 4). Podobne było zdanie Matuszewskiego: „Liryk dzisiejszy znowu, zamiast spowiadać się ze swoich konkretnych bólów i radości, zamiast wygłaszać swoje uczucia osobiste w formie bezpośredniej, ubiera je także w szatę symboliczną, dając nie proste i naiwne odbicie wewnętrznego stanu duszy, lecz jego równoważnik, jego analogię zmysłową" (*Słowacki i nowa sztuka*).

Jednym z najwnikliwszych teoretyków młodopolskiego symbolizmu był Zenon Przesmycki (Miriam), który ideę jedności dzieła literackiego wyraził m.in. w następującej opinii: „Symbol, przeciwnie, jest analogią żywą, organiczną, wewnętrzną, jest odtworzeniem rze-

czywistości, w której formy, postacie i zjawiska zmysłowe mają swój sens zwykły, powszedni dla ludzi zadowalających się powierzchnią, lecz dla szukających głębiej kryją w swym wnętrzu otchłanie nieskończoności; zewnętrzna, widoma część symbolu musi być konkretnym obrazem ze świata zmysłom podległego, tak aby nawet dla tych, którzy żadnej głębi szukać w niej nie będą, miała zupełnie jasne, powszednie znaczenie; »korzenie« zaś winien on »mieć w ciemności«, tj. za tym obrazem konkretnym muszą otwierać się bezkreśne widnokręgi ukrytej, nieskończonej, wiekuistej, niezmiennej i niepojętej istoty rzeczy" (*Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko*).

Druga faza modernizmu. Na początku XX w. sztuka, faworyzująca zabiegi formalne, spotykała się z krytyką. Ponownie upomniano się wówczas o przywrócenie rangi pierwiastkowi ideowemu dzieła literackiego – w imię „głębi" przesłania, adekwatności opisu świata lub na rzecz koncepcji „czynu". Od formalizmu w sztuce dystansował się Wilhelm Feldman: „Sztuka to – która brak ideału zastępuje formą, dla jednostek i klas młodych i zdrowych – zwodnicza i niema" (*Sztuka a życie*, „Krytyka" 1901, t. 1, z. 3). Podobne stanowisko prezentował Stanisław Brzozowski, według którego w ówczesnej literaturze „dojrzewa i urasta TREŚĆ, która rozsadza wszystkie dotychczasowe formuły, kategorie, pojęcia" (*„Miriam" – zagadnienie kultury*, „Głos" 1904, nr 45–52); stanowiąc prawdziwą „realność" sztuki, zwłaszcza w momentach przełomu estetycznego lub ideowego: „Każdy początek dziejowy jest zawsze brutalnym pogwałceniem smaku, żadna z ustalonych form nie może poznać się w tym, co jest zaczynaniem", „Wszystko, co się poczyna, jest poza prawem, poza prawdą, poza pięknem", „Poznanie posługuje się tylko dokonanymi już formami […]. Jest ono tym właśnie, czemu te formy zaprzeczają" (*Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910). Zastosowaniem tej koncepcji w praktyce krytycznej była recenzja Brzozowskiego *Maurycy Maeterlinck. Z powodu wystawienia „Monny Vanny" w Warszawie* („Głos" 1903, nr 23). Cezary Jellenta pisał z kolei: „Wszelka w ogóle poezja, nie tylko nasza – wtedy jest wielką, gdy ze źródeł Wszechsiły się bierze […]. Nie powinna ona wzdychać do pustej i niedynamicznej jak bożyszcze indyjskie idei, ani do tak uwielbianego dla swej gromkiej czczości absolutu, lecz odrywać się od dynamicznego wszechprocesu świata, jako jego odrośl, zbrojna w łuk o napiętej cięciwie. Nie »Pieśni Sny« wytłaczają się trwale na świadomości wszechludzkiej, lecz »Pieśni Mocarza«" (*„Nie pieśń snu, lecz pieśń mocarza"*, „Ateneum" 1908, z. 3). Władysław Kozicki dodawał: „Dziś nie chcemy się nurzać w mętach apokaliptycznych mgławic, lecz całą tęsknotą duszy pragniemy skąpać się w ożywczym oceanie myśli, jasnej jak słońce i jak ono zabójczej dla wszelkich zarazków chorób duszy i ciała" (*Bankructwo natchnienia*, „Słowo Polskie" 1908, nr 371). Stojący na stanowisku „narodowym" Jan Ludwik Popławski wyrażał się równie stanowczo: „Oryginalność »nowej sztuki« jest zwykle robiona, czysto formalna. […] Własną, oryginalną treść mogłaby mieć tylko twórczość prawdziwego ludu, żyjącego życiem odrębnym, gdyby on zaczął brać udział czynny w pracy cywilizacyjnej" (*O modernistach*, „Melitele" 1899). Michał Pawlikowski przedstawiał z kolei dzieje literatury europejskiej jako osobliwą rywalizację pierwiastka treściowego i formalnego. W ramach tej rywalizacji nowa treść wypierała (lub odnawiała) stare formy, zaś zbyt długo używana forma powodowała jałowienie treści – dzięki nieustannemu poszukiwaniu prawdy „duch ludzki wyzwala się […] z królestwa formy", a „pod kierownictwem" tego dążenia „odradza się i duch, i forma" literatury (*O zmaganiu się formy z treścią*, „Ateneum Polskie" 1908, t. 3).

W imię przywrócenia waloru intelektualnego sztuce literackiej występowali też krytycy schodzącego pokolenia. Chmielowski krytykował rozpowszechnione wówczas przekonanie,

że należy „wyzwolić język spod supremacji myśli" (*Najnowsze prądy w poezji naszej*, 1901). Wtórował mu Świętochowski: „Barwny obraz, prawidłowy rytm i rym są to niewątpliwie bardzo ważne środki artystyczne, ale one jeszcze nie wyczerpują całej istoty poezji, w skład której wchodzą inne jeszcze pierwiastki, a przede wszystkim niesamolubne uczucia i przedmiotowe myśli" (*Liberum veto. Młoda starość*, „Prawda" 1899, nr 3). Podobne myśli artykułował Prus: „Zasadniczą cechą autorów ze szkoły »nowej« zdaje się być kolosalna przewaga uczuć i fantazji nad obserwacją i rozsądkiem" (*Kronika tygodniowa. Młoda literatura polska*, „Kurier Codzienny" 1899, nr 15). Według Sienkiewicza poeci młodopolscy „tworzyli liryki częstokroć bardzo misterne, często przyodziane w formę tak wykwintną, że aż przeważającą nad treścią – więc nieco puste" (*Maria Konopnicka*, „Biblioteka Warszawska" 1902, t. 2). Także Józef Weyssenhoff protestował przeciw ideowej niekonkretności współczesnych mu pisarzy: „*Stimmung* zabija sens, bo przez symbole najśmielej dobrane myśl zaledwie przegląda"; tymczasem zamiast wartości ideowych lub konkretnych treści intelektualnych symboliści proponują „kunsztowną jakąś oryginalność stylową" (*Nowy fenomen literacki. Maurycy Maeterlinck i dekadentyzm symboliczny*, „Biblioteka Warszawska" 1891, t. 2).

Krytykiem, wyjątkowo konsekwentnie domagającym się od artysty i sztuki zrozumiałości, jasnych idei i precyzyjnego myślenia, był Karol Irzykowski. Wprawdzie zdanie, że nie istnieje forma bez treści, sformułował dopiero po wojnie („nie w tym znaczeniu, jakie temu truizmowi nadaje Witkiewicz, to znaczy, że taka idea z nieba musi się przyodziać w jakieś ciało (zabrudzić), aby była widoczna, lecz w tym znaczeniu, że BEZ TREŚCI W OGÓLE ŻADNA TAKA IDEA NAWET NARODZIĆ SIĘ NIE MOŻE" (*Treść i forma. Studium z literackiej teorii poznania. (Polemika ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem)*, w: *Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania*, 1929), to jednak ten sposób myślenia towarzyszył mu już w trakcie pisania esejów do tomu *Czyn i słowo. Glossy sceptyka* (1913). W tym czasie i później Irzykowski powoływał się aprobatywnie na estetykę Benedetta Crocego (*La critica letteraria, questioni teoriche*, 1894; *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, 1902), który z pozoru głosił ujęcia zupełnie przeciwne: „Akt estetyczny tkwi w formie i jest tylko formą" (polski krytyk przypominał tę myśl w książce *Walka o treść*). W istocie między filozofami nie było aż tak głębokich różnic. Obaj przełamywali dualizm treści i formy (co – jak wiemy – nie było niczym nowym), a dodatkowo Croce, przyjmując powszechność aktów estetycznych, demokratyzował sztukę (→ croceanizm). Ta postawa była Irzykowskiemu bliska, choć on sam bardziej zachowawczo trzymał się idei wyższości treści wobec formy, podkreślając m.in., że „opowiedzieć treść jest jednym z najtrudniejszych zadań krytyka, gdyż dekompozycja jest tak samo trudna jak kompozycja" (*Zza kulis krytyki*, „Prawda" 1912, nr 1–3, 5, 7 i 10), a także zwracając uwagę na semantyczne aspekty figuratywności literackiej (*Zdobnictwo w poezji*, „Museion" 1913, z. 11–12).

Pojęcia treści i formy, wieloznaczne i pełne niejasności, były kategoriami wszechobecnymi w krytyce literackiej lat 1764–1918. Niezależnie od tego, jak konkretyzowano znaczenia owych pojęć i w jaki sposób projektowano relacje między nimi, opisane tu rozróżnienie pozwalało krytykom na stworzenie sprawnej i zrozumiałej, a zarazem całościowej i selektywnej procedury opisowo-oceniającej utwory literackie, która z kolei łączyła się z charakterystycznymi dla danej epoki filozoficznymi podstawami sztuki.

Marek Stanisz

Źródła: A.K. Czartoryski, *Przedmowa*, w: tegoż, *Panna na wydaniu*, 1771; O. Kopczyński, *Gramatyka dla szkół narodowych*, 1778–1783; F. Karpiński, *O wymowie w prozie albo wierszu*, w: tegoż, *Zabawki wierszem i prozą*, t. 2, 1782; F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza. Poema we czterech pieśniach*, 1788; M. Fijałkowski, *O geniuszu, guście, wymowie i tłumaczeniu*, 1790; G. Piramowicz, *Wymowa i poezja dla szkół narodowych*, 1792; I. Krasicki, *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 3, wyd. F.K. Dmochowski, 1803; J. Lipiński, *O poemacie sielskim*, „Pamiętnik Warszawski" 1815, t. 1; [F. Wężyk], *O poezji w ogólności*, „Pamiętnik Warszawski" 1815, t. 3; S.K. Potocki, *O wymowie i stylu*, 1815–1816; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; Kł… [S. Kłokocki], *O idei i uczuciu nieskończoności*, „Pamiętnik Naukowy" 1819, t. 2; A. Mickiewicz, *Przemowa*, w: tegoż, *Poezje*, t. 1, 1822; E. Słowacki, *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, w: tegoż, *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. 1, 1824; [M. Mochnacki], *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2; A.E. Odyniec, *Przemowa*, w: tegoż, *Poezje*, 1825; J.F. Królikowski, *Wzory estetyczne poezji polskiej w pięknościach pierwszych mistrzów naszych z przytoczeniem teorii wystawione*, 1826; E. Słowacki, *Teoria poezji*, w: tegoż, *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. 2, 1826 ; A.W.Z. [A.W. Zabiełło], *O wierszopisach i poetach uwag kilka*, „Gazeta Polska" 1827, nr 58–59; M.M. [M. Mochnacki], *O „Sonetach" Adama Mickiewicza*, „Gazeta Polska" 1827, nr 80 i 82; M. Gosławski, *List do P****, w: tegoż, *Poezje*, 1828; M. Grabowski, *Myśli o literaturze polskiej*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 12, nr 36; J.F. Królikowski, *Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, 1828; [M. Mochnacki], *Myśli o literaturze polskiej*, „Gazeta Polska" 1828, nr 89–94; J.K.O. [J.K. Ordyniec], *O związku i powinowactwie sztuk pięknych w ogólności, a mianowicie poezji z muzyką*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 11, nr 32 i 34; J.L. Żukowski, *O sztuce*, „Gazeta Polska" 1828, nr 96, 98 i 100–102; J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, 1829; A. Mickiewicz, *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*, w: tegoż, *Poezje*, t. 1, 1829; [M. Mochnacki], *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska" 1829, nr 15, 17–20, 22 i 26–29; S. Witwicki, *Przemowa*, w: tegoż, *Edmund*, 1829; J. Dunin Borkowski, *Uwagi nad przekładami pieśni gminnych nowogreckich Aleksandra Chodźki*, „Haliczanin" 1830, t. 2; B. Kozieradzki, *O formie, czyli metodzie umiejętności*, „Haliczanin" 1830, t. 2; J.B.O. [J.B. Ostrowski], *Co to są prawidła?*, „Dziennik Powszechny Krajowy" 1830, nr 130; J.I. Kraszewski, *O polskich romansopisarzach*, „Wizerunki i Roztrząsania Naukowe" 1836, t. 11; M. Grabowski, *O poezji XIX wieku*, w: tegoż, *Literatura i krytyka*, cz. 1, 1837; M. Grabowski, *Czy można mieć w dzisiejszych czasach epopeję narodową?*, w: jw., cz. 2; J.I. Kraszewski, *Nieboszczyk Hoffmann*, w: tegoż, *Wędrówki literackie, fantastyczne i historyczne*, t. 1, 1838; J.I. Kraszewski, *Przeszłość i przyszłość romansu*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 29–30; Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, „Tygodnik Literacki" 1841, nr 21–23; [E. Dembowski], *Kilka słów o pojęciu poezji*, „Rok" 1843, t. 6; E. Dembowski, *Wyjątek z „Pomysłów do wiedzy umnictwa"*, „Tygodnik Literacki" 1843, nr 7; J.I. Kraszewski, *Cukierek z pieprzem dla E. Sztyrmer*, „Tygodnik Petersburski" 1843, nr 41; J.I. Kraszewski, *Literatura jako sztuka*, w: tegoż, *Nowe studia literackie*, t. 1, 1843; J.I. Kraszewski, *Sąd krytyki i czytelników*, w: jw.; J.I. Kraszewski, *Słówko o prawdzie w romansie historycznym*, w: jw., t. 2; J.I. Kraszewski, *O celu powieści*, „Athenaeum" 1847, t. 6; C. Norwid, *Do czytelnika*, w: tegoż, *Niewola. Rapsod*, 1849; C. Norwid, *Do czytelnika*, w: tegoż, *Promethidion*, 1850; C. Norwid, [*Prototypy formy*], 1851 (wyd. 1938); J.I. Kraszewski, *Listy do redakcji*, „Gazeta Warszawska" 1854, nr 268–269; A. Tyszyński, *„Felicyta", dramat A.E. Odyńca*, w: tegoż, *Rozbiory i krytyki*, t. 3, 1854; E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, „Gazeta Polska" 1866, nr 285–286 i 288; [A. Wiślicki], *Groch na ścianę. Parę słów do całej plejady zapoznanych wieszczów naszych*, „Przegląd Tygodniowy" 1867, nr 49, 1868, nr 1; W. Cybulski, *Odczyty o poezji polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, 1870; A. Świętochowski, *Pleśń społeczna i literacka*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 31; J.M. Kamiński, *O stosunku poezji do życia społecznego*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 5–9; P. Chmielowski, *Czytanie arcydzieł*, „Opiekun Domowy" 1873, nr 51; A. Pilecki, *Społeczne znaczenie poezji i współczesne jej stanowisko*, 1874; J. Ochorowicz, *O twórczości poetyckiej ze stanowiska psychologii*, „Tydzień Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny" 1877, nr 35–45 i odb.; J.I. Kraszewski, *Listy do nieznajomego*, „Kłosy" 1878, nr 659; E. Orzeszkowa, *O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15; H. Sienkiewicz, *Szkice literackie. „Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu" przez doktora Piotra Chmielowskiego*, „Gazeta Polska" 1881, nr 211–213; [Z. Przesmycki], *Nasze zamiary*, „Życie" 1887, nr 1; A. Sygietyński, *Nowe siły. 1. W. Kosiakiewicz*, „Głos" 1889, nr 38–40; Miriam [Z. Przesmycki], *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*, „Świat" 1891, nr 3–24, z przerw., przedruk pod zmienionym tytułem jako wstęp w: M. Maeterlinck, *Wybór pism dramatycznych*, 1894; J. Weyssenhoff, *Nowy fenomen literacki (Maurycy Maeterlinck i dekadentyzm symboliczny)*, „Biblioteka Warszawska" 1891, t. 2; M. Komornicka, *Zamiast wstępu*, w: tejże, *Szkice*, 1894; W. Zagórski, *Czym jest forma w poezji? (Studium estetyczne)*, „Wędrowiec. Pismo Tygodniowe Ilustrowane" 1896, nr 42–49;

E. Abramowski, *Co to jest sztuka? Z powodu rozprawy L. Tołstoja: „Czto takoje isskustwo?"*, „Przegląd Filozoficzny" 1898, z. 3; Quasimodo [A. Górski], *Młoda Polska. Felieton nieposłany na konkurs „Słowa Polskiego"*, „Życie" 1898, nr 15–16, 18–19 i 24–25; M. Zdziechowski, *Spór o piękno*, „Przegląd Literacki" 1898, nr 7, przedruk pt. *Płazy a ptaki*, w: tegoż, *Szkice literackie*, 1900; P. Chmielowski, *Metodyka historii literatury polskiej*, 1899; I. Matuszewski, *Sztuka i społeczeństwo*, „Tygodnik Ilustrowany" 1899, nr 10–12; J.L. Popławski, *O modernistach*, „Melitele" 1899; Poseł Prawdy [A. Świętochowski], *Liberum veto. Młoda starość*, „Prawda" 1899, nr 3; B. Prus, *Kronika tygodniowa. Młoda literatura polska*, „Kurier Codzienny" 1899, nr 15; P. Chmielowski, *Najnowsze prądy w poezji naszej*, 1901; (f) [W. Feldman], *Sztuka a życie*, „Krytyka" 1901, t. 1, z. 3; I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902; H. Sienkiewicz, *Maria Konopnicka*, „Biblioteka Warszawska" 1902, t. 2; S. Brzozowski, *Henryk Sienkiewicz i jego stanowisko w literaturze współczesnej*, „Głos" 1903, nr 14–18; S. Brzozowski, *Maurycy Maeterlinck. Z powodu wystawienia „Monny Vanny" w Warszawie*, „Głos" 1903, nr 23; S. Brzozowski, *List otwarty do „Posła Prawdy"*, „Głos" 1903, nr 44; S. Brzozowski, *O nowej sztuce*, „Głos" 1903, nr 50; S. Brzozowski, *„Miriam" – zagadnienie kultury*, „Głos" 1904, nr 45–52; C. Jellenta, *„Nie pieśń snu, lecz pieśń mocarza"*, „Ateneum" 1908, z. 3, przedruk w: tegoż, *Grający szczyt. Studia syntetyczno-krytyczne*, 1912; W. Kozicki, *Bankructwo natchnienia*, „Słowo Polskie" 1908, nr 371, przedruk w: tegoż, *W gaju Akademosa. Poezje i szkice krytyczne*, 1912; M. Pawlikowski, *O zmaganiu się formy z treścią*, „Ateneum Polskie. Miesięcznik poświęcony sprawom kultury" 1908, t. 3; A. Potocki, *Przesąd treści i formy*, „Tygodnik Ilustrowany" 1909, nr 14; B. Prus, *Kronika tygodniowa. Poezja i poeci*, „Tygodnik Ilustrowany" 1909, nr 23; Tadeusz Bezimienny [W. Feldman], *Z życia i sztuki*, „Krytyka" 1909, t. 4; S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910; L.H. Morstin, *Wpływ idei filozoficznych na współczesną twórczość literacką*, „Museion" 1911, z. 2 i 4; K. Irzykowski, *Zza kulis krytyki*, „Prawda" 1912, nr 1–3, 5, 7 i 10, przedruk w: tegoż, *Czyn i słowo. Glossy sceptyka*, 1913; K. Irzykowski, *Zdobnictwo w poezji*, „Museion" 1913, z. 11–12, przedruk z podtytułem *Rzecz o metaforze* w: tegoż, *Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania*, 1929.

Opracowania: J. Kleiner, *Treść i forma w poezji*, „Przegląd Warszawski" 1922, nr 9; K. Irzykowski, M. Mann, *Benedetto Croce, jego estetyka i krytyka literacka*, 1930; R. Ingarden, *Esencjalne zagadnienie formy i jej podstawowe pojęcia*, w: tegoż, *Spór o istnienie świata*, t. 2, 1948; M. Żmigrodzka, *O formie literackiej*, w: tejże, *Edward Dembowski i polska krytyka romantyczna*, 1957; R. Ingarden, *Ze studiów nad zagadnieniem formy i treści dzieła sztuki*, w: tegoż, *Studia z estetyki*, t. 2, 1958; R. Ingarden, *O formie i treści dzieła sztuki literackiej*, w: jw.; S. Kawyn, *Wstęp*, w: *Walka romantyków z klasykami*, wstęp napisał, wypisy źródłowe ułożył i oprac. S. Kawyn, 1960; R. Wellek, *Pojęcie formy i struktury w krytyce XX wieku*, w: tegoż, *Pojęcia i problemy nauki o literaturze*, wybrał i przedmową poprzedził H. Markiewicz, 1979; J. Kleiner, *Treść i forma w poezji*, w: tegoż, *W kręgu historii i teorii literatury*, wybór i oprac. A. Hutnikiewicz, 1981; J. Ziętarska, *Analiza i jej przedmiot*, w: tejże, *O metodzie krytyki literackiej w dobie oświecenia*, 1981; J. Kulczycka-Saloni, *Wstęp*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, oprac. J. Kulczycka-Saloni, 1985; H. Markiewicz, *Polskie dyskusje o formie i treści*, w: tegoż, *Świadomość literatury. Rozprawy i szkice*, 1985; M. Gołaszewska, *Treść i forma*, w: tejże, *Zarys estetyki*, 1986; S. Sawicki, *Norwida walka z formą*, 1986; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1988; W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycia estetyczne*, 1988; M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, 1990; J. Maciejewski, *Norwidowskie pojęcie formy*, w: tegoż, *Cyprian Norwid*, 1992; T. Kostkiewiczowa, *Myśl literacka polskiego oświecenia (zarys problemów badawczych)*, w: *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740–1800*, t. 1, oprac. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, 1993; P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski. Zarys problematyki*, 1999; M. Głowiński, *Forma*, *Forma organiczna*, *Forma otwarta*, *Forma wewnętrzna*, *Treść*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, 2000; H. Markiewicz, *Forma i treść w polskiej tradycji teoretycznoliterackiej (do roku 1914)*, w: tegoż, *Dopowiedzenia. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, 2000; M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, 2000; M. Podraza-Kwiatkowska, *Wstęp*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, 2000; B. Dopart, *O założeniach romantycznej formy otwartej. (Wprowadzenie do problematyki)*, w: tegoż, *Eklektyzmy, synkretyzmy, uniwersa. Z estetyki dzieła epoki oświecenia i romantyzmu*, red. A. Ziołowicz i R. Dąbrowski, 2014; M. Stanisz, *Poetyka dzieła otwartego w świetle wypowiedzi romantycznych krytyków literackich (lata 20. XIX wieku)*, w: jw.

Zob. też: Autotelizm/ „Sztuka dla sztuki", Croceanizm, Dydaktyzm, Ekspresja, Gatunek literacki, Geniusz, Klasycyzm/ Klasyczność, Kompozycja, Metafora, Natchnienie, Parnasizm, Program literacki/ Manifest, Realizm, Retoryka, Styl, Symbol/ Symbolizm, Tendencyjność, Wzniosłość

TYRTEIZM

Pojęcie. „Tyrteizm" to pojęcie eponimiczne, którego nie ma w słownikach terminów literackich Anglików, Francuzów i Niemców. Nie notują go również współczesne słowniki języka polskiego. W *Słowniku terminów literackich* (1988) odnajdujemy definicję POEZJI TYRTEJSKIEJ (wzywającej do boju, zagrzewającej do walki w obronie kraju) jako częstego zjawiska w literaturze porozbiorowej. Pojęcie zostało utworzone dla nazwania istotnej cechy i jednego z nurtów w poezji patriotycznej, szczególnie wyraźnie występującego w obrębie polskiego → romantyzmu i podczas kolejnych prób odzyskiwania niepodległości (po czas Legionów Józefa Piłsudskiego, wojny polsko-bolszewickiej i drugiej wojny światowej, np. w utworach Tadeusza Gajcego). Właściwe znaczenie i rangę terminowi „tyrteizm" nadano dopiero w *Słowniku literatury polskiej XIX wieku* (1991). Pojęcie, zdefiniowane – jak widzimy – późno, bo w XX w., zasadniczo nie pojawiało się w krytyce literackiej interesującego nas okresu. Funkcję warsztatu, w którym tworzyła się jego przeddyskursywna, wstępna postać, pełniła dziewiętnastowieczna literatura. W rozprawach teoretycznych z drugiej połowy XVIII w., a także w krytyce literackiej XIX w., da się jednak odnaleźć – mimo rygorów cenzuralnych – ślady refleksji na temat postaci Tyrteusza czy motywów tyrtejskich, które pozwalają zrekonstruować specyfikę zjawiska.

Dzieje i dzieło poety. Tyrteusz (*Tyrtájos*) – to jeden z najstarszych elegików greckich (VII w. p.n.e.). Pochodził zapewne z Afidny w Sparcie, chociaż – rzecz częsta w starożytności – kilka miast chciało uchodzić za miejsce urodzenia słynnego twórcy patriotycznych dystychów. Ubiegały się o tę cząstkę sławy, poza Spartą, Ateny i Milet (ustępował tu Tyrteusz znacznie Homerowi, o którego upominało się aż siedem miast). Dziś znamy jedynie fragmenty, łącznie niespełna sto pięćdziesiąt wersów, spośród wielu pieśni śpiewanych w obozach żołnierskich Spartan. Najbardziej znany jest początkowy dystych *Elegii 10*: „W pierwszych walcząc szeregach, ojczyzny miłej od wroga / Bronić mężnie i paść – piękny, zaiste, to los" (przeł. S. Srebrny). Zachowały się nadto dobre opinie o tej twórczości w tekstach starożytnych autorytetów tej miary, co Arystoteles, Strabon i Horacy. *Księga Suda* (leksykon bizantyjski z X w.) podaje, że cała twórczość Tyrteusza obejmowała pięć ksiąg. Jego imię przeszło do zdecydowanie pozytywnej legendy, stało się symbolem walki o ojczyznę. Przeoczono drobiazg, że to Sparta w trakcie pierwszej wojny (w połowie VIII w. p.n.e.) podbiła Messenię, nader żyzny kraj swego sąsiada, a druga wojna messeńska (u schyłku VII w. p.n.e.) była nieudaną próbą odzyskania wolności. Stało się tak, gdyż Messeńczycy przegrali jeszcze trzecią wojnę i utraciwszy na zawsze swą niezależność, rozproszyli się w basenie Morza Śródziemnego aż po Sycylię, czego ślad pozostał w nazwie portu Mesyna, nie mieli też równie utalentowanego poety, który wyśpiewałby ich tragedię. Sparta była zaś państwem o ustroju militarno-autorytarnym, panowały w niej bezwzględne prawa i obyczaje, podporządkowujące wszystko i wszystkich interesom imperium. Tyrteusz brał udział w drugiej wojnie messeńskiej, w której wysławiał męstwo i odwagę, odwieczne cnoty wojenne Spartan, zagrzewał ich do bezkompromisowej i ofiarnej walki, wyrokami Zeusa (przepowiednia delficka) uzasadniał prawo do wojennych zdobyczy. Tyrteusz ma również swą czarną legendę zapoczątkowaną bodaj przez Platona, gdyż jeden z demów (gmin) ateńskich nosił tę samą nazwę co miejscowość spartańska – Afidna. W tej wersji legendy to Ateńczycy, do których Spartanie zwrócili się o pomoc militarną (zobligowani treścią wyroczni), nieco szyderczo wysłali im kulawego nauczyciela, będącego równocześnie niezłym elegikiem, który nieoczekiwanie przeobraził się w spartań-

skiego patriotę. Jeszcze inna legenda podawała, że nie był on nawet Ateńczykiem, tylko wędrownym poetą-śpiewakiem jońskim (pochodził z Azji Mniejszej, może z Miletu).

Literacka historia pojęcia i zjawiska. Tyrteusz interesował także twórców oświecenia. Jego imię pojawia się w *Rozważaniach o gramatyce, retoryce, poetyce i historii* (1718) François Fénelona, który sąd o tym, że to poezja „uwzniośliła bojową skłonność do działań wojennych i okiełzała je dla przywracania pokoju", wsparł sporym cytatem z *Listu do Pizonów* Horacego; w końcowej partii tego przytoczenia znajdujemy łacińską wersję imienia – *Tyrtaeus*: „Sic honor et nomen divinis vatibus atque / Carminibus venit. Post hos insignis Homerus / Tyrtaeusque mares animos in Martia bella / Versibus exacuit […]" („W taki sposób boscy śpiewacy wraz ze swymi pieśniami doszli do sławy i czci. Po nich odznaczył się Homer, a Tyrteusz zaostrzył wierszami męskie serca do bojów marsowych"). Fénelona w oświeceniu czytało wielu, poetyki normatywne, w tym *O sztuce poetyckiej* Horacego – czytali wszyscy wykształceni, niektórzy znali to dzieło na pamięć w oryginale (np. Kajetan Koźmian). Franciszek Ksawery Dmochowski w swej *Sztuce rymotwórczej* (1788), w apostrofie do lutni, umieścił dwa wersy przekładu *L'Art poétique* Nicolasa Boileau (1674), nawiązujące do pierwowzoru Horacego: „Tyrteusz twoim tonem dodał wojsku męstwa / I ku niemu wątpliwy los skłonił zwycięstwa […]" (*Pieśń czwarta*, w. 397–398). Postać Tyrteusza wśród innych poetów starożytnych pojawia się także w rozprawie Ignacego Krasickiego *O rymotwórstwie i rymotwórcach* (pierw. „Co Tydzień" 1798, nr 10); Krasicki, być może za przykładem przywołanego tu już Fénelona, cytował półtora heksametru z *Listu do Pizonów*, poczynając od imienia Tyrteusza, że ten „wierszami krzepił męskie serca / na bój marsowy".

Tyrteusz był też przywoływany w innych dokumentach oświeceniowej myśli literackiej jako reprezentant jednej z odmian poezji wysokiej. Przypominał go Franciszek Karpiński w rozprawie *O wymowie w prozie albo wierszu* (1782) jako poetę w służbie wolności narodowej, w początku XIX w. Jan Paweł Woronicz widział w nim zaś poetę natchnionego, który „rozpierzchnione Spartanów szeregi do szyku zwraca, oręż zalęknionym narzuca, męstwem zapala i wygraną z rąk nieprzyjacielowi wydziera" (*O pieśniach narodowych*, „Rocznik Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1803, t. 2). Również Ludwik Osiński w rozdziale poświęconym poezji lirycznej *Wykładu literatury porównawczej* (wygł. w latach 1818–1830, wyd. 1861) traktował Tyrteusza jako „natchnionego wyższą mocą" → wieszcza, który siłą słowa poetyckiego „zapewniał Spartanom zwycięstwa".

Po utracie niepodległości postać i postawa Tyrteusza stały się natchnieniem polskich poetów. Inspiracją jednak nie były jego autentyczne wiersze, lecz powszechnie funkcjonująca wiedza o poezji antycznej. Męstwo, odwaga i bezgraniczne poświęcenie Spartan miało dać wzór dla pokolenia marzącego o odzyskaniu własnego państwa. Niemały wpływ na takie właśnie odczytanie legendy Tyrteusza mogła wywrzeć legenda druga, wyłącznie czysta i wzniosła – mit Leonidasa, króla Sparty, który w 480 r. p.n.e. podczas wojen perskich brał udział w heroicznej obronie wąwozu termopilskiego przed ponad trzydziestotysięczną armią brutalnych Persów pod wodzą króla Kserksesa I, stanął na straży wąskiego przejścia z garścią zaledwie trzystu walecznych Spartan – wszyscy polegli.

Legenda Tyrteusza, w opozycji do mitu Leonidasa dającego pozytywne wzorce osobowościowe dla całego społeczeństwa, była atrakcyjna dla poetów romantycznych, gdyż to ich właśnie kreowała na jedynych spadkobierców tej wersji antycznej tradycji (→ antyk) i czyniła z poezji także oręż w walce z zaborcami. Przeświadczenie to wspierało przekonanie o roli romantycznego indywidualizmu. Homerycki topos jednostkowej sławy, zarezerwowany dla

poety jako wieszcza, splata się tu z toposem poświęcenia dla wspólnoty. Tyrteusz – autor poematu *Państwo*, który omawiano również pod tytułem *Eunomia*, czyli *Praworządność* – był zachwycony ustrojem Sparty. Kult dzielności wojennej łączył z umiłowaniem sztuki, zwłaszcza literatury. Gwarantem sławy nie byli już bogowie, jak u Homera, stawała się nim ojczyzna. Militarne bohaterstwo zyskiwało uzasadnienie moralne, pełne uroku dla romantyków. Poezja wzywająca do walki zbrojnej stała się dla Polaków symbolem szlachetnych zmagań o wolność ojczyzny. W Europie zauważył Tyrteusza właściwie tylko jeden Casimir Delavigne, późniejszy autor *La Varsovienne*, gdy w latach 1818–1822 w klasycystycznym stylu pisał → elegie patriotyczno-polityczne *Messenki* (*Messéniennes*, 1818).

Motywy tyrtejskie pojawiały się już w poezji legionów (nadzieja Cypriana Godebskiego, że „Powstanie polski Maro z Jasińskiego duszą", wyrażona w *Wierszu do Legiów polskich*, 1805), w → odach opiewających zwycięstwa Napoleona I (Jan Paweł Woronicz i Kajetan Koźmian), imię Tyrteusza pojawiało się w wysokiej poezji tego czasu, np. w odzie Franciszka Wężyka *Do poezji* (1808, wyd. pośm. 1878, zatem skazanej na prywatny i salonowy odbiór). Poeta splótł w niej ten motyw z toposem „Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor" z *Eneidy* Wergiliusza oraz z początkiem hymnu Szkoły Rycerskiej autorstwa Ignacego Krasickiego. Bohater ody jest kreowany na Tyrteusza: „Wtem z bratnich kości / Powstają srodzy mściciele. / Ciągnie huf zbrojny mężnych wojowników, / Cel szlachetny zapał rodzi; / Jawi się Tyrtej pośród dzielnych szyków, / Śpiewa, przywodzi. / »Święta miłości kochanej ojczyzny!«" (ciąg dalszy ody jest parafrazą owego hymnu).

Jan Czeczot lekturą poematu *Tyrtej* (wyd. J. Tretiak w książce *Adam Mickiewicz w świetle nowych źródeł*, 1917) uświetnił z kolei filomackie imieniny Mickiewicza w 1819 r. Czyżby Czeczot czytał wcześniej przekład Józefa Sygierta fragmentów wierszy Tyrteusza w *Almanachu lubelskim na rok 1815 dla amatorów literatury ojczystej* (1815)? Ponownego pełnego przekładu tych wierszy dokona dopiero pod koniec wieku Jan Czubek (*Lirycy greccy doby klasycznej*, 1882). W poemacie Czeczota Tyrtej jest wodzem Spartan, a poezja stanowi skuteczny oręż w walce o odzyskanie niepodległości, Mickiewicz, „pełen wieszczego ducha", uzyskuje zaś miano polskiego Tyrteusza. Jednak najbardziej znanym, obarczonym zresztą największym rozgłosem (dobrą i złą sławą) w obrębie polskiej poezji romantycznej, wcieleniem legendy Tyrteusza pozostaje *Konrad Wallenrod* Mickiewicza (1828), jakkolwiek idea tyrtejska była bardzo odległa od makiawelicznej postawy bohatera tej „broszury politycznej", jak o swym dziele wyraził się po latach Mickiewicz. Konrad Wallenrod, kolejne wcielenie postawy Tyrteusza, stał się dla pokoleń przykładem bezgranicznego poświęcenia dla Ojczyzny jako dyrektywy nadrzędnej, więcej – wyrażał wiarę w kreacyjną moc poezji, która jest w stanie sprawić, że, wedle słów Halbana: „Z tej ziemi wstanie mściciel naszych kości!" – to kolejne nawiązanie do toposu z *Eneidy*. Dawało to bohaterom sprawy narodowej nadzieję na wieczną sławę, jaką powinien zapewniać patriotom poeta, spadkobierca Tyrteusza. W poemacie mistycznym o *Dziejach Sofos i Heliona* Juliusza Słowackiego znajdujemy przekonanie o równej ich zasłudze dla Ojczyzny: „Zaprawdę – przez połowę ten, co opowiada / Dzieli cześć z tym, co czynił. Może się okaże / Nawet w dniu ostatecznym – gdy włożone twarze / / Na prochy podgrobowe – przed słońcami staną, / Że pomiędzy śpiewaka sławą i śpiewaną / / Jeden jest grób… i urna… dwóch nie ma popiołów […]".

Do motywów tyrtejskich nawiązywał np. Tymon Zaborowski jako autor cyklu wierszy patriotycznych *Dumy podolskie za czasów panowania tureckiego w tej ziemi* („Haliczanin" 1830, t. 2), a zwłaszcza w elegii *Powstanie*, bardzo popularnej podczas wojny polsko-ro-

syjskiej lat 1830–1831. Również młodzieńcza, patriotyczna twórczość Antoniego Goreckiego pozwala współczesnym historykom literatury na nadanie mu miana „przedromantycznego Tyrteusza". W *Pamiętnikach* Kajetana Koźmiana znajdujemy taką opinię o autorze *Śpiewów historycznych* (1816): „Miała rewolucja Kościuszki swego Tyrteusza w Niemcewiczu".

Kolejne fale nawiązań do tej postaci zostały wywołane przez powstanie listopadowe (wiersze tyrtejskie pisali: Juliusz Słowacki, Kazimierz Brodziński, Stefan Garczyński, Konstanty Gaszyński, Antoni Gorecki, Maurycy Gosławski, Seweryn Goszczyński, Rajnold Suchodolski i inni autorzy), Wiosnę Ludów („monolog dramatyczny" *Tyrteusz* Teofila Lenartowicza, 1848; zwracają tu uwagę walory partii retoryczno-lirycznych) i powstanie styczniowe. Tytułowy bohater poematu *Tyrteusz* (1861) Władysława Ludwika Anczyca (wyd. w *Książce zbiorowej ofiarowanej K.W. Wójcickiemu*, 1862) jest Ateńczykiem, staje na czele nieskorych do walki Spartan i ginie w boju; pobrzmiewają w jedenastozgłoskowcu utworu echa *Maratonu* Kornela Ujejskiego (powst. 1844, wyd. 1847) i *Konrada Wallenroda*. Napisana przez Cypriana Norwida w latach 1861–1866 *Tyrtej. Tragedia fantastyczna* stanowi dramatyczne, nieukończone zresztą, studium polemizujące z obrazem wodza idealnego; bohater jest tu zwolennikiem demokracji ateńskiej i przeciwnikiem totalitaryzmu Spartan, nie tyle chce zapewnić zwycięstwo nad messeńskimi powstańcami, ile pragnie doprowadzić do upadku dawną kulturę lacedemończyków, przebrzmiały już ustrój oparty na prawach Likurga. W domknięciu prologu znajdujemy dwie strofy wiersza *W pamiętniku* (które tak inspirująco podziałały wiek później na Jerzego Andrzejewskiego): „Coraz to z ciebie, jako z drzazgi smolnej, / / Wokoło lecą szmaty zapalone; / Gorejąc, nie wiesz, czy? stawasz się WOLNY, / Czy to, co TWOJE, ma być zatracone? // Czy popiół tylko zostanie i zamęt, / Co idzie w przepaść z burzą? – czy zostanie / Na dnie popiołu gwiaździsty dyjament, / Wiekuistego zwycięstwa zaranie!…". Ironia Norwida polega tu na reinterpretacji heroicznego stereotypu, zakwestionowaniu jasnej strony mitu Tyrteusza, tu chromego i na wpół oślepłego, prowadzącego naród ku zagładzie. Norwid przełożył też w 1865 r. dwa fragmenty (*Z Tyrteja* o inc.: *Nie, ludu bohatyrów, plemię wielkiego Alcyda…* oraz *Lecz własne progi zbiec i gród, i pola…*).

W 1867 r. ukazał się dwudziesty piąty tom *Encyklopedii powszechnej* Samuela Orgelbranda; w haśle poświęconym Tyrteuszowi, który „pieśniami swymi obudził zapał wojenny w młodzieży spartańskiej", zwraca uwagę wyróżnienie w jego twórczości odrębnej klasy: „właściwe bojowe pieśni, czyli *Embateryje*", wskazanie „najdokładniejszych" wydań (Bremen 1764, Lipsk 1831, Getynga 1838 i znów Lipsk 1843) oraz całkowity brak odwołań do recepcji polskiej, zrozumiały w edycji podlegającej → cenzurze zaborcy.

Pogłosy w krytyce. Bezpośrednie nawiązania do Tyrteusza i nieliczne użycia terminu „poezja tyrtejska" („Tyrteuszowska") pojawiają się sporadycznie od mniej więcej trzeciego dziesięciolecia XIX w.; tak imię Tyrteusza przywołał Kazimierz Brodziński w *Rozprawie o elegii* (1822): „[…] stąd pentametr u Greków, lubo wiemy, że według tychże miar układane i śpiewane były pieśni Tyrteusza, były taktem, według którego Spartanie do boju postępowali". Adam Mickiewicz w pisanej w 1827 r. po francusku i niedokończonej rozprawce *Goethe i Bajron* (wyd. 1860) pisał, że „Pindar przypatrywał [się] igrzyskom olimpijskim, a Alkeus i Tyrteusz uderzali lutnie na czele hufców zbrojnych". Michał Grabowski w jednej z rozpraw składających się na zbiór *Literatura i krytyka* (zrazu ogłoszonej w „Tygodniku Petersburskim" 1838, nr 80) pisał z kolei: „Nie trzeba dowodzić, że wszystko to nic warte, ale samo to skierowanie poezji, jest, jak mówił Goethe, »prawdziwym jej nadużyciem, bo poezja na to nam tylko dana, ażeby ludziom wyższe cele życia ukazać, cierpienia jego łagodzić i człowieka z ludz-

kością i z samym sobą pogodzić«. Stąd też ten wielki pisarz nazywał powyższą poezję Poezją szpitalną, a chciał przeciwnie, ażeby prawdziwa nosiła nazwisko Poezji Tyrteuszowskiej, »nie żeby miała głosić same dzieła wojenne, ale że każda poezja prawdziwa obudzi w ludziach zapał do czynów szlachetnych i dodaje im męstwa, ażeby w walce życia wytrwali«". Wspomina wreszcie Tyrteusza Julian Klaczko (*Wieszcze i wieszczby. Rys dziejów nowszej poezji polskiej*, „Goniec Polski" 1850, nr 118–121).

Kolejne krytyczne użycia imienia spartańskiego herosa i patriotycznego polskiego terminu odnajdujemy już u progu XX w.; w „Nowej Reformie" (1901, nr 472) widzimy relację ze spektaklu *Kościuszko pod Racławicami* Władysława L. Anczyca, a w niej fragment: „Przedstawienie wczorajsze poprzedził przemówieniem artysta malarz p. Włodzimierz Tetmajer. W pięknych słowach przypomniał prelegent baśń grecką o pieśniarzu Tyrteuszu, który gromkim słowem obudził naród swój z uśpienia i wezwał do chwycenia za oręż przeciw wrogowi ojczyzny. Autor *Tyrteusza*, Anczyc, jest zarazem autorem sztuki, której przypadło w udziale krzepić ducha i budzić serca do czynu. Misję swą spełniło dzieło Anczyca chlubnie i przekazało potomności obowiązek wdzięcznej pamięci dla autora. Cytatem z *Tyrteusza* zakończył p. Tetmajer swe piękne przemówienie, nagrodzone gromkim, długotrwałym oklaskiem". Wacław Nałkowski w pamflecie antysienkiewiczowskim nazwał z kolei protektorów pisarza (Jana Gnatowskiego, Stanisława Tarnowskiego i Włodzimierza Spasowicza) „reakcyjną trójcą wspólnym strachem związaną, sławiącą Tyrteja" („Głos" 1903, nr 20). Wreszcie Jan Lorentowicz, u progu odzyskania utęsknionej niepodległości, pisał: „Epoka manifestacji warszawskich dokonywa cudu: z przytłoczonego pracą dziennikarza, W.L. Anczyca, wydobywa, pod okiem cenzury, *Tyrteusza* i *Ucztę wyzwolenca*, płomienne rapsody patriotyczne, które staną się podwaliną jego sławy. Ale gdy młody poeta zwróci się do pieśni czynu, opadną mu wraz skrzydła poetyckie, pochłonie go łatwa tromtadracja pobudkowa, ku samej jeno rytmiczności zdążająca. Na czoło chwili wysunie się Mieczysław Romanowski, który już w dwa miesiące po wybuchu powstania padnie bohatersko w walce" (*Polska pieśń niepodległa. Zarys literacki*, 1917). Tak, bodaj po raz pierwszy, waloryzowany dodatnio termin eponimiczny „tyrteizm" zostaje przeciwstawiony negatywnie nacechowanemu, onomatopeicznemu pojęciu „tromtadracji".

Marek Piechota

Źródła: F. Karpiński, *O wymowie w prozie albo wierszu*, w: tegoż, *Zabawki wierszem i prozą*, t. 2, 1782; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza. Poema we czterech pieśniach*, 1788; I. Krasicki, *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 3, wyd. F.K. Dmochowski, 1803; [J.P. Woronicz], *Rozprawa o pieśniach narodowych*, „Rocznik Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk" 1803, t. 2; L. Osiński, *Wykład literatury porównawczej* [1818–1830], w: tegoż, *Dzieła*, t. 2–4, 1861; K. Brodziński, *Rozprawa o elegii*, 1822 (w innych wyd. pt. *O elegii*); A. Mickiewicz, *Goethe i Bajron* [powst. ok. 1827], „Gazeta Codzienna" 1860, nr 110; M. Gr… [M. Grabowski], *Literatura i krytyka*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 80; J. Klaczko, *Wieszcze i wieszczby. Rys dziejów nowszej poezji polskiej*, „Goniec Polski" 1850, nr 118–121, przedruk w: tegoż, *Zapomniane pisma polskie (1850–1866)*, oprac. F. Hoesick, 1912; W. Nałkowski, *Na sposoby biorą się…*, „Głos" 1903, nr 20, przedruk w: tegoż, *Sienkiewicziana. Szkice do obrazu*, 1904; A. Grzymała-Siedlecki, *Rok 1863 w literaturze piękna*, „Museion" 1913, z. 1–2; J. Lorentowicz, *Polska pieśń niepodległa. Zarys literacki*, 1917; J. Tretiak, *Adam Mickiewicz w świetle nowych źródeł. 1815–1821*, 1917.

Opracowania: T. Sinko, *Hellada i Roma w Polsce*, 1933; W. Kubacki, *Tyrteizm Adama Mickiewicza*, 1949; E. Zwolski, *Tyrteusz jako źródło historyczne*, „Roczniki Humanistyczne" 1969, z. 3; M. Inglot, *„Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor" w literaturze i historii polskiej*, „Pamiętnik Literacki" 1971, z. 1; B. Ostromęcki, *Lirnicy, trubadurzy i tyrteje*, 1973; M. Janion, *Gorączka romantyczna*, 1975; M. Janion, *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, 1979; S. Sawicki, *Tyrteusz Wielki Norwida*, w: tegoż, *Z pogranicza literatury i religii. Szkice*, 1979; Z. Kloch, *Tyrteizm jako poetyka. Romantyczny wzorzec i wojenne kontynuacje*, w: tegoż, *Poezja pierwszej wojny. Tradycje i konwencje*, 1986; B. Zakrzewski, *Bluszcz Tyrteusza i wawrzyn Leonidasa. O „Warszawiance" Delavigne'a, Sienkiewicza, Kurpińskiego*, 1987; M. Janion, *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*, 1990; Z. Trojanowiczowa, *Tyrteizm*, w: *Słownik literatury polskiej XIX w.*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; J. Winiarski, *Antoni Gorecki (1787–1861)*, w: *Pisarze polskiego oświecenia*, t. 3, red. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, 1996; *Literatura Grecji starożytnej*, t. 1: *Epika – liryka – dramat*, red. H. Podbielski, 2005.

Zob. też: Antyk, Elegia, Romantyzm, Wieszcz, Wzniosłość

U

UTOPIA

Utopia w dobie oświecenia. Oświecenie jest uznawane za czas szczególnego rozwoju twórczości utopijnej, ale termin „utopia" nie pojawił się w polskim osiemnastowiecznym dyskursie filozoficznym i krytycznoliterackim, być może był on ciągle silnie wiązany z tytułem dzieła Thomasa More'a i traktowany jako nazwa własna. Nie występuje on w tytułach polskich powieści utopijnych ani w *Słowniku języka polskiego* (1807–1814) Samuela Bogumiła Lindego. Często podejmowana refleksja o sytuowanych zazwyczaj w odległej przeszłości światach doskonałych była prowadzona – przede wszystkim w utworach o charakterze metaliterackim i historiozoficzno-refleksyjnym – przy użyciu antycznych toposów Arkadii, wieku złotego czy wieku Saturna, biblijnego raju, a czasem także motywu krainy obfitości – Kokanii. Krytyka końca XVIII w. (nawet w recenzjach powieści przynoszących kreacje o cechach utopijnych) ani początku XIX w. nie posługuje się tym terminem ani w znaczeniu węższym (gatunkowym), ani w znaczeniu szerszym, tożsamym ze światopoglądem opartym na uniwersalnej wizji świata (państwa, społeczeństwa) idealnego.

Utopie w romantyzmie. Główne koncepcje filozoficzne epoki romantycznej – m.in. różne odmiany millenaryzmu, mistyczna historiozofia Pierre-Simona Ballanche'a, chrystianizm Hugues-Félicité-Roberta Lamennais'go, a także Ludwika Królikowskiego, saintsimonizm i fourieryzm, socjalizm romantyczny Pierre'a Leroux oraz Leona Rzewuskiego i Zenona Świętosławskiego, kolonie ikaryjskie Étienne'a Cabeta (*Le Voyage en Icarie*, 1842), myśl Józefa Marii Hoene-Wrońskiego, mesjanizm polski Adama Mickiewicza i Augusta Cieszkowskiego, towianizm, utopie konserwatywne filozofów rosyjskich (Iwana Kiriejewskiego, Aleksego Chomiakowa, Konstantego Aksakowa), gminowładztwo Joachima Lelewela – nosiły cechy myślenia utopijnego. Mimo to, a może właśnie z powodu dominacji koncepcji utopijnych, podstawy ich publicystycznych i literackich reprezentacji na ogół nie były postrzegane jako utopijne i pod tym kątem ich nie oceniano. Autorzy koncepcji utopijnych zakładali, że są postrzegani jako utopiści przez niegodnych sporu przeciwników ich doktryn: „Dla wszystkich bezbożników, dla wszystkich nieprzyjaciół i wrogów Ludu nauka Chrystusowa jest najniebezpieczniejszą utopią: bo nie było, nie ma i być nie może na świecie żadnej innej utopii, którą by w powszechne życie społęczeńskie [!] wprowadzić można" ([L. Królikowski], *Westchnienie pobożne za dynastią Czartoryskich w Polsce*, 1840). Neutralne użycie terminu „uto-

pia" – jako projektu uniwersalnego skierowanego w przyszłość – należało do rzadkości. Zastosował je m.in. Leon Rzewuski, romantyczny socjalista. Pisał on, że pośród „utopii mniej więcej jenialnych i mniej więcej szczerych odznaczają się dwie szczególnie doktryny: jedna twierdząca, druga przecząca. Pierwszej zwolennicy narzucić usiłują społeczności zasady swoje, drudzy błędami w konstytucji społecznej zrażeni całą odrzucają i chcą przewrócić. Pierwsi są to właściwie socjaliści, drudzy zowią się komunistami" (*O dążnościach reorganizacyjnych w społeczeństwie*, 1849).

Akcenty krytyczne, zwrócone przeciwko utopijnym koncepcjom romantyków, głównie Mickiewicza, pojawiają się w demokratycznej prasie, przede wszystkim lwowskiej, w latach 50. XIX w. Józef Dzierzkowski pisał: „Jeniusz naszego pierwszego poety utonął w mroku mistycyzmu; umysł jego przywalony mglistymi marzeniami przestał sypać owe jasne iskry, które przez tyle lat rozgrzewały serca nasze i robiły je zdolnymi do wzniosłych uczuć i szlachetnych poświęceń. Czyż nie więcej zdziałała jedna strona jego pieśni, jeden sonet do Niemna, śpiewany po dworach i dworkach naszych, niżeli zdziałać potrafi cała idea apokaliptyczna". I dodawał: „Tak tedy jak widzimy, że Adam Mickiewicz, Seweryn Goszczyński i Bohdan Zaleski, te trzy najgłówniejsze i najwięcej znaczenia mające głosy pomiędzy wieszczami naszymi lub zamilkły, lub tylko prozą czy wierszem zmawiają pobożne modlitwy. A wszystkich trzech umysł zajął niezaprzeczony mistycyzm czy pojawiony mistyczną modlitewką, czy gonitwą jeszcze mistyczniejszą za jakimiś utopiami polityczno-religijnymi, czy nareszcie jakimś ekscentrycznym trapizmem, jakąś prawdziwą chorobą, zwracającą i wzrok, i siły, z przyrodzenia na zewnątrz dążące, w siebie, w wewnątrz; chorobą, którą by słusznie można nazwać miserere moralne" (*Mistycyzm w poezji. I. Adam Mickiewicz*, „Nowiny" 1854, nr 48, ciąg dalszy artykułu: *Mistycyzm w poezji. IV. Przyczyny i skutki*, „Nowiny" 1854, nr 51). Skoro jednak w tym samym czasie ta sama prasa lwowska („Nowiny" i „Dziennik Literacki" – oba tytuły założone przez Jana Dobrzańskiego, a także inne tytuły galicyjskie oraz incydentalnie, około 1848 r., pisma wydawane w zaborze pruskim) entuzjazmowała się twórczością Juliusza Słowackiego, to można przypuszczać, że przedmiotem krytyki uprawianej przez demokratów były nie wszystkie utopie, ale te, które – jak towianizm – sprzyjały biernej postawie wobec rzeczywistości społecznej i politycznej. Twórczość Słowackiego, interpretowana w duchu rewolucyjnym i antyszlacheckim, została wyłączona z pola mistycyzmu i utopijności.

Antyutopizm pozytywistów. Obecność i nieobecność terminu „utopia" w języku krytyki literackiej lat 1864–1918 pozostaje w ścisłym związku z refleksją filozoficzną tego okresu. Dziś nie sposób sobie wyobrazić omówienia filozofii literatury drugiej połowy XIX i pierwszych dekad XX w. bez użycia terminu „utopia" – żeby wymienić choćby nazwiska Auguste'a Comte'a, Johna Ruskina, Friedricha Nietzschego, Aleksandra Świętochowskiego, Stanisława Brzozowskiego, Wincentego Lutosławskiego, Artura Górskiego, Bolesława Limanowskiego. Charakterystyczne, że wskazani autorzy nie tylko obywali się bez tego terminu, ale obruszyliby się na takie etykietowanie własnych koncepcji.

Niechęć do terminu „utopia" została odnotowana w encyklopedii Samuela Orgelbranda: „Nowszymi czasy nazwa *Utopistów* służy politykom i reformatorom społecznym, opuszczającym grunt rzeczywistości dla marnych przywidzeń i fantastycznych świata przeróbek, czyli budującym tzw. u nas zamki na lodzie" (t. 26, 1867). W wydaniu z 1884 r. wyraźnie złagodzono ton tej definicji: „[…] nazwa *Utopistów* dawaną bywa politykom i reformatorom społecznym, opuszczającym grunt rzeczywistości dla przywidzeń" (t. 11). Ciekawa wydaje się swoista ostrożność obu tych objaśnień, które rozpoczynają się od przypomnienia klasyczne-

go dzieła Thomasa More'a *Utopia* (1516) i oświeceniowych „fikcji politycznych", jednocześnie odcinając jakby możliwość poważnej refleksji o miejscu myślenia utopijnego w kulturze i literaturze XIX w. Ostrożność ta wynika zapewne z wymogów → cenzury (której interwencji można było się wówczas spodziewać, gdyby chciało się przywołać np. utopijne koncepcje polskich romantyków), ale też jest wynikiem programowej antyutopijności twórców encyklopedii, której pierwsza edycja była pisana i wydawana w kręgu autorów „Przeglądu Tygodniowego".

W publicystyce i krytyce „młodych" z lat 70. XIX w. termin „utopia" pojawiał się zawsze w kontekście negatywnym. Myśl pozytywistyczna w Polsce, podobnie jak na Zachodzie, miała charakter programowo antyutopijny – utopii przeciwstawiano naukę i doświadczenie, śmiałym romantycznym projektom przemiany człowieka – politykę „małych kroczków" i program pracy organicznej. Także w Polsce pokolenie wstępujące w życie po 1864 r. namawiało do bliższego kontaktu z rzeczywistością, w związku z czym przeciwstawiało często utopijność, czyli nierealność różnych koncepcji, własnym „trzeźwym" i poglądom, i współczesnej „epoce rozumu". Reprezentatywny jest tu artykuł Elizy Orzeszkowej *O przekładach*, który podkreśla szkodliwość myślenia utopijnego, sprawiającego, że człowiek nie rozpoznaje własnego otoczenia i jego potrzeb. Przykładem takiej postawy jest dla autorki bohaterka Charlesa Dickensa, „pewna młoda dama angielska, która dnie i noce przepędzając nad wymyślaniem sposobów udoskonalenia afrykańskiej kolonii małych Murzynów w Bariabola-Gha, nie widziała dzieci własnych […] umierających prawie z głodu i zaniedbania". Orzeszkowa krytykuje tu różne wyobrażone „wyspy Utopie" i związane z nimi koncepcje, takie jak kosmopolityzm („sztuczny wytwór gorączkowych snów lub krzywych wyobrażeń") i idea „wsobnego" nacjonalizmu („naród zasklepiony w samym sobie"). Występując w tym tekście przeciw literaturze, którą określa jako „sztuczne mamidła, olbrzymie bajki, cuchnące fajerwerki zbrukanej fantazji", autorka zalicza do niej także konstrukcje utopijne lub utopią „zainfekowane", pisząc: „Odwracanie oczów ku niczemu nie służy, wzrok nasz spogląda w jedną stronę, a w innej świat czyni, co musi lub co mu się podoba […]. Daleko lepiej jest, bezpieczniej i zbawienniej patrzeć na wszystko otwartymi oczami" („Tygodnik Mód i Powieści" 1872, nr 1).

Termin „utopia" jako określenie gatunku literackiego czy motywu lub typu wyobraźni pojawia się w krytyce pozytywistów bardzo rzadko, nie ma go nawet tam, gdzie dziś byśmy go oczekiwali. Charakterystyczne, że Piotr Chmielowski nie używa go przy omawianiu utworów dawnej literatury polskiej (jak powieść Ignacego Krasickiego *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki*, 1776) w swojej *Historii literatury polskiej* (1899). Tego terminu użył jednak Józef Ignacy Kraszewski w swoim omówieniu powieści Krasickiego w kontekście współczesnych utopii społecznych: „Marzył [Krasicki] jak dzisiejsi komuniści, którzy naprzód z pomocą wychowania chcą wszystkie głowy przykroić pod jednę miarę i ze społeczności uczynić trzodę, bez pasterza […]. Krytyka zresztą ideałów wyspy Nipu tak jest niemożliwą, jak branie jej na serio. Utopia ta wszakże, dziś dla nas, przy rozwinięciu się nauk przyrodniczych i społecznych, absolutnie niedorzeczna; w XVIII wieku musiała właśnie największe obudzać uwielbienie i zapały!". Kraszewski zauważał ponadto, że modne w literaturze utopie wymykają się analitycznemu opisowi filozoficznemu: „Za głęboką filozofię uchodziły te utopie, których pięknych frazesów nie rozbierano ściśle" (*Krasicki. Życie i dzieła*, 1879). Był to być może pogłos opinii dawnej szkoły klasyków: Franciszek Ksawery Dmochowski podkreślał bowiem sztuczność i obcość epizodu nipuańskiego wobec tradycji polskiej: „Cały ten kawałek niena-

turalnie wprowadzony i podobno też z obcego dzieła przeniesiony" (*Mowa na obchód pamiątki Ignacego Krasickiego, arcybiskupa gnieźnieńskiego*, wygł. 1801). Ale problem z definicją utopii w aspekcie historycznoliterackim zdaje się uniwersalny, wspomniał o nim już w innej epoce na marginesie powieści Krasickiego Przemysław Mączewski: „W dziedzinie bowiem literackiej, jaką jest »robinsonada« i »utopia«, w dziedzinie tak rozległej trudno o idealną pewność. Bo jakkolwiek w przebiegu dziejów takiej np. »utopii« można jej początek związać z platońską Atlantydą, następnie wnioskować o wpływie Politei na Morusa, o tegoż oddziaływaniu na Campanellę, to dalsze rodowody schodzą już na grunt chwiejny, grunt poszczególnych przeważnie podobieństw, lub zasadniczych jeno, pokrewnych idei" (*„Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki". Szkic literacki*, „Pamiętnik Literacki" 1904, z. 2).

Wracając do refleksji pozytywistów, zauważamy, że w kronice tygodniowej Bolesława Prusa nie pojawia się także kontekst „utopijności", gdy mowa o pierwowzorze „robinsonad" oraz o Robinsonie przeciwstawionym Don Kichotowi („Kurier Codzienny" 1898, nr 314). W swojej interpretacji Prus widzi w bohaterze przygodowej powieści Daniela Defoe zwłaszcza przykład „energicznej woli" i umiejętności wykorzystywania wszystkich istniejących środków dla ocalenia życia.

Termin „utopia" (być może traktowany jako zdezaktualizowany lub skompromitowany) nie pojawia się w nawiązaniach do filozofów pozytywistycznych dziś z utopią kojarzonych, takich jak Auguste Comte (krytykowany wszak za utopijność swoich koncepcji, choćby przez Herberta Spencera). Terminu nie używa się też w tak licznych tekstach pokolenia pozytywistów z lat 70. i 80. XIX w., poświęconych genezie → fantazji i relacjom między fantazją a rzeczywistością. Z dzisiejszego punktu widzenia tę znamienną nieobecność terminu „utopia" można by uznać za przykład „fałszywej świadomości".

Marksizm. Swoiste zawłaszczenie tego pojęcia w drugiej połowie XIX w. dokonało się przez marksizm. Zwłaszcza w obrębie teorii i praktyki marksizmu zostają doprecyzowane cechy myślenia utopijnego, które stanowi ważny (bo kontrastowy) punkt odniesienia dla nowych teorii. Karl Marx i Friedrich Engels (autor studium *Rozwój socjalizmu od utopii do nauki*, 1877) przeciwstawiają swoją koncepcję socjalizmu dawnym projektom spod znaku utopii Charles'a Fouriera. Jednocześnie – idąc tropem filozofii pozytywistycznej – przeciwstawiają utopię (charakteryzowaną jako bajka, fantazja, idealistyczna mrzonka) nowoczesnej nauce. O socjalistach jako „wrogach utopii" piszą przy różnych okazjach tacy krytycy (związani zresztą z różnymi orientacjami politycznymi), jak: Aleksander Świętochowski, Bolesław Limanowski (*Dwaj znakomici komuniści, Tomasz Morus i Tomasz Campanella i ich systematy, „Utopia" i „Państwo Słoneczne"*, 1873), Ludwik Krzywicki (*Idea a życie*, 1888), Karol Irzykowski (np. *Prolegomena do charakterologii*, 1913), wykorzystując w pierwszych dekadach XX w. zaproponowaną przez marksistów wykładnię utopii.

Utopie modernistyczne. Termin „utopia" powraca do języka krytyki dopiero na początku XX w. Jest to jeden z tych okresów w historii kultury europejskiej, gdy panuje, jak to nazywają badacze, „pogoda dla utopii". Konstrukcjom o charakterze utopijnym (społecznym, filozoficznym, artystycznym) sprzyja wówczas z jednej strony żywiołowy rozwój nauki i techniki, z drugiej – poczucie kryzysu i lęk przed skutkami postępu. Już w twórczości dojrzałych pozytywistów pojawiają się wyraziste pierwiastki utopijne (np. u Prusa – *Lalka*, *Zemsta*), ich rola rośnie w prozie i dramaturgii pisarzy Młodej Polski, takich jak Stefan Żeromski, Antoni Lange czy Tadeusz Miciński. Choć jednak utopijność (także w wersji utopii technologicznej) jest ważnym rysem doświadczenia nowoczesności i kształtuje język modernizmu przełomu

XIX i XX w., termin w młodopolskiej krytyce literackiej nie pojawia się zbyt często. Nie występuje on w ogóle w pierwszych próbach młodopolskich syntez. Wilhelm Feldman, szczegółowo analizując we *Współczesnej literaturze polskiej* (pierwsze wydania w różnych wersjach: 1901, 1903, 1905 – ostatnia edycja czterotomowa) „odżycie idealizmu", które nastąpiło w literaturze polskiej po czasach „bankructwa metafizyki", prezentuje różne zjawiska, które dziś łączy się z utopią i swoistym dla niej zabiegiem projektowania marzenia o nowym świecie i nowym człowieku, ale nigdzie nie używa tego pojęcia. Nie pojawia się on też w syntezie *Polska literatura współczesna* Antoniego Potockiego z 1910 r. Władysław Mieczysław Kozłowski, omawiając – wydaną dopiero w 1956 r. – powieść utopijną Wojciecha Gutkowskiego *Podróż do Kalopei* (Kalop – anagram słowa Polak), napisaną około 1817 r., podkreślał radykalizm utworu i wywodził jego wymowę z doświadczeń osobistych autora, który od 1807 r. jako oficer armii polskiej walczył u boku Napoleona. Zdaniem Kozłowskiego Gutkowski miał kontakt z rewolucyjną Francją i z dziełami takich pisarzy oświeceniowych, jak utopista Étienne-Gabriel Morelly, Guillaume Raynal, włoski ekonomista, związany z kręgami francuskimi, Ferdinando Galiani. Krytyk uznał genezę polskiej utopii socjalistycznej za pokłosie literatury „polegionowej", jak to ujmował, wpisującej się w tradycje radykalne („*Podróż do Kalopei*". *Pierwsza utopia socjalistyczna polska*, „Sfinks" 1913, z. 3).

Poglądy Stanisława Brzozowskiego. W podobnym do marksistowskiego sensie Stanisław Brzozowski używa terminu „utopia" w *Legendzie Młodej Polski* (1910). „Utopistami" nazywa tu pisarzy, publicystów i reformatorów z pokolenia pozytywistów: „Polscy humaniści, Świętochowski, Prus, Orzeszkowa, byli utopistami polskiego mieszczaństwa, polskiej średniej i drobnej własności ziemskiej". Podobnym mianem określa także Józefa Weyssenhoffa – „agriariusza". Utopistom spod znaku zarówno „postępowców", jak i konserwatystów Brzozowski przeciwstawia „Polskę pracującą", robotniczą, dążącą do głębokich przemian społecznych. „Polski postęp jako polityka (nikt nie podaje w wątpliwość jego zasług kulturowych) jest utopią i czymś gorszym: demagogią, wyzyskującą jako przywilej swoją polityczną nieudolność". Grzech utopii oznacza tu nie tylko brak umiejętności rozpoznania rzeczywistości, ale również ucieczkę od twórczości, zgodę na świat, który się zastało. Doceniając w różnych swoich tekstach wysiłki pokolenia pozytywistów, skupione wokół programu modernizacji polskiej kultury, podkreślając wagę ich dokonań artystycznych (przede wszystkim autora *Lalki*), krytyk negatywnie określa ich poglądy polityczne jako utopijne mrzonki.

Powieści o przyszłości z przełomu wieków. Na progu XX w. termin „utopia" uaktywnia się w języku krytyki w związku z pojawieniem się licznych, najpierw obcych, a potem polskich, dzieł o przyszłości, często związanych z szerzej widzianymi koncepcjami utopii (społecznej, artystycznej, duchowej). Tym pojęciem określa się wówczas takie utwory, jak: powieść Edwarda Bellamy'ego (*Looking Backward*, 1888, wyd. pol. *W roku 2000*, 1890), powieść *News from Nowhere* Williama Morrisa (1890, wyd. pol. *Wieści znikąd*, 1902), powieści Herberta George'a Wellsa (z których jedna, przypomnijmy, nosiła tytuł *A Modern Utopia*, 1905), fantazję *Fragment d'histoire future* Gabriela de Tarde'a (1896). Recenzent powieści Bellamy'ego stwierdza pokrewieństwo *Looking Backward* m.in. z Jonathanem Swiftem, a nawet z Krasickim (A.N. [A. Nowicki], [rec.] *Looking Backward*, „Życie" 1890, nr 10). Kazimierz Kelles-Krauz, autor streszczenia i przekładu fragmentów dzieła Tarde'a, drukowanego w krakowskim „Życiu" w latach 1897–1898, określa je natomiast mianem „fantazji socjologicznej", będącej odpowiednikiem dawnej utopii, niedorównującej jednak głębią dziełom Morusa i Campanelli. Terminem „utopia" nie nazywa się raczej polskich dzieł traktujących o przy-

szłości (jak „trylogia księżycowa" Jerzego Żuławskiego, 1903–1911), co może mieć związek z ich antyutopijną wymową. Inaczej mówi się o tych dziełach dziś, gdy badacze utopii są skłonni zaliczać do niej także teksty o charakterze antyutopii i dystopii.

Teoria Aleksandra Świętochowskiego. Ważne podsumowanie modernistycznej kariery utopii i istotną próbę doprecyzowania terminu, również dla potrzeb języka krytyki literackiej, stanowi książka Aleksandra Świętochowskiego *Utopie w rozwoju historycznym* (1910), zaopatrzona w motto z Oscara Wilde'a, które głosi, że: „Na mapę świata, niezawierającą utopii, nie warto patrzeć". Świętochowski bez wątpienia już wcześniej interesował się utopią. Jako czytelnik *O wolności* (1859) Johna Stuarta Milla fascynował się za tym filozofem postaciami „wielkich jednookich", marzycieli i reformatorów, którzy popychają naprzód dzieje ludzkości (do ich grona należą także bez wątpienia bohaterowie jego dramatów, jak choćby Aureli Wiszar). O granice między utopią a życiem pytał też jako filozof w *Dumaniach pesymisty* (1876).

Rozpoczynając w swojej książce przegląd różnych historycznych i współczesnych utopii, Świętochowski stwierdza, że przedmiot ten „od niedawna dopiero zajął uwagę badaczów i ludzi wykształconych […]. Całą LITERATURĘ UTOPIJNĄ zaliczano do osobliwego bajkopisarstwa, które nęciło tylko szczególną ciekawość" (wyróżnienie – E.P.). Dla autora utopia to nie tylko „gra wyobraźni", lecz – przede wszystkim – „idea", której różne warianty analizuje, poczynając od Platona, przez dzieła Morusa, Tommasa Campanelli, Francisa Bacona, „utopie praw natury" (Jean-Jacques Rousseau → russoizm), komunizm Charles'a Fouriera i koncepcję „gmin utopijnych", do współczesnych wersji myślenia utopijnego w postaci anarchistycznej i indywidualistycznej. Dla refleksji o literaturze najważniejsze w tej książce są rozdziały piętnasty i szesnasty. Świętochowski (idąc tropem przede wszystkim niemieckich krytyków) analizuje w nich różne „opowiadania z przyszłości", zwracając uwagę zwłaszcza na współczesną „grupę obrazów utopijnych", która „zawiera sny lub wizje na tle określonej epoki w przyszłości". Szczególnie dużo miejsca autor poświęca tu tekstom, o których już była wyżej mowa: Bellamy'ego (to powodzenie jego dzieła na całym świecie przekonuje, „jak potężny wpływ posiada dziś jeszcze utopia") i Morrisa. Świętochowski dostrzega ważne różnice między tymi utopijnymi wizjami: o utopii Morrisa, która jest dziś kojarzona głównie z narodzinami allotopii, opowieści o świecie alternatywnym, trafnie pisze, że jest „nieziemską i nieludzką. Ona bowiem nie przetworzyła, ale na nowo stworzyła świat". Bardziej „praktyczna", bo związana z konkretnymi potrzebami dzisiejszej rzeczywistości, wydaje się mu utopia Johna Richardsona *Jak to można zrobić?* (1894), *Rok 3000* Paola Mantegazzy (1897) charakteryzuje z kolei jako przede wszystkim „twór myśli" – nie zaś „wyobraźni". To przy okazji tej ostatniej utopii Świętochowski zauważa, że współcześnie utopia jest wykorzystywana do rozwiązywania zagadnień, którym nie może sprostać nauka – że niejako zapełnia puste miejsca, które ta ostatnia pozostawia. Cechą wspólną opisywanych tu utworów jest to, że „są one niby stadem przelatujących nad ziemią ptaków, które pomimo odmian w barwach i kształtach, wszystkie dążą z zimnych okolic do ciepłej krainy w przyszłości". Twórców literatury utopijnej łączy wiara w możliwość zmiany człowieka, ta sama, która ujawnia się w koncepcjach współczesnych komunistów (jak np. Karl Kautsky). Świętochowski zauważa też ważny związek utopii z techniką, jak pisze, „maszyna posiada rozstrzygający głos w sprawie układu stosunków społecznych".

Istotną kwestią dla Świętochowskiego jako krytyka jest tu sprawa „plastycznego uwidocznienia", czyli wizualizacji różnych koncepcji społecznych czy politycznych przez wykorzystanie obrazów utopijnych, które działają na wyobraźnię czytelnika – to dlatego

„utopiści starali się wypełnić swe plany ŻYWĄ TKANKĄ POZORNEJ RZECZYWISTOŚCI" (wyróżnienie – E.P.). Ta „pozorna rzeczywistość" jest żywa dlatego, że fantazja utopistów przetwarza przecież ich realne doświadczenia z tego, co tu i teraz: „[…] jakkolwiek śmiała byłaby nasza imaginacja, może ona tylko skupiać, wyliczać, kombinować dla przedstawienia w mniej lub więcej spójnym modelu przyszłego układu form […], które widzimy już koło siebie przynajmniej w stanie zalążkowym". Współczesna literatura utopijna daje więc okazję do ponowienia pytań o związek między fantazją a rzeczywistością, będący przedmiotem zainteresowania krytyki pozytywistycznej od lat 70. XIX w.

Terminów „utopia", „obraz utopijny", „literatura utopijna" Świętochowski nie używa natomiast w stosunku do literatury polskiej – gdyż ta, jak podkreśla (ale tylko w obszernym przypisie!), nie wydała dotąd tego typu dzieł i konstrukcji. Cechą *sine qua non* utopii jest bowiem dla autora „powszechność" wizji. Polska literatura jest tworzona w sytuacji niewoli, co znacząco ogranicza myślenie o przyszłości i wszelkie projektowanie jej kształtu. W tym sensie np. Mickiewiczowski mesjanizm nie jest utopią (która ma zawsze charakter uniwersalny), lecz wyłącznie polskim marzeniem, ściśle związanym z sytuacją polityczną narodu: „Są takie stany istnienia, w których wszelka chęć obiega tylko kółko potrzeb osobistych, w których wszelki wysiłek nie sięga poza kres życia dzisiejszego, w których żadna śmielsza nadzieja nie rodzi się lub natychmiast zamiera". Być może jednak, po zmianie warunków, również w Polsce pojawi się utopia, gdyż to ona, jak pisze autor w podsumowaniu swojej książki, „jest matką wszelkich reform, wszystkich udoskonalonych przemian w rozwoju współżycia". Świętochowski – wbrew swoim młodzieńczym wyborom – deklaruje się więc tu wyraźnie jako utopista, co jest ramą jego krytycznoliterackiej refleksji na temat „literatury utopijnej".

Ewa Paczoska

Źródła: F.K. Dmochowski, *Mowa na obchód pamiątki Ignacego Krasickiego, arcybiskupa gnieźnieńskiego*, wygł. 1801; [L. Królikowski], *Westchnienie pobożne za dynastią Czartoryskich w Polsce, przesłane z ziemi ucisku do synów jej w rozproszeniu*, 1840; L. Rzewuski, *O dążnościach reorganizacyjnych w społeczeństwie*, 1849; [J. Dzierzkowski], *Mistycyzm w poezji*, „Nowiny" 1854, nr 47–53; E. Orzeszkowa, *O przekładach*, „Tygodnik Wielkopolski" 1872, nr 15–20; B. Limanowski, *Dwaj znakomici komuniści Tomasz Morus i Tomasz Campanella i ich systematy, „Utopia" i „Państwo Słoneczne". Studium socjologiczne*, 1873; J.I. Kraszewski, *Krasicki. Życie i dzieła. Kartka z dziejów literatury XVIII wieku*, 1879; L. Krzy[wicki], *Idea a życie*, „Dodatek Miesięczny do Czasopisma »Przegląd Tygodniowy«" 1888 (marzec); A.N. [A. Nowicki], [rec.] *Looking Backward*, „Życie" 1890, nr 10; K. Kelles-Krauz, *Podziemna przyszłość ludzkości*, „Życie" 1897, nr 9–14, 1898, nr 1–2; B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny" 1898, nr 314; P. Chmielowski, *Historia literatury polskiej*, t. 2, 1899; P. Mączewski, *„Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki". Szkic literacki*, „Pamiętnik Literacki" 1904, z. 2; S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910; A. Świętochowski, *Utopie w rozwoju historycznym*, 1910; K. Irzykowski, *Prolegomena do charakterologii* [1913], w: tegoż, *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności; Lemiesz i szpada przed sądem publicznym [w sprawie Stanisława Brzozowskiego]; Prolegomena do charakterologii*, wstęp A. Lam, oprac. Z. Górzyna, 1980; W.M. Kozłowski, *„Podróż do Kalopei". Pierwsza utopia socjalistyczna polska*, „Sfinks" 1913, z. 3.

Opracowania: B. Baczko, *Demokracja i konserwatyzm w utopii J.J. Rousseau*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej" 1964, t. 10; A. Sikora, *Hoene-Wrońskiego utopia historiozoficzna*, jw.; B. Skarga, *Pozytywizm i utopia*, jw.; S. Skwarczyńska, *Mickiewicza „Historia przyszłości" i jej realizacje literackie. Wraz z podobizną autografu*, 1964; J. Szacki, *Utopie*, 1971; J. Miklaszewska, *Antyutopia w literaturze Młodej Polski*, 1988; A. Mencwel, *Etos lewicy. Esej o narodzinach kulturalizmu polskiego*, 1990; S. Graciotti, *Utopia w literaturze polskiego Oświecenia*, w: tegoż, *Od Renesansu do Oświecenia*, t. 2, 1991; R.A. Tokarczyk, *Polska myśl utopijna. Trzy ese-*

je z dziejów, 1995; A. Stepkowski, *Utopie polskiego romantyzmu: światopogląd a działanie*, 1997; G. Tomaszewska, *Mickiewicz – Krasiński: o wyobraźni utopijnej i katastroficznej*, 2000; B. Baczko, *Fikcje dziejowe i dzieje utopii*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej" 2004, t. 49; *„Homo utopicus, terra utopica". O utopii i jej lekturach*, t. 2, „Obóz. Problemy narodów byłego obozu komunistycznego" 2007, nr 47; J. Szcześniak, *Pozytywistyczne inne światy. Utopia i antyutopia w refleksji pisarzy postyczniowych*, 2008; D.M. Osiński, *Aleksander Świętochowski w poszukiwaniu formy. Biografia myśli*, 2011.

Zob. też: Oświecenie, Powieść

W

WARTOŚCIOWANIE

Generalia. Wartościowania w krytyce literackiej nie można ujmować w izolacji od innych krytycznoliterackich dyskusji i zjawisk. Wyliczenie sądów oceniających skierowanych przez konkretnych krytyków pod adresem określonych autorów niczego jeszcze nie rozjaśnia. Dokonywanie ocen nabiera znaczenia dopiero w powiązaniu z problemami dyskutowanymi w poszczególnych epokach, z postulatami dotyczącymi twórczości artystycznej, z przemianami w dziedzinie filozofii, zwłaszcza estetyki, wreszcie – z ewolucją myśli metakrytycznej. Wartościowanie jest tedy jednym z objawów życia literackiego i świadczy o żywości dyskursu krytycznoliterackiego, wynika z fundamentalnych założeń filozoficznych, światopoglądowych, artystycznych. Łączy się ze zmiennymi rolami społecznymi krytyka i literatury. Sądy oceniające są konstytutywnym elementem krytyki literackiej. Choć w jej dziejach rozmaicie pojmowano wartościowanie, krytyka korzystała ze swego prawa – ale i realizowała obowiązek – formułowania ocen. Jednak sprawa kryteriów, które krytycy brali pod uwagę, wyrokując o dziełach, nie jest oczywista. Wypowiedź nie tylko nie musi bowiem dotyczyć dzieła literackiego jako przedmiotu estetycznego, ale – i to wypadek wcale nierzadki – może nie koncentrować się na utworze, traktując go jedynie instrumentalnie, czysto egzemplifikacyjnie. Przedmiotem rozważań krytycznych staje się również tendencja literacka, kierunek artystyczny, → publiczność literacka czy autor, a przede wszystkim jego poglądy polityczne, zapatrywania filozoficzne i estetyczne, a nawet (*casus* Stanisława Ropelewskiego i jego opinia o Juliuszu Słowackim) niektóre cechy osobowościowe. Toteż kryteria wyłącznie estetyczne, dotyczące konkretnego analizowanego dzieła i wywodzone – jak w przypadku orientacji klasycystycznej – z poetyk normatywnych, decydujących o estetycznym i genologicznym kształcie literatury, to tylko jedne z wielu argumentów stanowiących o aprobacie bądź negacji utworu. Wśród innych wyznaczników wartości dzieła, które stosowali krytycy w XIX w., należałoby wymienić na pierwszym miejscu ideę polityczną i społeczną dzieła oraz jego twórcy. W przypadkach skrajnych – mowa tu m.in. o środowisku Wielkiej Emigracji – oceniano tę ideę jako element nadrzędny, widząc twórczość na odległym planie. Waga spraw ideowych w wartościowaniu utworów wiązała się także z przemianami w rozumieniu roli i zadań krytyka literackiego, który już nie tylko – jak chcieli prawodawcy → klasycyzmu – miał służyć autorowi i dziełu, lecz przede wszystkim publiczności literackiej, kształtowaniu jej opinii i edu-

kacji. Krytycy wpływali więc na → odbiorców literatury, oceniając dzieła literackie podług miar właściwych reprezentowanej przez siebie szkoły estetycznej, ale też w zależności od gustu literackiego, stronnictwa politycznego, z którym sympatyzowali, orientacji filozoficznej, rozumienia roli literatury i poety w życiu narodu. Należy do tego dodać, że niekoniecznie były to oceny wyrażane wprost – dobitnym świadectwem odrzucenia danego twórcy i dzieła było także jego przemilczenie (*casus* Cypriana Norwida). Dobór przedmiotów refleksji krytyka mówi pośrednio o wartościowaniu. Prześledzenie, jak zmieniał się zakres pojęcia oceny w krytyce literackiej, pozwala zatem wnioskować również – a może przede wszystkim – o ówczesnych sporach filozoficznych i metakrytycznych, przemianach światopoglądowych i wielu aspektach życia literackiego.

Oświecenie. Prawidła i smak. Sądzenie dzieła, funkcja oceniająco-postulatywna były podstawowym zadaniem krytyki w doktrynie klasycystycznej, niezależnie od statusu i kompetencji odbiorców. Ze względu na powiększające się w XVIII w. grono czytelników o środowiska pozaelitarne kształtował się nowy typ krytyki oceniającej, zachęcającej do lektury (głównie ze względu na to, że utwór jest interesujący, „bawny" – jak pisywano w czasopismach, np. w recenzji *Wojciecha Zdarzyńskiego życie i przypadki swoje opisującego* Michała Dymitra Krajewskiego, „Magazyn Warszawski" 1785, cz. 1). W stosunku do krytyki normatywnej zmieniają się kryteria oceny. W nowym ujęciu bierze się pod uwagę czytelnika, również tego mniej przygotowanego, a nie tylko zgodność z zasadami poetyki. Zmienia się też miejsce, gdzie dokonuje się krytyki – profesjonalne wypowiedzi w poetykach i rozprawach zastępują omówienia recenzyjne, głównie w czasopismach o szerszym adresie (np. „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne" nie publikowały recenzji, w odróżnieniu np. od „Magazynu Warszawskiego" czy „Polaka Patrioty").

Model tradycyjny, zwrócony do znawców, reprezentuje Adam Kazimierz Czartoryski, który przedstawił zadania stojące przed krytykiem w rozprawce poprzedzającej komedię *Kawa* (1779): „[…] jednym słowem, krytyka jest to tygiel, w którym przeczyszcza się talent; krytyka szczególnie ustanowić może wartość wewnętrzną pism w każdym rodzaju. O tej ja tu mówię, która bez żółci, bezstronna, nie myśląc o autorze, jedynie się przywiązuje do dzieła, sędziowski w literaturze sprawuje urząd, i stosując nowe wydania do zbioru dawnych ustaw i wzorów (przez sławnych mistrzów w kunszcie nam zostawionych), wyrok pochwały lub nagany daje. Jedynie przez krytykę gust może być wypolerowany […]". Krytyka ma oddziaływać pośrednio na publiczność literacką, ale przede wszystkim powinna przysłużyć się dziełu literackiemu, pomóc autorowi w jego doskonaleniu i odnalezieniu drogi do osiągnięcia pełni artystycznej. Ignacy Krasicki pisze wprost, że krytyka „jest to rodzaj sądu niby polubownego, mającego za cel wzrost nauki i coraz większe wydoskonalenie pisarzów, gdy im się użyteczne prawidła ukazują, jak rzecz, którą przedsięwzięli, wykształcić i poprawić należy" (*Krytyka*, szkic włączony do *Uwag*; *Dzieła*, t. 6, 1803–1804). Przedmiotem oceny jest więc wyłącznie dzieło literackie, najważniejszym kryterium wartościowania utworów staje się zaś wierność → „prawidłom" – obiektywnie obowiązującym, racjonalnym, niezmiennym i ponadczasowym regułom uprawiania twórczości, które są wywodzone przede wszystkim z poetyk normatywnych – realizacje gatunkowe odnosi się często do postulatów *Poetyki* Arystotelesa, *Listu do Pizonów* Horacego czy autorów francuskich, takich jak Nicolas Boileau i Jean-François de La Harpe. Taki normatywny punkt odniesienia gwarantuje sprawiedliwość i obiektywizm ocen sędziego, wypowiadającego się w imieniu instytucji krytyki; od krytyka „sprawującego urząd" żąda się nie tylko bezstronności, ale wyrzeczenia się indywidualności sądów. Naj-

odpowiedniejszą metodą dyskursu krytycznego, która pozwala na dokonanie sprawdzianu i „korekty" dzieła, jest dla przedstawicieli klasycyzmu szczegółowy rozbiór utworu, w którym drobiazgowo wskazuje się błędy, czyli odstępstwa od norm podręcznikowych. Poszczególne przedmioty oceny właściwe tej metodzie wyliczy Stanisław Kostka Potocki w *Rozprawie o zasadach krytyki* (1811): „[….] naprzód ogólny układ, czyli plan dzieła, potem trafność i porządek w układzie, dalej stosunek między sobą części, następnie łatwe i szczęśliwe rozwinięcie się, na koniec ten łańcuch jedności, który wszystko bez przymusu do zamierzonego celu prowadzi i spaja".

Jan Śniadecki w dotyczącym *Malwiny* Marii Wirtemberskiej *Liście stryja do synowicy pisanym z Warszawy* („Dziennik Wileński" 1816, t. 3) – w kontekście apriorycznych zasad poprawności – bada język utworu, wskazując autorce: „błędy rodzaju", „błędy w odmianie imion", „błędy w odmianie słów", „sposoby mówienia cudzoziemskie", „małe skazy psujące harmonią języka" (te wszystkie uwagi są formułowane dla kręgu znawców, nie służą potrzebom nowych odbiorców literatury). Duże znaczenie dla wartościowania dzieła ma przy tym oczywiście światopogląd i orientacja estetyczna krytyka: → romans jest dla klasyka utworem, w którym „przypadki świata żywo zazwyczaj odmalowane rozwalniają i zapalają dwie najdzielniejsze wieku młodego władze, imaginacją i czułość, które by, osobliwie w charakterach żywych i drażliwych, powściągać i na wodzy trzymać należało".

Naczelna zasada realizacji prawideł wiąże się więc z konkretnymi oczekiwaniami krytyków, zależnymi od gatunku reprezentowanego przez utwór, a tym samym szczegółowymi kryteriami oceny. W wypowiedziach o utworach dramatycznych wyraźnie formułuje się wymagania: stosowności dzieła, niekiedy zwanej też „przystojnością", realizacji zasady prawdopodobieństwa i zgodności z naturą, → mimesis, a także dydaktyczno-moralizatorskiego charakteru. Pierwszy z wymogów podkreśla Krasicki w „Monitorze": „Tragedia powinna mieć i styl, i myśli wysokie i wytworne, komedia zaś zażywa stylu zwyczajnego i do tej rzeczy, którą traktuje, przyzwoitego" ([*Niektóre ustawy albo reguły do doskonałej komedii służące*], „Monitor" 1766, nr 63). W podobnie postulatywnym tonie utrzymana jest *Przedmowa* Czartoryskiego do komedii *Panna na wydaniu* (1771). Autor – za dziełem Jean-Baptiste'a Dubosa *Réflexion critique sur la Poésie et la Peinture* (1719) – rozważa historię → dramatu i teatru, a podsumowując, wskazuje, że „teatrum niezliczone wydać może korzyści; obyczaje w nas polepszyć, zwabić do cnoty, od niecnoty odradzić, poprawić w defektach, uczynić kogo lepszym obywatelem, człekiem lepszym, w cywilnych i prywatnych względach".

Obiektywne i jednolite kryteria zawarte w wypowiedziach o charakterze normatywnym nie wystarczają wszak do oceny dzieła. Tak więc Grzegorz Piramowicz w podręczniku *Wymowa i poezja dla szkół narodowych* (1792) jako kryterium oceny dzieła stosuje jego „piękność", czyli „tę łatwość i naturalną niby płynność, że się zdaje dzieło twoje bez żadnej pracy i zastanowienia zrobione. Gdzie robota z mozołem i trudem, tam ciężko o gładkość i szykowność". Wartości estetycznych utworu nie oddziela on jednak jeszcze od jego użyteczności – „nic nie jest w całym przyrodzeniu, w życiu i obyczajach, w mowie i pisaniu prawdziwie pięknego bez pożytku". Ważne z punktu widzenia oceny dzieła stają się także dyskutowane od XVIII w. kategorie psychologiczne i estetyczne: → wyobraźnia, gust, smak, → geniusz, → natchnienie. Stopniowo odchodzi się więc od sztywnych prawideł i poszukiwania głównie tego, co użyteczne w literaturze. Świadczą o tym *Listy o guście, czyli smaku* (1779) Józefa Szymanowskiego. Ich autor, za angielskim estetykiem – Alexandrem Gerardem, podaje trzy szczegółowe kryteria estetycznej oceny dzieła: → czułość, delikatność i trafność. „Bez czuło-

ści nie można napisać dzieła, które by czytelnika przywięzywać mogło, bez delikatności trudno za tę mierną wystąpić dobroć, która ckliwości może nie sprawia, ale zadziwić pewno nie zdoła; bez trafności niepodobna nawet oszacować przedsięwzięte dzieło, ani przeto wiedzieć, w jakim go wystawiać kształcie". Wypowiedzi Szymanowskiego świadczą o stopniowej autonomizacji dzieła sztuki w krytyce, które ma pierwszeństwo przed naśladowczymi regułami tworzenia: „Zbytnia skrupulatność jest nikczemnością smaku i w tych pospolicie znajduje się ludziach, którzy brak przymiotów od natury sobie odmówionych pracowitą chcą zastąpić nauką mniemają, że wyborne doskonalą dzieło, kiedy najmniejszego w niczym nie uchybili przepisu" (tamże).

Do takich koncepcji nawiążą teoretycy oświecenia postanisławowskiego, którzy skoncentrują się na wartościowaniu dzieł według kryteriów estetycznych. Jak powiada Euzebiusz Słowacki, „działanie i sąd rozumu jest dostatecznym w tym wszystkim, gdzie idzie o poznanie doskonałości i prawdy; lecz gdzie idzie o ocenianie piękności, tam potrzeba wpływu tej władzy umysłu, która jest istotnie do uczucia piękności przeznaczona, to jest potrzeba smaku" (*Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, 1803–1814). Następuje zatem wyraźny odwrót od rozbiorów krytycznych i ślepego posłuszeństwa regułom: „Ale gdyby nawet przepisy najdoskonalsze były, wyznać potrzeba, iż geniusz w pojęciach swoich idzie dalej, aniżeli w krytyce najprzenikliwszy rozum. Prawidła nie mogą odkryć wszystkich tajemnic sztuki i zakreślić ostatniej granicy, za którą by dowcip przejść nie mógł". W podobnym tonie, powołując się na Friedricha Schlegla, wypowiada się Ludwik Osiński w *Wykładzie literatury porównawczej* (1818–1830): „Ślepe uszanowanie dla dawnych, nieograniczona pogarda wszystkiego, co by w naszych dziełach nie miało podobieństwa ze starożytnymi, mogłoby bez wątpienia zniszczyć nowe siły odradzającej się sztuki". Według niezmiennych, klasycznych kryteriów – potrzebnych przecież, przyznaje Osiński, by „położyć tamę wybujałemu dziwactwu" – nie można bowiem sądzić dzieł geniuszu. Musi to wziąć pod rozwagę krytyka, która – powiada autor za Stanisławem Kostką Potockim – „jako sąd zastosowany do samego dzieła i jego teorii, staje się jeszcze niedostateczną, jeżeli jej nie towarzyszy żywe uczucie piękności, smak wykształcony".

Ku romantyzmowi. Kategoria narodowości. Nowy sposób uprawiania krytyki, choć jeszcze wyrastający z tradycyjnej estetyki klasycyzmu, obserwujemy w recenzjach teatralnych działającego w latach 1815–1819 w Warszawie Towarzystwa Iksów. Za sprawą krytyków – m.in. Tadeusza Mostowskiego, Adama Jerzego Czartoryskiego, Marii Wirtemberskiej, Juliana Ursyna Niemcewicza, Kajetana Koźmiana, Franciszka Morawskiego – nastąpiło przede wszystkim poszerzenie zakresu oceny przez objęcie nią nowych przedmiotów. Nie wartościuje się już wyłącznie dzieła dramatycznego jako tekstu, ale recenzje dotyczą przede wszystkim jego realizacji scenicznej, gry aktorskiej, warsztatu teatralnego występujących, a nawet zachowania publiczności teatralnej. Iksowie z jednej strony kontynuują tradycję krytyki „sędziowskiej", uprawianej przez ekspertów, chcąc wpływać na poziom zarówno Teatru Narodowego, jak i publiczności literackiej, co przypomina zadania krytyki XVIII w.; wyraźnie pojawia się jednak również nowe kryterium wartościowania – narodowość. Uznaniem Iksów cieszą się obrazy z przeszłości: „Rzecz wyjęta z dziejów ojczystych w epoce tak stanowczej dla Polski, autor poematu tak wiele już mający praw do wdzięczności współziomków, muzyka napisana przez Polaka", to zalety *Jadwigi* Karola Kurpińskiego („Gazeta Korespondenta Warszawskiego" 1815, nr 16). Jeszcze dobitniejszy sąd wyraża X w kontekście *Bolesława Wtórego* Franciszka Wężyka: „Nie samą natenczas sztuką i pięknością osnowy przyciąga

nas i zajmuje; wyższą on władzą porywa serca i umysły nasze, bo o naszej ziemi, ojcach naszych, o nas samych mówi" („Gazeta Korespondenta Warszawskiego" 1816, nr 102). Jednocześnie w wypowiedziach Iksów dostrzegamy już powiew nowej myśli. W recenzji *Hamleta* Williama Shakespeare'a X przyznaje, że o formie dzieła mogą decydować „różność przedmiotów, różność klimatów, różność natury jeniuszów, wolność myślenia, nareszcie stopień imaginacji poetycznej ludów" („Gazeta Korespondenta Warszawskiego" 1815, nr 38). O porzuceniu ciasno rozumianych prawideł klasycznych świadczy choćby zainteresowanie i uznanie dla utworów Shakespeare'a, a zupełnym *novum* w krytyce literackiej jest nie tylko indywidualny charakter sądów, ale obecność osobistych wtrętów o lekkim tonie, niezwiązanych w ogóle z omawianym utworem – *vide* recenzja wznowionej *Szkoły kobiet* Molière'a („Gazeta Korespondenta Warszawskiego" 1815, nr 52).

Choć potrzeba piśmiennictwa o charakterze narodowym dochodzi do głosu już na przełomie XVIII i XIX w., a następnie w wypowiedziach Franciszka Wężyka czy Leona Borowskiego, to jednak największe znaczenie dla jej ugruntowania w dyskursie krytycznoliterackim ma rozprawa *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* („Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11) Kazimierza Brodzińskiego. Postulat stworzenia „czynnej narodowej literatury" decyduje o kolejnym rozszerzeniu zakresu przedmiotowego oceny – krytyk ma zajmować się nie tyle pojedynczym dziełem, ile literaturą jako całością istotną dla danego narodu: „W krytyce nie róbmy z poezji umiejętności, ażeby się tylko znawcom podobać mogła; nie jest ona dla oddzielnej klasy, dobry gust sobie przyznawającej, ale dla całej publiczności. Każdy naród odmawia z pamięci swojego Rasyna, Shakespeare'a, Tassa, Krasickiego, Szyllera, bo każdy z nich dla swojego pisał narodu, według właściwego mu gustu". Uniwersalistyczne roszczenia ponadczasowych reguł muszą tedy ustąpić historycznie zmiennemu punktowi widzenia. Szczególnie pozytywnie wartościowane jest przez Brodzińskiego to, „co w krainach piękności jest nam właściwe i pożyteczne" – dla „wzrostu narodowej literatury". Cechy pożądane w polskiej narodowej twórczości wskazane przez krytyka to: miłość ojczyzny, szlachetność czynów, łagodne wartości estetyczne („imaginacją swobodną, nieprzerażającą, bez fantastycznych wyobrażeń"), prostota, sielskość i idyllliczność, pierwiastek ludowy. Tym samym obserwujemy kolejne znaczące przesunięcie w wartościowaniu dzieł – kryteria ich oceny nie dotyczą już wartości *stricte* literackich, lecz wiążą się z ideowo-społeczną funkcją literatury. Będzie to zjawisko charakterystyczne dla romantycznej krytyki literackiej. Maurycy Mochnacki i Michał Grabowski docenią wprawdzie wkład Brodzińskiego w refleksję nad sztuką narodową, ale skrytykują ostrożność sądów i brak rzetelnych fundamentów filozoficznych w jego wypowiedziach.

Zależny od poglądów estetycznych krytyków podział na literaturę „klasyczną" i „romantyczną" nie da się sprowadzić do prostych haseł „wierność prawidłom" i „łamanie reguł". Dowodzi tego rozprawa Adama Mickiewicza *O poezji romantycznej*, będąca wstępem do pierwszego tomu *Poezji* (1822), a powszechnie uznawana za → programową i zapoczątkowującą polski romantyzm, która nie zrywa radykalnie z wartościowaniem w duchu klasycyzmu. Nie należy usuwać wszelkich ocen dzieł z punktu widzenia prawideł („Nie idzie zatem, aby krytyka sztuk pięknych nie miała pewnych i stałych zasad"), lecz dążyć do ich większej elastyczności, „rozważania sztuki nie tylko estetycznie, ale też historycznie, filozoficznie i moralnie". Kryterium realizacji uświęconych tradycją reguł tworzenia nie jest błędne, negatywnie jawi się natomiast „stronnicza natarczywość w wytykaniu błędów". Naczelne kryteria wartościowania, które ujawnia Mickiewicz w *Objaśnieniach do poematu opisowego „Zofijów-*

ka" (1822), to „piętno narodowości" i „oryginalny talent". Wzorce nie służą więc do bezrefleksyjnego ich powielania, lecz stanowią twórcze wyzwanie dla autora, jeśli chce być twórcą oryginalnym. „Kiedy naśladowanie i tłumaczenie poetów francuskich wprowadziło styl jednostajny […], styl Trembeckiego wypływa z natury mowy ojczystej, jest więc giętki, sposobny równie do wydania górności, jak prostoty myśli i różnych w tej mierze połączeń i odcieniów, ale zawsze właściwym sobie sposobem". Wzorce, które należy naśladować (lecz nie kopiować), są zatem niezbędne, nie można jednak mówić o niezmiennych i zawsze słusznych punktach odniesienia. Stanowisko takie otwiera drogę romantycznej krytyce literackiej z jej odmiennym podejściem do wartościowania dzieł literackich, opartego odtąd w dużej mierze na przesłankach ideowych, filozoficznych i estetycznych w nowym ujęciu.

Romantyzm. Krytyka filozoficzna i historyczna. Stanowisko Mickiewicza we wczesnym okresie jego działalności krytycznoliterackiej, w tym stosunek poety do klasycystycznych kryteriów wartościowania, jest wyważone i ostrożne. Krytykiem romantycznym, który wprowadził zupełnie inne zasady oceny, jest natomiast Mochnacki. We wszystkich rozprawach wyraźnie rozróżnia on i wartościuje to, co klasyczne i romantyczne. Klasycyzm naśladujący wzory to „satyra literatury narodowej", domena „płytkiego i zbyt ograniczonego sądu o wszystkim, co stanowi skład organiczny i żywotne każdego narodu literatury pierwiastki, ze źle zrozumianej powagi naszych mistrzów i teoretyków idących w ślady francuskich Arystarchów, a mianowicie Laharpa" (*O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2). Literatury narodowej nie wolno mierzyć kryteriami rozsądku, wyłącznie rozumem, poczuciem harmonii, smakiem nakierowanym głównie na poprawność techniczną. „Szukając wszędzie związku, zgody i porządku, złudzeni powabem dotykalnej korzyści […], rozumujemy tam, gdzie czuć i dziwić się powinniśmy, mierzymy, co nie podlega wymiarowi, określamy, co jest nieskończone, i przed trybunałem zdrowego rozsądku obwiniamy natchnienia o szał, mistycyzm i dziwactwa" (*Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 2, nr 5 i 7). Klasycyzm wydaje się krytykowi miałki intelektualnie, pozbawiony podstaw filozoficznych. Tego rodzaju twórczość, którą „ożywia duch salonów i mistrzuje w niej ton dworski zwabiony szumnym hasłem poprawy obyczajów, nauczania lub bawienia", Mochnacki określa jako „wierszopisarstwo" („rymopisarstwo"), przeciwstawiane w przywoływanych artykułach „poezji", czyli twórczości „prawdziwej", „narodowej", „romantycznej".

Z nią właśnie jest związany pozytywny program estetyczny i krytycznoliteracki Mochnackiego. Powołaniem poezji jest „świat tajemnic przyrodzenia i serca, sfera natchnień i entuzjazmu". Krytyk wyznacza jej maksymalistyczne zadania, ma ona „czynić mniej zawiłą i wątpliwą najwyższą bytu zagadkę". Tak rozumiana poezja nie jest po prostu twórczością literacką, lecz romantycznym sposobem ludzkiego poznania, obejmującym sztukę, ale i zjawiska otaczającego świata. Prawdziwa, genialna, czyli romantyczna poezja wznosi się ponad świat realny, ponad lokalność prawideł i doraźne cele związane z danym momentem historycznym, a sięga do sfery bytu idealnego. Jak czytamy: „Tylko te połyski geniuszu, te wylewy myśli, to wezbranie uczuć, ten uroczysty ton, którym coraz wyższe, coraz wspanialsze, coraz mocniejsze uniesienia duszy do najwyższego jej działalności kresu malujemy, jest prawdziwą poezją" (*O duchu i źródłach poezji w Polszcze*). Szczególną rolę w wyzwoleniu romantycznego ducha poezji Mochnacki przyznaje chrześcijaństwu, które „przetarło zasłonę świata niewidzialnego, uduchowiło naturę, człowieka i materią, stworzyło nowy wzór piękności […]. Piękność chrześcijanizmu jest idealną, nad sferą dotykalnego świata krążącą". Przeciwsta-

wiany jej klasyczny wzorzec piękna dotyczy tylko świata starożytnego, który już przeminął, „jest skończony, ogranicza się jedną chwilą, jest formalną, spoczywającą, właściwie plastyczną ideą". Wszelkie późniejsze nawiązania do tego wzorca to uzurpacja; stronnicy „prawideł dobrego smaku i przyzwoitości" w istocie mogą tylko „stłumić płomienie geniuszu". Dzieło jest oceniane wysoko, gdy spełnia kryteria „narodowości" i „oryginalności" rozumianej jako wyzwolenie się z pęt norm i prawideł gatunkowych i estetycznych.

W późniejszej twórczości Mochnackiego, pod koniec lat 30., autor sytuuje wyłożone poglądy w kontekście filozoficznym, zainspirowany przede wszystkim myślą Friedricha Wilhelma Josepha Schellinga. Pożądana i aprobowana przez autora poezja ma rodzić się, owszem, z naśladowania natury, lecz rozumianego inaczej, niż chcieliby pozostali zwolennicy mimetyzmu. Poeta ma naśladować nie poszczególne postrzegane przez siebie przedmioty, lecz wzorować się na kreacyjnej działalności natury, „w swej duszy powtórzyć ów twórczy, życiodajny proces" (*Myśli o literaturze polskiej*, „Gazeta Polska" 1828, nr 89–94). W ten sposób ma powstać oryginalna, narodowa literatura – „umiejmy naśladować naturę, a nie będziemy potrzebowali szukać wzorów dla siebie bądź we Francji, bądź w Anglii, bądź w Niemczech, ani gonić za napowietrznymi ideałami". Oryginalnej, narodowej, romantycznej, prawdziwej poezji nie sposób tedy wartościować przy użyciu sztywnych, niezmiennych kryteriów normatywnych ani nawet indywidualnego upodobania: „[…] nie tak, jak nam się zdaje, nie tak, jak się zdaje przyjaciołom naszym lub jakiej koterii literackiej, ale tak, jak sam autor rozumiał, według jego wyobrażeń i uczuć; z jego stanowiska sądźmy, oceniajmy pracę, którą na widok publiczny wydaje" (*Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska" 1829, nr 15, 17–20, 22 i 26–29). Krytykę Mochnackiego można więc określić jako hermeneutyczną, filozoficzną, ale i narodowo-historyczną. Autor ceni wysoko nie tylko twórczość Jana Pawła Woronicza jako wspomnienie cnót dawnych Polaków, ale również *Zamek kaniowski* Seweryna Goszczyńskiego, którego główny bohater, Kozak Nebaba, „jak sam zwierzchni Pan polski tak przed panem hardy, duszą był dziewcząt i wieczornic. Ten czarny wąsik jego, co nad różowymi zwija się ustami, ten wzrok, co przy brwiach ciemnych tak raźnie odbija […]. Nie prawdziwyż to wizerunek? Nie zajmujące, nie trafne schwycenie rysów narodowych i charakterystycznej fizjonomii narodowej?" (*O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830). Romantyczny krytyk oczekuje od dzieła realizacji idei samoświadomości narodu, czyli jego „uznania się w swoim jestestwie". Znajduje ją w *Marii* Antoniego Malczewskiego, ceni szczególnie postać Miecznika, „poetycką figurę, która starego, polskiego szlachcica wyobraża". Mochnacki wyraźnie przeciwstawia literaturę romantyczną twórczości oświeceniowej, w której – jak pisał już w rozprawie *O duchu i źródłach poezji w Polszcze* – „na próżno chcielibyśmy szukać cechy narodowej, gdyż nie wyniknęła z charakteru, zwyczajów i podań ojczystych". Nadto domeną twórczości prawdziwej jest → imaginacja, natchnienie, nie zaś biegłość techniczna, rymotwórcza, o czym świadczy ocena *Sonetów krymskich*: „W każdym niemal sonecie Mickiewicza znaleźć możemy więcej wyobrażeń, jak rymów, więcej uczuć, jak słów; a te wyobrażenia i czucia rozważnemu podane umysłowi tym bardziej rozprzestrzeniać zdają się jego sferę poetycką, im w szczuplejszej rymotwórczej kreacji obrębie działać musiała imaginacja poety" (*O „Sonetach" Adama Mickiewicza*, „Gazeta Polska" 1827, nr 80 i 82). Wartościowanie dzieła literackiego (i nie tylko literackiego) polega więc na wskazaniu elementów narodowych, historycznych, w oryginalnej, wolnej od naśladownictwa szacie poetyckiej utworu.

W tym samym czasie podobne koncepcje aksjologiczne formułuje Michał Grabowski. Rozprawę *Myśli o literaturze polskiej* („Dziennik Warszawski" 1828, t. 12, nr 36) rozpoczyna od negatywnej oceny przedlistopadowej krytyki literackiej, gdzie „widzimy nieraz sądzenia według tak krzywych i dowolnych prawideł, uwagi tak błahe i niepewne, że łatwo można pojąć, iż nasi krytycy ani są w stanie sprostać wysokiemu lotowi naszej poezji, ani rozumieją nowych potrzeb i usposobień czasu". Romantyczną „inspirację serca" i „siłę twórczą geniuszu" przeciwstawia „niesmacznej erudycji" i „zimnemu naśladownictwu". Podobnie jak Mochnacki, Grabowski odrzuca wartościowanie oparte na określonej orientacji estetycznej i prawidłach normatywnych – „to, co będzie mówić do serca, co potrąci strunę szlachetną i wielką duszy, bez wahania się miejmy za dobre i piękne". Dobra poezja powstaje pod wpływem imaginacji, inspiracji i własnej wizji genialnego poety, który „do tej pierwszej myśli, nie do czyichś dowolnych żądań, ma stosować wszystkie części obrazu". Dzieła romantyczne jako oryginalne wytwory indywidualizmu artystów nie mogą przeto, jak chcieliby zwolennicy klasycyzmu, zostać poprawione pod względem stylistycznym. „Kto myśli, iż *Dziady* Mickiewicza mógłby według innego przetworzyć planu lub z *Marii* Malczewskiego jedne poodtrącać, drugie przerobić miejsca, a przez to i *Dziady*, i *Marię* zrobić lepszymi, daje dowód, iż nie rozumie, co to jest poezja, piętno pierwotne kreacji, co to jest indywidualność utworów sztuki" (tamże).

Krytyka przedlistopadowa charakteryzuje się więc z jednej strony sprzeciwem wobec klasycystycznego naśladownictwa, normatywnych prawideł i wygłaszanych przez sędziów zaleceń dotyczących udoskonalenia dzieł (poza Mochnackim i Grabowskim można odwołać się do → pamfletu Mickiewicza *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*, 1829), a z drugiej wprowadzeniem do dyskursu krytycznoliterackiego zupełnie nowych kategorii wartościujących – poezja, narodowość, → historyzm, indywidualizm, oryginalność – oraz przewartościowania używanych wcześniej: imaginacja, geniusz. Szczególnie doniosłą zasługą romantyków jest stworzenie krytyki filozoficznej żądającej od krytyka wczucia się w świat poetycki i wniknięcia w pomysły autorskie, wymagające od recenzenta nie tylko wyobraźni, ale przede wszystkim przymiotów intelektualnych, wiedzy filozoficznej i estetycznej. Krytyka w następnych dekadach obierze jednak inny kierunek – wartościowania nie tyle poetyki, ile idei przekazywanej przez dzieło lub narzucanej mu przez komentatorów.

Okres międzypowstaniowy. Idea i polityka. Choć po 1831 r. polskie życie kulturalne toczy się dwutorowo, w kraju i na emigracji, a krytycy tego okresu wyznają rozmaite idee polityczne i filozoficzne, to można wskazać – oczywiście, dokonując pewnego uproszczenia – cechę wspólną ich dyskursu wartościującego. Coraz mniejsze znaczenie ma dzieło literackie jako przedmiot estetyczny, liczą się natomiast jego zewnętrzne konteksty, usytuowania i punkty odniesienia – przede wszystkim zawartość ideowa, zwłaszcza polityczna (np. dla Mickiewicza jako twórcy mesjanizmu czy dla demokraty Edwarda Dembowskiego) i filozoficzna (polska recepcja heglizmu), ale wpływ na ocenę mają również stosunki panujące między poszczególnymi środowiskami intelektualistów, związane z nimi animozje i sympatie. Głównym kryterium wartościowania pozostaje → narodowość literatury, lecz jest ona rozumiana na wiele różnych sposobów.

Kampanię o literaturę narodową rozpoczyna w Galicji Seweryn Goszczyński artykułem *Nowa epoka poezji polskiej* („Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1, z. 1–3). Uderza w nim opinia, że poezja romantyczna jest, ze względu na naśladownictwo, kontynuatorką twórczości klasycystycznej. Goszczyński „narodowość literatury" jako kry-

terium oceny pojmuje niezwykle radykalnie: „[…] geniusz zbaczający musi ustąpić wobec chwały ojczystej mniejszym zdolnościom, byle na korzyść narodowości użytym. Toż mierny talent, obeznany z narodem, przejęty jego potrzebami, obejdzie się bez rażących błyskawic geniuszu". W ocenie twórczości Mickiewicza krytyk nie skupia się na talencie („zdolności wysokie nie unarodowiają pisarza"), lecz gorliwie tropi obce wpływy, dążąc do eliminacji z polskiej literatury wszelkiej obczyzny i wysuwając nawet wniosek, że Mickiewicz „jest głównym wyobrazicielem strony naśladowczej w nowej polskiej poezji", zwłaszcza *Świtezianka* i *Dziady* są zależne od Johanna Wolfganga Goethego. Nienarodowość Goszczyński zarzuca również Aleksandrowi Fredrze, którego „wiersz gładki jest to wymanierowanie języka trybem francuskim, bez oryginalności, bez indywidualnej barwy, bez odcienia charakterów".

Bardzo wyraźny kierunek polityczny obiera krytyka Dembowskiego, wyraziciela lewicowego, rewolucyjno-demokratycznego programu sztuki narodowej. Ważnym społecznym kryterium oceny utworów staje się dla niego ludowość literatury rozumiana jako wspieranie przez dzieła dążenia emancypacyjnego tej klasy społecznej. Ideałem Dembowskiego jest więc twórczość walcząca, dynamiczna, zaangażowana społecznie i politycznie. Najlepiej funkcje te spełnia dramat. „Żądamy, aby [dramat] był głównie i przede wszystkim obrazem walki zdań i stronnictw. […] Postęp uspołecznienia przyszły wiednym być musi dramatycznemu piewcy, aby zasadę żywotną mógł położyć w tkance poematu jako ognisko, ku któremu wszystkie momenta odnosi, jako punkt wyjścia i dojścia. […] W grze namiętności, w walce zasad i stronnictw jawi się czyn i charakter, ta sprężyna czynu" (*O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*, „Rok" 1843, t. 6). Pozytywnie są oceniane zwłaszcza utwory Zygmunta Krasińskiego – *Irydion* i *Nie-Boska komedia*, która „wystawia nam walkę dzisiejszego, głównie arystokratycznego społeczeństwa z ludem". Z takiego pojmowania zadań dramatu wynika jednoznaczny osąd Dembowskiego – *Dziady* nie są dramatem, lecz „liryczną dialogową pieśnią", a Gustaw nie może zyskać aprobaty krytyka, bo „nie żyje narodowym żywiołem, bo *Dziady* nie są poematem politycznym". Podobne nasycone ideologią wzmianki dotyczą także powieści, np. *Ulany* Józefa Ignacego Kraszewskiego – chwalonej wprawdzie za dążenia, lecz niepozbawionej „pleśni" w postaci przeszłości głównej bohaterki, służącej we dworze: „[…] jest to niby, ażeby ją bardziej ucywilizować, ale sposób bardzo źle wybrany, bo lud w służbie dworskiej raczej się odcywilizować może!". Negatywnym punktem odniesienia dla wyznawcy sztuki rewolucyjnej pozostaje również zgubny indywidualizm i subiektywizm: „[…] dziś dla poezji nie wystarcza żadne indywidualne uczucie […], jej dziedziną może być tylko dziedzina społeczno-polityczna" (*Piśmiennictwo polskie w zarysie*, 1845). Kryteria polityczne zaczynają więc w krytyce literackiej pełnić funkcję wartościującego fundamentu.

Przedstawiciel umiarkowanego odłamu obozu demokratycznego, Karol Libelt, zgodnie z estetyką Georga Wilhelma Friedricha Hegla najwyżej ze wszystkich gatunków literackich ceni → tragedię, „wybierającą za przedmiot dla siebie to z życia ludzkiego, co przez walkę ścierających się z sobą potęg moralnych staje się poetycznym, wzniosłym, zachwycającym" („*Mazepa". Tragedia w 5 aktach przez Juliusza Słowackiego*, „Tygodnik Literacki" 1840, nr 13). W swym głównym dziele *Filozofia i krytyka* (1847–1850) w tomie *Samowładztwo rozumu i objawy filozofii słowiańskiej* wysuwa koncepcję połączenia dwóch nurtów zmierzających do postulowanej przezeń zasadniczej idei: „filozofii narodowej" (przede wszystkim Bronisława Trentowskiego) i „poezji wieszczów". Warto też zwrócić uwagę na drugiego z najważniejszych polskich heglistów, Józefa Kremera, i jego odejście od wartościowania twórczości w kategoriach historycznych i społecznych na rzecz sztuki jako wartości → autotelicz-

nej – „sztuka, będąc wolną ducha córą, nie jest natury naśladowaniem" (*Listy z Krakowa*, t. 1, 1843). Aksjologia literacka Kremera, poparta idealistycznymi wymogami względem estetyki, miała jednak podówczas osobne miejsce.

Najważniejsza dyskusja w krajowej krytyce literackiej tego okresu, związana także z problemem wartościowania, dotyczyła powieści. Z jednej strony Michał Grabowski krytykuje → „literaturę szaloną", czyli powieść francuską lat 30. (Honoré de Balzac, George Sand, Paul Lacroix, Eugène Sue), w rozprawie *O nowej literaturze francuskiej nazywanej literaturą szaloną* (1838). Główne zarzuty to nieobyczajność, ukazywanie zwierzęcego pierwiastka w człowieku, ironia, motywy sensacyjne. Tak ocenia chociażby *Notre Dame de Paris* Victora Hugo, utwór cechujący się „przesadą prawie konwulsyjną", która każe „ludzi najzepsutszych wystawiać *ipso illo* za wielkich mędrców, wielkich filozofów". Grabowski rozumie narodową literaturę przede wszystkim jako zwróconą ku tradycji szlacheckiej oraz ludowej, dlatego najwyżej ceni i wskazuje jako wzory twórczość Henryka Rzewuskiego, Ignacego Chodźki i Zygmunta Kaczkowskiego. Adwersarzem Grabowskiego jest Kraszewski, dużo bardziej liberalny w poglądach i stosujący oryginalne w owym czasie kryteria wartościowania, stawiające w centrum estetykę dzieła, a także jego wymiar społeczny. „Romans, wystawując wszystko, wszystkich, aż do ostatnich klas towarzystwa, nie powinien by nigdy zapominać o swoim braterstwie z poezją i o celu, którym jest piękność estetyczna, zasadzona na prawdzie" (*Przeszłość i przyszłość romansu*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 29–30). Kraszewski sprzeciwia się dominującym tendencjom instrumentalnej oceny utworów, dokonywanej przez krytyków, którzy „chcieliby powieść, utwór przede wszystkim artystyczny z natury swej i artystyczny cel mający przed wszystkimi, uczynić sługą myśli socjalnych, politycznych przekonań, wyrobnicą filozofii popularnej" (*O celu powieści*, „Athenaeum" 1847, t. 6). Nie oznacza to zupełnego usunięcia utylitaryzmu, który jednak powinien być podporządkowany nadrzędnej dążności estetycznej. Kraszewski polemizuje z Grabowskim również na temat → powieści historycznej. Oryginalnym, bo zupełnie różnym od romantycznej idealizacji przeszłości kryterium oceny, jakie stosuje Kraszewski wobec utworu historycznego, jest prawda odpowiadająca źródłom dokumentalnym. Dlatego za uchybienie uznaje, że „te częściowo trafne wizerunki [szlachciców polskich] dają nam zupełnie fałszywą, apologetyczną, ale niedołężną całość, odtworzoną w chwili entuzjazmu, lecz artystycznie i historycznie nieprawdziwą" (tamże).

Sposób wartościowania stosowany przez Kraszewskiego wyróżnia się nie tylko na tle dyskusji prowadzonych przez romantyków w kraju, ale też sporów emigracyjnych. Kryteria estetyczne musiały tu bowiem ustąpić bieżącej problematyce narodowej, której → cenzura nie dopuszczała do publicznego dyskursu. Mickiewicz z perspektywy emigracyjnej pozytywnie ocenia dzieła, które wypływają z narodowych źródeł, nobilitują czyn narodowowyzwoleńczy i ukazują chwałę polskiej przeszłości. Właśnie kryteria narodowe, moralne i religijne zadecydują np. o wyrażonej w kursie drugim *Literatury słowiańskiej* (1842) entuzjastycznej ocenie poematu *Wacława dzieje* Stefana Garczyńskiego, poety „najbardziej polskiego". O ocenie tej decyduje filozoficzna idea czynu, który „może rozwiązać wszystkie zagadnienia", a zatem – idea mesjanistyczna. To dla Mickiewicza najważniejsze kryterium oceny – polskie dzieło narodowe musi stanowić realizację mesjanistycznej wizji odkupienia narodu.

W wykładach paryskich Mickiewicza tylko raz, i to zupełnie marginalnie, bez znaczenie dla toku wywodu, pojawia się nazwisko Juliusza Słowackiego: „[…] w każdym dziele tegoczesnej literatury polskiej znajduje się wzmianka o Sybirze; są świetne utwory obrazujące cierpienia Polaków; jest nawet utwór Słowackiego, którego akcja rozgrywa się na Sybirze;

trzeba więc powiedzieć kilka słów o tym kraju" (kurs drugi, lekcja dwudziesta trzecia). Jest to świadectwo odrzucenia, jakiego autor *Anhellego* doświadczył na emigracji. Józef Bohdan Zaleski i Eustachy Januszkiewicz wydawali krzywdzące sądy o Słowackim, wpływając na rozpowszechnienie się negatywnej oceny jego twórczości jako rzekomo epigońskiej względem Mickiewicza, a wzorowanej na George'u Gordonie Byronie i Shakespearze. Jako zoil Słowackiego przeszedł do historii literatury Stanisław Ropelewski, który w recenzji *Balladyny* („Młoda Polska" 1839, nr 29) zaatakował jej autora ze stanowiska krytyka związanego z Towarzystwem Demokratycznym, widząc w utworze satyrę na emigracyjnych demokratów. Przedmiotem oceny recenzent uczynił jednak nie tylko dzieło literackie i rzekomo zawartą w nim ideę polityczną, ale nawet osobowość autora, ironicznie wyrażając się o → dandysowskiej, „niedemokratycznej" dumie własnej Słowackiego: „Obaczmyż teraz, po co było p. Słowackiemu potrzebnym wprowadzać tę niby mitologią polską w ów dramat, którego epokę zrobił już chrześcijańską, kaprysem swojej wszechmocności". W wartościowaniu krytycznoliterackim na emigracji, ale i w środowisku warszawskim oraz lwowskim coraz częściej do głosu dochodzą wątpliwe idiosynkrazje osobowe. Ropelewski, co charakterystyczne dla środowiska emigracyjnego, wartościuje dzieła literackie przede wszystkim ze względu na ideę polityczną. Zresztą „polityczna cecha literatury nieco przytarła inne, tak że największej części utworów nie można by rozróżnić według żadnego ze znajomych nam estetycznych podziałów" (*Wspomnienie o piśmiennictwie polskim w emigracji*, „Kalendarz Pielgrzymstwa Polskiego" 1840, t. 2). Drugie kryterium, narodowe, każe mu stawiać *Dziady*, wykazujące podobieństwo do *Fausta*, niżej od *Pana Tadeusza*, a także potępić w recenzji *Trzech poematów* Słowackiego *Ojca zadżumionych* za przypisane mu przez krytyka naśladowanie *Boskiej komedii*. Dopiero na trzecim planie w krytyce Ropelewskigo znajduje się estetyczna strona utworu.

Kryteria polityczne, religijne i estetyczne w osobliwy sposób przeplatają się również w krytycznoliterackiej działalności Juliana Klaczki: „Są u nas czyny polityczne, że nasze spiskowe przytoczę dzieje, które prawie tylko ze stanowiska sztuki, są dzieła sztuki, jak *Wallenrod*, które prawie tylko ze stanowiska polityki sądzone być mogą i muszą" (*Wieszcze i wieszczby. Rys dziejów nowszej poezji polskiej. Wstęp*, „Goniec Polski" 1850, nr 118). Ocenę dzieła w przypadku tego krytyka determinuje predylekcja do najwybitniejszego dzieła romantyzmu, zwłaszcza zaś umiłowanie Mickiewicza. Nie do przyjęcia jest więc dla Klaczki powieść jako → gatunek, a recenzja *Krewnych* Józefa Korzeniowskiego staje się pretekstem do pesymistycznej i pełnej goryczy oceny ogólnych tendencji literackich epoki: „Widać owszem wszędzie pewne zadowolenie, jakąś sceptyczną rezygnację na *status quo*, jakieś rodzenie bez bólu i miłości. Wszędzie uderza ubóstwo myśli, poziomość życzeń i to próżniactwo ducha, które bynajmniej nie wyklucza zadziwiającej pracowitości pióra" ([rec.] *Krewni*, „Wiadomości Polskie" (Paryż) 1857, nr 3–4 i odb.).

Warto wspomnieć o pewnej odrębności ocen literackich dokonywanych przez Zygmunta Krasińskiego. W rozprawie *Kilka słów o Juliuszu Słowackim* („Tygodnik Literacki" 1841, nr 21–23), która zrodziła się z chęci obrony przyjaciela przed niesprawiedliwymi atakami krytyków, uderza indywidualizm i subiektywność sądów o charakterze impresyjnym, np.: „Zdaje się nam, jakobyśmy czuli, gdy czytamy dzieła Słowackiego, że w nich się objawiła […] siła odwcielań i zaprzeczeń" lub „Któż na przykład, czytając *Szwajcarią* i *Anhellego*, nie dozna mistycznej tęsknoty?".

Pozytywizm. Kryteria społeczne i artystyczne. Krytycy literaccy doby → pozytywistycznej zasadniczo ograniczają wartościowanie na rzecz realizacji funkcji poznawczej krytyki. „Zro-

zumieć przede wszystkim pisarza i jego dzieło, a potem wyjaśnić je dla siebie i dla innych […]. Oto rzecz najważniejsza, o którą głównie krytykowi chodzi", powiada Piotr Chmielowski (*Młode siły. „Z różnych sfer": nowele i obrazki Elizy Orzeszkowej*, „Ateneum" 1880, t. 1). Poznanie takie powinno odznaczać się obiektywnością na wzór przyrodoznawstwa. Aleksander Świętochowski rozpoczyna artykuł *Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)* („Prawda" 1890, nr 32–39) od refleksji na temat wartościowania dzieł: „W tylowiekowym a daremnym usiłowaniu określenia prawideł dla twórczości artystycznej krytyka powinna by już znaleźć dla siebie przestrogę, że jeżeli nie chce być jedną z Danaid, napełniających bezdenne beczki wodą, z poważnym celem i skutkiem może tylko badać i szacować zjawiska w ten sposób, w jaki to czynią nauki przyrodnicze".

W epoce funkcjonuje kilka kluczowych określeń, wokół których toczą się dyskusje; jednym z nich jest → tendencyjność. Chmielowski w programowym artykule *Utylitaryzm w literaturze* („Niwa" 1872, t. 2) łączy ją ze społeczną użytecznością literatury i ogólnoludzkimi dążeniami: „[…] artyści i literaci powinni być obywatelami jak wszyscy inni, tj. znać wszystkie cele, do których społeczeństwo zdąża, przejąć się obowiązkami, jakie ono wkłada, i zgodnie dopiero z tymi celami i z tymi obowiązkami pomysły swoje w utworach sztuki urzeczywistniać". Eliza Orzeszkowa w rozprawie *Kilka uwag nad powieścią* („Gazeta Polska" 1866, nr 285–286 i 288) również akcentuje „dwie strony i wartości" powieści: → formę działającą na wyobraźnię oraz społecznie użyteczną → treść: „W piśmiennictwie dzieło sztuki powinno mieć myśl szeroką, cel obchodzący ogół, aby ocenionym być wysoko i pożytecznym; inaczej staje się piękną gadaniną, brzmiącym, ale próżnym dźwiękiem, cackiem dobrym do bawienia dzieci". Na utylitarny charakter, → dydaktyzm, dążność i aktualność problematyki kładzie nacisk właśnie powieść tendencyjna dotyczącą „wszystkich ludzkich rozkoszy, bólów, miłości i rozpaczy; wszystkich cnót i występków, wszystkich szczytów, upadków" (tamże). Nadto surowo należy sądzić także „powieści dydaktyczne i sentymentalne" powstałe z idei, do której potem twórcy próbują dostosowywać obserwowaną rzeczywistość i w razie niepowodzenia – dopowiadać osnowę na podstawie własnej wyobraźni: „Idea spoczywać winna w samej sytuacji dramatycznej, a spoczywać w niej winna koniecznie, inaczej powieść będzie nudnym dziełem dydaktyki albo błahostką" (*O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15).

Ocena dzieła to nie tylko prosta weryfikacja tendencji utworu. Świadczy o tym recenzja *Ogniem i mieczem* pióra Bolesława Prusa („Kraj" 1884, nr 28–30). Ocena zależy tu od przeprowadzonej przez krytyka konfrontacji świata powieściowego ze światem realnym (historycznym); wytyka więc Sienkiewiczowi, że „walka o kobietę wcale nie charakteryzuje wojen kozackich, w których chodziło o ziemię, przywileje i swobody. Może być, że ktoś tam walczył o kobietę, czynnik ten można by znaleźć nawet w życiu Chmielnickiego, ale nie na pierwszym, lecz na dziesiątym miejscu". Nadto Prus oczekuje od literatury – powołując się na Hippolyte'a Taine'a (→ taine'izm) – „przedstawienia najogólniejszych przyczyn i najstalszych praw, jakie rządzą światem, przede wszystkim naturalnie światem ludzkim, tudzież – najogólniejszych i najstalszych cech, jakie spotykamy w zjawiskach". Oczywiście, dobra literatura nie poprzestaje na doborze tematu, liczy się również estetyka, „plastyczność", „sposób przedstawiania", „pokrowiec sztuki". Obowiązującym kryterium waloryzacji tekstu literackiego pozostaje jednak cały czas społeczna wartość utworu; Prus określa pod tym względem powieść Henryka Sienkiewicza jako „niebezpieczną": „[…] mąci ideę sprawy, do dziś dnia pokutującej w naszym życiu, apoteozuje krwawymi łzami opłakaną politykę magnacką, uwłacza uczuciu sprawiedliwości" (tamże). Sienkiewicz zresztą także oceniał dzieła według kryterium

społecznego, np.: „Książka ma wartość społeczną większą niż artystyczną. Pani Orzeszkowa mądrze postąpiła, chłoszcząc absenteizm, próżniactwo, hulaszczość i nałogi mężczyzn wyższej sfery społecznej, a niedołęstwo, głupotę i próżność kobiet tejże sfery" (*„Pan Graba". Powieść p. Elizy Orzeszkowej*, „Wieniec" 1872, nr 85–87).

Wadą *Ogniem i mieczem*, zdaniem Prusa, jest brak wiernego przedstawiania faktów historycznych, Sienkiewicz „co chwila na skrzydłach fantazji odrywa się od faktycznego gruntu". Dotykamy tutaj kolejnego podstawowego kryterium oceny tego okresu → realizmu. Chmielowski powiada, że „dopiero piękna, skończona forma przejawów życia ludzkiego, odtworzona z całą prawdą, ale i z całą dobitnością, czyni pracę piśmienniczą utworem artystycznym". Utwór realistyczny musi więc opierać się na uważnej obserwacji, nie zaś na imaginacji twórcy. Realizmowi winna towarzyszyć przedmiotowość, czyli swoisty obiektywizm autora, oznaczający powstrzymanie się od nachalnych komentarzy wykładających ideę dzieła na rzecz „artystycznego odtworzenia ich [charakterów ludzkich] z całą wiernością" (*Powieści ludowe Elizy Orzeszkowej*, „Świat" 1891, nr 19–20). Pożądana → przedmiotowość to również pogłębiona obserwacja i wieloaspektowość ujęcia konkretnego tematu – i tak do „skończonej przedmiotowości" dochodzić ma Orzeszkowa w *Dziurdziach*, których sceny „prawie wszechstronnie wyczerpują zakres życia ludowego". Takie kryteria wartościowania łączą się z wysokimi wymaganiami wobec autorów, którzy talent winni popierać uważną obserwacją, wszechstronną wiedzą, także naukową. Świętochowski nawołuje tedy: „[…] potrzeba jeszcze powołać naukę na pomoc sztuce, potrzeba poważnie i długo badać społeczeństwo, potrzeba być filozofem społecznym" (*„Za posagiem", powieść P. Wilkońskiej*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 35).

Przedstawione tu kryteria wartościowania świadczą o negatywnym stosunku do niektórych przejawów romantyzmu w okresie popowstaniowym. Franciszek Krupiński głosi sprzeciw wobec hasła „sztuka dla sztuki", prymatu idealizmu nad realizmem i „struny uczuciowej" nad rozumem, historyzmu polegającego na apoteozie szlachetczyzny i rycerstwa, wynikającego zresztą, według Krupińskiego, z braku „rozumnej i sumiennej krytyki historycznej" (*Romantyzm i jego skutki*, „Ateneum" 1876, t. 2). Zarzuty te nie oznaczają jednostronnego potępienia całego dziedzictwa romantycznego; krytykuje się przede wszystkim epigoństwo, wtórne naśladownictwo, „studenckie kwilenie przy bladym blasku księżyca". Docenia się za to szczytowe osiągnięcia literackie tego okresu, a stosunek krytyków do utworów poprzedników ujawnia rozmaite sposoby wartościowania. Na przykład Maria Konopnicka stosuje, oprócz kryteriów społecznych, również artystyczne, które wysuwa na pierwszy plan w ocenach twórczości Mickiewicza. „Zaprawdę, pierwszy to raz [chodzi o *Sonety krymskie*] przyroda odbiła się w tak wielkim i czującym duchu! Ona nie maleje w odbiciu tym do znaczenia poetyckiego pejzażu. Poeta daje nam ją uczuć – wprost żywą. On jej nie maluje; on ją ogromnie czuje tylko i tym czuciem tchnie ją żywcem w pieśń swoją" (*Mickiewicz, jego życie i duch*, 1899). W sposób prekursorski oceniał Mickiewiczowego *Farysa* Prus („*Farys*", „Kraj" 1885, nr 46), traktując, zgodnie z duchem epoki, dzieło jako misternie zbudowaną „machinę", przedmiot badania naukowego („Wprawdzie głęboko odczuwam piękność poezji, ale wolałbym ich wcale nie odczuwać, aniżeli nie badać"), posługuje się arytmetyką i statystyką. Metoda ta prowadzi do pozytywnej oceny utworu ze względu na jego jasność (zrozumiałość języka), „stosunkowość" (uwyraźnianie przedmiotów przez metaforyczne zestawienia z podobnymi obiektami) i „stopniowanie i rytmiczność", dzięki którym „tak podaną potrawę czytelnik nie tylko przełknie łatwo, ale i z przyjemnością". Krytycy okresu realizmu i → naturalizmu nie są również wolni od ocen politycznych, i to nie tylko związanych z walką „starej"

i „młodej" prasy. Wyrazisty przykład stanowi tutaj działalność Stanisława Tarnowskiego, który np. w ten sposób ocenia *Resurrecturis* Zygmunta Krasińskiego: „Kto młody i wyobraźnią unoszony lubi w poezji szukać popędu i materiału do marzenia lub ekstatycznego zachwytu, ten nie znajdzie w *Resurrecturis* czego szukał i powie, że to rzecz zimna. […] Ten młody jeszcze nie rozumie, co to warte, bo nie doświadczył, jak prawdziwe i mądre" (*Zygmunt Krasiński*, 1912). W pozytywizmie można mówić o indywidualnych dyskursach aksjologicznych, zależnych od tendencji filozoficznych, atmosfery społecznej i upodobań własnych krytyka, który czuje się jednak reprezentantem przemian cywilizacyjnych drugiej połowy XIX w.

Młoda Polska. Indywidualizm i ekspresja. Ze względu na zasadnicze przemiany w estetyce i filozofii – ponowne dostrzeżenie indywidualnej wizji świata i roli intuicji w poznaniu, recepcję modernistycznych „-izmów" (zwłaszcza → impresjonizmu i ekspresjonizmu), zwrot ku doświadczeniu subiektywnemu, podjęcie nowych dyskusji nad rolą sztuki i osobowością twórczą – w krytyce obserwujemy odwrót od z góry zdefiniowanych kryteriów oceny dzieła artystycznego. Trudniej wyznaczyć jasno określone kategorie wartościujące, które zbliżałyby do siebie poszczególnych krytyków. Dyskurs krytycznoliteracki kształtowany jest bowiem przez autorów, którzy są wyrazistymi indywidualnościami i często odwołują się do własnych zasad metakrytycznych. Nadto krytyka literacka zostaje w epoce uznana za jedną z dziedzin sztuki, choć szybko i stanowczo odrzucono tu prosty impresjonizm zakładający dowolność poglądów i ocen.

Wypowiedzi postulujące krytykę subiektywną formułował m.in. Ignacy Matuszewski. W toku rozważań historycznych dowodzi on, że w istocie subiektywizm (indywidualizm artystyczny) odniósł zwycięstwo nad obiektywizmem już w epoce romantycznej, gdy „zwaliwszy zasadę bezwzględności reguł estetycznych […] za ognisko, skąd tryskają promienie piękna, uznano nie świat zewnętrzny, lecz samo serce poety" (*Subiektywizm w krytyce*, „Biblioteka Warszawska" 1897, t. 2). Krytyk literacki „odbiera od [artystów] silne wrażenia i, poddawszy je analizie, wypowiada w swój indywidualny sposób". Indywidualna osobowość artysty stanowi u Matuszewskiego jedno z podstawowych kryteriów oceny – artysta bardziej samodzielny, „lepszy i bogatszy moralnie", stworzy lepsze dzieło: szczere, odznaczające się pełnością wyrazu, treściwością, indywidualną „energią duchową". Krytyk wywodzi z estetyki ekspresji wartościującą kategorię → szczerości: „Utwór szczery nie może być utworem bezwartościowym. […] Artysta wtedy staje się prawdziwym twórcą, kiedy czując głęboko i szczerze, wypowiada swoje uczucia z należytą plastyką oraz bezwzględną szczerością" ([rec.] *Ludzie bezdomni*, „Tygodnik Ilustrowany" 1900, nr 6–7). Matuszewski uwzględnia w swych postulatach również krytykę „obiektywną" – „granice subiektywizmu w krytyce kończą się tam, gdzie kończy się analiza czysto estetyczna, a zaczyna naukowa lub moralna". Oba rodzaje krytyki są „potrzebne i pożyteczne", domeną pierwszego rodzaju są wrażenia estetyczne, drugiego – wiedza: „[…] każdemu wolno lubić albo nie lubić jakiegoś obrazu, książki itp., krytyk jednak różni się od zwyczajnego widza lub czytelnika tym, że musi powiedzieć, dlaczego »lubi« albo »nie lubi«". Postawa taka wpływa oczywiście na wartościowanie i w praktyce krytycznoliterackiej prowadzi nie tyle do oceny „wyższości lub niższości" pisarzy, lecz „uwydatnienia ich odrębności" (*Prus i Sienkiewicz. Paralela*, „Kurier Codzienny" 1897, nr 1), dzieło jest zaś waloryzowane pozytywnie, gdy spełni kryterium prawdy indywidualnej (prawdy uczuć i zachowań społecznych).

Podobne postulaty w dziedzinie wartościowania literackiego wysunął także Zenon Przesmycki (Miriam) wymieniając „ocenę nowych prądów i kierunków" wśród najważniej-

szych zadań krytyki (*Harmonie i dysonanse. III. Parę słów o krytyce w ogóle*, „Świat" 1891, nr 2). Miriam wymagał od krytyka „długiej i pracowitej szkoły wykształcenia smaku", „przede wszystkim musi on posiadać względnie znaczny bagaż wiadomości, być otrzaskanym z teoriami i prądami estetyczno-literackimi wszystkich epok i czasów i znać nie tylko piśmiennictwo swoje ojczyste, lecz i wszystkie wybitniejsze literatury obce, zarówno nowożytne, jak i wieków minionych". Wszystko po to, by krytyk-erudyta miał w ogóle prawo dokonywać oceny dzieła, która – jako sąd estetyczny – ma wprawdzie charakter podmiotowy, ale, jak podkreśla Miriam, „niemające silnej podstawy bez takiej osobistej, zakończonej filozofią sztuki, empiryczne wrażenia pseudokrytyków nie mają żadnej wartości i powagi". Przesmycki wyszydza zwłaszcza prymitywnie rozumianą krytykę impresjonistyczną, usprawiedliwiającą braki intelektualne („nieuctwo") zupełnie dowolnie rozumianym kryterium „zmiennych wrażeń". W artykule *Kilka słów o krytyce* („Chimera" 1901, z. 1) Miriam nawiązuje do kryterium oceny, bliskiego Mochnackiemu, mianowicie naśladowania przez artystę natury w sposób twórczy; sztuka jest „stylizacją, harmonizacją, transfiguracją, kompozycją, wreszcie – nie lękajmy się tego słowa – kreacją, tworzeniem". W swej praktyce krytycznoliterackiej Przesmycki zafascynowany pojęciem → „sztuka dla sztuki" unika formułowania jednoznacznych kryteriów oceny, choć – podobnie jak Matuszewski – zwraca uwagę na indywidualne „wizjonerstwo" artysty, który powinien odkrywać najbardziej ukryte tajemnice natury, np. Arthur Rimbaud w *Statku pijanym* dowodzi „zdolności zaznaczania nieuchwytnymi jakimiś dotknięciami wielkiej jedności bytu, nierozerwalnego związku wszechzjawisk […]" (*Jan Artur Rimbaud*, „Chimera" 1901, z. 4–5). Nie chodzi przy tym o odczuwanie czysto zmysłowe, naczelną władzą poznawczą artysty jest „niesłychana intuicja".

Stanisław Brzozowski, w przeciwieństwie do Miriama, oczekiwał od dzieła „ostrych", wyrazistych ocen, zainspirowany Nietzscheańskim hasłem „pisz krwią". W artykule *Henryk Sienkiewicz i jego stanowisko w literaturze współczesnej* („Głos" 1903, nr 14–19) krytykuje autora *Trylogii* właśnie z pozycji filozoficzno-estetycznych, zarzucając, że „wobec obrazów, których wewnętrzna treść jest męką, cierpieniem, bezużytecznie zmarnowanym bólem, podeptanym życiem setek tysięcy ludzi, Henryk Sienkiewicz zachować jest w stanie spokój tak wielki, że ani na chwilę nie drgnie mu ręka". Kryterium wartości stanowi dla krytyka „przeżycie" zrodzone z wewnętrznej walki, rozterek, niepokoju, buntu, gdy tymczasem: „W świecie Henryka Sienkiewicza nie ma żadnych zagadek, żadnych źródeł niepokoju, rozdwojenia duchowego lub myślowego. Wszystko tu jest tak, jak jest: inaczej zdaje się być by nie mogło […]". W konsekwencji twórczość taka wydaje się „zabawą rozleniwiającą duszę", lecz niczym nie można jej wzbogacić. Brzozowski jako krytyk zainteresowany jest przede wszystkim indywidualną ekspresją duszy artysty – w artykule o Sienkiewiczu pada deklaracja: „[…] psychologiem jestem i nie nazw szukam lub klasyfikacyjnych podziałów, lecz ukrywających się za nimi stanów duszy". Ocenia literaturę w kolejnych okresach wyposażony w skomplikowaną siatkę pojęciową „życia", „czynu" i „pracy", rewidując kulturę polską i wyznaczając jej nowe zadania społeczne. W konsekwencji kryteria oceny nie mogą być uniwersalne, lecz muszą postępować za specyficznym charakterem twórczości danego autora, od którego Brzozowski oczekuje „uprzystępnienia innym swoich własnych stanów wartościowych" (*Współczesna krytyka literacka w Polsce*, 1907). Dlatego nie tyle o formułowanie ocen tu chodzi, lecz o erudycyjną, psychologizującą analizę duszy autora, wszak „krytyka pojmująca potrzeby społeczeństwa, lecz nieposiadająca zdolności wyczuwania stanu duszy poza dziełami staje się doktrynerską i bezużyteczną". I tak poszczególne „przypowieści krytyczne" Brzozowskiego

są zbudowane rozmaicie, zależnie od ogólnego określenia – pozbawionego charakteru jednoznacznej oceny – obejmującego całą twórczość autora, np. „spowiedniczej" poezji Leopolda Staffa czy opowiadań Antona Czechowa, „genialnego widza". Wartościowanie polegające na jednoznacznej aprobacie bądź odrzuceniu utworu obrazowo skomentuje także w późniejszym artykule Karol Irzykowski. Krytyk ironicznie zauważa: „Literatura staje się placem wyścigów końskich, gdzie każdy stawia na swego faworyta. Dla ułatwienia sobie tej zabawy wymyślone są niby sztony głupie podziały i rangi: talentów, półtalentów, geniuszów itp. Odbywa się cmokanie na znak upodobania lub robi się ów znany, antycypujący solidarność słuchacza, uśmiech potępienia" (*Godność krytyki*, „Europa" 1929, nr 1).

Wśród krytyków literackich Młodej Polski pojawiają się też zwolennicy wartościowania opartego na kryterium narodowym i społeczny. Artur Górski aprobuje przede wszystkim romantyczną tradycję narodowego posłannictwa sztuki. Już w artykule *Młoda Polska. Felieton nieposłany na konkurs „Słowa Polskiego"* („Życie" 1898, nr 15–16, 18–19 i 24–25) bronił nowej literatury szczególnie gorliwie przed zarzutem „braku wyższych dążeń i patriotyzmu". Gloryfikacja romantycznych wzorców, a także opozycja słowo–czyn, znajdzie u Górskiego wyraz przede wszystkim w rozprawie krytycznej *Monsalwat. Rzecz o Adamie Mickiewiczu* (1908). Ocena dzieła ma tu związek z filozoficzną ideą wolnego czynu artystycznego. „Nie w samej prawdzie *Improwizacji*, ale przez nią, przez jej konsekwencje dochodzi on do natury czynu odkupującego, mesjanicznego. »Rząd dusz« jest ostatnim stopniem doń". Podobnie jak Górski, objawy dekadentyzmu, niemocy, apatii, objawy antyspołeczne w nowej sztuce tępi Wilhelm Feldman. Ceni on w sztuce indywidualizm, wyraz poetyckiego natchnienia, → wzniosłość, pierwiastki → metafizyczne. Przedstawicielem takiej literatury miałby być Stanisław Wyspiański, „człowiek tragiczny" o „gigantycznej myśli poetyckiej", który „głęboko spojrzał na dno bytu […], nie może już zatapiać się w widoku piękna dla samego piękna, rozkoszować się wdziękiem linii dla linii, […] skazańcem on, ofiarą odwiecznych potęg, wieczystej zagadki ducha życia" (*O twórczości Stanisława Wyspiańskiego i Stefana Żeromskiego*, 1905). W modernizmie fundamenty aksjologiczne krytyki artystycznej lokowały się w różnych obszarach filozofii, psychologii, estetyki, myśli społecznej, historycznej i politycznej, tworząc podstawy wybitnej praktyki krytycznej, świadomej swego warsztatu, narzędzi i celów.

Bartłomiej Kuczkowski

Źródła: [I. Krasicki], [*Niektóre ustawy albo reguły do doskonałej komedii służące*], „Monitor" 1766, nr 63; I. Krasicki, [*O dramacie i teatrze*], „Monitor" 1766, nr 63–64; A.K. Czartoryski, *Przedmowa*, w: tegoż, *Panna na wydaniu*, 1771; A.K. Czartoryski, *Przedmowa*, w: tegoż, *Kawa*, 1779; G. Piramowicz, *Wymowa i poezja dla szkół narodowych*, 1792; I. Krasicki *Uwagi nad krytyką*, „Nowy Pamiętnik Warszawski" 1803, t. 9; [J. Szymanowski], *Listy o guście, czyli smaku*, w: *Wierszem i prozą pisma różne*, 1803; S.K. Potocki, *Rozprawa o zasadach krytyki i o potrzebie wprowadzenia jej u nas czytana na zgromadzeniu Przyjaciół Nauk w 1811 roku*, w: *Pochwały, mowy i rozprawy*, cz. 2, 1816; [J. Śniadecki], *„Malwina". List stryja do synowicy pisany z Warszawy 31 stycznia 1816 r. (nowego stylu) z przesłaniem nowego pod tym tytułem romansu*, „Dziennik Wileński" 1816, t. 3; X, *„Teona". Trajedia w 3 aktach*, „Gazeta Korespondenta Warszawskiego" 1816, nr 19; X, *Opera „Jadwiga"*, „Gazeta Korespondenta Warszawskiego" 1816, nr 41; X, *Bolesław Wtóry*, „Gazeta Korespondenta Warszawskiego" 1816, nr 63; X, *Hamlet*, „Gazeta Korespondenta Warszawskiego" 1816, nr 102; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; A. Mickiewicz, *O poezji romantycznej*, w: *Poezje*, t. 1, 1822; A. Mickiewicz, *Objaśnienia do poematu opisowego „Zofijówka"*, w: *Poezje Stanisława Trembeckiego. Wydanie trzecie powiększone, z dodatkiem objaśnień do „Zofijówki"*, t. 2, 1822; E. Sło-

wacki, *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, w: tegoż, *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. 1, 1824; [M. Mochnacki], *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2; [M. Mochnacki], *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 2, nr 5 i 7; M.M. [M. Mochnacki], *O „Sonetach" Adama Mickiewicza*, „Gazeta Polska" 1827, nr 80 i 82; M. Grabowski, *Myśli o literaturze polskiej*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 12, nr 36; [M. Mochnacki], *Myśli o literaturze polskiej*, „Gazeta Polska" 1828, nr 89–94; [M. Mochnacki], *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska" 1829, nr 15, 17–20, 22 i 26–29; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1, z. 1–3; M. Grabowski, *O nowej literaturze francuskiej nazywanej literaturą szaloną*, w: *Literatura i krytyka*, t. 2, 1838; J.I. Kraszewski, *Przeszłość i przyszłość romansu*, „Tygodnik Petersburski" 1838, nr 29–30; [S. Ropelewski], *Balladyna*, „Młoda Polska" 1839, nr 29; K. Libelt, *„Mazepa". Tragedia w 5 aktach przez Juliusza Słowackiego*, „Tygodnik Literacki" 1840, nr 13; [S. Ropelewski], *Wspomnienie o piśmiennictwie polskim w emigracji*, „Kalendarz Pielgrzymstwa Polskiego" 1840, t. 2; Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, „Tygodnik Literacki" 1841, nr 21–23; A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, w: *Dzieła*, t. 9, oprac. J. Maślanka, 1997; D*** [E. Dembowski], *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*, „Rok" 1843, t. 6; E. Dembowski, *„Ulana"*, „Przegląd Naukowy" 1843, t. 2; J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 1, 1843; E.D. [E. Dembowski], *Piśmiennictwo polskie w zarysie*, 1845; K. Libelt, *Kwestia żywotna filozofii. O samowładztwie rozumu*, 1845; J.I. Kraszewski, *O celu powieści*, „Athenaeum" 1847, t. 6; J. Klaczko, *Wieszcze i wieszczby. Rys dziejów nowszej poezji polskiej. Wstęp*, „Goniec Polski" 1850, nr 118–121; J. Klaczko, *„Krewni" Józefa Korzeniowskiego*, „Wiadomości Polskie" (Paryż) 1857, nr 3–4 i odb.; L. Osiński, *Wykład literatury porównawczej* [1818–1830], w: tegoż, *Dzieła*, t. 2, 1861; E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, „Gazeta Polska" 1866, nr 285–286 i 288; A. Świętochowski, *„Za posagiem", powieść p. Wilkońskiej, Lwów 1871*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 35; P. Chmielowski, *Utylitaryzm w literaturze*, „Niwa" 1872, t. 2; H. Sienkiewicz, *„Pan Graba", powieść p. Elizy Orzeszkowej*, „Wieniec" 1872, nr 85–87; F. Krupiński, *Romantyzm i jego skutki*, „Ateneum" 1876, t. 2; E. Orzeszkowa, *O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, „Niwa" 1879, t. 15; P. Chmielowski, *Młode siły. „Z różnych sfer": nowele i obrazki Elizy Orzeszkowej*, „Ateneum" 1880, t. 1; B. Prus, *„Ogniem i mieczem". Powieść z dawnych lat Henryka Sienkiewicza ocenił Bolesław Prus*, „Kraj" 1884, nr 28–30; B. Prus, *„Farys"*, „Kraj" 1885, nr 46; A.S. [A. Świętochowski], *Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, „Prawda" 1890, nr 32–39; J. Żagiel [Z. Przesmycki], *Harmonie i dysonanse. III. Parę słów o krytyce w ogóle*, „Świat" 1891, nr 2; P. Chmielowski, *Powieści ludowe Elizy Orzeszkowej*, „Świat" (Kraków) 1891, nr 19–20; Z. Przesmycki (Miriam), *Kilka słów o krytyce*, „Chimera" 1901, z. 1; Z. Przesmycki (Miriam), *Jan Artur Rimbaud*, „Chimera" 1901, z. 4–5; I. Matuszewski, *Subiektywizm w krytyce*, „Biblioteka Warszawska" 1897, t. 2; Quasimodo [A. Górski], *Młoda Polska. Felieton nieposłany na konkurs „Słowa Polskiego"*, „Życie" 1898, nr 15–16, 18–19 i 24–25; M. Konopnicka, *Mickiewicz, jego życie i duch*, 1899; I. Matuszewski, *Prus i Sienkiewicz. Paralela*, w: tegoż, *Swoi i obcy. Pokrewieństwa i różnice. Zarysy literacko-estetyczne*, 1898; I. Matuszewski, *Stefan Żeromski, „Ludzie bezdomni"*, „Tygodnik Ilustrowany" 1900, nr 6–7; P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, 1902; S. Brzozowski, *Henryk Sienkiewicz i jego stanowisko w literaturze współczesnej*, „Głos" 1903, nr 14–19; S. Brzozowski, *Antoni Czechow*, „Głos" 1904, nr 32–38; S. Brzozowski, *Miriam*, „Głos" 1904, nr 41, 44–45, 47, 49 i 52; S. Brzozowski, *Leopold Staff*, „Krytyka" 1905, t. 1; W. Feldman, *O twórczości Stanisława Wyspiańskiego i Stefana Żeromskiego. Wykłady wygłoszone na Wyższych Kursach Wakacyjnych w Zakopanem w sierpniu 1904 roku*, 1905; S. Brzozowski, *Współczesna krytyka literacka w Polsce*, 1907; A. Górski, *Monsalwat. Rzecz o Adamie Mickiewiczu*, 1908; S. Tarnowski, *Zygmunt Krasiński*, 1912; K. Irzykowski, *Godność krytyki*, „Europa" 1929, nr 1.

Opracowania: T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce romantyzmu (1831–1863)*, 1931; J. Lipiński, *Wstęp*, w: *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów 1815–1819*, 1956; M. Żmigrodzka, *Edward Dembowski i polska krytyka romantyczna*, 1957; Z. Szmydtowa, *Wstęp*, w: *Polska krytyka literacka (1800–1918). Materiały*, t. 2, 1959; E. Warzenica, *Publicystyka literacka młodego Kraszewskiego*, „Przegląd Humanistyczny" 1959, nr 6; S. Burkot, *Udział Kraszewskiego w sporach o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX w.*, w: *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści. Zbiór wypowiedzi teoretycznych i krytycznych*, oprac. S. Burkot, 1962; S. Melkowski, *Poglądy estetyczne i działalność krytycznoliteracka Bolesława Prusa*, 1963; J. Sławiński, *Funkcje krytyki literackiej*, w: *Z teorii i historii literatury. Prace poświęcone V Międzynarodowemu Kongresowi Slawistów w Sofii*, red. K. Budzyk, 1963; S. Burkot, *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku*, 1968; S. Kawyn, *Wstęp*, w: *Cyganeria warszawska*, 1968; A. Jazowski, *Poglądy Wilhelma Feldmana jako krytyka literackiego*, 1970; J. Kamionkowa, *Ży-*

cie literackie w Polsce w pierwszej połowie XIX w. Studia, 1970; M. Straszewska, *Życie literackie Wielkiej Emigracji we Francji (1831–1840)*, 1970; Z. Libera, *Życie literackie w Warszawie w czasach Stanisława Augusta*, 1971; A. Bartoszewicz, *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku*, 1973; M. Brykalska, *Wstęp*, w: A. Świętochowski, *Wybór pism krytycznoliterackich*, t. 1, 1973; M. Podraza-Kwiatkowska, *Wstęp*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, 1973; H. Stankowska, *Literatura i krytyka w czasopismach Wielkiej Emigracji (1832–1848)*, 1973; I. Kitowiczowa, *O zadaniach krytyki literackiej lat 1800–1820*, w: *Badania nad krytyką literacką*, red. J. Sławiński, 1974; W. Głowala, *Wstęp*, w: K. Irzykowski, *Wybór pism krytycznoliterackich*, 1975; Z. Jagoda, *Krytyka literacka w kraju*, w: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu (1831–1863)*, red. M. Janion, B. Zakrzewski i M. Dernałowicz, 1975; *Literatura okresu Młodej Polski*, t. 4, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska i J.J. Lipski, 1977; J. Ziętarska, *O metodzie krytyki literackiej w dobie oświecenia*, 1981; J. Kulczycka-Saloni, *Wstęp*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, oprac. J. Kulczycka-Saloni, 1985; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1988; T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w epoce oświecenia*, w: E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, 1990; H. Markiewicz, *Wstęp*, w: S. Brzozowski, *Eseje i studia o literaturze*, t. 1, 1990; M. Gumkowski, *Krytyka literacka*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; T. Kostkiewiczowa, *Myśl literacka polskiego oświecenia (zarys problemów badawczych)*, w: *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740–1800*, t. 1, oprac. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, 1993; M. Strzyżewski, *Działalność krytyczna Maurycego Mochnackiego*, 1994; M. Głowiński, *Wartościowanie w młodopolskim dyskursie krytycznoliterackim*, w: *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, 1997; A. Kowalczykowa, *Wstęp*, w: *Idee programowe romantyków polskich. Antologia*, oprac. A. Kowalczykowa, 2000; M. Strzyżewski, *Wstęp*, w: M. Mochnacki, *Rozprawy literackie*, 2000; A. Makowski, *Problem wartościowania*, w: *Metoda krytycznoliteracka Piotra Chmielowskiego*, 2001; M. Strzyżewski, *Mickiewicz wśród krytyków. Studia o przemianach i formach romantycznej krytyki w Polsce*, 2001; A. Martuszewska, *Bolesława Prusa „prawidła" sztuki literackiej*, 2003; A. Waśko, *Wstęp. Michał Grabowski (1804–1863)*, w: M. Grabowski, *Wybór pism krytycznych*, 2005; I. Węgrzyn, *Wstęp*, w: J. Klaczko, *Rozprawy i szkice*, 2005; T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm*, *Krytyka literacka i teatralna*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, 2006; A. Walicki, *Próba syntezy: Karola Libelta „filozofia słowiańska"*, *Postheglowska „lewica filozoficzna": Edward Dembowski i Henryk Kamieński*, w: *Kultura i myśl polska. Prace wybrane*, t. 2: *Filozofia polskiego romantyzmu*, 2009; M. Strzyżewski, *Kraszewski jako krytyk literacki (uwagi o stanie badań – wstępne rozpoznania – postulaty)*, w: *Kraszewski. Poeta i światy*, red. T. Budrewicz, E. Ihnatowicz i E. Owczarz, 2012.

Zob. też: Ekspresja, Empatia, Historyzm w dyskursie krytycznoliterackim, Klasycyzm/ Klasyczność, Narodowość/ Swojskość, Prawidła, Realizm, Szczerość, Tendencyjność

WERTERYZM

Czym jest werteryzm? Opublikowanie przez młodego niemieckiego pisarza, Johanna Wolfganga Goethego (1749–1832), powieści epistolarnej *Cierpienia młodego Wertera* (1774) okazało się jedną z największych rewelacji w dziejach literatury europejskiej. Od chwili jej wydania wywołała ona ogromny oddźwięk wśród czytelników z różnych krajów. Jej oddziaływanie wiązało się głównie z nośnym przesłaniem ideowym, wpisanym w prezentowane w utworze wzorce osobowe, w pesymistyczny światopogląd jej głównego bohatera, w postawę buntu wobec rzeczywistości, w nowy wzorzec miłości, w entuzjastyczny stosunek do przyrody, a także w krytykę panujących relacji społecznych. Czytane w ten sposób, *Cierpienia młodego Wertera* stały się źródłem swoistego przewrotu światopoglądowego, dając impuls do ukształtowania się nowego modelu uczuciowości, a nawet nowej mody – jej wyznacznikiem był charakterystyczny strój, wystylizowany na wzór powieściowych bohaterów, Lotty i Wertera (dla kobiet: biała suknia z różowymi kokardami; dla mężczyzn: niebieski frak, żółta kamizelka, buty z brunatnymi cholewami). Sławę *Cierpień młodego Wertera* gruntowały jednak nie tylko fakty obycza-

jowe czy skandale towarzyskie, które zresztą z oburzeniem piętnowali krytycy utworu (jako skutek fatalnego oddziaływania powieści Goethego traktowano zwłaszcza akty samobójcze młodych ludzi, piętnowano też szerzące się wśród młodzieży nastroje bierności, pesymizmu i egzaltacji). O niezwykłej popularności powieści o Werterze świadczyły przede wszystkim jej liczne przekłady na niemal wszystkie języki europejskie, a ponadto arcypopularne wówczas „werteriady", czyli naśladownictwa, przeróbki, parodie, oraz inspirowane powieścią utwory oryginalne. Wszystkie te zjawiska zwykło się nazywać zbiorczą nazwą werteryzmu.

„Gorączka werterowska" nie od razu dotarła do Polski. We francuskojęzycznym czasopiśmie „Journal littéraire de Varsovie" (1778, t. 1) ukazała się recenzja francuskiego przekładu *Cierpień*, która wskazuje pewne zalety powieści (psychologiczny wizerunek bohatera i wzruszający charakter niektórych scen), ale odnosi się krytycznie do jej „frenetycznego" tonu. Później nastroje społeczne zdominował klimat głębokich przemian politycznych, rozbiory i związane z nimi działania zbrojne, szok wywołany utratą niepodległości, następnie zaś zmienne koleje kampanii napoleońskich oraz klęska nadziei związanych z odbudową państwa polskiego pod berłem Cesarza Francuzów. Sprzyjające warunki dla rodzimej recepcji powieści o Werterze powstały natomiast w równie niezwykłym czasie względnej stabilizacji politycznej po kongresie wiedeńskim (1815), kiedy to rozwiały się nadzieje na rychłe utworzenie państwa polskiego w jego przedrozbiorowym kształcie. Szczyt kariery powieści Goethego, przypadający na lata 20. i 30. XIX w., rozpoczął się na dobre od jej pierwszego przekładu na język polski w 1822 r. (*Cierpienia młodego Wertera z niemieckiego P. Goethe*, przeł. K. Brodziński, 1822), a także od opublikowania genialnej rodzimej werteriady, za jaką jest uważana czwarta część *Dziadów* (1823) Adama Mickiewicza. Od tej pory znane pytanie Mickiewiczowskiego Gustawa („Znasz ogień i łzy Wertera?") nie pozostawało wśród polskich czytelników bez odpowiedzi. Popularność *Cierpień* poświadczały utwory inspirowane tą powieścią – jak *Edmund* (1829) Stefana Witwickiego, *Poeta i świat* (1839) Józefa Ignacego Kraszewskiego, *Lesław* Romana Zmorskiego (powst. 1843–1844, wyd. 1847), *Bruno* Tomasza Augusta Olizarowskiego (powst. 1836, wyd. 1851), oraz niezliczone utwory epigońskie, zwłaszcza drukowane w latach 30. w czasopismach wiersze, fragmenty i sceny dramatyczne nawiązujące do *Cierpień młodego Wertera*.

Werteryzm a polska krytyka literacka: zapowiedzi i ostrzeżenia. Ożywiona recepcja powieści Goethego przypadła nade wszystko na gorący okres przełomu romantycznego, stając się w ten sposób silnym impulsem do rozwoju polskiej krytyki literackiej. Stosunek ówczesnych krytyków do tego utworu nie był wszak jednolity – odzwierciedlał bowiem ich różnorodne postawy światopoglądowe oraz sympatie estetyczne. Pierwsze sygnały zainteresowania polskich krytyków powieścią o Werterze datują się na czas bezpośrednio poprzedzający wydanie jej pierwszego tłumaczenia. Wtedy to wydatnie wzrosło zainteresowanie polskich czytelników literaturą → niemiecką. Ważną rolę odegrała w tym procesie rozprawa pani de Staël *De l'Allemagne* (*O Niemczech*, 1813) – czytana głównie po francusku, ale również przyswajana przez polskich tłumaczy i publikowana we fragmentach w czasopismach. Pierwsze rozprawy o literaturze niemieckiej były zwykle przekładami z obcych języków i przybierały postać „rysów ogólnych" albo też miały charakter „wiadomości o życiu i dziełach" danego pisarza (np. studium Philippa Alberta Stapfera *Wiadomość o życiu i dziełach Goethego. (Z dziennika „Biblioteka Powszechna")*, „Biblioteka Polska" 1826, t. 1–2, a także artykuł Franciszka Grzymały *O życiu i pismach Fryderyka Schillera*, „Astrea" 1823, t. 3, nr 4–5). Świadectwem literackiej popularności *Cierpień młodego Wertera* było natomiast ukazanie się na przełomie dru-

giej i trzeciej dekady XIX w. kilku powieści i romansów inspirowanych tą powieścią. Były to m.in.: ks. Marii z Czartoryskich Wirtemberskiej *Malwina, czyli Domyślność serca* (powst. 1812, wyd. 1816), Feliksa Bernatowicza *Nierozsądne śluby. Listy dwojga kochanków na brzegach Wisły mieszkających* (1820), Ludwika Kropińskiego *Julia i Adolf, czyli nadzwyczajna miłość dwojga kochanków nad brzegami Dniestru* (1824; powieść już od 1810 r. krążyła w odpisach), Łucji Rautenstrauchowej *Emmelina i Arnolf* (1821), Adama Kasperowskiego *Żale Elwiry* (1821), bezimiennego autora *Przyjaźń i miłość, powieść z czasów wojny austriackiej, oryginalnie napisana przez E.Ł.* (1822).

Głosom zainteresowania literaturą niemiecką (oraz twórczością Goethego) towarzyszyły jednak równie częste protesty przeciwko szerzącej się „germanomanii" – wygłaszali je zwolennicy literatury francuskiej oraz klasycystycznych idei estetycznych (członkowie Towarzystwa Iksów, Jan Śniadecki, krytycy anonimowi). Oni także często odwoływali się do powieści o Werterze, ostrzegając głównie przed jej zgubnym wpływem na rodzimą literaturę i obyczaje polskiej młodzieży. Jeden z anonimowych krytyków dowodził, że „pisarze niemieccy, jedni ubiegający się za szczególnością i mniemaną oryginalnością, drudzy w dobrej wierze zagorzali, puszczają w publiczność brednie, które nie tylko głowy miałkie i średnie, ale i wyższe nawet talenta odurzają, na bezdroża prowadzą, do życia towarzyskiego niezdolnymi czynią, a niekiedy i o smutny przyprawiają koniec (jak to się pokazało między innymi po wyjściu na widok *Wertera*)" (anonimowa recenzja rozprawy Jana Samuela Kaulfussa *Dlaczego język i literatura niemiecka zdolniejszymi są do ukształcenia rozumu i serca niż język i literatura francuska?*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 11). Sądy krytyczne przeciwko → romansom, które nie mają na celu użyteczności, lecz propagują poddanie się wyniszczającemu, bo nieopartemu na kontroli rozumu uczuciu miłości, wyartykułował też inny krytyk – anonimowy autor rozprawy *O romansach* („Ćwiczenia Naukowe" 1818, t. 2).

Okres największej popularności werteryzmu w Polsce. Okres ten rozpoczął się wraz z publikacją polskiego przekładu *Cierpień młodego Wertera* w 1822 r. Od tej chwili o Goethem pisali niemal wszyscy – traktowano go jako jednego z największych geniuszy współczesnej literatury europejskiej (na równi z Friedrichem Schillerem i George'em Gordonem Byronem), sztandarowego przedstawiciela literatury romantycznej, symbol nowych tendencji literackich. Goethe był więc pisarzem powszechnie znanym w Polsce i wymienianym zarówno przez zwolenników tendencji romantycznych, jak i reprezentantów „smaku" klasycystycznego. Dla obu stron szczególnie dogodnym pretekstem do → polemiki stały się *Cierpienia młodego Wertera* – tę powieść zgodnie uznawano za utwór wybitny, najlepiej reprezentujący zalety i wady współczesnej literatury. W ten sposób dyskusja wokół powieści Goethego wpisała się w dynamikę sporów przełomu romantycznego jako ich jeszcze jedna odsłona. (Należy także pamiętać, że werteryzm oddziaływał za pośrednictwem recepcji krytycznej utworów rodzimych, zwłaszcza czwartej części *Dziadów* Mickiewicza i *Edmunda* Witwickiego).

Kreacja bohatera. Największe zainteresowanie krytyków literackich w tym okresie wzbudziła kreacja tytułowego bohatera powieści Goethego, a zwłaszcza psychologiczne motywacje jego postępowania. Werter uchodził w ich oczach przede wszystkim za namiętnego „zapaleńca", nadwrażliwca oddanego bez reszty miłości, kierującego się odruchami serca i lekceważącego „zimny" rozum. Z uznaniem pisano więc o autentyzmie jego postawy i szczerości uczuć, podkreślano jego niechęć do przyziemnego życia oraz konflikt z otoczeniem, pod niebiosa wychwalano także jego bunt przeciw porządkowi społecznemu i etyce zdrowego rozsądku. Za niewątpliwą wartość powieści Goethego uznawano wiarygodne przedsta-

wienie dylematów moralnych tak niezwykłej jednostki. Według anonimowego recenzenta Goethe „z całą mocą geniuszu swojego" ukazywał w powieści o Werterze „człowieka, który z imaginacją ognistą i żywą, z bystrym dowcipem łączy czułość głęboką i serce niepodległe i szlachetne" (*Cierpienia młodego Wertera. Z niemieckiego P. Goethe*, „Gazeta Literacka" 1821, nr 50). Inny anonimowy krytyk przekonywał, że oprócz powieści Goethego „nie […] masz pisma, które by malowało prawdziwiej i mocniej obłąkania czułości, które by bardziej zgłębiło otchłań boleści i nieszczęścia" ([b.a.], *O literaturze romansów w ogólności i w szczególności o polskich tego rodzaju płodach – z przyłączeniem uwag nad romansem polskim mającym tytuł: „Nierozsądne śluby – Listy dwojga kochanków na brzegach Wisły mieszkających*", „Astrea" 1821, nr 1). Zdaniem innego autora rozprawy tłumaczonej na język polski czytelnicy rozpoznawali w Werterze „wizerunek tych ludzi, którzy obdarzeni mocniejszymi namiętnościami niż charakterem i właśnie w wieku namiętności rzuceni w odmęt świata" nie umieją poradzić sobie z trudnościami codziennego życia, „nienawidzić zaczynają bliźnich i zatapiają się w samotności", ta zaś „wkrótce ich utrudza, a przyrodzenie, które im się zrazu pięknym zdawało, utraca urok w ich oczach" (Ph.A. Stapfer, *Wiadomość o życiu i dziełach Goethego*). W podobny sposób charakteryzowano kreacje bohaterów stworzonych na wzór Wertera. Tak więc Witwicki w odautorskiej → przedmowie do *Edmunda* nazywał swego bohatera „zapaleńcem" i „entuzjastą", prezentując jego postawę zgodnie z werterowskim schematem. Zdaniem tego pisarza bohaterowie podobni do Edmunda (i Wertera) są „oddani na pastwę wybujałym i pożerającym uczuciom, płomieniem rozpasanej czułości namiętnie trawieni", „otaczają się samotnością i czarnym smutkiem, w czczych marzeniach marnując najświetniejsze zdolności", „w boleściach myśli wpadają w mizantropię: a niewsparci pociechą i siłą wiary, chociaż niekiedy pełni religijnego uczucia, dochodzą często do zbrodni samobójstwa". Maurycy Mochnacki jako „drugą część i dokończenie *Wertera* Goethego" interpretował z kolei czwartą część *Dziadów* Mickiewicza: „[…] bo takim jak ów upiór z rozdartą piersią, jak ów obłąkany pustelnik w mieszkaniu księdza, niegdyś swego nauczyciela, z tą rozpaczą na duszy, z tą boleścią na sercu, z tym melancholijnym, pochmurnym, fantastyckim wejrzeniem na przeszłość i naturę, nie kto inny mógłby być, tylko kochanek Karoliny wywołany z grobu – jeżeli rozciągnąwszy nić cierpień tego zapaleńca, wystawić sobie zdołamy, jak by mówił, czuł, rozmyślał i dumał po śmierci" (*O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830). Warto odnotować również głosy przeciwników powieści, którzy zdobywali się na zgoła przeciwstawne sądy – jak anonimowy krytyk piszący o „wariatach z Goethego naśladowanych" ([Cudzysłów], *Nadesłane*, „Gazeta Polska" 1830, nr 140).

Kwestia werterowska a problem entuzjazmu. O wiele bardziej dwuznaczna była natomiast ocena moralna postawy Wertera (zwłaszcza jego czynu samobójczego) oraz diagnoza skutków etycznych, które taka postawa mogła wywołać. Współczuciu, zrozumieniu i uznaniu dla wartości, które ucieleśniał Werter, na ogół towarzyszył bowiem dystans wobec ostatecznych konsekwencji, jakie z tej postawy wynikały. Dystans ów podzielali nieomal wszyscy – nie tylko przeciwnicy powieści, ale także jej zwolennicy. Interpretowano zatem powieść Goethego najczęściej jako studium zagrożenia, jakie wynika z takiej postawy etycznej. „Wystawienie niebezpieczeństwa sentymentalności – pisał anonimowy krytyk – która przy końcu zeszłego wieku w Niemczech panowała, jest przedmiotem dzieła jednego z najznakomitszych w historii literatury pisarzów" (*Cierpienia młodego Wertera. Z niemieckiego P. Goethe*). „Cierpienia tych istot nadzwyczajnych – dodawał Witwicki – ile smucą i oburzają surowego moralistę, tyle znów dla wyobraźni poety bogate otwierają pole" (*Przedmowa* do *Edmunda*).

Zagrożenie uważano za zupełnie realne – w tej kwestii autorytatywna była opinia Stapfera, szwajcarskiego znawcy twórczości Goethego, który z ubolewaniem pisał, że powieść o Werterze „wznieciła" wśród odbiorców „pospolitą sentymentalność", gdyż słabością współczesnych czytelników jest to, że „zamieniają natychmiast dzieło sztuki w katechizm filozoficzny". Co gorsza, „liczni zapaleńcy wzięli Wertera za wizerunek ludzkości, narzekania, jakie na nim namiętność wymusza, przeistoczyli w swoich umysłach w normę postępowania, którą głośno wyznawali i którą niektórzy z nich wykonywać zaczęli, odbierając sobie życie, nie wiedząc dlaczego" (*Wiadomość o życiu i dziełach Goethego*). Nawet najgorliwsi obrońcy postawy Wertera – jak Jan Ludwik Żukowski – uważali, że Goethe posunął się za daleko: „Uczucia, które chociaż wpadną w przesadę, obudzają raczej smutek, litość niż śmieszność, a i takich, bacząc na świętość samej rzeczy, nigdy na śmiech wystawiać się nie godzi" ([*Obrona Wertera*], „Kurier Polski" 1830, t. 1, nr 88). W ten sposób spór wokół Wertera dał asumpt do gorącej dyskusji na temat roli → „entuzjazmu", „zapału" i „egzaltacji" – zarówno w życiu codziennym, jak i w literaturze. Redaktor warszawskiej „Astrei", Franciszek Grzymała, tuż po rozprawie traktującej m.in. o wpływie *Cierpień młodego Wertera* na polską literaturę opublikował fragment rozprawy pani de Staël *O Niemczech*, którego główną tezą było przekonanie, że „pośród wszelkiego rodzaju uczuć nie masz mocniejszego nad zapał; on to nam jeden najwyższe zwiastuje szczęście, szczęście prawdziwe; on jeden jest tylko, co nam użycza sił do mężnego znoszenia ludzkiego przeznaczenia" (*O wpływie Zapału, czyli Entuzjazmu na szczęście ludzkie. Z dzieła „O Niemczech" Pani Stäel* [!], przeł. J.S.K., „Astrea" 1821, t. 1). Kazimierz Brodziński, tłumacz powieści Goethego, opublikował w *Pismach rozmaitych* (1830) obszerną rozprawę *O egzaltacji i entuzjazmie*, w której krytycznie wyrażał się nie tylko o złych skutkach nieokiełznanych namiętności, ale także o romantycznych „zapaleńcach" i niebezpiecznych tendencjach współczesnej mu literatury. Rozprawa ta wywołała gwałtowne polemiki Józefata Bolesława Ostrowskiego (*Co to są prawidła?*, „Dziennik Powszechny Krajowy" 1830, nr 130), Maurycego Mochnackiego (*O krytyce i sielstwie*, „Kurier Polski" 1830, nr 159) i Jana Ludwika Żukowskiego (*Jeszcze słów kilka z powodu rozprawy K. Brodzińskiego*, „Kurier Polski" 1830, nr 213), a w obronie swoich tez ponownie wystąpił Brodziński ([*Odpowiedź P. J.B. Ostrowskiemu*], „Dziennik Powszechny Krajowy" 1830, nr 134).

Krytycy wobec tendencji filozoficznej powieści. Refleksja krytycznoliteracka wokół kwestii werterowskiej dotykała także problemów filozoficznego znaczenia utworu Goethego. Co ciekawe, polscy krytycy w zasadzie nie odnosili się do najgłębszej motywacji radykalnego indywidualizmu i światopoglądowego pesymizmu Wertera – a było nią całkowite zwątpienie w sens istnienia, wynikające z przekonania, że światem ludzkim oraz przyrodą rządzą okrutne, nieludzkie prawa, a człowiek jest skazany na absolutną samotność wśród ludzi oraz alienację w świecie natury (w jednym z powieściowych listów Werter wypowiadał wielokrotnie potem powtarzane słowa o przyrodzie: „Nie widzę nic nad wiecznie połykającego, wiecznie przeżuwającego potwora"). Tymczasem polscy krytycy tendencję filozoficzną powieści Goethego komentowali dość ogólnikowo. Anonimowy autor podkreślał wprawdzie obecną w *Cierpieniach młodego Wertera* „dążność do filozoficznego rozbioru uczuciów i namiętności, do zastanawiania się nad doznawanymi wzruszeniami duszy", nie wychodził jednak poza te ogólniki; mimo wszystko dostrzegał w tej właściwości niezaprzeczalną wartość podobnych utworów: „Romanse wzorowe i klasyczne, *Klarysa*, *Tom Jones*, *Nowa Heloiza*, *Werter*, *Delfina*, *Korynna* itd. mają na celu wykrycie i oddanie tych niezliczonych uczuć i wzruszeń, które w głębi duszy człowieka stanowią o szczęściu lub nieszczęściu jego życia, a które

w zwyczajnym toku nigdy nie wychodzą na jaw, bo rodząc się, już są powiązane z słabościami lub tajemnicami naszego serca" ([b.a.], *O literaturze romansów w ogólności i w szczególności o polskich tego rodzaju płodach*). Problematyka ta jednak nie angażowała głęboko polskich twórców i krytyków.

Krytyka społeczeństwa „zimnej rachuby". Krytycy literaccy chętniej podejmowali natomiast zawarty w *Cierpieniach młodego Wertera* wątek społeczny. Interpretowali więc powieść Goethego jako satyrę na bezduszne społeczeństwo, obojętne na wyższe wartości oraz nieczułe na ludzkie cierpienie. Do Wertera, jednostki zbuntowanej przeciw światu i porządkowi społecznemu, krytycy romantyczni żywili szczególną admirację. Witwicki pisał: „Jest pewien rodzaj ludzi w szyderstwo obracających to wszystko, co już dla nich przestaje być poważnym; zowiących nienaturalnością i fałszem, co tylko się nie mieści w ich osobistych granicach; ludzi, a raczej pół-ludzi, którzy w martwości czucia, w ograniczeniu myśli cały przestwór krajów imaginacji chcieliby cyrklem i linią mierzyć, i działaniom umysłów jakby pokłonom niewolników przypisać jednostajne i niezmienne formy. Dla nich świat nie ma dziwów, życie tajemnicy: i jest tylko miejscem, porą do obrania stanu, zrobienia tej lub owej KARIERY, i załatwiania interesów" (*Przedmowa* do *Edmunda*). Mochnacki dowodził z kolei, że postaci werterowskie mogą pojawić się w literaturze dopiero wówczas, „kiedy społeczność, wychodząc z czasu fantastyckiego, lodowacieje powoli starością rozumu, kiedy rozum jasnością swoją, swoim mędrkowaniem i rachmistrzostwem wszystko odczaruje, co się koło nas dzieje, co się nawet działo w przeszłych czasach, kiedy rozbije urok każdego omamienia, każdego uczucia, imaginacji, zapału, uniesienia, dopiero natenczas, w tej epoce doskonałej, zimnej REFLEKSJI, kiedy drży serce nasze, ale od polarnego mrozu, nie z zachwycenia" (*O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*).

***Cierpienia młodego Wertera* jako wierne odbicie epoki.** Ze względu na bogactwo problematyki (psychologicznej, etycznej, filozoficznej i społecznej) dostrzegano również w powieści o Werterze wierne odbicie dylematów współczesności. Z upodobaniem pisano więc o prawdzie powieści Goethego. Stapfer widział w niej „liczne i wydatne dowody głębokiej znajomości serca ludzkiego", a w twórczości Goethego odnajdywał „wszystko, co tego wieku jest własnością" – była to zresztą największa pochwała, na jaką mógł się zdobyć ów krytyk, gdyż według niego rolą każdego wybitnego pisarza winno być „wznawianie wiernego obrazu ludzi i rzeczy, które go otaczają" (*Wiadomość o życiu i dziełach Goethego*, t. 1). Dla Brodzińskiego był to z kolei „utwór naiwny, serdeczny, ducha wieku najprościej wyobrażający, który przeto powszechne sprawił wrażenie" (*O egzaltacji i entuzjazmie*, 1830). Również Mochnacki dostrzegał w całej twórczości Goethego rzadką umiejętność wyczuwania i obiektywnego odzwierciedlania nastrojów społecznych. Autora *Cierpień młodego Wertera* zaliczał więc do pisarzy „plastycznych" („snycerskich"), tj. takich, których „INDYWIDUALNOŚĆ rozprasza się, niknie, ginie w ich utworach"; taki „sztukmistrz kryje się i chowa w swoim dziele tak, że nikt nie wie: kto on jest, jakie jego uczucia, jaka myśl, jakie zdanie" (*O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*).

Przeciw parodiom Wertera. Romantyczni krytycy z wielką niechęcią odnosili się natomiast do popularnych wówczas parodii powieści o Werterze, najczęściej wystawianych na scenach polskich teatrów. Uważali je za świadectwo niezrozumienia tego utworu. W jednym z warszawskich przeglądów sztuk teatralnych anonimowy recenzent (z pewnością zwolennik romantyzmu) pisał: „[…] podobną parodię jak *Werter* mogła tylko wymyślić lekkość i pustota Francuzów" („Pamiętnik dla Płci Pięknej" 1830, t. 1). Takich wypowiedzi można znaleźć

przynajmniej kilka (M. Mochnacki, [*„Cudzoziemczyzna" A. Fredry i parodia „Cierpień młodego Wertera"*], „Kurier Polski" 1830, nr 75; J.L. Żukowski, [*Obrona Wertera*]; „Gazeta Polska" 1830, nr 27; „Dekameron Polski" 1830, nr 9).

Wartości artystyczne *Cierpień młodego Wertera*. Z rzadka tylko krytycy literaccy odnosili się do kształtu artystycznego powieści Goethego. Jeśli już to czynili, to zdobywali się na dość ogólnikowe pochwały, zwracając uwagę na „moc myśli, żywość i prostotę obrazów", „prostotę, ogień i sentymentalność oryginału" (anonimowa recenzja przekładu *Cierpień młodego Wertera* pióra Brodzińskiego, „Gazeta Literacka" 1821, nr 50) albo właściwe dla twórczości Goethego połączenie „głębokiej filozofii z pełną tkliwości i uczucia duszą, z żywą wyobraźnią, z czystym i trafnym gustem" ([b.a.], *O literaturze romansów w ogólności i w szczególności o polskich tego rodzaju płodach*). Zdawkowe uwagi poczynił na ten temat lwowski krytyk, Walenty Chłędowski, który swoją opinię, że „obszerne pole romansu nie daje się ściśle ograniczać pewnymi i stałymi teorii prawidłami", ilustrował przykładem najpopularniejszych powieści XVIII i XIX w. – w tym m.in. *Cierpieniami młodego Wertera* (*Rozbiór uwag Philopolskiego nad „Janem z Tęczyna"*, 1825).

Powieść Goethego skłaniała również do innego rodzaju refleksji – ich tematem był sposób uprawiania krytyki literackiej. Interpretacja i ocena *Cierpień młodego Wertera* – jako przykładu coraz popularniejszego gatunku literackiego – nastręczała bowiem zupełnie innych problemów niż twórczość liryczna, dramatyczna lub epika wierszowana, którą wówczas rutynowo poddawano zabiegom krytycznym. Dla → powieści dopuszczano znacznie większą swobodę procedur krytycznych, sądy wartościujące były zaś uzależnione głównie od emocji oraz intuicji konkretnego recenzenta. „Ze wszystkich tworów literackich – pisał anonimowy autor – romanse najwięcej mogą mieć i mają sędziów. Zdrowy rozsądek i trochę czucia nadają każdemu, kto je posiada, słuszne prawo do wyrokowania o ich wartości; sądzić o nich każdy powinien nie wedle pewnych prawideł, ale podług wrażeń, jakie na nim sprawiły […]" ([b.a.], *O literaturze romansów w ogólności i w szczególności o polskich tego rodzaju płodach*).

Dalsze losy *Wertera*. Intensywna refleksja krytyczna nad kwestią werterowską już w dobie romantyzmu zeszła jednak na dalszy plan. Stało się to najpierw za sprawą ogromnej popularności poezji Byrona oraz propagowanych w niej wzorców osobowych, a następnie w wyniku gwałtownych zmian politycznych po powstaniu listopadowym. Dla powieści Goethego kończył się wtedy czas najintensywniejszej recepcji krytycznej. Nie znaczy to jednak, że zupełnie przestano interesować się *Cierpieniami młodego Wertera*. Owszem, nadal byli krytycy, którzy wspominali o roli, jaką odegrał ten utwór w rozwoju literatury dziewiętnastowiecznej (zwłaszcza powieści). Dla przykładu, Michał Grabowski, charakteryzując twórczość Goethego, wyraźnie nawiązywał do jego młodzieńczego utworu – pisał, że autor *Cierpień* „pierwszy Europie dowiódł, że na ostatecznym końcu cywilizacji znowu zaczyna się (o czym wątpiono) państwo młodzieńczych, wiośnianych wrażeń, państwo natury i poezji" (*O poezji XIX wieku*, 1837). Nadal byli też krytycy, którzy wskazywali na powieść Goethego jako na ważny fakt literacki. Coraz rzadziej jednak pisali o niej jako o źródle żywego doświadczenia czytelniczego, coraz częściej sytuowali ją natomiast w kontekście tradycji gatunku. Tak uczynił m.in. Józef Ignacy Kraszewski w przedmowie *Rzut oka na ścieżkę, którą poszedłem* do powieści *Dwa a dwa cztery, czyli piekarz i jego rodzina. Powieść Kleofasa Fakunda Pasternaka* (1837). Zdając sprawę ze swoich antecedencji literackich, na marginesie wspominał również o *Cierpieniach młodego Wertera*. Duchowość tytułowego bohatera powieści uznawał wprawdzie za emanację kultury niemieckiej, ale jego dylematy traktował z lekkim przymrużeniem

oka: „Goethego Werter jest sławnym typem, typem równie narodowym jak dzieła Rychtera. Niemiecki Werter się zastrzelił; francuski zakopałby się w jakim klasztorze z miniaturą swej Lotchen i plecionką jej włosów; angielski, jeśli by nie naśladował literalnie Niemca, to by pojechał przynajmniej do Szwajcarii – spaść z jakiej skały lub głodem się umorzyć; hiszpański otrułby rywala, siebie, ją i każdego, co by mu stanął na drodze; nasz Werter rozpiłby się z rozpaczy lub zaciągnąłby się do wojska". Jeszcze raz Werter znajdzie się w centrum uwagi Kraszewskiego w powieści *Poeta i świat*. Ambiwalentną ocenę bohatera Goethego wyraził także Edward Dembowski, do którego szczególnie przemówiła Werterowska „nienawiść świata" (*Współczesna niemiecka literatura dramatyczna. (Rozbiór)*, „Przegląd Naukowy" 1842, t. 2, nr 17; *Piśmienność powszechna*, „Przegląd Naukowy" 1842, t. 3, nr 22), ale zarazem zraził fakt, że Goethe zajmował się „wystawianiem" „rzeczywistości bezidealnej" (*O artykule Ziemięckiej „O życiu i pismach Szyllera"*, „Przegląd Naukowy" 1842, t. 4, nr 32). Nadal byli wreszcie tacy autorzy, którzy powieść Goethego traktowali jako pretekst do wygłaszania opinii w zupełnie innych kwestiach – należał do nich choćby Seweryn Goszczyński, który krytykował niewolnicze naśladowanie niemieckiego wzorca, widoczne jego zdaniem w czwartej części *Dziadów* Mickiewicza (*Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1). Werterowskie (oraz bajroniczne) postawy bohaterów literackich piętnowali natomiast ci publicyści romantyczni, dla których wartości indywidualne należało poświęcić na ołtarzu zbiorowości.

Jeśli idzie zaś o krytyków literackich okresu pozytywizmu, to nie znajdowali oni zrozumienia dla „sentymentalnych i egzaltowanych uczuć Wertera" (S. Tarnowski, *Z najnowszych powieści polskich*, „Przegląd Polski" 1881, t. 60). Ich sprzeciw wobec romantycznej gorączki oznaczał przede wszystkim niechęć do kreacji bohaterów ulepionych z werterowskiej czy też bajronicznej gliny. W dobie Młodej Polski los znów okazał się łaskawszy dla Wertera – przedstawiciele tej formacji nierzadko wyrażali swoje sympatie wobec nastrojów werterowskich. Czynili tak zwłaszcza ci, którzy utożsamiali się z ideami → dekadentyzmu, wybrańtwa artysty oraz „sztuki dla sztuki" (m.in. Stanisław Przybyszewski, Zenon Miriam-Przesmycki, Leopold Staff). Byli jednak i tacy krytycy, którzy w imię idei „czynu" ostrzegali przed „werteryzmem transcendentalnym" (A. Górski, *Monsalwat. Rzecz o Adamie Mickiewiczu*, 1908). Warto jednak pamiętać, że dla jednych i drugich bardziej popularnym bohaterem Goethego okazał się Faust.

Od drugiej połowy XIX w. refleksja nad znaczeniem Wertera dla literatury polskiej w coraz większym stopniu stawała się domeną dyskursu historycznoliterackiego. O powieści Goethego pisano na ogół w kontekście twórczości Mickiewicza, zwłaszcza jego czwartej części *Dziadów* (prace Antoniego Małeckiego, Juliusza Turczyńskiego, Wojciecha Cybulskiego, Józefa Tretiaka, Piotra Chmielowskiego, Edwarda Schnobricha, Adama Bełcikowskiego, Józefa Kallenbacha).

Marek Stanisz

Źródła: [b.a.], [b.t.], „Journal littéraire de Varsovie" 1778, t. 1; [b.a.], rec. rozprawy J.S. Kaulfussa *Dlaczego język i literatura niemiecka zdolniejszymi są do ukształcenia rozumu i serca niż język i literatura francuska?*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 11; [b.a.], *Cierpienia młodego Wertera. Z niemieckiego P. Goethe*, „Gazeta Literacka" 1821, nr 50; [b.a.], *O literaturze romansów w ogólności i w szczególności o polskich tego rodzaju płodach – z przyłączeniem uwag nad romansem polskim mającym tytuł: „Nierozsądne śluby – Listy dwojga kochanków na brzegach*

Wisły mieszkających", „Astrea" 1821, nr 1; W. Chłędowski, *Rozbiór uwag Philopolskiego nad „Janem z Tęczyna"*, 1825; Ph.A. Stapfer, *Wiadomość o życiu i dziełach Goethego. (Z dziennika „Biblioteka Powszechna")*, „Biblioteka Polska" 1826, t. 1–2; S. Witwicki, *Przedmowa*, w: tegoż, *Edmund*, 1829; [b.t.], „Gazeta Polska" 1830, nr 27; K. Brodziński, *O egzaltacji i entuzjazmie*, w: tegoż, *Pisma rozmaite*, t. 1, 1830; [Cudzysłów], *Nadesłane*, „Gazeta Polska" 1830, nr 140; M. Mochnacki, [*„Cudzoziemczyzna" A. Fredry i parodia „Cierpień młodego Wertera"*], „Kurier Polski" 1830, nr 75; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; J.L. Żukowski, [*Obrona Wertera*], „Kurier Polski" 1830, t. 1, nr 88; [b.a.], *Polemika*, „Dekameron Polski" 1830, nr 9; [b.a.], *Teatr*, „Pamiętnik dla Płci Pięknej" 1830, t. 1; S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1; M. Grabowski, *O poezji XIX wieku*, w: tegoż, *Literatura i krytyka*, t. 1, 1837; [J.I. Kraszewski], *Rzut oka na ścieżkę, którą poszedłem*, w: tegoż, *Dwa a dwa cztery, czyli piekarz i jego rodzina. Powieść Kleofasa Fakunda Pasternaka*, 1837; E. Dembowski, *Współczesna niemiecka literatura dramatyczna. (Rozbiór)*, „Przegląd Naukowy" 1842, t. 2, nr 17; E. Dembowski, *Piśmienność powszechna*, „Przegląd Naukowy" 1842, t. 3, nr 22; E. Dembowski, *O artykule Ziemięckiej „O życiu i pismach Szyllera"*, „Przegląd Naukowy" 1842, t. 4, nr 32; A. Bełcikowski, *Gustaw i Werter. Prelekcja publiczna*, 1872; S. Tarnowski, *Z najnowszych powieści polskich*, „Przegląd Polski" 1881, t. 60; A. Górski, *Monsalwat. Rzecz o Adamie Mickiewiczu*, 1908.

Opracowania: E. Kołodziejczyk, *Goethe w Polsce. Rzecz literacko-bibliograficzna*, 1913; Z. Ciechanowska, *Echa „Wertera" w Polsce*, 1925; K. Wojciechowski, *Werter w Polsce*, 1925; *Walka romantyków z klasykami*, wstęp i oprac. S. Kawyn, 1960; A. Kowalska, *Warszawa literacka w okresie przełomu kulturalnego 1815–1822*, 1961; A. Kowalczykowa, *Samobójcy romantyczni*, w: *Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje sympozjum, Warszawa, 6–7 grudnia 1982 r.*, red. M. Janion i M. Zielińska, 1986; O. Dobijanka-Witczakowa, *Wstęp*, w: J.W. Goethe, *Cierpienia młodego Wertera*, przeł. L. Staff, oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, 2000; M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonego dzieła*, 2004; M. Piwińska, *Złe wychowanie*, 2005; M. Stanisz, *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*, 2007 (rozdz. *W poszukiwaniu własnej tożsamości. Przedmowy Stefana Witwickiego*).

Zob. też: Bohater literacki, Egzaltacja, Entuzjazm, Literatura niemiecka w polskiej krytyce literackiej, Literatura szalona

WIESZCZ

Termin. „Wieszcz" to jedno z kluczowych pojęć → romantycznej krytyki literackiej, wchodzące w zakres zarówno estetyki, jak i romantycznego światopoglądu. W ich obrębie wieszcz jawi się jako twórca przepełniony → natchnieniem, przepowiadający przyszłość państw lub → narodów. W jego polu semantycznym mieszczą się również słowa „prorok" lub „profeta", co dokumentuje związki tego terminu z Biblią oraz z obecną w kulturze romantycznej sztuką → improwizacji.

Pojawienie się terminu „wieszcz" w nowym znaczeniu natchnionego → poety nastąpiło już w okresie przedlistopadowym w czasie sporu romantyków z → klasykami. Słowo „wieszcz" występowało często w rozważaniach romantycznie zorientowanej krytyki literackiej i podobnie jak → geniusz otwierało → dyskusję na temat nowych atrybutów, którymi powinien charakteryzować się poeta. Już w okresie późnooświeceniowym można znaleźć określenia poety jako wieszcza, np. w poezji Jakuba Jasińskiego, Franciszka Wężyka i Adama Jerzego Czartoryskiego. Termin ten jest używany w znaczeniu bliższym tradycjom → antycznym, a więc jako „obwieszczanie".

Inspiracje filozoficzne. Na rozumienie terminu miała niewątpliwie wpływ jego antyczna proweniencja (łac. słowo *vates* i → tradycja Horacego) oraz literatura grecka przedstawiająca obraz poety-wróżbity (*Uczta* Platona oraz pierwsza księga *Iliady*). Jednak zasadniczym zapleczem teoretycznym dla krytyki romantycznej są rozważania Friedricha Schlegla, który

w swoich pomysłach na to, jak mogłaby powstać poezja uniwersalna, zaleca twórcy maksymalne zbliżenie do filozofii (*Fragmenty* z „Athenäum", 1798). Schlegel pisał również o pierwiastku boskim, dochodzącym do głosu w procesie tworzenia i o dywinacyjnym charakterze języka poezji, jak i o → wyobraźni dającej możliwość wniknięcia w obszary ponadzmysłowe, a także o odsłonięciu dzięki poezji perspektywy → nieskończoności. Twórca, który chce być w pełni świadomy swojego rzemiosła, musi zatem posiąść wiedzę, i to nie tylko estetyczną. Powinien też dążyć do szczególnego rodzaju poznania, jakie oferuje filozofia. Należy jednak sądzić, że sztuka oparta na wiedzy jest niewystarczająca, że chodzi tutaj o gnozę bliską koncepcjom Louis-Claude'a de Saint Martina uważającego, że prawdziwy poeta powinien pisać o rzeczach → wzniosłych, stając się rodzajem medium między światem duchowym, Bogiem a ludźmi (*Mon portrait historique et philosophique*, 1789–1803). W jego pismach poeta jawi się jako ktoś, kto jest „strażnikiem pieczęci", odkrywcą tajemnic boskich, a tak pojęta poezja rodzi się w swoistym, zbliżonym do improwizacji, akcie tworzenia spontanicznego, pokrewnego ezoteryce. Wśród źródeł profetycznej teorii poezji można wymienić jeszcze znane w Polsce encyklopedyczne dzieło niemieckiego estetyka, Johanna Georga Sulzera, *Allgemeine Teorie der schönen Künste* (1771–1774), w którym poeta jest pojmowany jako w istocie drugi stwórca i prawdziwy Prometeusz rodzaju ludzkiego, obdarzony wyższymi zdolnościami, również profetycznymi, zdolny udźwignąć ciężar przewodzenia ludzkości.

Wieszcz w krytyce wczesnoromantycznej. W poezji Adama Mickiewicza z początku lat 20. zostały wyłonione dwie koncepcje poety wieszcza, z których jedna (*Hymn na dzień Zwiastowania N.P. Maryi*) miała charakter wybitnie profetyczny, natomiast druga (*Oda do młodości*) – tytaniczny i prometejski. Jednak to właśnie drugi wzorzec, związany z apoteozą młodości, doskonale zespolił się z ówczesnymi oczekiwaniami → odbiorców i stał się szczególnie ważny przed 1830 r. dla pierwszego → pokolenia romantyków. Powoływał się nań Maurycy Mochnacki w rozprawie *O duchu i źródłach poezji w Polszcze* („Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2), rozwijając profetyczną teorię poezji, wskazując zarazem przykład poezji wieszczej, którą miał wcielać Mickiewicz jako autor *Ody do młodości*. Profetyczna teoria poezji nie była w poglądach Mochnackiego samoistna, lecz weszła w obręb rozważań o poezji → narodowej, będąc też punktem licznych odniesień porównawczych sytuujących romantyczność wobec klasyczności. Tego rodzaju tendencje dają się zauważyć m.in. w *Niektórych uwagach nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych"* („Dziennik Warszawski" 1825, t. 2, nr 5 i 7) oraz w *Myślach o literaturze polskiej* („Gazeta Polska" 1828, nr 89–94); Mochnacki stwierdza obecność w sztuce, a więc i w poezji (analogicznie do świata natury), sfery → duchowej, powołanej tam siłą twórczej wyobraźni artysty. Natchnienie zyskuje charakter dywinacyjny, akt tworzenia nasyca się wartościami moralnymi, poeta staje się zaś odkrywcą i rewelatorem prawdy. Mochnacki nazywa „wieszczem z natchnienia" Jana Pawła Woronicza (*Woronicz*, „Kurier Polski" 1830, nr 42), doceniając tendencje profetyczne zarówno w jego *Hymnie do Boga*, jak i w *Świątyni Sybilli*. Jest to zarazem hołd złożony poezji natchnionej, dającej siłę przetrwania i przez idee mesjanistyczne także nadzieję odrodzenia; świadczy to niewątpliwie o tym, że w latach 20. XIX w. termin „wieszcz" oznaczał natchnionego poetę.

W romantycznej → dyskusji o wieszczu wyłaniały się wciąż nowe obszary, które stawały się jego domeną, gdy ów wieszcz miał reprezentować kolejne pokolenia czy nowe środowiska literackie. Jednak w fazie początkowej to właśnie Mickiewiczowi niepodzielnie przypisywano wszystkie cechy poety-wieszcza. Nie mieściły się one ani w ramach profetycznej

estetyki Saint Martina, ani w obrębie myśli Schlegla. Dla koncepcji polskiego romantycznego wieszcza istotny okazał się społeczny kontekst jego działań, a nie wyobcowane samotnictwo. Powoli stawało się jasne, że wieszcz powinien mieć rysy przywódcze; uwidoczniły się one również w poezji Mickiewicza, która stała się wzorem uspołecznionej poezji wieszczej. Ten model poezji okazał się jednak niewystarczający szczególnie po 1831 r. i został też uzupełniony o nową rolę poety-wizjonera: wystąpił w niej Konrad z *Wielkiej Improwizacji*, a wizjonerski charakter poety-wieszcza był jasny dla odbiorców trzeciej części *Dziadów*.

Przemiany pojęcia w latach 30. Polski romantyzm został zdominowany przez obraz Mickiewiczowskiego wieszcza. Nie znaczy to jednak, że w krytyce literackiej lat 30. nie było prób przeciwstawienia się temu wzorcowi. Wśród poetów skupionych w środowisku → „Ziewonii" z podobną inicjatywą wystąpił Seweryn Goszczyński, pośrednio oskarżając Mickiewicza o → obcość i nienarodowość w rozprawie *Nowa epoka poezji polskiej* („Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1). Poeta sformułował zarazem własny model poezji wieszczej, opartej na założeniach krytyki narodowej, wywodząc swojego wieszcza – śpiewaka ludowego – zarówno z folkloru, jak i z niewykorzystanych dotychczas inspiracji → Słowiańszczyzną (zob. też → pieśń ludowa, podanie ludowe).

W latach 30. w kraju dokonywało się znaczące poszerzenie ram semantycznych, w jakich występował termin „wieszcz" zaczynający funkcjonować jako aksjomat i stający się wspólną własnością twórców i krytyków. Upowszechniło się zatem znaczenie pojęcia „wieszcz" jako poety. W latach 30. zarówno w krytyce warszawskiej (M. Mochnacki, *Rzut oka na ogół piśmiennictwa polskiego*, powst. 1832, wyd. 1910), jak i wśród krytyków galicyjskiego środowiska „Ziewonii" (np. D. Magnuszewski, *Mistrz*, „Ziewonia" 1838, t. 2) upominano się o miano wieszcza dla Antoniego Malczewskiego, gdyż był to okres, w którym szerzyła się jego legenda, a tragiczna → biografia modelowo formułowała wszystkie warunki, które miał wypełniać romantyczny poeta. W tych latach doszła też do głosu, już wcześniej podnoszona przez niektórych krytyków (Mochnacki, Goszczyński), antyelitarna koncepcja ludowego wieszcza, wędrownego lirnika i barda, której prototypem był mityczny Bojan ze *Słowa o wyprawie Igora*.

Zarówno w krytyce, jak i w literaturze lat 30. mamy do czynienia z podwójnym wizerunkiem wieszcza. Jest to wieszcz-profeta, którego ukształtowała twórczość Mickiewicza, szczególnie trzecia część *Dziadów*, a także widoczna w wielu demokratycznych środowiskach krajowych próba intronizacji ludowego wieszcza, którego najwyrazistszą realizacją w poezji stanie się obraz poety zawarty w wierszu Gustawa Ehrenberga *Do Romantyka (Edmunda Wasilewskiego). Improwizacja* („Tygodnik Literacki" 1838; wyd. w tomie *Dźwięki minionych chwil*, 1848), kwestionujący elitarny charakter twórcy i nakładający na wieszcza obowiązek głoszenia idei wolnościowych i służenia swoją lutnią ludowi. Wieszcz-przywódca, który „krajowi winien lutnię", byłby powtórzeniem Mickiewiczowskiego toposu wieszcza z lat 20. wraz z nadaniem mu charakteru demokratycznego uczestnictwa w życiu zbiorowym. Wszystkie te działania można uznać za próby odrzucenia w kraju hegemonii Wielkiej Emigracji.

Wieszcz egalitarny. Lata 40. upłyną pod znakiem równie znaczących poszukiwań nowej koncepcji wieszcza. Istotnym głosem dotyczącym nie tylko tej kwestii była rozprawa Edwarda Dembowskiego *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim* („Rok" 1843, t. 6), w której autor występujący też w roli przedstawiciela demokratycznych środowisk Warszawy narzuca poezji i → dramatowi wyraźne ideowe cele, określając poezję jako „twórcze przyszłości wieszczenie". W stworzonej przez Dembowskiego formule wieszcza zaznaczają się dwie tra-

dycje. Jedna z nich dotyczy znanej już koncepcji poety jako filozofa obdarzonego mocą profecji, w której poezja ma być „wiedzeniem przyszłości". Druga, uzupełniająca, łączy się ściśle z kulturą romantyczną: w rozprawie Dembowskiego *Kilka słów o pojęciu poezji* („Rok" 1843, t. 6) poeta jawi się jako „drogowskaz społeczeństwa", będąc zarazem jego częścią. W późnej krytyce Dembowskiego zwraca uwagę odejście od elitaryzmu wieszcza na rzecz jego zestrojenia z głosem społeczeństwa oraz przekonanie, że najważniejszą cechą poety jest umiłowanie ludzkości. W jego krytyce literackiej można także odnaleźć koncepcję wieszcza jako dyktatora umysłów. Będzie to kreacja godna rewolucyjnej chwili, działania w imię → postępu. Wśród różnych ról, jakie Dembowski przypisuje wieszczowi-poecie, zwraca uwagę jego uspołecznienie, a nawet upolitycznienie. Dembowski dostrzega bowiem obecność i wagę literatury w życiu publicznym i politycznym.

Wieszcz elitarny. Obok prób konstruowania obrazu wieszcza jako agitatora i działacza w latach 40. dają się jednak zauważyć inne tendencje wskazujące na elitaryzm poznawczy i swoistą predestynację wieszcza. Taką koncepcję można wyprowadzić z idealistycznej wizji sztuki, zawartej w *Listach z Krakowa* (1843) Józefa Kremera: wieszcz jest tu rewelatorem prawd boskich. Pojawiają się zatem klisze romantycznej twórczości artystycznej, jednocześnie koncepcja Kremera ciąży w kierunku rozumienia wieszcza jako rewelatora prawd spirytualnych. Koresponduje to z próbą prezentacji w dziele sztuki obszaru nieskończoności oraz odsłonięcia pierwiastka duchowego zarówno w człowieku, jak i w świecie przyrody. Dają się tu dostrzec wpływy niemieckiej filozofii natury, ale znajdujemy też sformułowania dotyczące wszechmocy sztuki religijnej, która jest „szczytem sztuki wszelakiej", co może być odczytane jako kontekst bliski filozofii Saint Martina.

Mickiewiczowski profetyzm. W kraju lata 40. upływają pod znakiem rezygnacji z przedstawiania wieszcza w koronie prometejskiej i w kostiumie profetycznym. O ile jednak Prometeusza zastąpił wzorzec poety-aktywisty czy wieszcza apokalipsy, o tyle prorok nie został całkowicie odrzucony. Za → manifest wieszczego profetyzmu można uznać prelekcje paryskie Mickiewicza (1840–1844), które stworzyły wzorzec Mickiewicza-profety, choć już wcześniej w *Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* czy w trzeciej części *Dziadów* istniały ku temu przesłanki. Na ten profetyczny wizerunek składa się kilka elementów. W pierwszym wykładzie kursu pierwszego Mickiewicz zaprezentował się jako ten, który jest powołany do głoszenia słowa, zabierania głosu „w imieniu literatury ludów". Toteż od początku w tych wykładach profeta przysłaniał krytyka, profesora. W jego wypowiedziach wyraźna była biblijna konotacja „Słowa", którego cel polega na tym, aby „wydobyć z arcydzieła to utajone życie", i w rzeczywistości dokonać zabiegu deifikacji słowa, jak precyzował to poeta: „[…] ażeby ze słowa stworzonego przez artystę życie owo wytrysło, trzeba nad nim wypowiedzieć słowo twórcze, a słowa takiego wypowiedzieć niepodobna, jeśli się nie posiada wszystkich tajemnic języka" (*Literatura słowiańska*, kurs pierwszy, wykład pierwszy).

Taka perspektywa zadecydowała o wyborze przez poetę dzieł z literatury słowiańskiej, których celem stało się pokazanie obszarów nadprzyrodzonych za pomocą narzędzi profetycznej teorii poezji. W kontekście tak pomyślanego i wybiórczo potraktowanego zarysu dziejów literatury słowiańskiej pojawiły się dwa teksty uznane za prorocze, szczególnie istotne dla postaci romantycznego wieszcza-profety: proroctwa ks. Marka Jandołowicza i legendarnego wieszcza ukraińskiego – Wernyhory. Szczególnie warta uwypuklenia jest druga z tych figur, gdyż w prelekcjach Mickiewicza (kurs drugi) Wernyhora stawał się –

już z perspektywy towianizmu – wcieleniem prawdziwego poety, który wprawdzie „nic nie napisał", ale narzucił zbiorowości właściwy „ton liryczny", a jego proroctwo stało się źródłem „poezji wyższej". Jednak głównym celem prelekcji stało się pokazanie „misji słowiańskiej w świecie" i temat ten stanowił obszar, w którym realizował się profetyczny charakter wykładów Mickiewicza.

Polemiki wokół wieszcza Adama. Poetę związanego z Kołem Sprawy Bożej i przemawiającego w Collège de France zaatakował w swoim → pamflecie Władysław Gołembiowski, demaskując rzekomy antynarodowy charakter także wcześniejszych, przedemigracyjnych dokonań poety (*Mickiewicz odsłoniony i towiańszczyzna*, 1844). W latach 40. pojawiają się też artykuły przywołujące i biorące w obronę Mickiewiczowskiego wieszcza, zwłaszcza wobec głosów krytycznych. Wśród nich warto przypomnieć teksty z prasy poznańskiej, jak np. będący polemiką z Gołembiowskim artykuł Wojciecha Cybulskiego *Mickiewicza moralne i poetyckie stanowisko. (Rzecz z powodu pisemka Gołębiowskiego* [!] *„Mickiewicz odsłoniony i towiańszczyzna" wyjęty z niedrukowanego dzieła „Historia nowoczesnej poezji polskiej")* („Rok" 1845, t. 8) oraz wypowiedzi Antoniego Małeckiego (*O życiu i pismach Adama Mickiewicza*, „Orędownik Naukowy" 1842, nr 31–32) i Hipolita Cegielskiego (*Odparcie potwarzy rzuconej na Mickiewicza*, „Rok" 1845, t. 11). Obrońcy Mickiewicza zgodnie widzieli w poecie wieszcza, który jest wyobrazicielem narodowego → ducha i jego kapłanem, dlatego też nie może on być własnością jakiejś partii. Interesująco na tym tle prezentuje się wspomniany artykuł Cybulskiego, w którym autor broni autonomii poety narażonego na upraszczające utożsamianie jego osoby z wykreowanymi przezeń postaciami i z istniejącymi tam wzorami postaw moralnych: „[…] sądzić go powinniście z dzieł jego, bo te są jego istotnymi i rzeczywistymi czynami; sądzić go powinniście z poetycznej i moralnej dzieł tych wartości, które wam najlepiej okaże, jakim był i jest dotąd istotny jego stosunek; słowem, sądzić go powinniście jako wieszcza narodowego" (tamże).

Inne głosy krytyki romantycznej. Wzorzec profety, stworzony przez Mickiewicza w prelekcjach paryskich, jawił się często poetom krajowym jako wzniosły i hieratyczny. W krytyce późnego romantyzmu coraz wyraźniej dochodził do głosu postulat zwiększenia stopnia symbiozy między wieszczem a społeczeństwem, a także potrzeba wzmocnienia siły intelektualnej owej poezji „ducha myśli". Takie postulaty w imieniu środowisk warszawskich zgłaszał Jan Majorkiewicz: „Dziś w poezji szukamy przede wszystkim pomysłu (idei), tj. myśli […]. Tylko poeci pokazujący zdolności wyższe, liryzm uczucia obok myśli, np. Gabryella [Narcyza Żmichowska], Karol Baliński, Norwidowie itp., są wyrazem społeczeństwa pragnącego się uznać w jestestwie swoim" (*Literatura polska w rozwinięciu historycznym. Pomysły do dziejów piśmiennictwa krajowego, czyli zarys obrazu historycznego literatury polskiej od najdawniejszych aż do naszych czasów*, 1847). Majorkiewicz powoływał się tym samym na wybory i autorytet Mochnackiego, głosząc potrzebę przewartościowań pojęcia poety-wieszcza, który miał być służebnikiem idei, ale też myślicielem i filozofem.

Niejako na przekór temu, co podsuwała prasa i literatura krajowa schyłku romantyzmu, pojawiło się również przekonanie, że polski poeta-wieszcz ma wpływ na życie duchowe narodu, a nasza literatura, inaczej niż gdzie indziej, miesza się z polityką. Takie tezy przynosi artykuł Juliana Klaczki *Wieszcze i wieszczby. Rys dziejów nowszej poezji polskiej. Wstęp* („Goniec Polski" 1850, nr 118–121), w którym wieszcz staje się nie tylko poetą, ale strażnikiem narodowego bytu, chroniącym zbiorowość przed skarleniem. Klaczko był jednym z krytyków literackich, którzy za „drugiego wieszcza" uznawali Zygmunta Krasińskie-

go (*La Poésie polonaise du dix-neuvième siècle et le Poète Anonyme*, „Revue de deux mondes" 1862, vol. 37).

W roli wieszcza, kapłana i jednocześnie „prokuratora narodu" w imieniu galicyjskich środowisk demokratycznych skupionych wokół „Dziennika Literackiego" zabrał głos Kornel Ujejski w *Listach spod Lwowa* (wyd. osob. 1861). Uzbrojony w kryteria patriotyczno-demokratyczne, dokonał oceny późnej twórczości Wincentego Pola (*O Januszu i o panu Wincentym Polu*, „Dziennik Literacki" 1860, nr 34–48, z przerw.) jako rodzaju zdrady i odstępstwa wobec wartości narodowych i ludowych. Mając też na uwadze idee romantycznego irredentyzmu, Ujejski sformułował swoją wizję poety: „Nie w salonie miejsce dla wieszcza narodowego, ale na ulicy albo na pustyni". U schyłku romantyzmu wielka tradycja przemówiła do Ujejskiego zarówno głosem Mickiewicza, jak i językiem Słowackiego spod znaku *Grobu Agamemnona*.

Za *postscriptum* do romantycznych dyskusji o roli wieszcza można uznać głos Cypriana Norwida, przeciwnika Klaczki w kwestiach dotyczących m.in. roli wieszcza, zawarty w jego → odczytach *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru „Balladyny")* (1861). Wypowiedź Norwida jest istotna i z tego względu, że została wygłoszona z perspektywy ustalonego już obrazu romantycznego Parnasu, na którym pozycja Juliusza Słowackiego była raczej marginalizowana (zob. Z.K. [S. Ropelewski], [rec.] *„Trzy poemata" Juliusza Słowackiego, „Bajki i poezje" Antoniego Góreckiego, „Poemat o piekle" Dantyszka*, „Młoda Polska. Wiadomości Historyczne i Literackie" 1839, dod. do nr. 8). Autor *Beniowskiego* jako poeta był – zdaniem Norwida – twórcą niedocenionym, zwłaszcza jeśli chodzi o wkład w rozwój języka narodowego – a to kryterium stanowiło dla Norwida jeden z atrybutów poezji wieszczej. Norwid zwracał tym samym uwagę na niedoszacowany w kontekście rozważań o wieszczu aspekt kreacyjny. Istniejące wzorce były, w jego opinii, niewystarczające, gdyż ani „Mojżeszowy język gniewu" Mickiewicza, ani „publiczny słowa majestat" Krasińskiego nie mogą konkurować z mocą poezji wieszczej Słowackiego. Norwid stwierdzał, że zarówno oni, jak i ich poprzednicy „nie mieli, tak jak Juliusz, w jednej lirze języków wszystkich wieków". Norwid pojmował zatem rolę wieszcza jako twórcy i kreatora słowa, który w tym ujęciu stawał się na powrót poetą, nie zaś profetą, dyktatorem czy pocieszycielem narodu. Odcinał się tym samym, podobnie jak we wstępie do *Vade-mecum*, od pozaliterackich, a więc głównie społecznych i politycznych zadań poety-wieszcza, widząc go przede wszystkim jako mistrza poetyckiego słowa (tu nieprzypadkowo pojawiał się w *Lekcji Szóstej* przykład *Beniowskiego*) oraz tego, który posiadł moc twórczej wyobraźni, wypełniając najściślej prawdziwe posłannictwo sztuki.

Wypowiedź Norwida zamyka romantyczną dyskusję na temat obrazu wieszcza w literaturze polskiej. U schyłku epoki nastąpiło też wyraźne zawężenie jego ról i obszarów, z którymi bywał identyfikowany. Przykładem może tu być twórczość Jadwigi Łuszczewskiej (Deotymy), a na emigracji – Seweryny Duchińskiej, jako kontynuatorek romantycznych tradycji Mickiewiczowskich, wpisujących się w zapotrzebowanie odbiorców na czytelne wzorce poezji patriotycznej, „natchnionych poetek", funkcjonujących w roli „wieszczek", wyrazicielek oczekiwań nostalgicznie zorientowanych środowisk.

W krytyce pozytywistycznej. Termin „wieszcz" nie wychodzi z użycia również w drugiej połowie XIX w. W krytyce wczesnego pozytywizmu funkcjonuje zasadniczo w odniesieniu do literatury romantycznej; szczególne konotacje tego słowa odsyłają do osobowości i twórczości Mickiewicza. Ten termin zdecydowanie traci natomiast na znaczeniu w krytyce podejmu-

jącej temat poetów współczesnych, a tym samym coraz bardziej jest kojarzony z poezją epigońską, nabierając znaczenia pejoratywnego, np. w rozprawie Antoniego Pileckiego: „Często zdarza nam się słyszeć skargi i narzekania na wiek nasz, wychodzące ze słabych piersi kwilących wieszczów i głów zacofanych" (*Społeczne znaczenie poezji i współczesne jej stanowisko*, 1874). Zdecydowanie częściej krytycy doby pozytywizmu używają terminów „poeta" i „artysta", określenie „wieszcz" odnosi się z kolei już do czasu przeszłego. Jednocześnie druga połowa XIX w. jest też okresem znaczących przewartościowań tradycji romantycznej, co skutkuje coraz większą obecnością autorytetu Słowackiego. Świadczy o tym m.in. głos krytyczny Stanisława Tarnowskiego z → recenzji książki Antoniego Małeckiego, zwracający uwagę na niebywałą popularność autora *Beniowskiego* w ostatnim dziesięcioleciu: „Cześć Słowackiego dochodzić zaczęła do bałwochwalstwa". Tarnowski zdecydowanie negatywnie ocenia to zjawisko, stwierdzając: „Pierwszym była pewna łatwość naśladowania, nie talentu ani stylu, ale pewnych zewnętrznych form i właściwości Słowackiego. […] Przy Słowackim było to jeszcze ułatwienie dla takich wieszczów aspirantów, że choć nie mogli wykraść mu jego świętego ognia, to mogli bez trudności pochwycić jego niektóre właściwości […]" (*Profesora Małeckiego „Juliusz Słowacki"*, „Przegląd Polski" 1867, t. 4).

„Profesjonalizacja" poezji w drugiej połowie XIX w. prowadziła nieuchronnie do rezygnacji poetów z dotychczasowej roli → geniusza i pod znakiem zapytania postawiła pojęcie wieszcza. Jednak w obrębie ówczesnej krytyki literackiej istniało zapotrzebowanie na genialnego poetę nowego pokolenia. Według Aleksandra Świętochowskiego u schyłku pozytywizmu stanie się nim Mickiewicz, który zostanie nazwany „królem naszej poezji", a jego genialność będzie oceniana w kategoriach uniwersalizmu, a nie tylko wąskich kryteriów historycznych (*Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, „Prawda" 1890, nr 32–39).

W krytyce młodopolskiej. U schyłku XIX w., w początkowej fazie aktywności pierwszego pokolenia → Młodej Polski, można znaleźć wyraźne nawiązania do koncepcji poety-wieszcza. Wykładnią w rozważaniach Stanisława Przybyszewskiego na temat statusu artysty stała się romantyczna estetyka profetyczna. Według jej założeń artysta był „pierwszym prorokiem, który wszelką przyszłość odsłaniał, a tłumaczył runy zapleśniałej przeszłości, był magiem, co przenikał najgłębsze tajemnice i obejmował tajne związki wszechświatów […]" (*Confiteor*, „Życie" 1899, nr 1). Był też kapłanem, mędrcem, filozofem, demonem i bogiem. W języku estetyki Przybyszewskiego artysta stawał się w istocie bliskim krewnym romantycznych wieszczów, przywracano mu bowiem dawną wielkość jako „istoty wewnętrznej" ducha narodu, lecz nie w sensie politycznym (przywódcy), „tylko w tym, co jest w narodzie wiecznym: jego odrębności od wszystkich innych narodów, rzeczy niezmiennej i odwiecznej: rasie". W manifeście *Confiteor* zespoliły się najpełniej Mickiewiczowska koncepcja wieszcza narodowego i koncepcja → mistyczna, będąca dziedzictwem Słowackiego, w której miał dojść do głosu drugi pierwiastek duszy narodu, a artysta stawał się „tym mistycznym Królem-Duchem, chwałą i wniebowstąpieniem".

O profetycznym dziedzictwie Mickiewicza jako depozycie dla współczesnych pisał Artur Górski pod pseudonimem Quasimodo w programowym artykule *Młoda Polska. Felieton nieposłany na konkurs „Słowa Polskiego"* („Życie" 1898, nr 15–16, 18–19 i 24–25), dostrzegając aktualność autora prelekcji paryskich, który był dla niego „najwyższym wyrazem współczesnej umysłowości polskiej". Górski pozostał do końca swojej działalności literackiej najgorliwszym apologetą Mickiewicza-wieszcza, jakby na przekór młodopolskiej modzie na Słowackiego, także i wtedy, gdy napisał *Monsalwat. Rzecz o Adamie Mickiewiczu* (1908).

W tej książce pokazał poetę jako najdoskonalsze wcielenie siły moralnej i religijnej, mające stać się podstawą odnowy bytu narodowego Polski i Polaków.

W Młodej Polsce najpełniej w roli wieszcza został doceniony Słowacki. Ignacy Matuszewski w studium krytycznym *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze* (1902), dokonując oceny twórczości autora *Króla Ducha* w perspektywie estetycznej oraz w kontekście → psychologii twórczości, znalazł dowody potwierdzające tezę o prekursorskim charakterze Słowackiego wobec Młodej Polski. Doceniał, podobnie jak Przybyszewski, jego dzieła mistyczne: „Dla modernistów Słowacki jest czymś więcej niźli poetą i artystą: jest on prorokiem, magiem, filozofem, wieszczem, który przeniknął i odsłonił tajemnice absolutu". Krytyk odsłaniał nowe oblicze Słowackiego: wieszcza-mistyka, będącego drogowskazem dla innych, profety i zarazem prekursora nowej sztuki. „Czwartym wieszczem" obwołano natomiast w tej epoce Stanisława Wyspiańskiego (np. T. Gałecki [A. Strug], *Ostatnie dzieło Wyspiańskiego („Wyzwolenie")*, „Ogniwo" 1903, nr 8–9). Obraz i legenda wieszcza trwały w świadomości całego XIX w., stając się żywym kulturowym emblematem tej epoki, do którego nawiązywała krytyka literacka aż po naszą współczesność.

Marta Ruszczyńska

Źródła: [M. Mochnacki], *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2; S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1; A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska* [1840–1844], przeł. L. Płoszewski, w: tegoż, *Dzieła*, t. 8–9, 1997; J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 1, 1843; W. Cybulski, *Mickiewicza moralne i poetyckie stanowisko. (Rzecz z powodu pisemka Gołębiowskiego „Mickiewicz odsłoniony i towiańszczyzna", wyjęty z niedrukowanego dzieła „Historia nowoczesnej poezji polskiej")*, „Rok" 1845, t. 8; J. Klaczko, *Wieszcze i wieszczby. Rys dziejów w nowszej poezji polskiej. Wstęp*, „Goniec Polski" 1850, nr 118–121; C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru „Balladyny")*, 1861; [J. Klaczko], *La Poésie polonaise du dix-neuvième siècle et le Poète Anonyme*, „Revue de deux mondes" 1862, vol. 37, przekł. pol. *Poezja polska w wieku dziewiętnastym i poeta bezimienny*, „Dziennik Literacki" 1862, 18–20, 22–26 i 28–37; I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902; A. Górski, *Monsalwat. Rzecz o Adamie Mickiewiczu*, 1908.

Opracowania: S. Pigoń, *Wieszczby Mickiewicza* [1932], w: tegoż, *Na wyżynach romantyzmu. Studia historyczno-literackie*, 1936; J. Kamionkowa, *Życie literackie w Polsce w pierwszej połowie XIX wieku. Studia*, 1970; M. Straszewska, *Życie literackie wielkiej Emigracji we Francji 1831–1840*, 1970; K. Poklewska, *Galicja romantyczna (1816–1840)*, 1976; W. Weintraub, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, 1982; H. Markiewicz, *Rodowód i losy mitu trzech wieszczów*, w: tegoż, *Świadomość literatury*, 1985; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, 1988; M. Żmigrodzka, *Edward Dembowski*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, seria 3, t. 2, red. M. Janion, 1988; T. Bujnicki, *„Wieszczka" Seweryna Duchińska*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie" 1998, z. 92–93; M. Inglot, *Wieszcz i pomniki. W kręgu XIX- i XX-wiecznych recepcji dzieł Adama Mickiewicza*, 1999; *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, 2005; J. Starnawski, *Pojęcie wieszcza narodowego*, w: *Śladami romantyków. Profesorowi Zbigniewowi Sudolskiemu w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. E. Kasperski i O. Krysowski, 2010; I. Puchalska, *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim*, 2013; M. Ruszczyńska, *Wieszcz w krytyce literackiej XIX wieku*, „Filologia Polska" 2013, t. 5.

Zob. też: Geniusz, Improwizacja, Natchnienie, Poeta/ Poezja, Wyobraźnia/ Imaginacja/ Fantazja

WYOBRAŹNIA/ IMAGINACJA/ FANTAZJA

Problemy terminologiczne. Termin „wyobraźnia" jako element dyskursu krytycznoliterackiego pociąga za sobą kilka problemów badawczych i klasyfikacyjnych. Pierwszy z nich dotyczy szerokiego pola znaczeniowego słowa i jego licznych SYNONIMÓW (nie zawsze całkowitych, zatem i występujących w różnej relacji do pojęcia wyobraźni). W XVIII w. wyobraźnia została odróżniona od INTELEKTU i – w rezultacie uznania jej, przynajmniej częściowej, autonomii – zaczęto je sobie przeciwstawiać. Również ROZSĄDEK i DOWCIP często umieszczano w opozycji do wyobraźni. Charles Batteux (*Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1746) łączył ją z pojęciem GUSTU, a Voltaire (jako autor hasła *Wyobraźnia* w *Encyklopedii* Denisa Diderota, 1772) – z pojęciem → GENIUSZU. Im bliżej → romantyzmu, tym silniej zarysowuje się podwójna rola imaginacji: dostarczycielki wzruszeń wiązanych z ewokowanymi obrazami oraz kreatorki literackiego obrazu świata. Wyobraźnia pozostaje nie tylko kategorią epistemologiczną, lecz także ontologiczną (na gruncie takiego rozumienia wyobraźni idealiści „reanimowali", a pozytywiści „likwidowali" tę kategorię w jej ówczesnym kształcie). Ponadto pojęcie wyobraźni – już od XVI w. – wkraczało do poetyk pod wpływem teorii malarstwa. W nich właśnie słowo *imitatio* przenikało się i uzupełniało z *imaginatio*. Imaginację przywoływał mistrz francuskiej Plejady, Pierre Ronsard, utożsamiając imaginację z inwencją poetycką i malarską (*Abrégé de l'Art poétique français*, 1565). Ten koncept, zawędrowawszy podówczas do Anglii, nigdy nie dał się już z tamecznej refleksji wyrugować (uwagi o wyobraźni i przedstawianiu w *Opowieści zimowej* Williama Shakespeare'a, *Answer to Davenant* Thomasa Hobbesa, *O pochodzeniu idej wzniosłości i piękna* Edmunda Burke'a, 1757 – aneks o słowie w poezji). Z teoretyków poezji sprawy wyobraźni bronił z przekonaniem Lodovico Antonio Muratori (*Della perfetta poesia italiana*, 1706). Język dziewiętnastowiecznej krytyki przyzwyczaił → czytelników do współwystępowania pojęć FANTAZJI, IMAGINACJI, WYOBRAŹNI, przy czym nazwa „wyobraźnia" jest terminem relatywnie późnym, wprowadzonym dopiero pod koniec XVIII w. W krytyce oświeceniowej odnotowujemy wysoką frekwencję terminu „imaginacja" (J. Addison, *The Pleasures of Imagination*, 1712; przekład przypisywany Ignacemu Krasickiemu, [*O rozkoszach imaginacji*], „Monitor" 1772, nr 56–63).

Termin „wyobraźnia" utrwalił się dopiero w dziewiętnastowiecznym uzusie krytycznoliterackim, a do polszczyzny wprowadził go Grzegorz Piramowicz w podręczniku *Wymowa i poezja dla szkół narodowych* (1792). Schyłek XVIII i początek XIX w. to okres intensywnych prób znalezienia optymalnej formuły nazewniczej, odzwierciedlającej charakter czy funkcję imaginacji. W tekstach krytycznych tego czasu pojawiały się również „wyobrażenia" (*phantasmata*), wymiennie z terminami z pola semantycznego „obrazu"/ „obrazowania". Pisano zatem o „imaginacji" (Adam Kazimierz Czartoryski, Józef Szymanowski, Ignacy Krasicki), „wyobrażeniu" (Michał Jerzy Mniszech), o „ciekawości oka", „miłym zachwyceniu" ([J.L. Chreptowicz] hasło *Poezja* w *Zbiorze potrzebniejszych wiadomości*, t. 2, 1781), o „malowni" (Franciszek Ksawery Dmochowski; dopiero w trzeciej edycji jego *Sztuki rymotwórczej* z 1820 r. pojawi się „wyobraźnia"; wyd. 1 – 1788), o „umie" (to termin Bronisława Trentowskiego; idealiści polscy – za estetyką niemiecką, m.in. za Friedrichem Theodorem Vischerem – pisali o wyobraźni jako biernej i fantazji – czynnej). W krytyce romantycznej również często spotykamy termin „imaginacja", ale w innym sąsiedztwie (choćby pojęć takich, jak → „natchnienie", „talent", „kreacja") i w bardziej pozytywnym nacechowaniu. Krytyka pozytywistyczna często przywołuje termin „fantazja", jednak rzadziej niż w romantyzmie stanowi

on główny przedmiot refleksji. W krytyce młodopolskiej często mamy do czynienia z pojęciem wyobraźni, przy czym niektóre użycia mają podbudowę teoretyczną lub wprost odsyłają do konkretnych tekstów, jak choćby do pracy *O wyobraźni twórczej* Théodule-Armanda Ribota (*Essai sur l'imagination créatrice*, 1900, przekł. pol. 1900).

Zmiany znaczeniowe terminu „wyobraźnia" (z wszystkimi jego synonimami funkcjonalnymi) były ściśle związane ze zmianami w rozumieniu terminu „poezja", który ewoluował znaczeniowo między XVIII a XIX w. W haśle *Poezja* ze *Zbioru potrzebniejszych wiadomości* Joachim Litawor Chreptowicz wskazuje rodzaj iluzji, który kreuje poeta: „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". Rosnące znaczenie → poety w romantycznej praktyce literackiej pobudzało krytykę do problematyzowania i określania roli poezji. Twórcy i krytycy romantyczni podkreślali twórczy, kreacyjny aspekt poezji. Literatura definiowana jako obszar stwarzania otwierała inne pole dla aktywności imaginacji niż literatura wypracowywana w zgodzie z wymaganiami poetyk normatywnych. Tylko w pierwszym wypadku imaginacja mogła znaleźć się w hierarchii wyżej niż władza rozumu.

Między normatywistyką a krytyką. W dziele *O naukach wyzwolonych, w powszechności i szczególności księgi dwie* (1780) Ignacy Włodek podejmuje próbę usytuowania wyobraźni między pozostałymi WŁADZAMI INTELEKTU. Wyróżnia (za „arabskimi mędrcami") „OBRAZOTWORNOŚĆ, rozsądek i pamięć", a tę pierwszą definiuje następująco: „[…] władza wystawiania sobie w myśli obrazów tych rzeczy, które zmysłami pojmujemy". W typologii Włodka nie znajdujemy słowa „imaginacja", a „obrazotworność" – zależnie od natężenia jej pracy – nazywa on „rozumem" albo „dowcipem".

Instruktywne dla oświeceniowego rozumienia roli wyobraźni są rozważania Franciszka Karpińskiego z rozprawy *O wymowie w prozie albo wierszu* (1782), w której autor nie umieszcza osobnego wywodu o imaginacji, ale wiąże ją z „wyrazami", wskazując na jej rolę zarówno w akcie KREACJI, jak i W PRZEŻYCIU ESTETYCZNYM. Jednak, aby dzieło było „blisko prawdy", jego twórca musi kontrolować swoją imaginację. NAPIĘCIE MIĘDZY PRAWDĄ A WYOBRAŹNIĄ, dostrzegalne w rozprawie Karpińskiego, powracało w krytyce przełomu XVIII i XIX w. i w krytyce późniejszej. Podobnie stawiał kwestię Franciszek Ksawery Dmochowski w *Mowie o potrzebie i sposobie uczenia się łaciny przy dorocznym otwarciu szkół warszawskich* (1790), zaznaczając niebezpieczeństwo związane z „puszczeniem wolno" imaginacji – niebezpieczeństwo nie tylko w wymiarze estetycznym, ale również poznawczym.

Od podkreślenia związku między obserwacją NATURY a pracą wyobraźni zaczyna wywód o imaginacji Filip Nereusz Golański w traktacie *O wymowie i poezji* (1786): „Wymyślenie więc IMAGINACJI, czyli (jak pospolicie nazywamy) FIKCJA jest duszą poezji". Krytyk upomina się o zachowanie zasady PRAWDOPODOBIEŃSTWA („fikcja nie rażąca prawdy, nie taka, żeby do wiary podobna nie była"). Już wyraźnie w rząd KATEGORII ESTETYCZNYCH włączył imaginację Grzegorz Piramowicz w dziele *Wymowa i poezja dla szkół narodowych* (1792). Znaczenie, jakie jej przypisał, zbliża ją do pola semantycznego związanego z twórczością/ / kreacyjnością: „Imaginacja, którą nazywać możemy wyobraźnią, zdaje się tworzyć w umyśle ludzkim obrazy bez względu, czy one się takimi w przyrodzeniu znajdują, czyli nie".

Wątek wyobraźni jako KATEGORII EPISTEMOLOGICZNEJ jest również żywy w poetykach normatywnych z początku XIX w. Euzebiusz Słowacki pisał: „Teoria […] pięknych nauk zaczynać się powinna od uwagi nad tą władzą umysłu, na którą one szczególniej działają i która jest najobfitszym źródłem ich piękności; taką jest IMAGINACJA, czyli WYOBRAŹNIA, bez której poeta i często nawet mówca, mogą być prawdziwymi, mogą zachować wszelkie prawidła i przepisy, które rozum i rozsądek dyktuje, ale nie zdołają się wynieść do wysokich wyobrażeń piękności" (*Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, powst. ok. 1810, wyd. 1824). Krytyk zestawia imaginację z PAMIĘCIĄ i wyprowadza stąd wniosek o większej swobodzie imaginacji konfigurującej dane pamięciowe w nowe całości i dodającej im „żywych kolorów"; „Pamięć ogarnia samę przeszłość, imaginacja przyszłości zasięga".

Pojmując imaginację jako kategorię estetyczną, przed nadmiernym uleganiem sile wyobrażeń przestrzega Józef Franciszek Królikowski w *Rysie poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej* (1828) i zachęca tym samym do wierności zasadzie prawdopodobieństwa: „Nieograniczoność wyobrażeń sprawuje, że ich siła twórcza więcej tu zbytkować może, gdy jej niezliczone środki służą, na których zbywa innym sztukom […], przeto też poeta, więcej niż kto inny, ostrożnym być powinien, aby się na swoim stanowisku utrzymał". Józef Korzeniowski dowodzi z kolei, że odczucie piękna czy → wzniosłości nie bierze się z tego, że udostępnia się naszemu postrzeganiu przedmiot o takiej właściwości jak piękno; niezbędny jest jeszcze mediator, i tym właśnie okazuje się wyobraźnia: „Samo widzenie pięknego przedmiotu nie wystarcza do sprawienia uczucia piękności. Potrzeba koniecznie, aby skojarzone było z nim działanie imaginacji, tj. aby imaginacja zajęła się szeregiem obrazów odpowiadających charakterowi przedmiotu" (*Kurs poezji*, powst. 1823, wyd. 1829). Model działania imaginacji jest zatem co najmniej dwustopniowy: najpierw wytwarza ona wyobrażenia, a te ewokują odpowiednie → uczucia i myśli. Nie znaczy to, by imaginacja odgrywała główną rolę w generalnym modelu poznawania świata. Zdaniem Korzeniowskiego jest raczej podrzędna względem dwóch głównych instancji poznawczych: percepcji zmysłowej i rozumu.

Niezbywalność wyobraźni w procesie twórczym podkreśla Hipolit Cegielski w dziele *Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcelniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany* (1845): „Zjawiska nawet w naturalnej rzeczywistości mniej piękne idealizuje wyobraźnia artysty. Bez wyobraźni zatem nie masz sztukmistrza, równie jak bez obrazów sztuki być nie może. Jest ona twórczą siłą, jak gdyby czarodziejską laską sztukmistrza, pod którą się wszystko w obrazy ideału zamienia". Jako *conditio sine qua non* tworzenia i zdobycia sobie statusu artysty, wyobraźnia zostaje wpisana w porządek idealizacji rzeczywistości. Cegielskiego interesuje imaginacja z perspektywy jej udziału w procesie twórczym – i z perspektywy aktywnego → odbiorcy utworów poetyckich. W *Słowniku wileńskim* z 1861 r. autor hasła *Wyobraźnia* (najpewniej Bronisław Trentowski) podaje kilka wykładni: 1) „czynność ducha ludzkiego" (tu rozróżnia „wyobraźnię właściwą *v.* odtwarzającą" i „wyobraźnię twórczą *v.* fantazję"); 2) „jedna z trójcy władz, czyli potęg ducha" („jako najwyższa potęga bezwzględna w Bogu […] zowie się OBRAŹNIĄ"; „jako potęga względna w duchu ludzkim, która […] daje obraz duchowej istoty jego […] i zowie się […] FANTAZJĄ. Drugi raz wrażenia tego świata przeobraża na wyobrażenia […] i zowie się PRZEOBRAŹNIĄ, IMAGINACJĄ"; „jako potęga w naturze organicznej i nieorganicznej, sprawiająca tworzenie się form samych przez się […] i zowie się, wyłącznie PRZEOBRAŹNIĄ" – to ostatnie z odwołaniem do Libelta); 3) (*perceptio*, *die Vorstellungskraft*) „jest wewnętrzne wszechzmysłów w Jaźni ogni-

sko. Dziełem jej są WYOBRAŻENIA. Nie jest to FANTAZJA, IMAGINACJA lub po polsku UM, ale raczej ZMYSŁ WEWNĘTRZNY (*sensus internus*). Wyobraźnia nie jest władzą twórczą, jako UM, lecz bierną i empiryczną. Ona, nie stworzycielka myśli, lecz kształcicielka wyobrażeń" (Trentowski).

Imaginacja a rozum w refleksji oświeconych. Oświeceniowe rozumienie roli wyobraźni (używano terminu „imaginacja") było zależne – z jednej strony – od przyjętych podstaw EPISTEMOLOGII, a z drugiej – od reguł POETYKI. To one modelowały, ale i ograniczały imaginację w jej kompetencjach. Wyznaczniki, takie jak EMPIRYCZNOŚĆ poznania, prymat DOBREGO SMAKU, myślenie przez PODOBIEŃSTWO/ ANALOGIĘ, nie zostawiały imaginacji wielkiego pola do działania. Nie znaczy to, że krytyka oświeceniowa nie dostrzegała w ogóle roli wyobraźni, ale zasadniczo uznawała ją za władzę podległą rozumowi, raczej receptywną, nienaruszającą empiryczno-racjonalnych ram poznania.

Przywołane już publikacje „Monitora" z 1772 r. ([*O rozkoszach imaginacji*]) uposażały imaginację w przydomek „wolna" i „niepodległa", ale nie chodziło bynajmniej o wolność absolutną, przeciwnie: imaginacja okazywała się słabsza od „dowcipu" w mierzeniu się z zastaną rzeczywistością. Refleksje te nie rozjaśniały też genezy imaginacji, raczej systematycznie porządkowały jej atrybuty i przyznawały rolę służebną wobec funkcji naśladowania. Znana → metafora pszczółki, „która miód robi z jakich chce kwiatków" (F.N. Golański, *O wymowie i poezji*), jest reprezentatywna dla myślenia oświeceniowego z tego właśnie powodu, że wolność pszczółki sprowadza się tu do swobody kombinowania zastanych jakości, a nie generowania nowych. Praca imaginacji byłaby zatem – zgodnie z tym ujęciem – pożyteczna, ale nie rewolucjonizująca. Przypisywane Krasickiemu hasło *Imaginacja* w *Zbiorze potrzebniejszych wiadomości* (t. 1, 1781) również podkreśla tę jej właściwość: „Imaginacja jest moc albo dzielność umysłu, przez którą każdy człowiek stwarza sobie w wyobrażeniu rzeczy pojęte albo pod zmysły podpadające; ta moc zawisła od pamięci. Widzimy ludzi, zwierzęta, ogrody etc., te rzeczy widziane wchodzą do zmysłów, pamięć je utrzymuje, a imaginacja układa". Ta definicja koresponduje z zapisanym później przez Piramowicza w *Wymowie i poezji dla szkół narodowych* przekonaniem, że zadaniem imaginacji jest „ułożenie, ozdobienie i upiększenie rzeczy widzianych lub słyszanych, które pamięć podaje, chociaż się one teraz przed zmysłami nie stawiają". Tak więc, z jednej strony, spotykamy w tekstach oświeceniowych podkreślenie relacji między IMAGINACJĄ A TWÓRCZOŚCIĄ, czasem bez dookreślenia modelu tej twórczości (jak w rozprawie *O rymotwórstwie i rymotwórcach* Krasickiego, powst. 1793–1799, wyd. 1803, czy w *Listach krytycznych*, dodanych do → komedii *Kawa* Adama Kazimierza Czartoryskiego, 1779). Z drugiej – odnajdujemy w nich bardziej szczegółowy rozbiór, w którym imaginacja okazuje się władzą o znacznej, ale jednak temperowanej → prawidłami, INWENCJI komponowania danych pamięciowych czy zmysłowych w nowe układy (przy czym granic inwencji pilnowano, oczywiście, bardziej restrykcyjnie, niż to praktykowano później w romantyzmie).

Wewnętrzny KONFLIKT między żywiołem imaginacji a prawidłami i dobrym gustem staje się wyraźny w myśli estetycznej schyłku XVIII w. Józef Szymanowski pisał o zależności między smakiem a imaginacją, dowodząc, że smak może dzięki niej zyskać „delikatność", ale należy czuwać nad tym, by nie przekroczyła „przyzwoitych" granic i „w szkodliwe piszącego nie wprowadzała błędy" (*Listy o guście, czyli smaku*, 1779). Zbłądzenie może być przy tym, zdaniem Szymanowskiego, rezultatem działań imaginacji „szalonej" czy „dzikiej" – czyli negatywnego odpowiednika pozytywnie waloryzowanej imaginacji „żywej". O niebez-

pieczeństwach przekroczenia granic przez imaginację pisał również Piramowicz: „Nic bowiem łatwiejszego nad to, żeby ta sobie samej zostawiona, przestąpiła granice przyzwoitości i […] sny, i mary nieporządne […] dziwactwem wydawała. Mieć taką imaginację jest mieć szalonego w domu […]" (*Wymowa i poezja dla szkół narodowych*). Obawę przed wyzwoleniem irracjonalnego potencjału wyobraźni, osłabiającego porządek rozumu, dzieliło wraz z nim wielu autorów końca XVIII w. Wymóg mediacji między skrajnościami pojawił się także w szkicu Ignacego Bykowskiego *Do imaginacji, czyli geniuszu twórczego* (w tomie *Kościół sławy*, 1799), który da się odczytywać jako apologię imaginacji: „[…] rozum ci winien swój triumf, muzy nawet mają od ciebie wszystkie swe powaby". Bykowski doceniał „obustronne" pożytki w relacji rozumu i wyobraźni, nie starając się wcale dowieść dominacji jednej z władz. W poświęconym rozumowi wywodzie stwierdza: „Ty bez niej [imaginacji] nie jesteś mile przyjęty, ona zaś bez ciebie często się obłąka".

Między klasycznością a romantycznością. Na przełomie XVIII i XIX w. rosnący kult wyobraźni wspierały przekonania o imaginacji jako władzy dla człowieka absolutnie konstytutywnej, odróżniającej go od zwierząt ([b.a.], *O imaginacji*, „Nowy Pamiętnik Warszawski" 1804, t. 13; tekst może być → przekładem z języka francuskiego). W „Pamiętniku Warszawskim" (1815, t. 1–2) wydrukowano również przekład fragmentu z poematu *O imaginacji* Jacques'a Delille'a (*L'Imagination*, 1806). Pismo publikowało przekłady i artykuły prezentujące dorobek myśli (w tym: estetyki) europejskiej; kwestia wyobraźni była obecna zwłaszcza w odwołaniach do estetyki angielskiej XVIII w. W 1816 r. „Tygodnik Wileński" (1816, t. 1) ogłosił wyimki z rozprawy *O Niemczech* pani de Staël, gdzie o wyobraźni mówi się jako o „kapłance przyrodzenia" (1803–1810).

W polskiej krytyce rodził się jednocześnie dystans do nowej poetyki korzystającej z mocy wyobraźni. W *Liście stryja do synowicy* Jana Śniadeckiego (będącym → recenzją *Malwiny* Marii Wirtemberskiej, 1816) czytamy o → czułości „wygórowanej w imaginacji" jako o jednym z „okropnych skutków lekcyj romansowych" („*Malwina*". *List stryja do synowicy pisany z Warszawy 31 stycznia (nowego stylu) z przesłaniem nowego pod tym tytułem romansu*, „Dziennik Wileński" 1816, t. 3). Julian Ursyn Niemcewicz w → przedmowie do *Śpiewów historycznych* (1816) deklarował, że pisze wierszem wyższym „nad pieśni potoczne", z czym wiązał konieczność wyrzeczenia się wzlotów imaginacji. Za takim modelem poezji, w którym nie było miejsca na jej porywy, opowiadał się Kajetan Koźmian (np. [*Plan kampanii antyromantycznej*], list do Franciszka Morawskiego z 18 listopada 1829 r.). Ludwik Osiński pisał z kolei: „Znieśmy te zakresy i formy, wyrzeczmy się, jeśli to być może, smaku i sztuki, a powstaną wkrótce niekształtne imaginacji płody" (wstęp do *Wykładu literatury porównawczej*, powst. 1818–1830, wyd. 1861). Krytyka Osińskiego była mniej radykalna niż krytyka Koźmiana: atakował nie tyle siłę imaginacji, co „niekształtność" wiersza, słabość formalną wielu pomniejszych autorów romantycznych. Klasycystyczna krytyka romantycznego wyzwolenia fantazji była zazwyczaj związana bezpośrednio z krytyką tekstów romantycznych. Wypowiedzi, w których „fantazja" miała odpowiadać za formalny nieporządek i jałowość koncepcyjną/ treściową dzieł nowej epoki, pozostawały wierne – w różnym stopniu rozumienia i subtelności sądów – oświeceniowemu pojmowaniu imaginacji.

Wątek „szalonej wyobraźni" Kazimierz Brodziński uczynił negatywnym punktem odniesienia dla obu formacji: → klasycznej i romantycznej. Mediacja między klasycznością a romantycznością miałaby pozwolić na uniknięcie obu skrajności: zarówno zbytniego zaufania do reguł, jak i niewolniczego podążania „za popędem obłąkanej wyobraźni" (*Niektóre uwa-*

gi nad stanem i potrzebami literatury polskiej, „Wanda" 1821, t. 1). W rozprawie *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* („Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11) powiązał → klasyczność z fantazją „zmysłową", a romantyczność z fantazją „nieskończoną". Na wystąpienie Brodzińskiego zareagował Jan Śniadecki, a w tej → polemice zaatakował również romantyczną imaginację – w rozprawie *O pismach klasycznych i romantycznych* („Dziennik Wileński" 1819, t. 1). Śniadecki zarzuca romantykom podążanie za imaginacją kosztem „prawideł", czyli, w gruncie rzeczy, dorobku myśli klasycystycznej. W *Filozofii umysłu ludzkiego* (1821), inspirowanej empiryzmem Johna Locke'a, Śniadecki podkreśla rolę „świata zewnętrznego", stanowiącego nie tylko pożywkę dla „wrażeń zmysłowych", ale przede wszystkim ich właściwe źródło – a bez wrażeń zmysłowych „nie masz pojęć i myśli". Kwestionuje taki model poznania, który zakładałby supremację ludzkiego wnętrza nad percypowalnym zmysłowo światem. Neguje możliwość poznawczej samowystarczalności refleksji, abstrahującej od świata zewnętrznego – i zaprzecza szansie na wyprowadzenie z refleksji czegoś, co wcześniej nie przyszłoby do niej „ze świata". Śniadecki występuje zatem w obronie „prawdziwej i rozsądnej nauki", opowiadającej się po stronie rzeczy postrzegalnych zmysłowo. Opozycja między prawidłami a fantazją, wyłaniająca się z pism Jana Śniadeckiego, organizuje nie tylko jego myślenie o relacji między starym a nowym, czyli między tym, co klasyczne, a tym, co romantyczne. Napięcie między „prawidłami" a „fantazją" odpowiada napięciu między dwoma różnymi modelami świata i modelami epistemologicznymi. Podobnie do Śniadeckiego – pod wpływem jego pism – myślał o imaginacji Wincenty Niemojowski w jawnie polemicznych *Myślach dorywczych o romantyczności i romantykach* (1830), opowiadając się po stronie „oswojonej" przez oświecenie imaginacji, a przeciw fantazji – traktowanej jako „źródło przywar i niepokoju duszy". Sprawa imaginacji wiąże się dla Niemojowskiego bezpośrednio ze swoiście rozumianym podziałem na to, co klasyczne/ klasycystyczne, i to, co romantyczne. Poezja romantyczna jest dla niego → gatunkiem „poezji klasycznej", posiłkującej się imaginacją w granicach wyznaczonych przez dane empiryczne i racjonalność. Poezję kierującą się fantazją nazywa z kolei pseudoromantyczną.

W czasach romantycznego przełomu zasadniczą rolę w procesie twórczym przyznawał imaginacji Leon Borowski, traktując ją jako władzę zapewniającą najwięcej wzruszeń i przyjemności estetycznych, przy czym uwzględniał tu zarówno wyobraźnię odtwórczą, jak i twórczą fantazję. Uważał ją za jedno z tych uzdolnień człowieka, które – jak w tytule jego artykułu – przyczyniały się do doskonalenia w naukach i sztukach: „Taką zdolnością jest imaginacja, bez której poeta i często nawet mówca mogą być prawdziwymi, rozsądnymi, mogą zachować wszelkie prawidła i przepisy, które rozum i rozsądek podaje, ale nie zdołają się wynieść do wysokich wyobrażeń piękności, nie zdołają wprowadzić duszy czytelnika w przyjemne omamienia, zachwycić i przywiązać jego uwagi" (w niesygnowanym artykule *Uwagi nad zdolnościami człowieka, od których doskonalenie się w sztukach pięknych zawisło*, „Tygodnik Wileński" 1819, nr 139).

Romantyczna swoboda imaginacji. Wczesna krytyka romantyczna kształtowała się w konfrontacji z oświeceniowymi teoriami imaginacji, ale dopracowała się też specyficznego dla niej rozumienia roli wyobraźni. W ujęciu romantycznym dawałaby ona dostęp do świata ideałów, odpowiadałaby temu, co nieskończone; skala wyobraźni informowałaby o twórczych możliwościach danego artysty. Adam Mickiewicz w *Przemowie* do pierwszego tomu swoich *Poezji* (*O poezji romantycznej*, 1822) zaproponował takie rozumienie poezji, dla którego ważne okazało się pojęcie wyobraźni. Poeta pisał o pewnym wariancie „świata bajeczne-

go" (Grecji z czasów Homera): „Tworzy go młoda, ognista, lecz nieukształcona imaginacja […]". Literaturę starogrecką określała, w pojęciu Mickiewicza, przewaga imaginacji. Harmonijnej literaturze greckiej przeciwstawił klasycyzm francuski XVII i XVIII w., marginalizujący władzę imaginacji („imaginacja francuska nie ważyła się sama przez się żadnego uczynić kroku"). Klasycystyczne instrumentarium pojęciowe tego tekstu, przypisującego poezji romantycznej „język nieokrzesany", „śmiałą imaginację" i „gorące uczucie", trzeba widzieć w zestawieniu z całym tomem poetyckim, aby dostrzec w nim nową jakość krytyczną. W artykule *Goethe i Bajron* (powst. ok. 1827, wyd. 1860) Mickiewicz dowodzi, że rojenia i zmyślenia, którymi Johann Wolfgang Goethe jako mały chłopiec ubarwiał swoje opowieści, mają ścisły związek z imaginacją poetycką dorosłego poety. Utrzymuje, że „koloryzowanie" rzeczywistości, które w przypadku pospolitego człowieka jest wadą, „w dziełach geniuszu" daje pojęcie o wybitnym potencjale twórczym.

Zagadnienie wyobraźni w romantyzmie odsyła także do poezji ludowej (→ pieśń ludowa). Tu waży tekst *Przemowy* Antoniego Edwarda Odyńca do tomu jego własnych *Poezji* (1825), w którym poeta podkreślił znaczenie imaginacji dla świata ballad romantycznych i wyeksponował jej związek z → fantastyką. Stefan Witwicki kreował natomiast – w *Dialogu* wprowadzającym do pierwszego tomu swoich *Ballad i romansów* (1824) – taką wizję poezji, w której wyobraźnia mogłaby znacząco wpłynąć na przyspieszenie zmiany literackiego paradygmatu: z klasycystycznego na romantyczny. Witwicki nie myślał przy tym o zmianie radykalnej: raczej o równoważeniu komponentów klasycznych i romantycznych niż o zupełnej wolności od reguł formalnych.

Z jawnymi ambicjami teoretyczno-poznawczymi pisał o imaginacji Jan Kazimierz Ordyniec (*O związku i powinowactwie sztuk pięknych w ogólności, a mianowicie poezji z muzyką*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 11, nr 32). Wyróżnił on siłę twórczą oraz imaginację, powierzając tej ostatniej zadanie „dostarczania" wyobrażeń, traktowanych jako budulec materii poetyckiej: „Imaginacja więc dostarcza materiałów, siła twórcza je składa i stąd powstaje całość, która jest dopiero ideałem". Faktyczny obraz działania wyobraźni może dać jedynie współpraca imaginacji i siły twórczej. Ordyniec wspominał również o „skrzydłach imaginacji" w związku z zagadnieniem geniuszu twórczego.

Jednym z głównych teoretyków romantycznej imaginacji był Maurycy Mochnacki, który z jednej strony używał kategorii imaginacji dla określenia „obrazotwórczych" potencji ludzkiego intelektu, a z drugiej rozróżniał „imaginację" i „fantazję" we własnej teorii świadomości. Pisał z oburzeniem: „Prawidła, te szczudła umysłowej niemocy partaczów, o których twórcza natura nie pamiętała, prawidła w poezji, w tej metafizyce czucia i imaginacji, w tej swobodnej dziedzinie natchnień, prawidła Boala i duch starożytnych wieków! Jakaż rozległa, niezmierzona przestrzeń dzieli te dwa wyobrażenia!" (*Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych"*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 2, nr 5 i 7). Mochnacki, dla którego teoria i krytyka poezji były → „metafizyką czucia i imaginacji", a poezja po prostu „dziedziną imaginacji", tak opisywał w *Artykule, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego* („Gazeta Polska" 1829, nr 15, 17–20, 22, 26–29) rolę współczesnych mu krytyków romantycznych: „[…] nie roszczą sobie [krytycy] pretensji do tego, by ich pisma myśl i imaginacją artystów krępowały i wiązały, nie chcą być ustawodawcami gustu". Autor rozprawy *O duchu i źródłach poezji w Polszcze* („Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2) zbliżył bardzo pojęcie imaginacji do pojęcia KREACJI, co widać zwłaszcza w rozprawie *O „Sonetach" Adama Mic-*

kiewicza („Gazeta Polska" 1827, nr 80 i 82). Kompetencje fantazji i imaginacji rozróżnił z kolei bodaj najbardziej szczegółowo w książce *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* (1830), w której określił romantyczność mianem czasu „tworzydeł fantazji", czyli kreacji, wolnej od nakazu naśladownictwa. O władzy fantazji pisał jako o szansie na pojednanie tego, co rozdzielone – w tym sensie fantazja byłaby antagonistką rozumu w jego pracy analizowania, dzielenia, separowania.

W ocenie poezji romantycznej częściej niż do pojęcia wyobraźni odwoływał się do → natchnienia Seweryn Goszczyński w *Nowej epoce poezji polskiej* („Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1). Pisał przy tym o jedności WYOBRAŻEŃ w poezji „rodziny słowiańskiej". Fragment poświęcony poezji Józefa Bohdana Zaleskiego zawiera natomiast charakterystyczny dla krytyki Goszczyńskiego zestaw pojęć: „Naiwność, czucie, świetność, wyobrażenia, zewnętrzne nawet wysłowienie łączą się u niego w najpiękniejszą harmonię i stanowią jakby wrodzoną muzykę tych pieśni".

„Bogatej słowiańskiej fantazji" wiele uwagi poświęcił Michał Grabowski, a w jego twórczości krytycznej słowo „wyobraźnia" (wymiennie z „imaginacją") pojawiało się często. Pisał o niej także w związku z namysłem nad rolą czytelnika poezji: „Nie trzeba myśleć, że imaginacja czytelnika nic dopełnić nie może. Słowa istotnie poetyczne są te słowa właśnie, które proste i naturalne same w sobie, budzą dopiero w duszy tego, który je słyszy, wrażenia i obrazy. Jest to sekret wielkich poetów" (*Literatura i krytyka*, 1840). W *Literaturze romansu w Polsce* postulował, by „utwór imaginacji" był przede wszystkim „wdzięczny", ale też krytykował twórczość romansopisarzy „wybujałe marzenia imaginacji przedających za rzeczywistość".

Zygmunt Krasiński w *Kilku słowach o Juliuszu Słowackim* („Tygodnik Literacki" 1841, nr 21–23) poetycko i metaforycznie określa charakter WYOBRAŹNI TWÓRCZEJ SŁOWACKIEGO, chociaż słowem „imaginacja"/ „wyobraźnia" posługuje się rzadko. Rekonstruuje jednak dwa światy poetyckie (Mickiewicza i Słowackiego) na zasadzie zestawienia dwóch dominant twórczości: siły „dośrodkowej", siły „wcielań i twierdzeń" (Mickiewicz) oraz siły „odśrodkowej", „odwcielań i zaprzeczeń" (Słowacki). Pisze: „To, co ona ukochała [siła twórcza Słowackiego], nigdy przy niej, nigdy z nią nie przebywa, ale coraz wyżej i błędniej, i dalej ciągnie ją za sobą – każde stanowisko ona musi przekroczyć, każdą formę podnurtować i do pryśnięcia przymusić […]". Właśnie przez wzgląd na daleką od statyczności wrażliwość Słowackiego i właściwy mu rytm pracy twórczej Krasiński pisze, że poeta „muzykiem się urodził", nie rzeźbiarzem. „Nikt tak smukle, gibko, fantastycko po polsku nie pisał" – ta ocena → stylu koresponduje z późniejszymi wypowiedziami modernistów o autorze *Lambra*. Odsyła nas także do wypowiedzi Edwarda Dembowskiego o Słowackim (*O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*, „Rok" 1843, t. 6), piszącego o wybujałej i poetycznej fantazji autora *Kordiana*. Odczyty Cypriana Norwida o Słowackim zawierają fragment korespondujący z zapisaną przez Krasińskiego typologią wyobraźni twórczych: „Juliusz nie był architektą, jak Zygmunt, ani rzeźbiarzem, jak Mickiewicz, ale był to poeta-malarz, chociaż mógł bywać i tym, i owym" (*O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru „Balladyny")*, 1861). Słowacki daje zresztą w swoich próbach krytycznych pojęcie o tym, jak metawyobraźnia twórcza współpracuje z lekturą dzieł literackich: „[…] jest zaś jakieś monotonne usposobienie duszy, która to wszystko harmonizuje i jedną barwą oblewa… tak na przykład, że po napisaniu (ale po napisaniu, powiadam, nie przed) dziwię się samemu kolorytowi, który moje dzieła jedno od drugiego rozróżnia – […] mi się mój *Sen nocy let-*

niej wydaje błękitnym i księżycowym… a np. *Macbet* szarym i czerwonym obrazem" (wypowiedź „Szekspira" z utworu Słowackiego *Krytyka krytyki i literatury*, powst. 1841, wyd. 1891).

Pojęciem wyobraźni operuje często Karol Libelt w swojej pracy *Estetyka, czyli umnictwo piękne* (t. 1, 1849). „Potęgą twórczą jest w nas wyobraźnia, stanowiąca jedność zmysłowych wrażeń i umysłowej wiedzy – łącznik czucia i myśli – spój serca i rozumu". Libelt wyróżnia WYOBRAŹNIĘ BIERNĄ i CZYNNO-TWÓRCZĄ – pierwsza „tworzy z wrażeń zewnętrznego świata" (tę nazywa IMAGINACJĄ), druga, FANTAZJA, ma „świat ducha" za „materiał". Pobudką dla twórczej pracy fantazji jest za to „natchnienie", ogarniające „serce, rozum i wyobraźnię". Libelt przyznaje wyobraźni rolę porządkowania, syntetyzowania i udostępniania nam wrażeń zmysłowych: wyobraźnia to „krośna [ducha], na których układają się wrażenia zmysłowe na OBRAZY i przerabiają się w wyobrażenia". Autor *Estetyki* przede wszystkim eksponuje jednak kreacyjną siłę wyobraźni: „Czy to na biernym, czy na czynnym stanowisku, zawsze wyobraźnia jest tworzeniem, kształtowaniem, obrazowaniem, produkcją – i ta to formalna jej strona robi ją głównie estetyczną potęgą ducha" (tamże). Libelt nie przyznaje kompetencji kreacyjnych ani rozumowi, ani woli: ma je tylko wyobraźnia. Jeszcze bardziej szczegółowo opracowuje typologię w obrębie wyobraźni artystycznej. Tak filozof relacjonuje „dwoiste działanie" wyobraźni w → sztukach pięknych: „[…] najprzód estetyczny na nie pogląd, czyli odbicie się ich w nas do estetycznego smaku i pojęcia; po wtóre samodzielne tworzenie ich, czyli uzewnętrznienie z siebie ideałów" (tamże). Zarówno imaginację, jak i fantazję Libelt uznaje za niezbędne artystom w procesie tworzenia. IMAGINACJĘ dzieli na: CZYSTO-BIERNĄ, PAMIĘĆ oraz IMAGINACJĘ DOPEŁNIAJĄCĄ, a w obszarze FANTAZJI wyróżnia: PRZEDMIOTOWO-TWÓRCZĄ, REPRODUKUJĄCĄ i DOPEŁNIAJĄCĄ. Nie tylko Libelt poświęcał fantazji wiele uwagi: w *Listach z Krakowa* (1843, 1855) Józefa Kremera znajdziemy drobiazgowe – historyczne i pojęciowe – wywody z dziejów artystycznej fantazji (publikowane w kolejnych tomach *Listów z Krakowa* właśnie w cyklu *Dzieje artystycznej fantazji*). Szczegółowe rozbiory Kremera najmocniej oddziałały na pozytywistów, w tym na młodą Elizę Orzeszkową. Syntetycznie swoje poglądy autor *Listów z Krakowa* wykłada w późnym tekście *Grecja starożytna i jej sztuka, zwłaszcza rzeźba*: „Tak naprzód dwie moce najwięcej sobie przeciwne są, fantazja a rozum! Łatwo nam domyślić się, że u ludu greckiego, wobec którego nie istnieje ani duchowość sama przez się, ani sama przez się goła materia – że u Greka, dla którego duchowość pojawia się jedynie w kształtach materialnych, wyrażając się na jaw we wcieleniach zmysłowych – fantazja była zaiste ze wszystkich czynników umysłu najczynniejszym – była potęgą twórczą – obrazującą – poetyczną – artystyczną" (*Streszczenie wykładów, mianych przez autora w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie, w półroczu zimowem 1866/7*, 1868).

Fantazja u pozytywistów. Sprawa wyobraźni w krytyce literackiej pozytywistów nie była kwestią pierwszoplanową, niemniej ważną o tyle, że stanęli oni przed zadaniem sformułowania własnych kryteriów estetycznych, a co za tym idzie – zadaniem godzenia rozumu i imaginacji (wspominał już o tym m.in. Józef Ignacy Kraszewski w artykule *O celu powieści*, „Athenaeum" 1847, t. 6). Kwestię wyobraźni wielokrotnie przywoływała w swoich tekstach krytycznych Eliza Orzeszkowa. Do natchnienia jako niezbędnego współpracownika intelektu w akcie twórczym odwoływała się w artykule *Kilka uwag nad powieścią* („Gazeta Polska" 1866, nr 285–286 i 288), dostrzegając potrzebę udziału także innej dyspozycji umysłu, nastawionej na to, co pozawerbalne. Pisała o wiekach średnich jako o czasie „rozbujałej" fantazji, irracjonalnej i – w tej postaci – do przezwyciężenia. W *Listach o literaturze* systematyzowała rolę INTUICJI: „[…] intuicja przenika wierzchnią warstwę rzeczywistości, wyobraźnia rozwi-

ja obrazowo niewerbalizowalne intuicje, czyli nadaje kształt obrazu […] emocjom i myślom" (*List I. Wiek XIX i tegocześni poeci*, „Niwa" 1873, t. 4). W artykule *O przekładach* („Tygodnik Wielkopolski" 1872, nr 15) ostrzegała przed „zbrukaną wyobraźnią", sojuszniczką „talentów sprzedajnych i leniwych". W niepublikowanym za jej życia tekście o Zygmuncie Krasińskim Orzeszkowa pisała: „[…] w dziedzinie twórczości Mickiewicz jest upostaciowaniem uczucia, Słowacki wyobraźni, a Krasiński myśli. Duchowe ich imiona są: uczucie, wyobraźnia, myśl, czyli siła, blask, głębia"; „Wyobraźnia okryła twory Słowackiego blaskiem, który olśniewa, i barwami, które uwodzą do fantastycznych rajów" (*O Zygmuncie Krasińskim*, „Kurier Lwowski" 1912, nr 79–95, z przerw.). Kategorię wyobraźni pisarka wiązała ze Słowackim głównie na podstawie dostrzeżonego u niego „upragnienia zaświata", chęci oderwania od rzeczywistości. W niektórych tekstach krytycznych pozytywistów zarzut abstrahowania od rzeczywistości łączył się z zarzutem swego rodzaju romantyzmu politycznego: tak da się czytać rozprawę Franciszka Krupińskiego *Romantyzm i jego skutki* („Ateneum" 1876, t. 2).

Dla scharakteryzowania pozytywistycznego namysłu nad wyobraźnią ważna jest niewątpliwie rozprawa Piotra Chmielowskiego *Geneza fantazji* („Niwa" 1872, t. 2), w której krytyk odwołuje się do rozprawy *Filozofia umysłu ludzkiego* Śniadeckiego, by wyraźnie wskazać na podobieństwo własnych zapatrywań do Śniadeckiego myślenia o wyobraźni, a tym samym wyostrzyć opozycję między własnym wywodem a teoriami „pp. Kremera i Libelta". Autor zarzuca rodzimym heglistom przypisanie wyobraźni sferze nadprzyrodzoności, niepoddającej się badaniom. Buduje analogię między dzieckiem a człowiekiem pierwotnym: „Dziecko pod wielu względami jest człowiekiem dzikim, pierwotnym. […] przymioty i własności rzeczy dobrze sobie znanych przenosi na zupełnie nieznane". Powołuje się tu na ustalenia założyciela tzw. szkoły marburskiej, Hermanna Cohena, autora pracy *Die dichterische Phantasie und der Mechanismus des Bewusstseins* (1869). Chmielowski rekonstruuje drogę powstawania wyobrażeń → mitycznych, które są „spojone z naturą ludzkiego umysłu i dlatego też zapewne długo jeszcze trwać będą, chociaż zakres ich nauka ścieśnia do coraz szczuplejszego koła". Nie zgadza się na oddzielenie fantazji od innych „form naszej duchowości". „Że fenomeny fantazji są w zasadzie te same, co i fenomeny rozumu – staraliśmy się poprzednio wykazać; że nie ma fizjologicznej podstawy do ich odróżniania, o tym przekonały płonne usiłowania kraniologów i frenologów, którzy chcieli wykreślić w mózgu osobne miejsca, odpowiadające oddzielnym objawom umysłowym". Chmielowski odróżnia rozum i fantazję przede wszystkim na podstawie innego wpływu uczuć na obie te władze. Odwołuje się do współczesnych mu ustaleń filozofii (epistemologii) i → psychologii (w jej wymiarze poznawczo-eksperymentalnym): „Metodą badania rozumowego jest albo dedukcja […], albo dokładna indukcja […]; metodą fantazyjnego kojarzenia się wyobrażeń – jeżeli nawet można mówić o metodzie – jest niedokładna indukcja, czyli zwyczajne postrzeganie". Chmielowski zapisuje to zdanie w polemice z Wilhelmem Wundtem, przyznającym artystom i naukowcom analogiczną zdolność do asocjacji, i kończy studium konstatacją: „Fantazja jest to taki proces myślenia, w którym wyobrażenia zmieniają się i kombinują pod kierunkiem naszych uczuć i namiętności na podstawie asocjacji swobodnej". Krytyk nie deprecjonuje tej dyspozycji ludzkiej, przeciwnie, zakłada, że „i twory fantazji są nie do pogardzenia, gdyż tak ściśle z naturą duszy naszej się łączą, tak stanowczo w jej dziedzinę się wdzierają". Wywód Chmielowskiego dąży zatem ku harmonijnemu włączeniu fantazji w nasz horyzont poznawczy, co znajduje zresztą odzwierciedlenie w próbie wywodzenia jej – wraz „z rodzonym bratem – rozumem" ze wspólnego im źródła. W myśleniu Chmie-

lowskiego o poznawaniu literatury zasadniczą rolę odgrywał mechanizm KOJARZENIA WYOBRAŻEŃ.

O fantazji parokrotnie wypowiadał się również Henryk Sienkiewicz. W szkicu *O powieści historycznej* („Słowo" 1889, nr 98–101) pisał, że fantazja odgrywa w niej rolę podobną do tej, jaką ma w → powieści psychologicznej. Zatem „ożywia, przedstawia plastycznie, z przeszłości przenosi w obecność, ukazuje ludzi nie w trumnach, ale w czynach". Zauważał, że historia ofiarowuje powieści „wytyczne z życia", między którymi są „przerwy", a wypełnienie ich staje się zadaniem fantazji. W → odczytach *O naturalizmie w powieści* („Niwa" 1881, t. 20) upominał się o zasadę prawdopodobieństwa, miarkującą działanie „siły twórczej" – fantazji, by ta „nie tworzyła widm, cieniów lub chińskich zygzaków".

W notatkach o → kompozycji Bolesława Prusa (1886) znajdujemy m.in. „formuły do rozwijania wyobraźni", czyli schemat szczegółowych instrukcji dotyczących tego, jak korzystać z różnych faktów i okoliczności dla ćwiczenia wyobraźni pisarskiej. Autor notował: „Każdy element duszy różniczkować za pomocą innych. A także: każdą dziedzinę różniczkować za pomocą innych". Nie tylko zresztą w notatkach o kompozycji Prus podejmuje wątek fantazji/ wyobraźni. W artykule poświęconym Mickiewiczowskiemu *Farysowi* („Kraj" 1885, nr 46) Prus umiejscowił „czar poezji" w duszy ludzkiej, a poematom powierzył rolę narzędzia do „obudzenia […] wyobrażeń i pojęć", wskazując tym samym na rolę sztuki wobec naszych dyspozycji umysłowych i duchowych. Prus nazwał Mickiewicza poetą „ruchliwej wyobraźni". O fantazji wypowiadał się przyjaciel Prusa – Wiktor Szokalski, autor pracy *Fantazyjne objawy zmysłowe* (1861, 1863). W tomie pierwszym wychodzi od złudzeń optycznych, by dojść do spontanicznej działalności niekontrolowalnego umysłu w stanach narkotycznych, w chorobach psychicznych, uniesieniu. Cenne uwagi o wyobraźni twórczej zawarł Stanisław Witkiewicz w *Sztuce i krytyce u nas (1884–1890)*.

W związku z zagadnieniem wyobraźni w myśli pozytywistów trudno nie wspomnieć o pracach Juliana Ochorowicza (*O twórczości poetyckiej ze stanowiska psychologii*, „Tydzień Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny" 1877, nr 35–45 i odb.), który promował pod koniec XIX w. TEORIĘ IDEOPLASTII, czyli – w jego interpretacji terminu – „urzeczywistnienia fizjologicznego danego wyobrażenia", a zatem sytuacji, w której samo wyobrażenie wywołuje zmiany, bez żadnych dodatkowych czynników (*Sur l'idéoplastie*, „Comptes rendus hébdomadaires des séances" 1884; *Pierwsze zasady psychologii*, 1916; *De la suggestion mentale*, franc. 1887, ang. 1891, pol. 1935). Cytując George'a Henry'ego Lewesa *Dzieje życia i utworów Goethego* (*Life of Goethe*, 1855; przekł. pol. A. Nowosielski, 1860): „Matka rozwijała fantazję w dziecku, podczas gdy ojciec chciał uczynić z niego starego człowieka, rozwijając w nim rozum". Opozycja fantazja–rozum zostaje tu stowarzyszona z opozycją kobiece–męskie, gdzie po stronie fantazji znajdzie się pierwiastek kobiecy. Ochorowicz nie przyznaje jednak fantazji zdolności do kreowania *ex nihilo*: „[…] kto zna psychologiczne prawa, rządzące fantazją ludzką – ten się tak głębokiej i ścisłej zależności od otoczenia dziwić nie będzie. Fantazja nie może stworzyć ani nowego tonu, ani nowej barwy, ani żadnego istotnie nowego wyrażenia, ona może tylko kombinować te, które z zewnątrz odbiera". Nie znaczy to jednak, by fantazja nie zapewniała poezji znacznej siły oddziaływania. Przewaga poezji nad filozofią w planie uczuć bierze się właśnie z tego, że „filozofia składa się przeważnie z POJĘĆ, a poezja przeważnie z WYOBRAŻEŃ, i to zmysłowych". Interesujący jest wywód Ochorowicza o różnicach między filozofią a poezją w kwestii robienia użytku z siły wyobraźni. O ile poezja (tu przykładem Kornel Ujejski) oddziałuje przez „wywód idei", ale i przez obrazy, komplementarnie

obecne, o tyle filozofia oferuje „myśli w formie pojęć", które dopiero wyobraźnia musi uposażyć w przedstawienia. Ochorowicz wskazuje też zależność między intensywnością fantazji poetyckiej a reakcją czytelnika, dowodząc, że „prawdziwy poeta instynktownie czuje te granice, poza którymi zamiast podbijać fantazję czytelnika, łamałby jej skrzydła". Autor układa małą typologię fantazji, wyróżniając FANTAZJĘ SENNĄ (pracuje „luźnie i bezładnie") i FANTAZJĘ POETYCKĄ (w pół drogi między „marzeniem" a rozumowaniem). Zakłada – podobnie jak Chmielowski – że fantazja nie znajdzie innego budulca nad to, czego nie dostarczyłby świat zewnętrzny i nasza wrażliwość, ale znacznie mocniej niż Chmielowski akcentuje rolę wyobraźni w konstytuowaniu naszego obrazu rzeczywistości: fantazja „posiada najpotężniejsze na ziemi magiczne zwierciadło […]. To, czego nam dostarczają wrażliwość i pamięć, to tylko kamyczki kolorowe do tej mozaiki duchowej, jaką fantazja układa".

Rozróżnienie na fantazje dzikich i „pomysły" poetów pojawia się w rozprawie Aleksandra Świętochowskiego *Poeta jako człowiek pierwotny* (1896). Tutaj jest to refleks teorii Edwarda Burnetta Tylora, według której ludzi pierwotnych i poetów upodabnia do siebie to, że jedni i drudzy wierzą w rzeczywistość wyobrażeń, odróżnia ich zaś od siebie inny status tychże wyobrażeń w ich doświadczeniu: dzicy mieliby obcować z widziadłami, poeci – z urojeniami. Świętochowski przejmuje projektowaną przez Tylora opozycję, ale nie bez znaczącej korekty. Na początku studium zaznacza: „[…] rodzą się pewne istoty [poeci], obdarzone z natury szczególnymi właściwościami ducha, kojarzącego swoje wyobrażenia przeważnie na podstawie podobieństw i odlewającego z nich postaci żywe", w czym upodabniają się do „ludzi pierwotnych". Dostrzegamy w tym wywodzie – co nie jest wyjątkiem, raczej regułą – ścisłą zależność między teoretycznymi rozstrzygnięciami dotyczącymi statusu poezji a orzekaniem o roli wyobraźni. Świętochowski wiąże wysiłek twórczy poetów nie tylko z reaktywacją → mitów czy legend, ale z wpływem animizmu na wyobraźnię. „W naszej literaturze Słowacki więcej wywołał duchów i wprawił w ruch dusz niż cała mitologia polinezyjska". Autor *Dumań pesymisty* zestawia ze sobą obrazy poetyckie z pism Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, Goszczyńskiego, Ujejskiego, wskazując na możliwą strategię opisu twórczej wyobraźni. Spostrzeżenia o animistycznym typie wyobrażeń uzupełnia ważną konstatacją: „Nadto na fantazję poetów bardzo mocno oddziaływa mowa rodzima" oraz zjawiska natury, „o które najchętniej imaginacja zaczepia nić swej poetycznej przędzy". W ten sposób Świętochowski rozpina most między pierwotnością a rodzimością, udostępniając tym samym niejako podwójny układ odniesienia dla oceny poetyckiej wyobraźni. U końcu wywodu notuje rozróżnienie (polemiczne wobec tekstów Tylora): „[…] człowiek pierwotny wierzy w prawdę i rzeczywistość swych animistycznych wyobrażeń, poeta nie wierzy i używa ich tylko jako formy dla wyrażania swych wrażeń, uczuć i myśli". Rola wyobrażeń jako „form dla wyrażania" koresponduje z jedną z konkluzji: „[…] imaginacja szuka wszędzie życia, a jeśli go nie znajduje, to stwarza". Opozycją zamykającą rozprawę Świętochowskiego byłaby zatem opozycja IMAGINACJI, pozostającej po stronie ŻYCIA (wymiennie mówi o fantazji i wyobraźni), i NAUKOWEJ wizji świata, skłonnej do parametryzacji.

Terminem „fantazja" sporadycznie posługuje się Maria Konopnicka w swoich szkicach o literaturze romantycznej. W studium *O „Beniowskim"* („Biblioteka Warszawska" 1909, t. 4) rekonstruuje pokrótce spór krytyki o wartość tego tekstu: charakteryzując Słowackiego „wizję" i „marzenie", konstatuje, że nie przedstawia natury, ale umie jej używać, czuje ją: „[…] postacie są takimi, jakimi je widzimy, dlatego że oddziaływanie subiektywnych czynników takimi je zrobiło". „Słowacki ma fantazję bujną" – referuje jedno z obiegowych już przeświadczeń.

Na temat *Ody do młodości* napisze: „Zaakcentowane są w niej uczucie i fantazja; wszakże nie dla walki z kimkolwiek, ale na znak tryumfu" (*Mickiewicz, jego życie i duch*, 1899). W omówieniu pracy Gabriela Sarrazina konstatuje, że najbardziej w naszej poezji romantycznej męczą go „inszość, bohaterskość, tajemniczość, a zwłaszcza fantazja" (*O książce i około książki. G. Sarrazin, „O wielkich poetach romantycznych Polski"*, „Biblioteka Warszawska" 1906, t. 2–3).

Wyobraźnia twórcza modernistów. Wątek wyobraźni w krytyce młodopolskiej – paradoksalnie – nie łatwiej wcale śledzić niż wątek fantazji/ wyobraźni w krytyce pozytywistycznej. Dzieje się tak m.in. z tego powodu, że jest on bardziej integralnym, a mniej eksplicytnym składnikiem dyskursu krytycznoliterackiego. „Wyobraźnia" z przedmiotu namysłu staje się coraz bardziej funkcją → podmiotowej refleksji krytycznej, a zatem wyraźniej uobecnia się w refleksji metakrytycznej. Ważna dla młodopolskiego myślenia o wyobraźni jest KATEGORIA WYOBRAŹNI TWÓRCZEJ. Kluczową dla jej rozumienia i stosowania była praca Théodule-Armanda Ribota *O wyobraźni twórczej*, w której autor odwołuje się m.in. do ustaleń Wundta. Interesuje go geneza wyobraźni twórczej, związki między twórczością (i geniuszem) a fizjologią.

Wielki potencjał kreowania sztuki niepoddającej się dyktatowi osiągnięć cywilizacyjnych dostrzegał w z gruntu autonomicznej wyobraźni poetyckiej i w intuicji twórczej Zenon Przesmycki (Miriam): „[…] poeci nie mają wcale potrzeby bawić się poetyckim odtwarzaniem termometrów, lokomotyw, balonów, lamp elektrycznych itp. […], bo przed nimi rozciągają się całe przestworza zjawisk i faktów naturalnych […], ale niewytłumaczonych, wyzierających z głębi jakiejś czy dali tajemniczej, bezgranicznej, w której intuicja twórcza wyobraźni poetyckiej odpowiednie do orlego skrzydeł rozmachu znajduje miejsce" (*Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*, „Świat" 1891, nr 3–12, 14, 18 i 21–24). Krytyk charakteryzował twórców jako ludzi o wyobraźni ogarniającej „obie strony świata": twórcą byłby ten, „kto w każdym objawie świata zewnętrznego, w każdym drgnieniu myśli czy uczucia, ten pierwiastek nieskończoności obok pierwiastka zmysłowego symbolicznie uwydatnić potrafi". W mowie Przesmyckiego o Słowackim, wygłoszonej na cmentarzu Montmartre w 1898 r. („Nowe Słowo Polskie" [Paryż] 1898, przedruk w: „Chimera" 1905, t. 9), a poświęconej głównie wyobraźni twórczej autora *Lilli Wenedy*, znajdujemy charakterystyczną dla młodopolskiego dyskursu krytycznoliterackiego metaforę: „Rozhukany hipogryf jego wyobraźni nie znał granic żadnych ni zawad".

Poglądy modernistów, dotyczące roli sztuki czy kondycji artysty, zawierały również – *implicite* – wątek wyobraźni, niemniej nie znajdujemy szczególnie wielu tekstów, w których byłby autonomicznie problematyzowany. Wątki wyobraźni/ fantazji nierzadko krzyżowały się z wywodami poświęconymi → symbolizmowi, jako że zarówno zagadnienie wyobrażeń, jak i zagadnienie → symbolu odsyłały do rzeczywistości nadzmysłowej czy do tych władz ludzkich, które odpowiadały za procesy twórcze. Jerzy Żuławski w studium *Znaczenie symbolizmu w sztuce* pisał: „Sztuka wyrosła z fantazji, która jest intuicyjną zdolnością tworzenia rzeczy nowych. Wiadomo powszechnie, że pierwiastków nowych nikt stworzyć nie zdoła; tworzymy tylko nowe syntezy rzeczy danych" (*Prolegomena. Uwagi i szkice*, 1902). Maria Komornicka we wstępie do swoich *Szkiców* (1901) zauważała: „Zdajmyż sobie sprawę, czym w przybliżeniu być może świtający okres w literaturze – w stosunku do przeżytej szkoły: […] buntem potęgi wewnętrznego życia […]. Będzie ODŻYCIEM WYOBRAŹNI po męczącej wstrętnej prozie mieszczańskich interesów i mieszczańskiego filisterstwa". Podobny wątek uznania wyobraźni za nową jakość modernistycznej sztuki pojawia się w krytyce Marii Grossek-Koryckiej, która wielokrotnie podkreślała prymat tego, co nadzmysłowe i różne od „poj-

mowania logicznego" – władzę odpowiedzialną za takie percypowanie świata określiła właśnie mianem wyobraźni metafizycznej (*Medytacje*, 1913).

O potędze uczucia i → ekspresji wewnętrznej, które tworzyły młodopolski model myślenia o sztuce, pisał Artur Górski, jawnie nawiązując do romantycznych fascynacji (np. *Monsalwat. Rzecz o Adamie Mickiewiczu*, 1908). Jednak w słowniku krytycznym Górskiego, jak i wielu innych krytyków młodopolskich, terminem wiodącym będzie raczej „życie", nie „wyobraźnia". Z bliskim romantycznej „imaginacji" rozumieniem wyobraźni mamy do czynienia w pismach krytycznych Mariana Zdziechowskiego, przy czym, mówiąc o różnych funkcjach wyobraźni, autor chętnie używa słowa → „marzenie". Fragment *Byrona i jego wieku* (1894), poświęcony Juliuszowi Słowackiemu i Michaiłowi Lermontowowi, różnie to słowo operacjonalizuje: poetów nazywa się „marzycielami" czy „mistykami w marzeniu".

Opis wyobraźni twórczej danego artysty był celem prac krytycznych Ignacego Matuszewskiego, charakteryzujących się też namysłem teoretycznym nad wyobraźnią. Ciekawy wykład o fantazji (w krytyce młodopolskiej również na prawach synonimu wyobraźni) Matuszewski dał w tekście poświęconym Bolesławowi Prusowi, pisząc, że u tego autora „uderza […] siła i lotność fantazji, bez której zresztą żaden filozof nie byłby w stanie stworzyć metafizycznej syntezy" (*Bolesław Prus. Sylwetka*, „Przegląd Tygodniowy" 1894, nr 10–13). Fantazję Prusa dookreślał, odwołując się do metafor i obrazów kosmicznych („duchowe morze", „granice kosmosu"). W pracy *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze* (1902), pisząc o nastroju oraz o roli poezji → lirycznej, dodawał sceptycznie: „Ogół szeroki zawsze będzie łaknął plastycznego opisu […], fabuły, czynów i akcji o możliwie dramatycznym napięciu. Subtelne wynurzenia osobiste, dźwięczne nastrojowe fantazje nie zdołają nigdy roznamiętnić tłumu". Powołał się na malarstwo nastrojowo-fantastyczne (→ sztuki wizualne a literatura) dla potwierdzenia tego, że wyobraźnię może pobudzać nie tylko obraz → realistyczny i zgodny z zasadą prawdopodobieństwa; opowiadał się za delikatnością i niedosłownością → formy, bardziej wymagającej wobec wyobraźni czytelnika. Odwoływał się do ASOCJACJONIZMU, co zresztą nie było odosobnione w krytyce młodopolskiej. O wyobraźni twórczej Słowackiego pisał: „Każda rzecz, na którą Słowacki patrzy, wyjątkowo tylko przedstawia mu się w swojej naturalnej, pospolitej, elementarnej postaci. Wyobraźnia poety przerabia w tej chwili odebrane wrażenie na coś nowego, niezwykłego i często bardzo odległego od prawdy realnej".

Również w książce Tadeusza Micińskiego *Do źródeł duszy polskiej* (1906) znajdujemy fragmenty o Słowackim, które mogłyby służyć za metafory wyobraźni twórczej poety. Szkic *Słowacki i Calderon w „Xięciu Niezłomnym"* eksponuje różnice w ich sposobie widzenia i w obrazowaniu poetyckim: obraz miałby być dla Słowackiego „opalem", dla Calderona „kryształem". W tekście poświęconym *Królowi-Duchowi* Słowackiego czytamy z kolei: „W cudownym laboratorium poety – prastare tworzywa lśnią, wędrówki ducha, witraże słońc, otchłanie kręgów zatracenia pod księżycem – kuźnia podziemna tytanów ziemi, ognie jaskiń rzucające smugi na widma umarłych, co minęli – i na nas". Pojawia się tu też inaczej sfunkcjonalizowana wzmianka o fantazji, wcale nie synonimicznej względem twórczej wyobraźni: „Pycha Polskę całą spadla, wiodąc ją do uciech i władztwa zmysłowego. Ona – duchów straszliwa Królowa – idzie na górę mocy piekielnych – gdzie żyją jacyć pustelnicy pod strażą orła, gadziny i lwicy […]. Jest to owo częste połączenie w duszach i w historii polskiej – uskrzydlonej fantazji, świętoszkowstwa, i egoizmu"). Krytyczna względem kultury polskiej i naszego duchowego profilu wzmianka wpisuje wyobraźnię w sąsiedztwo wad na-

rodowych – co zresztą nie jest odosobnionym użyciem polemicznym w tekstach młodopolskich i późniejszych.

Antoni Lange w *Studiach i wrażeniach* (1900) konstatował, że „w wyobraźni spoczywa zasada twórczości". Wyprowadzał z tego spostrzeżenia wyrazisty postulat hermeneutyczny: interpretowania dzieł sztuki zgodnie z wiedzą o charakterze „wyobraźni w umyśle naszym". Definiował ją jako „siłę plastyczną ducha ludzkiego", co nie oznacza bynajmniej, aby miała ona tworzyć *ex nihilo*. Przeciwnie: wyobraźnia „nie tworzy nic sama przez się z niczego; nie może ona stworzyć ani jednego tonu, ani jednej barwy, ale z tonów i barw istniejących, układa nowe i w coraz nowe kombinacje zaplata związki rzeczywiste". W studium z tego tomu, poświęconym Johnowi Ruskinowi, czytamy o ruchu romantycznym jako okresie szczególnego przebudzenia wyobraźni. Passusy z wywodu Langego poświęcone gotykowi stanowią ciekawy materiał pozwalający rozpoznać zagadnienie wyobraźni twórczej nie w teorii, a w praktyce interpretacyjnej modernistów.

Egzemplifikacją namysłu nad wyobraźnią twórczą połączonego z praktyką krytyczną pozostaje model krytyki Bolesława Leśmiana, nastawionej na kreowanie nowych realności (także językowych) – zatem współpracującej z jego filozoficznymi (→ bergsonizm) fascynacjami. W *Artyście i modelu* Leśmiana czytamy: „Z tą samą powagą i z tą samą trwogą twórczą, z którą spoglądamy w głąb swej duszy, powinniśmy spoglądać na modela jako na współtowarzysza swej wędrówki w niewiadomość. Powinniśmy dbać o dobór modela, o jego odpowiedniość i zastosowawczość do naszych marzeń twórczych" („Przegląd Krytyki Literackiej i Artystycznej" 1911, nr 38).

Tematyce wyobraźni twórczej jest też bliska praca Cezarego Jellenty *Druid Juliusz Słowacki* (1911): „Słowacki dumał wiele nad Szekspirem […] i wyobraźnia jego, rażona widokiem gwałtowników i srogoszów brytańskich, zaczyna budować całe konstrukcje wielkich zbrodni i miłości, żądz, szałów i upadków duszy". Tadeusz Grabowski w książce o Słowackim zauważał, że romantyzm był – w związku ze swoimi skłonnościami metafizycznymi – epoką wyobraźni: „Romantycy mieli w ogóle skłonność do metafizyki. Ona dawała wolne pole wyobraźni, skoro Rousseau kazał już uczuciu mówić o tym, co kryje nieskończoność" (*Juliusz Słowacki. Jego żywot i dzieła na tle współczesnej epoki*, 1909). To romantyczne rozumienie możliwości twórczych wyobraźni było bliskie również modernistom.

Eliza Kącka

Źródła: [J.L. Chreptowicz], *Poezja*, w: [I. Krasicki], *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych*, t. 2, 1781; F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, 1788; F.K. Dmochowski, *Mowa o potrzebie i sposobie uczenia się łaciny przy dorocznym otwarciu szkół warszawskich XX Scholarum Piarum*, 1790, w: tegoż, *Pisma rozmaite*, cz. 1, 1826; G. Piramowicz, *Wymowa i poezja dla szkół narodowych*, 1792; [b.a.], *O imaginacji*, „Nowy Pamiętnik Warszawski" 1804, t. 13; [b.a.], *O guście i imaginacji*, „Nowy Pamiętnik Warszawski" 1805, t. 18; K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski" 1818, t. 10–11; L. Osiński, *Wstęp do wykładu literatury porównawczej* [1818–1830], w: tegoż, *Dzieła*, t. 2, 1861; L. Borowski, *Uwagi nad zdolnościami człowieka, od których doskonalenie się w sztukach pięknych zawisło*, „Tygodnik Wileński" 1819, nr 139; K. Brodziński, *Niektóre uwagi nad stanem i potrzebami literatury polskiej*, „Wanda" 1821, t. 1; W. Heltman, *O poetach i poezji*, „Dekada Polska" 1821, t. 1, nr 2; E. Słowacki, *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, w: tegoż, *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, 1824; [M. Mochnacki], *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, t. 1, nr 2; [M. Mochnacki], *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach kla-*

sycznych i romantycznych", „Dziennik Warszawski" 1825, t. 2, nr 5 i 7; M. Grabowski, *Myśli o literaturze polskiej*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 12, nr 36; J.F. Królikowski, *Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, 1828; J.K.O. [J.K. Ordyniec], *O związku i powinowactwie sztuk pięknych w ogólności, a mianowicie poezji z muzyką*, „Dziennik Warszawski" 1828, t. 11, nr 32; J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, 1829; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; [W. Niemojowski], *Myśli dorywcze o romantyczności i romantykach*, 1830; S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1, z. 1–3; M. Grabowski, *Literatura i krytyka*, t. 1–2, 1837–1840; J. Słowacki, *Krytyka krytyki i literatury*, powst. 1841, wyd. 1891; D*** [E. Dembowski], *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*, „Rok" 1843, t. 6; J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 1, 1843, 1869; H. Cegielski, *Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcelniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany*, 1845; K. Libelt, *Estetyka, czyli umnictwo piękne*, t. 1, 1849; C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru „Balladyny")*, 1861; W. Szokalski, *Fantazyjne objawy zmysłowe*, 1861, 1863; E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, „Gazeta Polska" 1866, nr 285–286 i 288; J. Kremer, *Grecja starożytna i jej sztuka, zwłaszcza rzeźba*, 1868; P. Chmielowski, *Geneza fantazji*, „Niwa" 1872, t. 2; B. Prus, *Literackie notatki o kompozycji* [1886–1904], wstęp, wyb. i oprac. A. Martuszewska, 2010; Miriam [Z. Przesmycki], *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*, „Świat" 1891, nr 3–12, 14, 18 i 21––24; S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas (1884–1890)*, 1891; A. Świętochowski, *Poeta jako człowiek pierwotny*, 1896; A. Lange, *Studia i wrażenia*, 1900; I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902; J. Żuławski, *Znaczenie symbolizmu w sztuce*, w: tegoż, *Prolegomena. Uwagi i szkice*, 1902; I. Matuszewski, *Twórczość i twórcy. Studia i szkice estetyczno-literackie*, 1904; T. Grabowski, *Juliusz Słowacki. Jego żywot i dzieła na tle współczesnej epoki*, t. 1, 1909; C. Jellenta, *Druid Juliusz Słowacki*, 1911; B. Leśmian, *Artysta i model*, „Przegląd Krytyki Literackiej i Artystycznej" 1911, nr 38; M. Grossek-Korycka, *Medytacje*, 1913; J. Ochorowicz, *Pierwsze zasady psychologii*, 1916 (fragmenty pt. *Stany czynne podświadome i bezwiedne*, w: *Filozofia i myśl społeczna w latach 1865––1895*, seria „700 lat myśli polskiej", wyb. i oprac. A. Hochfeldowa i B. Skarga, 1980).

Opracowania: C.M. Bowra, *The Romantic Imagination*, 1957; J. Komar, *Pojęcie imaginacji w polskiej świadomości literackiej na przełomie XVIII i XIX wieku*, „Roczniki Humanistyczne" 1966, t. 14, z. 1; *Język i poezja. Z dziejów świadomości XVIII wieku*, 1970; M. Peckham, *The Triumph of Romanticism* (*Collected Essays*), 1970; B. Szymańska, *Poeta i nieznane. Poglądy filozoficzne Antoniego Langego*, 1971; A. Bartoszewicz, *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku*, 1973; G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka: wybór pism*, wyb. H. Chudak, przeł. H. Chudak i A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błońskiego, 1975; K. Krzemień-Ojak, *Maurycy Mochnacki. Program kulturalny i myśl krytycznoliteracka*, 1975; T. Kostkiewiczowa, *Horyzonty wyobraźni. O języku poezji czasów Oświecenia*, 1984; W. Głowala, *Młodopolska wyobraźnia metakrytyczna*, 1985; T. Kostkiewiczowa, *Poezja – teorie*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, 1991; M. Strzyżewski, *Działalność krytyczna Maurycego Mochnackiego*, 1994; M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, 1997; T. Kostkiewiczowa, *Miejsce wyobraźni w polskich poetykach 1800–1830*, w: *Między Oświeceniem i Romantyzmem. Kultura polska około 1800 roku*, red. J.Z. Lichański, współudział B. Schulze i H. Rothe, 1997; M. Stanisz, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, 1998; A. Makowski, *Metoda krytycznoliteracka Piotra Chmielowskiego*, 2001; M. Strzyżewski, *Mickiewicz wśród krytyków. Studia o przemianach i formach romantycznej krytyki w Polsce*, 2001; S. Kufel, *Imaginuj sobie Waćpan, czyli o wyobraźni oświeconych*, „Filologia Polska" 2005, nr 2; H. Markiewicz, *Piotr Chmielowski jako krytyk literacki*, w: tegoż, *Od Tarnowskiego do Kotta*, 2010; A. Béguin, *Dusza romantyczna i marzenie senne: esej o romantyzmie niemieckim i poezji francuskiej*, przeł. T. Stróżyński, 2011; A. Janicka, *Kategoria wyobraźni w pismach krytycznoliterackich Elizy Orzeszkowej*, w: *Sekrety Orzeszkowej*, red. G. Borkowska, M. Rudkowska i I. Wiśniewska, 2012.

Zob. też: Duch/ Dusza/ Duchowość, Fantastyka, Fikcja, Marzenie, Metafizyka, Poeta/ Poezja, Symbol/ Symbolizm

WZNIOSŁOŚĆ

Początki refleksji o wzniosłości. Jak w przypadku większości pojęć estetyczno-literackich, refleksja o wzniosłości została zainicjowana w → antyku, znalazła wyraz w *Poetyce* Arystote-

lesa, traktowana tam – w związku z prezentacją poetyki → epopei – jako funkcja organizacji wypowiedzi. W późniejszych rozprawach teoretyków wymowy (m.in. Cyceron, *Mówca*) wiązano ją ze → stylem wysokim w ramach wymogu stosowności (*decorum*) polegającego na zharmonizowaniu kształtu wypowiedzi z jej ważnym i podniosłym przedmiotem oraz bohaterem. Tak pojmowana wzniosłość była kategorią intersubiektywną, która odnosiła się do zjawisk stanowiących przedmiot podziwu i najwyżej sytuowanych w aksjologicznej hierarchii danej zbiorowości. Jednym z wczesnych dokumentów w całości dotyczącym wzniosłości jest powstały w I w. n.e. grecki traktat przypisywany Longinosowi (zwanemu Pseudo-Longinosem) *O wzniosłości* (pierwszy pol. przekł. J. Kowalewskiego *O górności*, 1823), która jest rozumiana jako taki sposób mówienia o przedmiotach godnych podziwu, który zostaje uwierzytelniony szczególną dyspozycją nadawcy wypowiedzi, określoną jako „żarliwy i natchniony patos", „niby proroczy", czyli stan wielkiego napięcia i emocjonalnego zaangażowania. Pseudo-Longinos charakteryzuje tak pojętą mowę wzniosłą, która według niego nie musi realizować się przez obfitość środków retorycznych właściwych stylowi wysokiemu, ale przejawia się również w jednym, celnym i dobitnym słowie. Traktat ten, opublikowany przez Francesca Robortella w 1554 r., został przypomniany następnie w 1674 r. we francuskim przekładzie Nicolasa Boileau. Tłumacz poprzedził go wstępem *Réflexions critiques sur quelques passages de Longin*, w którym wyakcentował obecne u Pseudo-Longinosa odróżnienie retorycznego stylu wysokiego i mowy wzniosłej realizującej się przez zdecydowaną prostotę i zwięzłość oraz ewokującej to, co niezwykłe i zadziwiające, tudzież podawał przykłady takiej wzniosłości z Biblii oraz tragedii Pierre'a Corneille'a i Jeana Racine'a. Wskazał jednak także dyspozycje i władze odbiorcy, jego wrażliwość (jednakowo właściwą wszystkim ludziom, którzy z natury są zdolni do odczucia wzniosłości) jako decydującą o rozpoznaniu i przeżyciu niezwykłego charakteru mowy wzniosłej. Idąca w podobnym kierunku, ale bardziej zasadnicza zmiana w pojmowaniu wzniosłości zaszła w *Dociekaniach filozoficznych o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna* (1757), w których kategoria ta jest rozumiana jako „najsilniejsze uczucie, jakiego umysł jest w stanie doznawać", wywoływane zarówno przez zjawiska natury, jak i przez sytuacje budzące grozę, strach, a nawet przykrość. Tak rozumiana wzniosłość daleko odchodziła od pojmowania jej jedynie jako cechy organizacji wypowiedzi. Przeciwstawiona pięknu, pozbawiona charakteru intersubiektywnego, oderwana od aksjologii utwierdzonej przekonaniem zbiorowym, została potraktowana jako zjawisko indywidualnego, subiektywnego przeżywania i odczuwania świata, usytuowana w płaszczyźnie relacji między samotnym ludzkim indywiduum a niezwykłymi fenomenami natury. To, co uznane w jednostkowym odczuciu jako wzniosłe, nie było już jednoznaczne, powszechnie rozpoznawane i wyróżnione. Takie rozumienie wzniosłości zostało rozwinięte w pismach filozoficzno-estetycznych Immanuela Kanta (*Rozważania o uczuciu piękna i wzniosłości*, 1764, przeł. K. Brodziński, 1825; *Krytyka władzy sądzenia*, rozdz. *Analityka wzniosłości*, 1790, przeł. J. Gałecki, 1986). Sprawę wzniosłości i jej rolę w postrzeganiu świata i sztuki rozważał również Friedrich Schiller w rozprawie *O wzniosłości* (1792) i w *Listach o estetycznym wychowaniu człowieka* (1795, przełożone na język polski w 1843 r. razem z rozprawą *O wzniosłości*). Wcześniej rozprawę tę przekładał i omawiał Stanisław Kłokocki (*„O wzniosłym" („Über das Erhabene")*, „Pamiętnik Umiejętności Moralnych i Literatury" 1830, t. 1).

Wzniosłość w refleksji estetyczno-literackiej oświecenia polskiego. Europejskie publikacje i dyskusje XVII i XVIII w. znalazły silny oddźwięk w pismach polskich teoretyków i estetyków drugiej połowy XVIII w. i początkowego dwudziestolecia XIX w. Wzniosłość – określa-

na również jako „górność", „szczytność", „wielkość", *sublime* – była rozważana często w związku z innymi pojęciami estetycznymi, jak → czucie, piękność, → geniusz, → entuzjazm, ale też styl wysoki, prostota, wzór idealny. Dwie kwestie podejmowano najczęściej: przeciwstawienie prawdziwej górności konwencjonalnemu stylowi wysokiemu oraz dostrzeganie jej w szczególnych zjawiskach natury, promowanych jako przedmiot przedstawienia w poezji. Franciszek Karpiński podnosił wzniosłość wymowy biblijnej, a w „widowisku natury" będącym przedmiotem przedstawienia poetyckiego widział również nacechowane wzniosłością zasępione „niedostępne skały", „nawalne wody", „potężny wicher" powalający wyniosłe dęby, ruiny zniszczonych zamków (*O wymowie w prozie albo wierszu*, 1782). Tą drogą wzniosłość zaczęła wchodzić w koneksje z gotycyzmem, a nawet z → osjanizmem i → youngizmem. Filip Nereusz Golański – za pismami estetycznymi Josepha Addisona – wiązał ją z → wyobraźnią, poszerzał sferę przedmiotów przedstawianych w poezji, dostrzegając podniosłość w rozległych przestrzeniach, w „ogromności dzieł natury", w „miejscach smutnych i ponurych, gdzie samo głuche milczenie jakąś okropność sprawuje", we „wzniesionych wysoko stosach gór, skał i łomach murów" (choć jeszcze nie dopuszczał rzeczy przerażających) (*O wymowie i poezji*, 1786). Również Franciszek Ksawery Dmochowski postulował przedstawianie w poezji zarówno zjawisk przyjemnych i radosnych, jak i nacechowanych podniosłością, ponurych i groźnych (*Sztuka rymotwórcza*. *Pieśń pierwsza*, w. 75–94, 1788). Szerzej rozwinął tę problematykę Marcin Fijałkowski w rozprawie *O geniuszu, guście, wymowie i tłumaczeniu* (1790). Odwołując się do przekładu Boileau *Traité de sublime* i jego komentarza, pisał obszernie m.in. o wzniosłej „wymowie milczenia" i „prostocie wielkiej myśli" oraz o wzniosłej dobitności wyrazu, egzemplifikowanej biblijną Księgą Rodzaju i Psalmami. Widział wzniosłość w przedstawianej z oszczędnością środków poetyckich szczególnie uderzającej sytuacji czy widoku. Nowe pojmowanie wzniosłości stało się na tyle wyraziste, że przedstawił je Grzegorz Piramowicz w rozprawie przygotowanej jako podręcznik dla szkół Komisji Edukacji Narodowej. Polecał on nauczycielom lekturę traktatu Pseudo-Longinosa i dał jego obszerne streszczenie, za antycznym autorem twierdząc, że „styl wysoki […] wyciąga zawsze słów wielkich, wspaniałych; co zaś zowiem wielkim, zadumiewającym, znajduje się często w jednej myśli, jednej figurze, jednym, a prostym kilku słów połączeniu" (*Wymowa i poezja dla szkół narodowych*, 1792).

Pierwsze trzydziestolecie XIX stulecia. W początku XIX w. wzniosłość stała się kategorią powszechnie stosowaną i niezbędną do opisu sztuki słowa i była rozpatrywana we wszystkich teoretycznych wypowiedziach dotyczących literatury, choć rzadko przywoływana w opisach i recenzjach konkretnych dzieł. Znaczenie „szczytności" (z taką nazwą) – także w odwołaniu do Pseudo-Longinosa i Boileau – podnosił Stanisław Kostka Potocki w traktacie *O wymowie i stylu* (1815–1816), choć łączył on ujęcie związane ze szczególną, retoryczną organizacją wypowiedzi (szczytna wymowa) z sensem psychologicznym. Pisał o pięciu źródłach szczytności: zachwyceniu, namiętności, użyciu figur, doborze i uporządkowaniu słów. Dzięki temu szczytność „ma nad nami moc nieodporną; jak pan rządzi nami, jak piorun uderza", zaś dusza „wznosi się nad siebie samą", jest „wywyższona" dzięki wzruszeniu, któremu nie może się oprzeć. Bardziej radykalne stanowisko zajmował Józef Franciszek Królikowski, który pisał, że: „Kiedy nas rzecz wielka nad granice zmysłów porywa, wtenczas jest wzniosłość, wspaniałość. […] czujemy niemożność pojęcia go, a oraz wznosimy się do nadzmysłowości". Tak rozumianą wzniosłość Królikowski stawiał równie wysoko jak piękność i widział jej pokrewieństwo z tym, co straszliwe (*Wzory estetyczne poezji polskiej w pięknościach pierwszych mistrzów naszych z przytoczeniem teorii wystawione*, 1826). Leon Borowski – powołu-

jąc się na Johanna Gottfrieda Herdera, Charles'a Batteux i angielskiego badacza poezji biblijnej Roberta Lowtha – widział natomiast wzory wzniosłości (górności) w poezji wschodniej, a nade wszystko w hebrajskiej (psalmy), odznaczającej się „prostotą i krótkością wyrazu", ale też uczuciem, wyobraźnią i plastyczną obrazowością (*Uwagi nad poezją i wymową pod względem ich podobieństwa i różnicy z ćwiczeniami w niektórych gatunkach stylu*, „Dziennik Wileński" 1820, t. 1–3).

Wiele miejsca poświęcił wzniosłości Euzebiusz Słowacki, rozpatrując górność w odniesieniu do wzbudzających ją przedmiotów i do przeżywanych w związku z nimi ludzkich uczuć: „Uczucie górności jest to uczucie, które nas w nadzwyczajne wprawia podziwienie, które nas zachwyca i odmienia gwałtownie stan duszy. Różni się to uczucie od uczucia piękności, to albowiem jest spokojne i słodkie, tamto mocne, burzliwe i głębokie. […] Do wzniesienia uczucia górności potrzeba koniecznie znakomitej wielkości w przedmiotach […]", „widok Alp, Nilu, oceanu, niezmiernej przepaści niebios, w której imaginacja nawet nie znajduje żadnych granic, wprawia nas w zadumienie i wyrywa z ust ten wyraz: to jest wielkie i górne". Zarazem: „[…] ryk bałwanów wzburzonego morza i huk piorunu, które nas przerażają i rzucają w osłupienie i trwogę, sprawują w nas uczucie podobne do uczucia górności. Dlatego jeszcze górnymi nazwać możemy rzeczy lub obrazy wzbudzające wielki przestrach, bo te zdumiewają, zajmują całą duszę i zawieszają wszystkie jej działania" (*Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, fragm. „Dziennik Wileński" 1819, t. 7–8). W pismach Euzebiusza Słowackiego najsilniej dochodzi do głosu (przedstawiony szeroko w traktacie Edmunda Burke'a) związek wzniosłości z trwogą i przerażeniem, które są wartościowane pozytywnie i traktowane jako najsilniejsze ludzkie przeżycia, co otwiera sposób myślenia leżący u podstaw romantycznej poetyki grozy, frenezji i niezwykłości. W nowym duchu mówił o wielkości i szczytności (rozumianych jako pojęcia bliskoznaczne) Ludwik Osiński w *Wykładzie literatury porównawczej*, głoszonym na Uniwersytecie Warszawskim w latach 1818–1830 (wyd. 1862). Twierdził, że objawiają się „raczej w rzeczach niż w stylu", wywołując „rodzaj podziwu, chwil[ę] uniesienia, w której dusza zda się sobą nie władać i czuje to, czego opisać nie można. […] gdy zdumiony umysł zachwyca się wielkim i szczytnym obrazem, nagle uderzającym wszystkie jego władze, już to wrażenie nie jest tylko żywym i przyjemnym, ale gwałtownym, poważnym, uroczystym". Rozróżniając „szczytność w rzeczach" i „szczytność stylu", której jednak nie można oddzielić od „wysokości pomysłu", teoretyk formułował opinię, że: „Szczytność nie jest dziełem sztuki, nie zna przepisów, samo tylko wygórowane uczucie". W koncepcji Osińskiego doszło silnie do głosu psychologiczne ujęcie wzniosłości, dlatego poświęcił on dużo uwagi jej doznawaniu i wywoływanym przez nią reakcjom. Myśl teoretycznoliteracka pierwszego dwudziestolecia XIX w. – wprowadzając wzniosłość jako kategorię niezbędną w refleksji o twórczości – przygotowała grunt dla romantycznych koncepcji wzniosłości.

Z → imaginacją wiązał wzniosłość Józef Korzeniowski: „Wzniosłym jest ten wyraz, który zamyka w sobie wyobrażenie rozciągłości, wielkości, mocy, potęgi, uczucia namiętności, podniesionych do najwyższego stopnia i prawie nieskończoności. Słowo takie porywa całą duszę, zawiesza działanie wszystkich władz i sobą nas tylko napełnia" (*Kurs poezji*, powst. 1823, wyd. 1829). Temat ten krytyk podejmował także i wcześniej w rozprawie *O patetyczności* („Pamiętnik Naukowy" 1819, t. 2), powołując się na autorytet Longinosa i wiążąc „górność" z transcendencją: „Ta górność, która słusznie zachwycała Longina, jest najwspanialszym potęgi Boga obrazem trafiającym bardziej do przekonania rozsądnego człowieka niż wszystkie domniemywania późniejszych filozofów, co różnym siłom fizycznym ukształcenie

pierwiastkowe świata przyznając, z upokorzeniem błagać muszą Stworzyciela o siłę organiczną, o duszę myślącą i rozumną".

W 1825 r. niemieckie *Erhabenheit* tłumaczył jako „wzniosłość" Kazimierz Brodziński w przekładzie rozprawy Kanta *Rozważania o uczuciu piękna i wzniosłości*. W rozprawie *O egzaltacji i entuzjazmie* (1830) z pewnym dystansem odnosił się do idei wzniosłości, wiązanej z entuzjazmem i poruszeniem wyobraźni. W wykładach uniwersyteckich oraz w artykule *Piękność i wzniosłość* („Jutrzenka" 1834) Brodziński, powołując się na Kanta, przeciwstawia z kolei piękno wzniosłości jako kategorii otwierającej człowieka na świat duchowy, wspierającej artystów w ich przeżyciu zdziwienia i przerażenia światem natury: „Wzniosłość jest równie żywiołem wszystkich sztuk pięknych, jak piękność, ale ma cel daleko wyższy i źródło wcale odmienne. Piękność należy więcej do świata zmysłowego, wzniosłość do świata umysłowego. Piękność zrobiła nas miłymi sobie, wzniosłość godnymi Boga. Do poznania piękności dosyć nam na delikatnym uczuciu, do ocenienia tego, co jest wzniosłym, potrzeba nam dzielności umysłu. W piękności uczuć zyskujemy dopiero tarczę przeciw namiętnościom, by się im obronić, w wzniosłości mamy miecz, by je zwyciężyć" (*Kurs estetyki, czytany w byłym Uniwersytecie Warszawskim. (Ułomki)*, powst. 1825–1827, wyd. 1873).

Romantyzm a wzniosłość. Kategoria wzniosłości wiązała się ściśle ze sztuką romantyczną i znalazła pełny wyraz w jej najwybitniejszych utworach. Rozważano ten temat już w kręgu filomatów, w dyskusji z 1818 r. nad przekładem z greckiego Józefa Szczepana Kowalewskiego (*Longina „O górności"* [fragm.], „Pamiętnik Naukowy" 1819, t. 1–2, wyd. całości 1823 wraz ze wstępem *Wiadomość o życiu i pismach Longina*, w którym tłumacz powoływał się również na późniejsze definicje Davida Hume'a, a także Burke'a, Kanta, Schillera). Adam Mickiewicz poszerzył ten krąg inspiracji o nazwisko Johanna Georga Sulzera. Nawiązując do szerokiego pojmowania „górności" (utożsamianej z istotą poezji), nie dostrzegał jej w *Jagiellonidzie* (*Uwagi nad „Jagiellonidą" Dyzmasa Bończy Tomaszewskiego*, 1818). W wykładach paryskich powrócił do tego tematu, przypisując szczególne predylekcje do wzniosłości Słowianom i powstającemu w tym kręgu → dramatowi, nadając tej kategorii sens estetyczny i epistemologiczny. Powołując się na Burke'a, Mickiewicz zwracał uwagę na metafizyczny wymiar „prawdziwej" literatury, łączył przy tym wzniosłość z → natchnieniem i intuicją: „Kiedy nas uderza coś wzniosłego – powiada [Burke] – odczuwamy jakiś mimowolny dreszcz. Pierś nam się podnosi, oko otwiera szerzej" (kurs czwarty, wykład trzeci).

W rozprawie Stanisława Kłokockiego kategoria wzniosłości (zwanej tu „wyniosłością") została powiązana z ideą → nieskończoności (jak u Burke'a): „Nade wszystko wyniosłość w poezji domyślać się daje uczucia nieskończoności w duszy poety i wznieca toż uczucie w czytelnika duszy" (*O idei i uczuciu nieskończoności*, „Pamiętnik Naukowy" 1819, t. 2). Problem przedstawienia niewyrażalnego był jedną z głównych kwestii rozważanych przez romantyków. Świadomość ich w związku z wzniosłością budowały również przekłady kolejnych fundamentalnych rozpraw na ten temat (np. H. Blair, *O szczytności stylu*, przeł. A.Z., „Pamiętnik Warszawski" 1829, t. 4).

Teorię wzniosłości sformułował również Maurycy Mochnacki w rozprawie *O duchu i źródłach poezji w Polszcze* („Dziennik Warszawski" 1825, nr 2), pojmując poezję (utożsamianą ze wzniosłością) jako pierwotne doświadczenie obcowania z nieistniejącymi światami, które prowadzi do głębszego rozumienia świata realnego. W książce *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* (1830) przeciwstawił „poezji obiektowej" (→ mimesis) „poezję duszy" (wzniosłości), utożsamiając z nią literaturę romantyczną.

Termin „wzniosłość" zadomowił się na dobre w polskiej estetyce dzięki Józefowi Kremerowi (*Wstępne zasady estetyki* – wydane jako *Listy z Krakowa*, t. 1, 1843), który w swojej teorii dzieła literackiego zbliżył do siebie pojęcia wzniosłości, nieskończoności i → tragizmu: „[…] ona [wzniosłość] zdolna zamienić się na pokrewne sobie formy estetyczne. Tak np. jeżeli człowiek całą duszą, całym sercem objął jedną z idei, jedną ze szczegółowych prawd i takową z całym poświęceniem siebie, za nic sobie ważąc wszystko inne, chce przeprowadzić w życiu, a tak walczy z losem, walczy z ideą nieskończoną, mierzy się z prawdą wszelkich prawd i ginie pod brzemieniem jej wiekuistej potęgi, w takim razie ten człowiek stanie się figurą tragiczną, a los jego i upadek będzie tragicznością, która jest znowu nową formą piękności".

W drugiej połowie XIX stulecia. Do pojęcia wzniosłości odwoływał się często w swoich ocenach literatury Aleksander Tyszyński, nauczyciel nowego pokolenia Szkoły Głównej, uznając jej równoległość wobec innych kategorii estetycznych (jak np. → komizm). Być może jego koncyliacyjna myśl estetyczna jest jednym ze źródeł poromantycznego przywiązania do wzniosłości, o czym świadczy m.in. recenzja Henryka Sienkiewicza z *Pieśni i piosenek* Marii Szeligi (*Przegląd piśmiennictwa polskiego*, „Niwa" 1874, t. 5), w której autor pojmował wzniosłość jako składnik poetyckiego świata uczuć („Wielkie namiętności i płynące z nich zbrodnie mają jednę stronę, dającą im prawo obywatelstwa w poezji: wzniosłość. Potężna dusza ludzka, miotana wściekłością, chwiana wichrem namiętności, niszcząca wszystko wokół siebie, ma ten urok dzikiej piękności, jaki ma wulkan, buchający ogniem, burza, huk gromów, zaćmienie słońca, lub trzęsienie ziemi").

Krytycy związani z programem pozytywistycznym dostrzegali wzniosłość, ale przede wszystkim w opozycji do innych kategorii, jak przyziemność, brzydota, komizm, co wynikało z głoszonych postulatów literatury, która umiałaby wszechstronnie opisywać złożoną naturę świata. „Wzniosłości" i „tragiczności" (w opozycji do „śmieszności") poświęcił uwagę także Piotr Chmielowski w swojej pracy *Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej* (1903), zastrzegając z właściwą pozytywistom rezerwą, że wzniosłość jako kategoria estetyczna nie musi wiązać się z ekscentryczną stylistyką: „Wspaniale, zwłaszcza groźne widoki natury; myśl zapuszczająca się nieustraszenie w przepaściste głębie tajników Wszechświata; uczucia ofiarne zgoła na siebie niezważające, lecz uszczęśliwieniu bliźnich oddane; […] jednym słowem siły, z którymi nam, zwykłym śmiertelnikom, mierzyć się niepodobna, siły, płynące w nieskończoność, budzą uczucie wzniosłości. Na jej wyrażenie nie potrzeba słów grzmiących; częstokroć prostota jest tu najodpowiedniejszą i najskuteczniejszą, byleby w sposób właściwy oddawała to, co czujemy; jeżeli zaś nie odczuwając silnie wzniosłości, »sadzimy się« tylko na jej oddanie słowami wyszukanymi, możemy niesmak obudzić".

Rola wzniosłości w Młodej Polsce. Wzniosłość we wszystkich swoich wariantach od patosu aż po monumentalność jest jedną z fundamentalnych kategorii estetyki i światopoglądu → Młodej Polski. Dawali temu wyraz najwybitniejsi krytycy tego okresu, będący nie tylko uważnymi czytelnikami literatury, ale także przenikliwymi obserwatorami kultury przełomu XIX i XX w., m.in. Ignacy Matuszewski, Zenon Przesmycki (Miriam), Stanisław Brzozowski, Karol Irzykowski, Stanisław Przybyszewski, Ostap Ortwin, Stanisław Lack, Antoni Potocki, Antoni Lange. Wzniosłość odgrywała według nich wyjątkowo ważną rolę w kolejnych fazach całego okresu: 1) pozwoliła ulokować nowe zjawiska sztuki z lat 90. w kontekście tradycji romantycznej; 2) sprzyjała odkryciu tożsamości kulturowej wczesnej nowoczesności; 3) zainspirowała krytyczny dystans wobec kultury przenikniętej „patosem teraźniejszości" (Irzykowski), dopełniając antynomiczny obraz → modernizmu.

Romantyczne inspiracje modernistów. Zmiana, jaka nastąpiła w sztuce w ostatnich dwóch dekadach XIX w., wymagała od krytyki rozpoznania i opisania. Kluczem do zrozumienia przemian okazała się interpretacja literatury romantycznej z perspektywy kategorii wzniosłości. Taka teza brzmi wyraźnie w wypowiedziach krytyków młodopolskich, często reprezentujących różne nurty i upodobania estetyczne, m.in. Matuszewskiego i Przesmyckiego. W eseju *Ostatnie objawy w dziedzinie poezji polskiej* („Życie" 1887, nr 12–15) Miriam przekonuje, że gdy u schyłku stulecia dekadenckie nastroje zdominowały polską i europejską kulturę, marzenie o gwałtownym ożywieniu ducha i poezji przybrały formę tęsknoty za romantyczną górnością. Wzniosła poezja romantyczna była, według autora *Harmonii i dysonansów*, nie tylko wzorem artystycznej doskonałości, ale przede wszystkim terapią „chorób duszy". Wzniosłość zatem stała się pomostem, który połączył w świadomości artystycznej krytyków młodopolskich nowe zjawiska artystyczne z tradycją romantyczną. Znaczenie tego gestu kontekstualizacji jest podwójne: po pierwsze, tworzy istotny punkt odniesienia dla „nowej sztuki", przez co określa tożsamość kulturową pokolenia modernistów, i, po drugie, dokonuje nobilitacji współczesnej literatury jako wartościowego partnera dialogu kulturowego.

Krytykiem, którego wrażliwość i erudycja pozwoliły na wnikliwą analizę związku genetycznego między literaturą romantyzmu – w szczególności Juliuszem Słowackim jako „poetą wzniosłości" – a Młodą Polską, był Matuszewski. Cykl artykułów *Słowacki i sztuka współczesna* („Tygodnik Ilustrowany" 1899, nr 38–42, 44 i 46) stanowił wstępny zarys książki opublikowanej dwa lata później (*Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902). Fundamentalne dzieło Matuszewskiego, będące znakomitym przewodnikiem w labiryncie tendencji estetycznych i praktyki artystycznej współczesnej sztuki, miało trzy wydania w okresie Młodej Polski (1902, 1904 i 1911). Jego uzupełnieniem jest artykuł *Wzniosłość u Słowackiego* opublikowany jako przedmowa do *Dzieł* Słowackiego wydanych pod redakcją Ferdynanda Hoesicka i Leopolda Méyeta w 1903 r. Matuszewski wskazywał na Juliusza Słowackiego jako prekursora i patrona poezji nowoczesnej, w której „wzniosłość zajęła miejsce naczelne". Takie stanowisko oznaczało przewartościowanie twórczości Adama Mickiewicza, lokowanej po stronie Piękna. Ten dychotomiczny obraz polskiego romantyzmu, w którym bieguny wieszczów odpowiadały biegunom kategorii estetycznych, spotkał się z krytyką Ignacego Chrzanowskiego w rozprawie *Wzniosłość w „Panu Tadeuszu"* („Pamiętnik Literacki" 1934, z. 1). Chrzanowski, broniąc „górności" Mickiewicza, powoływał się na wzniosłość „dusz i czynów ludzkich" oraz zjawisk natury. Polemika ta świadczy nie tyle o preferencjach literackich obu krytyków, co przede wszystkim o odmiennym rozumieniu pojęcia, do którego się odwoływali.

Znaczenia w dyskursach młodopolskich. Sens zarówno terminu, jak i pojęcia wzniosłości konstytuował się w zależności od tego, którą z koncepcji w bogatej historii tej kategorii estetycznej krytycy uznawali za dominującą. Pod koniec XIX w. zanika popularny wcześniej termin „górność" na rzecz „wzniosłości". Matuszewski konsekwentnie stosuje termin „wzniosłość" i wyjaśnia go następująco: „W języku potocznym »wzniosły« oznacza często najwyższy stopień wartości estetycznej lub etycznej i staje się wtedy synonimem niepospolitości, szlachetności, doskonałości moralnej czy artystycznej. W estetyce »wzniosły« – jako równomiernik niemieckiego *erhaben* i francuskiego *sublime* – nie oznacza bynajmniej wartości danego zjawiska lub dzieła, lecz tylko typ wzruszenia, jakie owo zjawisko czy dzieło w widzu, czytelniku lub słuchaczu budzi" (*Słowacki i nowa sztuka*).

Przeprowadzone tu rozróżnienie sensu potocznego i filozoficznego (estetycznego) wzniosłości ujawnia polemiczny stosunek Matuszewskiego do istotnego w tradycji polskiej, Mickiewiczowskiego rozumienia wzniosłości jako tego, co podniosłe i szczytne (w prelekcjach paryskich antyczna „wielkoduszność" została przez poetę zastąpiona szlachetnością serca i czynu, zakorzenionych w religijności oraz etnicznym rodowodzie: „[…] myśl wysoka jest świadectwem wzniosłego serca", a ta „tworzy dzielne czyny": „[…] u Słowian […] duch jest w wyższym może stopniu rozwinięty niż u jakiegokolwiek innego ludu; stąd ich skłonność do wszystkiego, co religijne, co głębokie i wzniosłe" – *Literatura słowiańska*, kurs drugi, lekcja dziesiąta). Dla młodopolskiego krytyka wzniosłość ma przede wszystkim wymiar estetyczny; odnosi się jednak nie do formalnie traktowanej jakości artefaktu, lecz do estetyki procesu twórczego i odbioru sztuki. Swoją koncepcję wzniosłości Matuszewski buduje na podstawie dwóch filarów: współczesnej estetyki psychologicznej oraz pewnych wątków filozofii Friedricha Nietzschego (→ nietzscheanizm). Krytyk chętnie przywołuje poglądy Théodule-Armanda Ribota (*La Psychologie des sentiments*, 1896), Karla Groosa (*Der aesthetische Genuss*, 1902), Luciena Braya (*Du Beau*, 1902), wedle których, w przeciwieństwie do piękna, które należy do „bodźców przyjemnych, kiedy te doprowadzone zostaną do napięcia normalnego, odpowiadającego najlepiej naturze wrażliwości ludzkiej" – wzniosłość jest typem „uczuć intensywnych, przekraczających te granice". Właściwe dla tego rodzaju wrażeń będą ostrość, niepokój, rozdrażnienie, podniecenie, dysharmonia, chaos. U Nietzschego krytyk znajdzie lapidarną formułę przekładającą kategorie formalne na dyskurs antropologiczny: „[…] miara jest nam obca: przyznajemy się do tego; nasza wrażliwość reaguje tylko na bodźce nieskończoności i bezmiaru" (*Jenseits von Gut und Böse*, 1886; pol. *Poza dobrem i złem*, przeł. S. Wyrzykowski, 1912). Ten rodzaj wzruszenia jest efektem ekspresywno-empatycznego porozumienia między podmiotami w niezwykłej sytuacji doświadczenia artystycznego.

Młodopolska estetyka wzniosłości. Młodopolskie doświadczenie estetyczne miało przede wszystkim wymiar transcendentny. W refleksji krytycznej i wypowiedziach programowych wyraźnie brzmi przekonanie o rewelatorskim charakterze sztuki. Dzieło ma wymiar metafizyczny, co przesądza o jego wyjątkowej wartości, chętnie porównywanej do religijnej. Sztuka wraz z jej twórcą, procesem kreacji artystycznej, dziełem i jego percepcją weszła w obszar *numinosum*. Rudolf Otto w swym fundamentalnym dziele (*Das Heilige*, 1917, pol. *Świętość*, przeł. B. Kupis, 1993) przekonywał, że „najskuteczniejszym środkiem przedstawienia *numinosum* w różnych sztukach" jest wzniosłość; koncepcja „religii sztuki", zapoczątkowana w połowie XIX w., radykalizując postulat autonomii sztuki oraz funkcję demiurgiczną, prowadziła do obdarzenia jej wszystkimi atrybutami wzniosłości („Podobnie jak religia, metafizyka, mistyka – sztuka jest oknem ku nieskończoności, pryzmatem, przez który […] w bezdenną otchłań jej wyglądamy" (Z. Przesmycki, *Kilka słów o krytyce*, „Chimera" 1901, t. 1, z. 1). Przesądzało to także o świadomym wyborze przez krytykę literacką i – szerzej – artystyczną stylu wysokiego jako właściwego języka, w jakim należy mówić o sztuce.

„Sztuka jest dla nas jedną z rzeczy najwyższych i najświętszych i że mówić o niej umiemy i śmiemy jeno słowami świętymi, solennym i pełnym patosu, który nie jest pozą i nienaturalnością, lecz sprzężeniem się uczucia aż do męki i rozkoszy zarazem" – pisał Przesmycki (*Prospekt*, „Chimera" 1901, t. 1, z. 1). Empatyczna zależność twórcy i odbiorcy jest budowana na analogicznej hierarchii wartości, a zarazem heroicznym procesie ich rozpoznania. Doświadczenie estetyczne ma charakter współtworzenia obarczonego dramatycznym zma-

ganiem w dotarciu do ostatecznej prawdy. Pełen emfazy i patosu dyskurs towarzyszy młodopolskiej refleksji o sztuce we wszystkich nurtach: symbolicznym, ekspresyjnym i kreacyjnym.

Sfera emocji wypełnia nawet ten rodzaj zadań krytycznych, w których zazwyczaj dominuje obiektywizujący dystans, o czym świadczy chociażby odczytanie przez Brzozowskiego syntezy historycznoliterackiej Wilhelma Feldmana: „[…] bije z niej duma z uświadomionego przekonania o własnej mocy: zaczyna się jak historia, a kończy jak hymn; czyta się ją jak roczniki nieprzewidzianej, a niewątpliwie rodzącej się chwały, nazwiska Żeromskiego, Kasprowicza, Wyspiańskiego, Przybyszewskiego, Micińskiego, Reymonta, Staffa brzmią tu jak imiona niespodziewanych bohaterskich zwycięstw. Dumą rozpierającą piersi i powściągane uczucie triumfu czujemy poza każdym wierszem, poza każdym wyrazem końcowych szczególniej stronic książki p. Feldmana, duma ta udziela się i czytelnikowi" (*Próba samopoznania*, „Głos" 1903, nr 13). To upodobnienie → podmiotowości twórcy i krytyka we wzniosłym doświadczeniu aktu twórczego osiąga apogeum w różnych formach liryzacji dyskursu. Eseistyka młodopolska poświęcona analizie dzieła literackiego zbliża się często do prozy poetyckiej, a nawet posługuje się formą wiersza.

Szczególne miejsce w młodopolskiej estetyce wzniosłości zajmowała problematyka procesu twórczego. Efekt uwznioślającej narracji w tekstach krytycznych bywał osiągany przez umieszczenie w centrum opisu artysty-geniusza, np. Mickiewicza (A. Górski, *Monsalwat*, 1908) czy Wyspiańskiego (studia Stanisława Lacka), lub przez wprowadzenie retoryki ekstazy, uniesienia, *haplosis* („godzina cudu", „przepotężna chwila"). Ten drugi przypadek jest znaczący dla młodopolskiego doświadczenia wzniosłości, skoncentrowanego na intensywności przeżycia, zarówno w akcie kreacji, jak i w akcie odbioru dzieła sztuki. Idea wzniosłości wywodząca się od Edmunda Burke'a (*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757; pol. *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, 1968) – definiującego wzniosłość jako uczucie mieszane („grozę sprawiającą rozkosz") – przybiera często formę niezwykłego połączenia *misterium tremendum* z *misterium fascinans*. W taki sposób doświadczenie estetyczne opisywał m.in. Stanisław Przybyszewski w swojej ekspresjonistycznej koncepcji „nowej" sztuki. Wzorów dla twórczości będącej „krzykiem duszy" szukał w obrazach Edvarda Muncha, rzeźbach Gustava Vigelanda, muzyce Fryderyka Chopina czy w tekstach mistycznych Słowackiego, a nade wszystko w dziele „Tego, który przyjdzie […], Geniusza, w którym się Absolut uświadomi".

Typ wzniosłości, który Przybyszewski-krytyk uznał za immanentny składnik sformułowanej przez siebie estetyki, pojawiał się w refleksji krytycznej i programowej Młodej Polski w różnych wersjach. Intensywność będąca głównym wyznacznikiem wzniosłości w teorii Matuszewskiego i Przybyszewskiego stała się autonomicznym postulatem estetycznym Cezarego Jellenty. W 1897 r. opublikował on rodzaj programu literackiego *Intensywizm* („Głos" 1897, nr 34–37), który, choć nie zainicjował osobnego nurtu literackiego, świadczy jednak o sile i skali owej tendencji artystycznej. Drugi głos poprzedzający zarówno wypowiedzi autora *Krzyku*, jak i monografię Matuszewskiego należy do Irzykowskiego. Tekst *Czym jest Horla? (Rodzaj programu)* („Monitor" 1896, nr 14; przedruk zm. w: *Nowele*, 1906) był programem sztuki odnawiającej epifaniczną cudowność świata i gloryfikującym nagłe olśnienia; analizując jego wartość z perspektywy czasu, autor podkreślał jego prekursorstwo nie tylko wobec propozycji Przybyszewskiego, ale także Stanisława Ignacego Witkiewicza.

Monumentalność. W świadomości estetycznej ówczesnej krytyki literackiej funkcjonowało rozróżnienie (charakterystyczne dla myśli oświeceniowej) na „rzeczy imponujące" (*grandeur*) i „rzeczy przejmujące" (*sublime*). Echem tego podziału jest konstatacja Antoniego Langego, odwołująca się do koncepcji Immanuela Kanta (*Kritik der Urteilskraft*, 1790, pol. *Krytyka władzy sądzenia*, rozdz. *Analityka wzniosłości*) i Friedricha Schillera (*Űber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefe*, 1801, pol. *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*, przeł. J. Prokopiuk, 2010): „[…] wzniosłość wymaga bezpieczeństwa fizycznego i niepokoju moralnego, pewnej sympatii bolesnej. Dlatego też możliwą jest wzniosłość kontemplacyjna i patetyczna, bierna i czynna. Widok ciemności, wulkanu, burzy napełnia nas grozą wzniosłości; czyn Regulusa (szlachetny) lub lady Makbet (zbrodniczy) stanowi przykład wzniosłości patetycznej" (*Sztuka i natura*, 1900). Dziewiętnastowieczna sztuka wniosła do kultury europejskiej zjawisko lokujące się pomiędzy owymi biegunami wzniosłości – to dramat muzyczny i teatr Richarda Wagnera. Ono też stało się jednym z głównych punktów odniesienia dla wielu interpretatorów twórczości Wyspiańskiego. W głosach krytyków analizujących jego wizję „teatru ogromnego" powtarzają się konteksty dramatu romantycznego, syntezy sztuk i Wagnerowskiego *Gesamtkunstwerk*. Polskie „Arcydzieło przyszłości" tak komentował Feldman: „To, co śnił Wagner […], to Wyspiański – malarz, rzeźbiarz, a zarazem muzyk słowa, zdołał zharmonizować w niewidziane przedtem piękno" (*Współczesna literatura polska 1864–1918*, 1919). Pojawia się przekonanie, że u źródeł wzniosłej sztuki Wyspiańskiego leży zapowiedziane w *Dziadach* i w projekcie wagnerowskim odnowienie teatru obrzędowego oraz artystyczne sfunkcjonalizowanie mitów. Zostało przypomniane pojęcie „teatru monumentalnego", wywiedzione z lekcji szesnastej wykładów słowiańskich Mickiewicza, które znajdzie swoje rozwinięcie i realizację w teatrze Leona Schillera. Obok Ostapa Ortwina (*O teatrze tragicznym*, „Tygodnik Słowa Polskiego" 1902, nr 15), właśnie Leon Schiller i Wilam Horzyca zastosowali ów termin do twórczości autora *Wyzwolenia*.

Dramaty Wyspiańskiego i jego projekt amfiteatru usytuowanego na zboczu wzgórza wawelskiego inspirowały do rozwijania idei Teatru-Świątyni. Tadeusz Miciński proponował swoją wizję narodowej świątyni łączącej kulturę i naturę: „Będzie to most do tego teatru Olbrzymiej Wszech-Świątyni piękności, która może kiedyś powstanie w Tatrach – gdzie w amfiteatrze umarłych i żywych, wykutym wśród gór, pod lazurowym niebem i wśród borów będą się odsłaniały misteria życia na ziemi" (*Teatr-Świątynia*, „Słowo Polskie" 1905, nr 207). Efekty Wielkiej Reformy Teatru były coraz lepiej znane (m.in. projekty teatralne Émile'a Jaques-Dalcroze'a czy Edwarda Gordona Craiga); rosła świadomość, że sztuka wysoka, ewoluując w stronę sztuki masowej, wzorem → antyku, winna korzystać z form monumentalnych.

Powaga istnienia: tragizm i człowiek dostojny. Uprzywilejowanie wzniosłości we wczesnym modernizmie wynikało nie tylko z metafizycznej koncepcji sztuki. Było konsekwencją światopoglądu, który kondycji ludzkiej w wymiarze zarówno jednostki, jak i zbiorowości przypisywał tragiczną wielkość. Krytycy dzielili z twórcami przekonanie, że rzeczywistość przełomu wieków, postrzegana jako epoka przejściowa, fascynująca i groźna zarazem, wymaga wyjątkowej powagi. *Grandis* i *gravis* od czasów antycznych tworzyły filary doświadczenia wzniosłości. Powaga istnienia wynikała z odczucia metafizycznej → głębi egzystencji, a także z doniosłości procesów historycznych i cywilizacyjnych, która łączyła się z niewytłumaczalnością ich mechanizmów. Historia, cywilizacja, egzystencja dostarczały materii do refleksji przenikniętej wzniosłością i tragizmem. Analizy twórczości najwybitniejszych pisarzy epoki (Wyspiańskiego, Przybyszewskiego, a także Stefana Żeromskiego, Wacława Berenta,

Jana Kasprowicza) często zamykały się porównaniem do „misterium życia i śmierci" (Ortwin) czy „polskiego Oberamergau" (Brzozowski). Wielkie tematy egzystencjalne i historyczne, podejmowane przez pisarzy, jak również portrety współczesnych bohaterów targanych namiętnościami, według swoistego dekorum młodopolskiej estetyki wymagały odpowiedniego wysokiego tonu. Styl wysoki z jego hiperbolizacją, grandilokwencją („barok językowy"), emocjonalizmami, superlatywizmem, stylizacją (głównie archaizacją), częstym stosowaniem wielkich liter jako znaków → symbolu i alegorii, krytyka rozpoznawała jako właściwy środek wyrazu światopoglądu tragicznego.

Jednym z głównych obszarów, w których pojawiało się młodopolskie pojęcie wzniosłości, była refleksja antropologiczna. Ważnym źródłem inspiracji stała się niemiecka dziewiętnastowieczna myśl filozoficzna dostarczająca podstaw do szczególnego powiązania kondycji ludzkiej i wzniosłości: od *Listów o estetycznym wychowaniu człowieka* Schillera, poprzez Nietzschego (*Also sprach Zarathustra*, 1892; pol. *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. M. Cumft i S. Pieńkowski, 1901, przeł. W. Berent, 1905), aż po Theodora Lippsa (*Ästhetik,* 1903–1906). Dzieła Nietzschego, tłumaczone, komentowane i wydawane na przełomie XIX i XX w. (Stanisław Wyrzykowski, Wacław Berent, Leopold Staff, Konrad Drzewiecki, Stefan Frycz), dostarczały nie tylko intelektualnych bodźców, ale także obiegowych formuł, które trafiały do języka literatury i krytyki literackiej (→ nietzscheanizm). Należał do nich „człowiek dostojny", będący kluczem interpretacyjnym Berenta-krytyka, Brzozowskiego i Przybyszewskiego. Każdy z nich wykorzystał epitet „dostojny" (Berent przetłumaczył tak nietzscheańskie *Vornehm*) w swojej koncepcji podmiotu nowoczesnego, samostwarzającego, wyjątkowego, który swą niepowtarzalność okupuje heroiczną egzystencją (Hiob, Hamlet, Faust jako prefiguracje paradoksalnych losów). Świat i człowiek stawali się dręczącą zagadką, zewnętrznej wrażeniowości i wewnętrznemu rozproszeniu towarzyszyło poczucie utraty. Kryzys podmiotu, zamknięty w nietzscheańskiej formule „człowieka dostojnego", mógł zostać przezwyciężony przez ideał, który w ujęciu Berenta miał być syntezą mędrca, twórcy i bohatera (*Źródła i ujścia nietzscheanizmu*, „Chimera" 1905, t. 9, z. 25).

Modernistyczny bunt przeciwko wzniosłości. Polemiki. Wewnętrzny rozłam Młodej Polski przebiega wyraźnie na płaszczyźnie aprobaty bądź dystansowania się wobec wzniosłości. Krytykami, którzy najgłębiej zdiagnozowali źródła, znaczenie i konsekwencje młodopolskiej wzniosłości, byli Brzozowski i Irzykowski. Brzozowski, wdając się w ostrą polemikę z Henrykiem Sienkiewiczem i Miriamem, oskarżał ich o posługiwanie się fałszywą powagą i sztucznym patosem. Zarówno pedagogiczna instrumentalizacja wzniosłości w twórczości autora *Trylogii*, jak i koturnowe, hieratyczne Piękno sławione w „Chimerze" nie mieściły się w estetyce Brzozowskiego. *Legenda Młodej Polski* (1910) przyniesie pełne aprobaty rozważania o śmiechu (→ komizm) i jego roli w nowoczesnej kulturze. Z tej perspektywy podsumuje i objaśni upodobania estetyczne epoki: „Tylko kłamstwo, złudzenie, pozór – są zawsze poważne. Dusza dostojna: to uduchowienie wroga swobody i piękna »ducha ciężkości«. Młoda Polska nie kochała śmiechu. […] Młoda Polska nie chciała mieć śmiechu, bo nie miała sama w siebie wiary. Starała się zawsze siebie nie widzieć. Alibi szukała w sztuce, metafizyce, pisaniu" (tamże).

Patos stał się dla Brzozowskiego sygnałem postawy światopoglądowej, której zdecydowanie nie aprobował (choć jako pisarz i krytyk chętnie posługiwał się stylem wysokim). Powaga, dostojność, górność były według niego podszyte fałszem nieautentyczności, wyrazem

zagrożenia, które płynie z powierzchownej konwencjonalności, stagnacji, duchowego i intelektualnego marazmu.

Diagnoza Irzykowskiego szła dalej: dostrzegł on, że patos nie tylko stał się stylistyczną modą w literaturze, ale przeniknął do form życia społecznego. W artykule *Dostojny bzik tragiczności* („Widnokręgi" 1910, z. 20) wyszydza „współczesne głupstwo polskie", tworzące „zwarty system bzików": bzik dostojności, militarny, tragiczny, syntetyczny: „Wyspiański zaludnił wyobraźnię tych ludzi królami, biskupami i witeziami. Jak on wywodził króla od Piasta, tak samo prototypem Okrzejów mieli być Zawiszowie Czarni, Warneńczycy. Powrotna fala romantyzmu niosła w swoich nurtach stare szyszaki, proporce, skrzydła husarskie – które chętnie wyławiali twórcy irredenty na godła dla swoich żołnierzy, na akcesoria ich akcji. Atmosfera była przesycona raczej rozmaitymi powrotami niż przewrotami".

Oczyszczenie kultury z nadmiaru patosu i tragizmu prowadziłoby do zerwania z naśladowczą wtórnością i banałem klisz, które zdominowały życie artystyczne i polityczne zarazem. Fałszywy patos zakorzenił się bowiem dzięki sugestywności sztuki w wyobraźni, gustach i potrzebach estetycznych społeczeństwa. Brzozowskiego i Irzykowskiego łączy przekonanie, że odrzucenie wzniosłości stało się potrzebą kulturowej *katharsis*.

W polemikach towarzyszących krytyce wzniosłości pojawiają się także postulaty refleksji nad ontologią dzieła sztuki. Tendencja do utożsamienia istoty sztuki z estetycznym *grandis* i *gravis* stała się na tyle ekspansywna, że wyrwanie się z twardych reguł estetyki wzniosłości wydawało się gestem prawdziwie rewolucyjnym. Przekonanie, by Piękno zastąpić Brzydotą, dostojeństwo – trywialnością, powagę – śmiechem, brzmiało coraz odważniej w wypowiedziach krytyków i pisarzy (Romana Jaworskiego, Ortwina, Brzozowskiego, Irzykowskiego, Witkacego). Wraz z nasilającą się falą literatury satyrycznej (Adolf Nowaczyński, Andrzej Strug) i groteskowej (Jaworski, Miciński, Witkacy) głosy mówiące o konieczności radykalnych zmian w estetyce stawały się coraz donośniejsze.

Teresa Kostkiewiczowa, Magdalena Popiel

Źródła: F. Karpiński, *O wymowie w prozie albo wierszu*, w: tegoż, *Zabawki wierszem i prozą*, t. 2, 1782; F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza. Poema we czterech pieśniach*, 1788; M. Fijałkowski, *O geniuszu, guście i tłumaczeniu*, 1790; G. Piramowicz, *Wymowa i poezja dla szkół narodowych*, 1792; S.K. Potocki, *O wymowie i stylu*, 1815–1816; A. Mickiewicz, *Uwagi nad „Jagiellonidą" Dyzmasa Bończy Tomaszewskiego*, 1818; L. Osiński, *Wykład literatury porównawczej* [1818–1830], w: tegoż, *Dzieła*, t. 4, 1861; J. Kowalewski, *Wiadomość o życiu i pismach Longina*, w: *Longina „O górności"* [fragm.], „Pamiętnik Naukowy" 1819, t. 1–2, wyd. osob. – 1823; Kł… [S. Kłokocki], *O idei i uczuciu nieskończoności*, „Pamiętnik Naukowy" 1819, t. 2; [J. Korzeniowski], *O patetyczności*, „Pamiętnik Naukowy" 1819, t. 2; E. Słowacki, *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych* [fragm.], „Tygodnik Wileński" 1819, t. 7–8; [L. Borowski], *Uwagi nad poezją i wymową pod względem ich podobieństwa i różnicy z ćwiczeniami w niektórych gatunkach stylu*, „Dziennik Wileński" 1820, t. 1–3; J.K. Szelewski, *Rozprawa o szczytności, czyli wyobrażeniach czucie człowieka prawdziwie zachwycających, a przez to mówcy i poecie do wyższego celu użycia pobudki i sposoby podających*, w: *Popis publiczny uczniów Szkoły Wojewódzkiej Warszawskiej XX. Pijarów*, 1824; K. Brodziński, *Kurs estetyki, czytany w byłym Uniwersytecie Warszawskim. (Ułomki)* [1825–1827]; [M. Mochnacki], *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, „Dziennik Warszawski" 1825, nr 2; J.F. Królikowski, *Wzory estetyczne poezji polskiej w pięknościach pierwszych mistrzów naszych z przytoczeniem teorii wystawione*, 1826; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, 1830; K. Brodziński, *Piękność i wzniosłość*, „Jutrzenka" 1834; A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska* [1841–1842], przeł. L. Płoszewski, w: tegoż, *Dzieła*, 1955, t. 10; J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 1, 1843; H. Sienkiewicz, *Przegląd piśmiennictwa polskiego*, „Niwa" 1874, t. 5; Z. Przesmycki, *Ostatnie objawy w dziedzinie poezji polskiej*, „Życie"

1887, nr 12–15; S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche*, 1892; C. Jellenta, *Intensywizm*, „Głos" 1897, nr 34–36; A. Lange, *Sztuka i natura*, w: tegoż, *Studia i wrażenia*, 1900; Z. Przesmycki, *Prospekt „Chimery". (Laurowo i ciemno)*, „Chimera" 1901, t. 1, z. 1; I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1902; O. Ortwin, *O teatrze tragicznym*, „Tygodnik Słowa Polskiego" 1902, nr 15; S. Brzozowski, *Stanisław Przybyszewski jako poeta tragiczny*, „Głos" 1903, nr 35; P. Chmielowski, *Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej*, 1903; S. Brzozowski, *Miriam*, „Głos" 1904, nr 41; S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, 1910; K. Irzykowski, *Dostojny bzik tragiczności*, „Widnokręgi" 1910, z. 20; K. Irzykowski, *Patos teraźniejszości. Z kuźni bluźnierstw. Aforyzmy o czynie*, w: jw.; L. Schiller, *Drogowskazy teatru krakowskiego*, „Krytyka" 1913, z. 5; W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1864–1918*, 1919.

Opracowania: I. Chrzanowski, *Wzniosłość w „Panu Tadeuszu"*, „Pamiętnik Literacki" 1934, z. 1; J. Brody, *Boileau and Longinos*, 1958; S.H. Monk, *The Sublime. A Study of Critical Theories in XVIII-Century England*, 1960; M. Głowiński, *Drwiące requiem dla historii. (O „Weselu hrabiego Orgaza" Romana Jaworskiego)*, w: tegoż, *Porządek, chaos, znaczenie*, 1968; M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, 1969; T.A. Litman, *Le Sublime en France (1660–1714)*, 1971; M. Podraza-Kwiatkowska, *„Żyjąc w pięknie…" (O Miriamie – krytyku)*, w: tejże, *Somnambulicy, dekadenci, herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, 1985; M. Gołaszewska, *Wzniosłość*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 1991; T. Rachwał, *Approaches of Infinity. The Sublime and the Social. Studies in Eighteenth-Century Writings*, 1993; *"The Most Sublime Act". Essays on the Sublime*, eds. T. Rachwał i T. Sławek, 1994; M. Stala, *Człowiek z właściwościami. (W kręgu antropologicznej problematyki Młodej Polski)*, w: *Stulecie Młodej Polski. Studia*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, 1995; „Teksty Drugie" 1996, nr 2–3: *Wzniosłość* (tu m.in. T. Kostkiewiczowa, *Odległe źródła refleksji o wzniosłości: co się stało między Boileau a Burke'em*); R. Nycz, *Poetyka epifanii a modernizm (od Norwida do Leśmiana)*, „Teksty Drugie" 1996, nr 4; M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, 1997; R. Nycz, *Gest śmiechu. Z przemian świadomości literackiej początku wieku XX (do pierwszej wojny światowej)*, w: tegoż, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, 1997; M. Popiel, *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, 1999; J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, 2000; M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie doświadczenie transcendencji*, w: tejże, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, 2001; M. Podraza-Kwiatkowska, *Wzniosłość, Słowacki i młodopolski ekspresjonizm*, w: jw.; M. Popiel, *O monumentalności jako kategorii estetycznej*, w: tejże, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, 2007; K. Wawrzonkowski, *Wyobraźnia i wzniosłość. Teoriopoznawcze podstawy wybranych brytyjskich koncepcji estetycznych XVIII wieku*, 2010.

Zob. też: Czucie (Uczucie, Czułość, Tkliwość), Entuzjazm, Geniusz, Nieskończoność, Nietzscheanizm, Poeta/ / Poezja, Styl, Tragedia, Tragizm, Wyobraźnia/ Imaginacja/ Fantazja

Y

YOUNGIZM

Termin i zjawisko. Informacje ogólne. Youngizm to zjawisko związane z wpływem, jaki na literaturę i świadomość literacką w Europie – przede wszystkim w drugiej połowie XVIII i na początku XIX w. – wywarła twórczość Edwarda Younga (1683–1765), angielskiego poety, jednego z czołowych twórców tzw. poezji grobów. Badacze posługujący się terminem „youngizm" odnoszą go zwłaszcza do recepcji Younga, znajdującej odzwierciedlenie w twórczości literackiej autorów oświecenia i romantyzmu. Recepcja ta jest jednak ściśle związana z wypowiedziami o charakterze krytycznoliterackim, pojawiającymi się wraz z youngizmem. Utwory Younga zazwyczaj wiąże się z tendencjami preromantycznymi. Poeta, porównywany z Williamem Shakespeare'em i Osjanem, jest pionierem nowej epoki, głównie dla krytyków francuskich.

Szczytowy okres popularności Younga w Europie, swoista moda na jego twórczość, przypada na lata 1790–1810. Do polskich czytelników Young dociera w 1777 r. (pierwsze przekłady fragmentów twórczości drukują „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne"), zainteresowanie nim wzmaga się po 1785 r. (gdy ukazują się najważniejsze tłumaczenia na język polski: najpierw ks. Fortunata Rydzewskiego, a następnie Franciszka Ksawerego Dmochowskiego, który najbardziej przyczynił się do sławy Younga w Polsce), stopniowo słabnie zaś wraz z początkiem XIX w., ustępując przede wszystkim → osjanizmowi.

Cechy i konteksty twórczości Edwarda Younga. Dwa najważniejsze dzieła literackie Younga to *The Last Day* (*Sąd Ostateczny*, 1713) oraz *The Complaint or Night Thoughts on Life, Death and Immortality* (*Myśli nocne* albo *Noce*, 1742–1746). Pierwsze z nich należy do poezji religijnej, uznawanej przez Younga – teologa i duchownego protestanckiego – za poezję wyższą od świeckiej, a przez krytykę angielską określanej jako wzniosła (*sublime*). Utwór wpisuje się w nurt opozycyjny wobec neoklasycyzmu, przeciwstawiając jego racjonalizmowi eschatologię i Objawienie. *Myśli nocne* to z kolei poemat o charakterze filozoficzno-dydaktycznym, opisowo-melancholijnym, elegijnym. Z jednej strony widać w nim sygnały nowych zjawisk: odrzucenie pogańskiego klasycyzmu, nowatorstwo formalne – tzw. biały wiersz, z drugiej zaś – wyraźne wpływy klasycyzmu (jednoznaczne wartościowanie, dydaktyzm, perswazyjność). W twórczości Younga odnajduje się więc zarówno elementy prekursorskie wobec nowych zjawisk, jak i sentymentalne (elegijność), charakterystyczne dla baroku (życie ziemskie

jest często porównywane z teatrem i sceną) czy oświeceniowe (np. antyfeudalizm widoczny w dyskursywnych partiach utworu).

Anglicy sytuują też Younga w epoce „poetów cmentarnych" (*the graveyard poets*) czy „poetów grobów" – obok Thomasa Parnella, Roberta Blaira, Thomasa Graya, Jamesa Macphersona, Thomasa Chattertona, Christophera Smarta i innych. O takiej kwalifikacji utworów Younga decyduje przede wszystkim motyw cmentarza i grobów, a w dalszej kolejności refleksyjny charakter jego twórczości, dominujące tematy śmierci, przemijania, nietrwałości życia, pogrzebu, motywy posępnej nocy, ciszy i samotności, charakterystyczny nastrój melancholii.

Edward Young jako krytyk literacki. Ogromny wpływ na rozwój myśli romantycznej i koncepcji nowożytnego indywidualizmu wywarła rozprawa Younga *Conjectures on Original Composition* (*Rozważania na temat oryginalnej kompozycji*, 1759). Podstawowa teza *Conjectures* to uznanie indywidualności za przyrodzoną cechę człowieka. Wynika z tego – wyraźnie antyklasycystyczna – pogarda dla naśladownictwa (na określenie naśladowców Young używa figury Małp). Krytyk wyróżnia dwa rodzaje imitacji: z Natury (dzieła oryginalne) oraz z Autorów (do tego typu odnosi termin „naśladownictwo"). Rozróżnienie to jest wzmocnione metaforyką agrarną – dzieło oryginalne, „piękny kwiat", wzrasta, wznosząc się z życiowego korzenia Geniuszu, dzieło naśladowcze jest natomiast produktem wytworzonym w sposób sztuczny. Young stosuje również przenośnie nawiązujące do dziedziny życia politycznego – literaci tworzą Rzeczpospolitą Literacką, a oryginalna twórczość poszerza granice tego państwa o nowe prowincje. Inny podstawowy termin rozprawy Younga to → geniusz. Pochodzący od Boga, wrodzony i autonomiczny Geniusz jest ważniejszy od pomocniczej, instrumentalnie rozumianej wiedzy nabytej przez człowieka.

Young diagnozuje także współczesne sobie życie literackie. Uważa, że znamionuje je nadmierne zainteresowanie twórczością starożytną, co skutkuje znikomą liczbą utworów oryginalnych. Autor *Conjectures* jest wyznawcą idei postępu nauki i sztuki – wskazuje, że wyższość jemu współczesnych nad autorami antycznymi polega na wolności wyboru, której starożytni nie mieli. Dominacja naśladownictwa to również objaw zbyt małej wiary człowieka we własne możliwości i wielkie moce, gdy tymczasem Geniusz (a za takich należy uznać przede wszystkim Francisa Bacona, Isaaca Newtona, Williama Shakespeare'a i Johna Miltona) może ujawnić się nagle. Moment ten widzi Young jako Objawienie, co zwykle interpretuje się w relacji z *Myślami nocnymi* jako istnienie w ludziach boskiej substancji, ale też w szerszych kontekstach: osiemnastowiecznych koncepcji wzniosłości, emocjonalności „ja".

W polskiej krytyce literackiej *Conjectures* nie odegrały tak ważnej roli jak *Myśli nocne*. Możliwe jednak, że wypowiadający się o Youngu Ignacy Krasicki, Franciszek Karpiński, Filip Nereusz Golański i Franciszek Ksawery Dmochowski znali fragment lub nawet (ze źródła francuskiego) całość tej rozprawy. Tłumaczyłoby to tak rozpowszechniony sąd o oryginalności Younga nie tylko lekturą *Night Thoughts*, ale również *Conjectures*. Youngowskie pojęcie Geniuszu nie doczekało się właściwie reakcji polskich krytyków. Krasicki w *Rozmowach zmarłych* (wyd. 1804), w *Rozmowie XXIV. Między Homerem a Wergiliuszem*, wyraża – ustami Homera jako bohatera literackiego – sąd o naśladownictwie, „ciemiężliwej zwierzchności", a Wergilego gani za nadmierne wzorowanie się na Homerze. Nie jest jednak pewne, czy sąd Krasickiego wynika z inspiracji Youngiem. Wątpliwości budzi właśnie brak odwołania do koncepcji Geniusza, który – obdarzony wiedzą wrodzoną – czerpał w sposób nieuświadomiony z Natury, a nie z Autorów.

Przez Francję do Polski. Nie wszystkie wskazane konteksty angielskie miały wpływ na polską recepcję Younga. Trzeba podkreślić, że Young został u nas przyswojony za pośrednictwem francuskich przekładów, a nawet wypowiedzi krytycznoliterackich, nie zaś bezpośrednio, z angielskiego źródła. Polscy czytelnicy poznali utwory Younga przede wszystkim z przeróbki Pierre'a Letourneura, z której korzystali Dmochowski i Rydzewski, a także inni tłumacze. Przełożone przez Francuza *Myśli nocne* znacznie odbiegają od oryginału. Biały wiersz został zastąpiony prozą, popularyzator ograniczył też wątki teologiczne i moralistyczne na rzecz sentymentalnych i melancholijnych, a zupełnie pominął wypowiedzi protestanckiego teologa o wymowie antypapieskiej. Tak spreparowany Young mógł już podobać się publiczności – Letourneur w *Przemowie*, którą Rydzewski przełożył wraz z *Nocami*, pisał wprost: „Zamiar mój był z Younga Anglika utworzyć Younga Francuza, który by się mojemu podobać mógł narodowi, i żeby się go z upodobaniem mogło czytać, pomimo zastanawiania się, czyli jest oryginalny lub tłumaczony". Wpływ na polską recepcję poety wywarł również inny przedstawiciel francuskiego stronnictwa entuzjastów literatury angielskiej, Louis-Sébastien Mercier, którego sądy krytyczne były u nas cytowane (np. przez Dmochowskiego w przedmowie do wydania *Sądu Ostatecznego* z 1785 r.).

Pierwsze wypowiedzi krytycznoliterackie o Youngu w języku polskim są zatem przekładami z krytyki francuskiej. Rydzewski w edycji *Nocy* z 1785 r. umieszcza *Przemowę*, wprost zaczerpniętą z tekstu Letourneura. Znajdziemy w niej omówienie życiorysu Younga, a także próbę – co stanie się wkrótce zabiegiem powszechnym – odczytywania twórczości Anglika przez pryzmat jego biografii. Przywołany jest również kilkustronicowy fragment *Conjectures*. Omówienie *Myśli nocnych* (i dołączonego do tej edycji *Sądu Ostatecznego*) porusza przede wszystkim wątki melancholijnego nastroju i przemijalności życia, ze wskazaniem na biograficzne źródło rozmyślań, pomija natomiast złożone zagadnienia teologiczne.

Również w 1785 r. ukazuje się w Warszawie *Sąd Ostateczny. Poema Edwarda Younga Anglika* – wydany na podstawie francuskiego przekładu Letourneura. W *Przedmowie* tłumacz – Dmochowski – cytuje niechętnego klasycyzmowi zwolennika literackich nowości Merciera, którego zdaniem Youngowski obraz Sądu Ostatecznego jest najwspanialszy ze wszystkich, jakie wydała literatura. Entuzjazm dla literackiego talentu Anglika jest tak wielki, że krytyk nie waha się w swej wypowiedzi postawić Younga nad Homerem, Pindarem i Wergiliuszem.

Edward Young w oczach krytyków oświeceniowych. Pierwsze polskie głosy na temat Younga pochodzą ze środowisk pijarskich. Ośrodkiem wydawniczym popularyzującym twórczość angielskiego poety była też drukarnia trynitarzy w Lublinie. Drukowano również jego pisma moralno-religijne, widząc w nich narzędzie walki Kościoła z deizmem i doceniając ich moralizatorstwo. Taki charakter ma uwaga Michała Dymitra Krajewskiego z *Przedmowy* do *Podolanki* (1784), w której została podkreślona surowość wyrażonej w *Nocach* postawy, jaką protestancki teolog przyjął wobec deistów. Jak uważa polski pijar, Young „rad by z niektórymi książkami toż samo uczynić, co się stało z Biblioteką Aleksandryjską". Krajewski łagodzi ten osąd, skazując nieprawomyślne księgi na zapomnienie, które dokona się samoczynnie pod wpływem czasu.

Ważne wzmianki o twórczości Younga pojawiają się przede wszystkim u krytyków związanych z klasycyzmem. Filip Nereusz Golański w dziele *O wymowie i poezji* (1786) odbiera Younga jako twórcę, którego *Noce* stanowią wzór poezji elegijnej, a konkretnie – tego rodzaju elegii, który ma wyrażać „czucie" smutne, to „gatunek żałosnego poematu elegiackiego".

Do tego samego kontekstu odwołuje się w *Sztuce rymotwórczej* (1788) Dmochowski, największy polski znawca Younga w XVIII w. Poza podkreśleniem charakterystycznego nastroju i tematów Youngowskich Dmochowski czyni aluzję także do autobiograficznego charakteru twórczości autora *Nocy*: „Jest pisarz, albijońskiej mieszkaniec krainy, / Co nosi łzami zlane na głowie wawrzyny, / Co płakał zabranego od śmierci haraczu / W miłych dzieciach: od niego nauczmy się płaczu". W tym samym dziele pojawia się też przypomnienie o wrogości Younga wobec naśladownictwa i opinia o oryginalnym charakterze jego twórczości: „Tak wyniosły pisarzem został znakomitym / Milton i smutny Jung, nowe sobie robiąc / Drogi i w nowe kwiaty dzieła swoje zdobiąc".

W duchu autobiograficznym odczytuje Younga również Ignacy Krasicki. W wydanej w 1803 r. rozprawie *O rymotwórstwie i rymotwórcach* opisuje w kilku zdaniach charakter twórczości Younga, podkreślając, że „nieszczęścia, których doznał ten pisarz, odkryły całą dzielność jego geniuszu. […] [*Noce*] pisał po najboleśniejszej dla siebie utracie żony i dzieci". Na dowód Krasicki przytacza fragment *Noc I. Nędza ludzkiego stanu* w przekładzie Dmochowskiego. W *Zbiorze potrzebniejszych wiadomości* (1781) znajdujemy z kolei opinię dokumentującą moment szczytowej popularności Younga: „Jego rytmy nocne pełne żywych i przenikających wyrazów, kładą go sprawiedliwie w poczet najcelniejszych poetów naszego wieku".

Nieco inny charakter mają wzmianki o Youngu pojawiające się w rozprawie *O wymowie w prozie albo wierszu* (1782) Franciszka Karpińskiego. Autorowi temu Young musiał być bliski ze względu na sentymentalną introspekcję oraz emocjonalność. Stąd jeden ze wzorów wskazywanych czytelnikom przez Karpińskiego to „Young przeraźliwy w nocach swoich", przy czym wyrażenie to należy rozumieć nie tylko jako aluzję do tonacji utworów poety, lecz przede wszystkim jako siłę oddziaływania, „czułość", przenikanie poezji do serca.

Polskie wypowiedzi krytycznoliterackie o Youngu ograniczają się w XVIII w. do kilku tematów – poglądy religijne, poezja elegijna, autobiografizm, oryginalność twórczości. Utwory Younga sprawiały wiele kłopotów osiemnastowiecznym teoretykom ze względu na synkretyzm gatunkowy i wielowątkowość. Przed koniecznością ustosunkowania się do genologicznych aspektów dzieł Younga stanęli Euzebiusz Słowacki, Feliks Bentkowski, Szymon Bielski, Józef Franciszek Królikowski. Zdawali oni sobie sprawę z trudności, jakich nastręcza dokonanie klasyfikacji twórczości poetyckiej. Nic więc dziwnego, że ich określenia stosowane do dzieł Younga różniły się nieraz znacząco. I tak, *Sąd Ostateczny* Słowacki uważa za poemat dydaktyczny, Królikowski i Bielski – za epopeję („wiersz bohatyrski"), a Bentkowski – za elegię. *Myśli nocne* to z kolei dla Słowackiego drugi z poematów dydaktycznych Younga, dla Bentkowskiego to przede wszystkim tren, zaś dla Bielskiego – elegia. Te rozbieżności nie pociągają jednak za sobą oceny dzieł poety.

Edward Young a krytyka w romantyzmie. Wraz z początkiem nowego stulecia youngizm coraz bardziej ustępuje pola osjanizmowi. Young staje się wzorcem anachronicznym. Uważa się jednak, że to youngizm, ze swoją eschatologią, melancholią, przenikaniem się porządków życia i śmierci, przygotował grunt pod recepcję Osjana, stał się zalążkiem osjanizmu – podobnego w nastroju, ale o tonacji bardziej osobistej, pozbawionej moralizatorstwa. O ile echa youngizmu nie milkną tak szybko w twórczości poetyckiej, o tyle dużo mniej odnajdujemy związanych z nim wypowiedzi krytyków.

Najważniejszą rozprawą krytyczną tego czasu, która porusza temat twórczości Younga, jest artykuł *O elegii* (1822) Kazimierza Brodzińskiego. Krytyk uważa literaturę angielską za celującą w tworzeniu elegii filozoficznych, a także podkreśla – w duchu znanym już z wy-

powiedzi krytycznych poprzedniego wieku – specyfikę tonacji emocjonalnej poetów angielskich, którzy „w poezjach swoich więcej posępni niż tkliwi, więcej okropność niż piękność natury kochający". Opinia Brodzińskiego o Youngu nie przypomina już jednak przychylnych sądów właściwych czasom oświecenia. Krytyk nie odmawia Anglikowi talentu i oryginalności, lecz wskazuje jednocześnie na pewne braki „czucia" i „smaku", a przez to częste odstępstwa od „elegiczności": „Długie i jednotonne żale jego, upiększone czasem bardzo szczytnymi pomysły i obrazami, nigdy ciągle zajmować nie mogą".

Inny kontekst recepcji Younga ilustruje artykuł Ludwika Osińskiego *O życiu i pismach Franciszka Dmochowskiego* (1809). Znajdujemy tam krótką recenzję drugiego i poprawionego przekładu *Sądu Ostatecznego* Younga (pierwsze tłumaczenie Dmochowskiego ukazało się w 1785 r., drugie – w 1803 r.). Osiński jest zwolennikiem wiernego przekładu z oryginału, krytykuje więc Dmochowskiego za wprowadzenie do tekstu wątków rodzimych: „[…] w tym miejscu, gdzie autor cześć bohatyrom narodu swego oddaje, może tłumacz nie powinien był mieścić sławnych mężów kraju swojego; w przekładaniu bowiem dzieł takich ścisła wierność zachowana być we wszystkim powinna".

W 1822 r. w „Pamiętniku Warszawskim" ukazuje się artykuł *O poezji i poetach angielskich*. Jest to tłumaczenie tekstu z „Revue encyclopédique". Czytelnicy polscy otrzymali krótkie ujęcie historii literatury angielskiej, w której znacząca pozycja Younga została zakwestionowana. Autor *Myśli nocnych* to geniusz „dziwaczny", który nie był w stanie pisać tak jak wielcy – Shakespeare czy Alexander Pope – stąd „nudne przeciwieństwo jego myśli od sposobu pisania". Także ponury nastrój twórczości Younga, który jeszcze niedawno silnie oddziaływał na czytelników, teraz jest uznawany za momentami odstręczający. Choć pamięta się o Youngu jako o artyście oryginalnym, w jego twórczości brakuje tonów przełamujących jednostajną, cmentarną atmosferę: „[…] żałować tylko należy, iż w nim nie ma prawdziwie tkliwych i słodkich wyrazów".

Twórczość Younga nie tylko nie jest już cenionym literackim wzorem, lecz bywa nawet ośmieszana. „Wiadomości Brukowe" zamieszczają w 1821 r. parodię *Myśli nocnych* pt. *Ułamek „Nocy" z Younga*. Autor odmawia Anglikowi talentu, kreując postać zazdrosnego niedocenionego poety, który zwraca się do natchnionych twórców: „Ale ja słyszałem, że Muza Panów moich jest tylko słowem; w rzeczy zaś samej udajecie się do buteleczek lub szklanek, a wódki cukrowe lub proste zastępują miejsce kastalskich źródeł". Obiektem drwin stają się więc równocześnie poetyka twórczości Younga oraz moralizatorstwo duchownego. Fragmenty monologu odbywającego nocny spacer bohatera *Ułamka* są stylizowane na kazanie. Zwraca się on do Muzy: „Całe życie cię szukam i nigdzie znaleźć nie mogę. […] Szukając cię po nocy, powracam z próżnymi kieszeniami i głową rozbitą – Źli ludzie wypędzili cię zewsząd – Szkodzić sobie nawzajem, a szkodzić jak najlepiej, to jest ich cel, to ich zatrudnienie, to nauka, to rozum". Cały tekst ma podkreślać przebrzmiałość Youngowskiego przesłania, które nie może już interesować współczesnych czytelników – co najwyżej „spazmodyczną Damę […] sentymentalną towarzyszkę, która późno wróciła do domu lub płacze nad przygodami bohatyrów i bohatyrek miłosnych".

Na tym tle wyróżnia się opinia Józefa Ignacego Kraszewskiego – najbardziej życzliwego Youngowi krytyka doby romantyzmu. W *Wędrówkach literackich, fantastycznych i historycznych* (1839) Kraszewski dostrzega analogię między powszechnie panującą, prześmiewczą opinią o dziełach angielskiego poety a recepcją twórczości ks. Józefa Baki. Niedoskonałości formalne, na których skupiali się krytycy, odwróciły uwagę od przesłania utworów obu twórców. „Nasz wiek szyderski widział w nim [w Bace] tylko kolące w oczy formy, nie poznał się

na myślach dlatego, że je śmieszny strój okrywał i zrobił z narodowego naszego Younga, pełnego fantazji i humoru, straszydło na kleciwierszów". Kraszewski porównuje przesłanie *Uwag o śmierci niechybnej* (1766) z „myślą, którą Young płaczliwie rozprowadził w bladych swoich dumaniach", oraz malarskimi przedstawieniami *danse macabre*.

Kraszewski wymienia Younga także w *Podróży po mojej szkatułce* (1834), krótkim obrazku o osobistym charakterze. Wśród pamiątek minionych czasów znalazł się też któryś z fragmentów dzieła Younga. Komentarz Kraszewskiego – „I ty smętarny Youngu w tej szkatułce? dobre wybrałeś miejsce…" – obrazuje również sytuację twórczości autora *Sądu Ostatecznego*, która przestała już w tym czasie budzić powszechne zainteresowanie krytyków, będąc dla nich zazwyczaj świadectwem anachronicznych i minionych tendencji. Nie tylko pozbawiony ironii, ale nawet przychylny stosunek Kraszewskiego do idei zawartych w twórczości angielskiego poety, jawi się jako godny podkreślenia wyjątek.

Druga połowa XIX w. Mimo że youngizm raczej nie zajmuje już krytyków, można odnaleźć nieliczne wzmianki o angielskim poecie w pojawiających się pod koniec XIX w. syntezach historycznoliterackich. Znajduje się miejsce dla *Myśli nocnych* w *Historii literatury powszechnej w zarysie* (1898) Walerego Gostomskiego. Popularność dzieła Younga jest już zjawiskiem minionym, a wynikała ona przede wszystkim z odmienności od panujących wzorów klasycystycznych. *Noce* to „jeden z pierwszych objawów w poezji europejskiej szczerego i na wskroś osobistego liryzmu, który działał orzeźwiająco po tak długim i wszechwładnym panowaniu w poezji zimnej i oschłej retoryki". Trzeba przywołać również sąd Stanisława Tarnowskiego, który w *Historii literatury polskiej* (1900) doszukuje się wpływów dzieł Younga na kształt literacki poematu *Bard polski* Adama Jerzego Czartoryskiego. Wywód historyka literatury zawiera, bliską opiniom Brodzińskiego, krytycznoliteracką uwagę o charakterze angielskich elegii: „*Bard* jest elegią, nie słodko-smętną jak elegie niemieckie, ale ponurą; a w jego kolorycie wpływ Younga zdaje się być widocznym".

Na szczególną uwagę zasługuje jeszcze jedna praca – *Historia literatury angielskiej od czasu przywrócenia królestwa aż do drugiej połowy osiemnastego stulecia 1660–1770* Hermanna Hettnera w przekładzie Piotra Chmielowskiego i Edwarda Grabowskiego (1879). Znajdujemy tam omówienie (raczej krytyczno- aniżeli historycznoliterackie) całej twórczości literackiej Younga. Poza znanymi już u nas głównymi jego dziełami są wspomniane zbiory satyr: *The Universal Passion* (*Namiętność powszechna*, 1726) oraz *The Centaur Not Fabulous* (*Centaur niebajeczny*, 1754), mniej znane poematy: *The Force of Religion, or Vanquish'd Love* (*O potędze religii*, 1714) i *The Resignation* (*Rezygnacja*, 1762). Według Hettnera Young jako twórca satyr, zwłaszcza ich pierwszego zbioru, „trzymał się niewolniczo wzorów Pope'a; przeszedł go nawet w manierowaniu i sztuczności […]. Licznemu jednak ogółowi podobały się bardzo". Pozostałe z wymienionych utworów nie zyskały uznania publiczności, podobnie jak trzy tragedie, o których wspomina Hettner: *Buzyrys* (1719), *Zemsta* (1721) i *Bracia* (1753). Krytyk ten nie ceni również najważniejszych dzieł Younga. *Conjectures*, które „oddychają swym przesadnym zapałem", widzi nie jako oryginalny traktat, lecz porównuje do pism niemieckich okresu *Sturm und Drang*. Druzgocąca jest opinia Hettnera o *Sądzie Ostatecznym*. To utwór epigoński („mdłe naśladownictwo Miltona"), a obrazowanie, które tak zachwyciło niegdyś Merciera, razi niemieckiego badacza brakiem harmonii i niespójnością: „[…] przedmiotowej obrazowości nie ma, ani też jedności działania; obrazy i tony nie trzymają się, a morał – ciasny i kaznodziejski". Young swe miejsce w historii literatury zawdzięcza wyłącznie *Myślom nocnym*, lecz „w gruncie rzeczy są one także nadzwyczaj mierne". W opinii Hettnera

Young nie sprostał postawionemu sobie zadaniu: „Wiele tu głębokiego i prawdziwego uczucia, ale obok tego i wiele, a nawet zbyt wiele czczej przesady". Głównym mankamentem utworu są niedoskonałości monotonnej i nieuporządkowanej formy oraz kompozycji: „[…] styl nadęty, wiersz ciężki i nieharmonijny. Wrażenie następuje jednostajnie po wrażeniu, rozważanie po rozważaniu […], nie ma tutaj najlżejszego śladu ożywienia dramatycznego".

Prześledzenie sądów krytycznoliterackich pozwala precyzyjnie wskazać, dlaczego twórczość Younga nie mogła stać się trwałym punktem odniesienia, wzorem dla kolejnych pokoleń twórców. Przyczyna tkwi w dostrzeganych przez niemal wszystkich krytyków licznych niedostatkach artystycznych w dziełach Anglika. Jego oryginalność, która pod koniec XIX w. jest już zjawiskiem historycznym, należy widzieć w przełamaniu naśladowczych schematów klasycyzmu. Jak podsumowuje Hettner: „Wszędy panowało udanie i sztuczność, tylko jałowa posucha rozumu; Younga pieśń popłynęła z głębi serca i wewnętrznego zapału. W czasach powszechnego naśladownictwa odważył się być oryginalnym i samorodnym".

Bartłomiej Kuczkowski

Źródła: [I. Krasicki], *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych*, t. 2, 1781; F. Karpiński, *O wymowie w prozie albo wierszu*, w: tegoż, *Zabawki wierszem i prozą*, t. 2, 1782; M.D. Krajewski, *Przedmowa*, w: tegoż, *Podolanka w stanie natury, życie i przypadki swoje opisująca*, 1784; F.K. Dmochowski, *Przedmowa*, w: *Sąd Ostateczny. Poema Edwarda Younga Anglika po francusku przez P. Le Tourneur prozą, a z francuskiego na polski język wierszem przełożone*, 1785; [P. Letourneur], *Przemowa zawierająca w sobie krótki zbiór życia Younga, niektóre uwagi nad jego dowcipem, nad jego „Nocami" i tym tłumaczeniem, z niejakim wyobrażeniem wszystkich „Dzieł" jego*, [przeł. F. Rydzewski], w: *„Nocy" Younga z angielskiego i francuskiego przetłumaczone*, t. 1, 1785; F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, 1786, wyd. 3. zm. – 1808; F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, 1788; I. Krasicki, *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 3, wyd. F.K. Dmochowski, 1803; L. Osiński, *O życiu i pismach Franciszka Dmochowskiego*, „Pamiętnik Warszawski" 1809, t. 2; *Ułamek „Nocy" z Younga*, „Wiadomości Brukowe" 1821, nr 224; K. Brodziński, *O elegii*, 1822; *O poezji i poetach angielskich z dziennika „Revue encyclopédique"*, „Pamiętnik Warszawski" 1822, t. 1; J.I. Kraszewski, *Podróż po mojej szkatułce*, 1834, w: tegoż, *Nowele, obrazki i fantazje*, 1908; J.I. Kraszewski, *Ks. Baka S.I.*, w: tegoż, *Wędrówki literackie, fantastyczne i historyczne*, t. 2, 1839; H. Hettner, *Historia literatury angielskiej od czasu przywrócenia Królestwa aż do drugiej połowy osiemnastego stulecia 1660–1770*, przeł. P Chmielowski i E. Grabowski, 1879; W. Gostomski, *Historia literatury powszechnej w zarysie*, t. 2, 1898; S. Tarnowski, *Historia literatury polskiej*, t. 3, 1900.

Opracowania: M. Szyjkowski, *Edwarda Younga „Myśli nocne" w poezji polskiej. Ze studiów nad genezą polskiego romantyzmu*, 1916; S. Pietraszko, *Wstęp*, w: F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, oprac. S. Pietraszko, 1956; S. Pietraszko, *Franciszek Ksawery Dmochowski, Wśród preromantyków, Nad Youngiem*, w: tegoż, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, 1966; Z. Sinko, *Z zagadnień gotycyzmu europejskiego i jego recepcji polskiej*, „Pamiętnik Literacki" 1972, z. 3; E. Aleksandrowska, *Elizabeth Rowe. Prekursorka europejskiego preromantyzmu na łamach monitorowych i jej tłumacz*, „Pamiętnik Literacki" 1972, z. 4; Z. Sinko, *Z zagadnień recepcji „Sądu Ostatecznego" i „Myśli nocnych" Edwarda Younga*, „Pamiętnik Literacki" 1974, z. 2; Z. Sinko, *Krasicki. Suma poglądów XBW*, w: tejże, *Oświeceni wśród Pól Elizejskich. Rozmowy zmarłych. Recepcja – twórczość oryginalna*, 1976; Z. Sinko, *Z zagadnień preromantyzmu angielskiego (termin i zjawisko)*, „Kwartalnik Neofilologiczny" 1977, z. 4; G. Bystydzieńska, *Między oświeceniem a romantyzmem. Studium o twórczości Edwarda Younga*, 1982; P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski. Zarys problematyki*, 1999; J. Płuciennik, *Nowożytny indywidualizm a literatura. Wokół hipotez o kreacyjności Edwarda Younga*, 2006; Z. Sinko, *Youngizm*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, 2006; E. Kasperski, *O poezji cmentarnej („Graveyard poetry") – Robert Blair i Edward Young*, „Prace Filologiczne" 2012, nr 2.

Zob. też: Literatura angielska w polskiej krytyce literackiej, Osjanzim

Z

„ZIEWONIA"

Charakterystyka grupy. Grupa romantycznych twórców, działająca pod tą nazwą w latach 1832–1844 na obszarze Galicji, stworzona przez środowisko pisarzy lwowskich, zwana ówcześnie „grupą pisarzy czerwonoruskromich" lub „uczelnią halicką", istniała w świadomości → historycznoliterackiej jako grupa przede wszystkim almanachowa (noworocznik „Ziewonia", t. 1 – 1834, t. 2 – 1838) lub też jako luźne stowarzyszenie pisarzy. Została utworzona w Galicji po powstaniu listopadowym przez przedstawicieli pierwszego i drugiego → pokolenia romantyków, z których część była związana jeszcze z przedpowstaniowym lwowskim ruchem literackim. Rekrutowała się zarówno z kręgu Towarzystwa Zwolenników Słowiańszczyzny (jak współpracujący z „Ziewonią" Ludwik Nabielak), jak i z grupy pisarzy skupionych wokół „Haliczanina". Założycielami byli Seweryn Goszczyński i August Bielowski, a wśród jej członków znaleźli się przyjezdni z Królestwa: Dominik Magnuszewski i Kazimierz Władysław Wójcicki, a także: Józef i Aleksander (Leszek) Dunin Borkowscy, Lucjan Siemieński oraz Ludwik Jabłonowski.

Wymienieni pisarze byli mało znani z działalności krytycznej. W świadomości badawczej ziewończycy istnieją jako twórcy → programu literatury → narodowej, opartego na hasłach ludowości, słowianofilstwa (→ Słowiańszczyzna) i → historyzmu. W każdym z tych obszarów powstały nowe propozycje estetyczne odnoszące się do różnych form gatunkowych: poematu epickiego, krótkich form prozatorskich, → powieści historycznej i → dramatu. Istotnym celem stało się również wypracowanie przez nich własnej koncepcji regionalizmu (→ szkoła literacka), opartej na założeniach determinizmu historyczno-geograficznego (zwrot do kultury i tradycji, głównie Galicji i Rusi Czerwonej). Ziewończycy stali się współtwórcami „szkoły halickiej" (koncepcji równoległej do wyłożonej przez Aleksandra Tyszyńskiego w *Amerykance w Polsce* w rozdziale *O szkołach poezji polskiej*, 1837). Jako przedstawiciele „szkoły czerwonoruskiej" za szczególnie znaczące uznali folklor wschodniej Galicji z odkryciem Huculszczyzny oraz popularyzację → ludowej pieśni ukraińskiej. „Ziewonii" były bliskie idea wielokulturowości tych ziem, słowianofilstwo i ludowość (otwarcie na narody słowiańskie, funkcjonujące w obrębie monarchii habsburskiej, kontakty z działaczami narodowego ruchu ukraińskiego, z „Ruską Trójcą", oraz stworzenie programu federacji przyszłych narodów słowiańskich, a na niwie literackiej – szeroko zakrojona twórczość → przekła-

dowa). Program słowianofilski i ludowy, którego inspiracje należy wiązać z rozprawą Zoriana Dołęgi Chodakowskiego *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem* („Ćwiczenia Naukowe" 1818, t. 2), był nie tylko powrotem do słowiańskich korzeni, ale oznaczał również próbę przezwyciężenia zaborczych podziałów.

W programie ziewończyków można znaleźć kilka istotnych wypowiedzi krytycznych, będących sposobem manifestowania własnych poglądów estetycznych, jak też aktywności literackiej oraz odpierania ataków ze strony innych środowisk, przede wszystkim konserwatywnych. Główną kwestią staje się w tym dyskursie próba sformułowania własnych założeń literatury narodowej. Sytuacja polityczna po powstaniu listopadowym oraz to, że do głosu doszli przedstawiciele nowych środowisk literackich, spowodowały potrzebę korekty warunków życia narodu pod jarzmem politycznym, bez widoków na rychłe odzyskanie niepodległości.

Poezja narodowa. Postulaty uzupełniające zgłaszał przede wszystkim Seweryn Goszczyński w rozprawie *Nowa epoka poezji polskiej* („Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1, z. 1). Autor *Zamku kaniowskiego* zaczął swoje rozważania od próby odniesienia się do ustaleń Maurycego Mochnackiego zawartych w *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* (1830), upominając się o twórców, których warszawski krytyk nie wymienił lub pominął. Głos Goszczyńskiego można odczytać jako projekt nie tyle napisania nowej *Literatury polskiej*, ile uzupełnienia jej o duży obszar literatury peryferyjnej, jak też o utwory powstałe po powstaniu listopadowym. W rozważaniach z *Nowej epoki* czytamy, że → poezja, jako byt zawieszony między materią a → duchem, stanowi esencję narodowości. Goszczyński przypisuje jej ponadto te funkcje i znaczenia, które były już zadomowione w ówczesnej europejskiej myśli estetycznej. Można doszukać się tu związków z rozważaniami zarówno Johanna Gottfrieda Herdera, Friedricha Schlegla, jak i Maurycego Mochnackiego czy Michała Grabowskiego (ale jednocześnie jest to przykład ograniczania pojęcia narodowości do etnosu, co raczej nie funkcjonowało przed 1830 r.). Goszczyński przypisuje poezji znaczenie filozoficzne i naukowe, widząc w niej twór także → duchowy. Dzieła poetów są nie tyle wynikiem indywidualnych przemyśleń, co rezultatem boskiego → natchnienia, bez którego trudno mówić o → postępie ludzkości. Poezja jest pojmowana jako element konieczny w życiu społecznym i narodowym. W tej → metafizycznej koncepcji twórczości zwraca uwagę bliska m.in. Herderowi i przede wszystkim Friedrichowi Wilhelmowi Josephowi Schellingowi teoria organicystyczna, którą ilustruje myśl, że „poezja jest jakoby treść, wyciągnięta z przyrody". Poezja ta, najgłębiej pojmowana przez lud, jest związana z życiem narodu przez wspólnotę dziejową, czyli historię. Te trzy elementy (natura, lud i historia) tworzą, zdaniem autora, niezbędne wyznaczniki narodowości i z takiej perspektywy Goszczyński będzie oceniać polską literaturę, odrzucając wszystko to, co w niej → obce (tj. niepolskie). Można zatem nazwać to stanowisko krytyką literacką w duchu narodowości, gdyż to według kryteriów literatury narodowej redaktor „Ziewonii" będzie oceniać ówczesne piśmiennictwo.

Poezja narodowa pojawia się według Goszczyńskiego wraz z → romantyzmem. Momentem początkowym jest tu 1820 r. Jednak kryteria narodowości przesądziły o dość specyficznych wyborach autora *Zamku kaniowskiego*: utworem przełomowym są dla niego *Krakowiacy i Górale* Wojciecha Bogusławskiego, certyfikat narodowości otrzymuje również *Wiesław* Kazimierza Brodzińskiego (a brak pierwiastka narodowego zostaje wytknięty Adamowi Mickiewiczowi i w jeszcze większym stopniu Aleksandrowi Fredrze, który staje się w swojej „nieoryginalności" głównym przedstawicielem naśladowanej „francuszczyzny").

W krytyce literackiej, jaką uprawiał Goszczyński, daje się zauważyć też inne kryterium. Pisarz stawia ocenianym utworom takie wymagania, w których bierze pod uwagę postępowy (społeczny) charakter dzieła. Rozpatrywany przez autora *Nowej epoki* utwór powinien zawierać obok pierwiastków narodowych także walory patriotyczno-moralne, co należałoby wiązać z misją edukacyjną, jaką ma do spełnienia literatura. Tu należy szukać odpowiedzi na pytanie, dlaczego Goszczyński uznał za przełomową śpiewogrę Bogusławskiego. Te same kategorie, określane przez autora jako „zasady narodowego bytu", będą widoczne w krytyce uprawianej przez pisarza w latach 40., na łamach emigracyjnego pisma „Demokrata Polski". W swojej działalności krytycznej Goszczyński był bezwzględnym poszukiwaczem wąsko rozumianej kategorii narodowości, której podporządkował w dużej mierze kategorie estetyczne, czasem pozostając w sprzeczności z samym sobą, czego przykładem jest z jednej strony docenienie oryginalności i → geniuszu Mickiewicza, a z drugiej – nazwanie go poetą „koteryjnym" i naśladowcą romantyków → niemieckich.

Słowianofilstwo. Do niektórych postulatów Goszczyńskiego odniósł się później August Bielowski, pisząc swoje *Przedsłowie* do drugiego tomu „Ziewonii" (1838), w którym oceniał zgromadzone tam utwory, przywołując kategorie determinizmu historyczno-geograficznego i stwierdzając m.in.: „[…] rzucone rysy bądź ziemi ojczystej, bądź jej mieszkańców i ich zwyczajów; piśmiennictwo wreszcie innych Sławian jako najbliżej po piśmiennictwie narodowym nas obchodzące, stanowić będą przedmiot »Ziewonii«, i dostarczać siły żywotnej pojedynczym jej częściom". Bielowski dodawał w ten sposób do sformułowanych już przez Goszczyńskiego obszarów zainteresowania krytyki narodowej (natura, lud i historia) element czwarty – słowianofilski. Z perspektywy w istocie ideologicznej i według kryteriów bliskości kulturowej, postępowości i słowiańskiego braterstwa ludów miały być oceniane publikowane w „Ziewonii" utwory. Było to z pewnością obok narodowości drugie, tym razem słowianofilskie, kryterium wartościujące, które podobnie jak poprzednie sprzyjało dokonywaniu często arbitralnych i jednostronnie ideologizujących ocen.

Dramat narodowy. Oryginalny i nowy ton krytyka literacka ziewończyków zyskała dzięki Dominikowi Magnuszewskiemu, autorowi m.in. napisanej w 1834 r. rozprawy *Uwagi nad dramatem polskim* („Ziewonia" 1839, t. 2) oraz → recenzji *Ostatniej z książąt Słuckich* Józefa Ignacego Kraszewskiego („Biblioteka Warszawska" 1841, t. 4), będącej głosem → polemicznym wobec dzieła znanego już autora, a jednocześnie prezentacją nowej koncepcji → powieści historycznej. *Uwagi nad dramatem polskim* stanowią zupełnie osobną propozycję estetyczną, → gatunek ten okazał się bowiem zarówno w praktyce, jak i w teoriach estetycznych „Ziewonii" obszarem marginalnym. Jednak rozprawę Magnuszewskiego o → dramacie można rozpatrywać też z perspektywy krytyki narodowej, zbieżnej z głównym założeniem tego dzieła, którym staje się próba stworzenia teoretycznych podstaw polskiego dramatu romantycznego. Postulat narodowości w dramacie skłania Magnuszewskiego do położenia szczególnego nacisku na historię w sferze tematu, jak i rozważań historiozoficznych. W swoich poszukiwaniach staje się on uczniem Williama Shakespeare'a, jak i Victora Hugo. Połączenie obu tych → tradycji oraz własne przemyślenia, których celem jest pokazanie prezentowanej epoki od strony wyrazistych konfliktów, tworzy zręby teorii dramatu, poświadczone własną praktyką autora. Pojawia się tu postulat ograniczenia w dramacie treści erotycznych, formułowany również wobec → komedii Fredry, traktujący erotyzm jako element wzięty z teatru → francuskiego. Temat historyczny, wolny od kronikarskiej obróbki – zgodnie z założeniami bliskimi tradycji Shakespeare'a oraz postulatom Hugo przedstawionym w → przedmo-

wie do jego dramatu *Cromwell* (1827) – powinien realizować natomiast założenia historyzmu syntetycznego, co nie wykluczało prezentacji zjawisk anachronicznych lub nawet sprzecznych z oficjalną wiedzą historyczną. Celem ma być poszukiwanie → ducha czasu, głównej idei, w czym Magnuszewski zbliża się do założeń filozofii Georga Wilhelma Friedricha Hegla. Narodowość w dramacie autor osiąga przez ukazywanie anonimowych aktorów historii, pochodzących z niższych klas społecznych (są to postacie z ludu lub mieszczaństwa, obsadzone w rolach istotnych dla zasadniczego konfliktu). Należy przy tym zwrócić uwagę na główną ideę historiozoficzną, która pojawia się i w teorii, i w praktyce owego dramatu. Jest nią wszechobecna walka „swoich" i „obcych" zarówno w sferze wielkiej, jak i małej historii. Bo też pokazywanie niejako wzorem Waltera Scotta, a bardziej jeszcze Juliana Ursyna Niemcewicza, „historii domowej", w której pojawiają się postacie często demonicznie prezentowanych kobiet mających wpływ na dzieje, wydaje się zarazem konsekwencją dążenia do → formy narodowej → tragedii. Magnuszewski przedstawia nierzadko swoich → bohaterów wbrew konwencjom, jako osoby poruszające mechanizm dziejów, ale bez wprowadzania czytelników w ich miłosne tragedie.

Romans historyczny. Postulat większego → realizmu psychologicznego i poszerzonego tła obyczajowego pojawi się w będącej ważnym głosem na temat → romansu historycznego recenzji Magnuszewskiego z *Ostatniej z książąt Słuckich*. Oceniając wierną rekonstrukcję obrazu Wilna z początków XVII w. w powieści Kraszewskiego, Magnuszewski negatywnie odnosi się do jego koncepcji romansu historycznego, gdyż nie ma w tej powieści „barwy poetycznej, obrazów silnie wpadających w oko…". Zdaniem krytyka → czytelnik nie znajdzie w powieści Kraszewskiego również tła epoki oraz tego, co nazywa „ruchem ogółu", a więc szerszego kontekstu społecznego i religijnego. Uwagi dotyczą też pewnego niedorozwoju → kompozycji powieściowej. Ostatecznie Magnuszewski nazywa metodę Kraszewskiego z jego wczesnych powieści obrazowaniem historii, zarzucając jej statyczność i ujmując to zjawisko podobnie jak ówczesna krytyka, jako „przewagę opowiadania na rzecz przedstawienia". Zaznacza się wyraźnie linia podziału między metodą realistyczną wczesnej powieści Kraszewskiego a propozycjami Magnuszewskiego (jak w *Zemście panny Urszuli*, 1838), idącymi w kierunku → ekspresywnej prozy historycznej, dla których istotniejsze staje się subiektywne wniknięcie w dzieje, prowadzące autora do swobodnego traktowania i uzupełniania wydarzeń historycznych o własne projekcje, a w konsekwencji do „dramatyzowania zdarzeń ojczystych". Magnuszewski zmierza niekiedy do ryzykownych czy ahistorycznych przedstawień, a także do przejaskrawień w sposobie → opisów i prezentacji postaci, wykorzystując do tego eksperymenty językowe w duchu poetyki frenetycznej. I tu podobnie jak w dramacie ujawnia się próba ukazania historii narodowej od strony walki „swoich" i „obcych" oraz odkrywania różnych tajemniczych jej ścieżek i duktów, które prowadzą autora do uzupełniania i dopisywania własnych wątków zarówno do materii zdarzeniowej, jak i do → biografii postaci historycznych. Eksperymentowanie kosztuje: proza historyczna Magnuszewskiego była nieufnie traktowana przez ówczesną krytykę (Michał Grabowski) i wyraźnie przegrywała z ujęciami Kraszewskiego.

Krytyka narodowa. Epilog. Wśród głosów krytyki literackiej środowiska „Ziewonii" ważne miejsce zajmują rozważania Dunin Borkowskiego zawarte w jego *Uwagach ogólnych nad literaturą w Galicji* („Tygodnik Literacki" 1842, nr 12, 17 i 49–52). Można je uznać za *postscriptum* do dziejów tej grupy literackiej. Jej postulaty jeszcze w momencie wygasania znalazły się pod pręgierzem tego nieprzejednanego krytyka, który już wówczas odszedł od programu „Ziewo-

nii". Dokonując w *Uwagach ogólnych* weryfikacji życia literackiego w Galicji, Dunin Borkowski odniósł się do negatywnych aspektów działalności pisarza uzależnionego zarówno od kaprysów → cenzury, jak i od wpływowych środowisk, które decydują o guście → publiczności i jednocześnie skazują tę publiczność na straganiarską, noworocznikową literaturę. Krytyk zakwestionował jednocześnie narodowo-regionalistyczne kryteria w ocenie zjawisk literackich, pisząc: „Warte są osobnego rozbioru śmieszne w sztuce, a szkodliwe w życiu politycznym zasady owych narodowych radykalistów literackich, którzy wolą raczej przypuścić poezję żytomirską, płocką, lwowską itd., aniżeli zgodzić się z psychologami, że dusza ludzka u wszystkich narodów jednakowa jest siłą ogólną, jednakowe ma przymioty i zdolności, a zmysły i ciało, które działania jej modyfikują, jednakowym wszędzie są środkiem, jednemu prawu natury uległym, że zatem nie masz innej poezji jak indywidualna lub naśladownicza". Był to zatem wyraźny sygnał odejścia od kryteriów narodowo-regionalistycznych na rzecz tendencji zdecydowanie uniwersalistycznych. Podsumowując swoją rozprawę, Dunin Borkowski pozytywnie ocenił zwłaszcza te dokonania „Ziewonii", które przyczyniły się do ożywienia życia literackiego i naukowego Galicji, chociaż wśród wymienionych literatów nieprzypadkowo zabrakło właśnie Goszczyńskiego. W krytyce literackiej Dunin Borkowskiego można zauważyć zmiany związane z postulatami wprowadzenia w obręb oceny dzieła literackiego kryteriów poznawczych i moralnych. Nic więc dziwnego, że w jego metodzie widziano powrót do racjonalistycznej krytyki późnego → klasycyzmu, dostrzegano w jego → felietonach publicystyczno-beletrystycznych tendencje bliskie → satyrycznej twórczości Towarzystwa Szubrawców.

Działalność krytycznoliteracka grupy „Ziewonia" na tle innych środowisk i grup epoki romantyzmu rysuje się wyraziście. Decyduje o tym swoiste nacechowanie wypowiedzi o charakterze krytycznym, w których pojawiają się elementy ideologizacji, nadające owym wypowiedziom dodatkowe, pozaliterackie znaczenia. Wśród funkcji, które realizowała „Ziewonia" w obrębie krytyki literackiej, na uwagę zasługuje próba stworzenia tzw. krytyki narodowej, silnie zabarwionej politycznie, w której szczególne miejsce znalazły postulaty ludowości, słowianofilstwa i historyzmu. Ten obszar krytyki, dla jednych ciasny i sekciarski, dla innych okazał się inspirujący i twórczy. Linię kontynuacji widać w rozważaniach Edwarda Dembowskiego, zwłaszcza dotyczących dramatu, a także w słowianofilskiej twórczości Cyganerii Warszawskiej, szczególnie w artykułach krytycznych Romana Zmorskiego.

Marta Ruszczyńska

Źródła: S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności" 1835, t. 1, z. 1–3; A. Bielowski, *Przedsłowie*, „Ziewonia" 1838, t. 2; D.M. [D. Magnuszewski], *Uwagi nad dramatem polskim*, „Ziewonia" 1839, t. 2; D. Magnuszewski, [rec.] *J.I. Kraszewski „Ostatnia z książąt Słuckich"*, „Biblioteka Warszawska" 1841, t. 4; L. Dunin Borkowski, *Uwagi o literaturze w Galicji*, „Tygodnik Literacki" 1842, nr 12, 17 i 49–52.

Opracowania: M. Janion, *Gorączka romantyczna*, 1975; K. Poklewska, *Galicja romantyczna (1816–1840)*, 1976; M. Ruszczyńska, *Ziewonia. Romantyczna grupa literacka*, 2002; M. Sokołowski, *„Król Duch" Juliusza Słowackiego a epopeja słowiańska*, 2004; M. Ruszczyńska, *Idee słowianofilskie: „Ziewonia", prelekcje paryskie i słowiańszczyzna Towiańskiego*, „Ruch Literacki" 2005, z. 4–5; M. Rudaś-Grodzka, *Sfinks słowiański i mumia polska*, 2013.

Zob. też: Dramat, Historyzm w dyskursie krytycznoliterackim, Narodowość/ Swojskość, Pieśń ludowa, Poeta/ / Poezja, Romantyzm, Słowiańszczyzna, Szkoła literacka

Afiliacje Autorów

Józef Bachórz, Uniwersytet Gdański
Agnieszka Bąbel, Instytut Badań Literackich PAN
Magdalena Bąk, Uniwersytet Śląski
Maria Berkan-Jabłońska, Uniwersytet Łódzki
Magdalena Bizior-Dombrowska, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
Barbara Bobrowska, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Grażyna Borkowska, Instytut Badań Literackich PAN
Alina Borkowska-Rychlewska, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Sabina Brzozowska, Uniwersytet Opolski
Aleksandra Budrewicz, Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie
Tadeusz Budrewicz, Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie
Tadeusz Bujnicki, Uniwersytet Warszawski
Małgorzata Burta, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Małgorzata Burzka-Janik, Uniwersytet Opolski
Marcin Cieński, Uniwersytet Wrocławski
Anna Czabanowska-Wróbel, Uniwersytet Jagielloński
Roman Dąbrowski, Uniwersytet Jagielloński
Marek Dybizbański, Uniwersytet Opolski
Irena Fedorowicz, Uniwersytet Wileński
Stanisław Fita, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
Elżbieta Flis-Czerniak, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
Maciej Gloger, Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy
Iwona Gosik-Kapelińska, Uniwersytet Warszawski
Ewa Grzęda, Uniwersytet Wrocławski
Grażyna Halkiewicz-Sojak, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
Ewa Ihnatowicz, Uniwersytet Warszawski
Maria Kalinowska, Uniwersytet Warszawski
Wojciech Kaliszewski, Instytut Badań Literackich PAN
Eliza Kącka, Uniwersytet Warszawski
Agnieszka Kluba, Instytut Badań Literackich PAN
Marta Kopij-Weiß, Uniwersytet Wrocławski

Teresa Kostkiewiczowa, Instytut Badań Literackich PAN
Urszula Kowalczuk, Uniwersytet Warszawski
Danuta Kowalewska, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
Magdalena Kowalska, Uniwersytet Warszawski
Grzegorz Kowalski, Uniwersytet w Białymstoku
Ryszard Koziołek, Uniwersytet Śląski
Olaf Krysowski, Uniwersytet Warszawski
Jacek Kubiak, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Bernadetta Kuczera-Chachulska, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Bartłomiej Kuczkowski, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
Michał Kuziak, Uniwersytet Warszawski
Grażyna Legutko, Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach
Marcin Lutomierski, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
Jarosław Ławski, Uniwersytet w Białymstoku
Lena Magnone, Uniwersytet Warszawski
Krystyna Maksimowicz, Uniwersytet Gdański
Henryk Markiewicz, Uniwersytet Jagielloński
Agnieszka Markuszewska, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
Anna Martuszewska, Uniwersytet Gdański
Przemysława Matuszewska, Uniwersytet Wrocławski
Aneta Mazur, Uniwersytet Opolski
Aleksandra Norkowska, Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy
Anna Nosek, Uniwersytet w Białymstoku
Elżbieta Nowicka, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Beata Obsulewicz, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
Radosław Okulicz-Kozaryn, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Dawid Maria Osiński, Uniwersytet Warszawski
Ewa Owczarz, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
Ewa Paczoska, Uniwersytet Warszawski
Agnieszka Paja, Biblioteka Narodowa
Marek Piechota, Uniwersytet Śląski
Maciej Pieczyński, Instytut Badań Literackich PAN
Marta Piwińska, Instytut Badań Literackich PAN
Magdalena Popiel, Uniwersytet Jagielloński
Paweł Próchniak, Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie
Iwona Puchalska, Uniwersytet Jagielloński
Dobrochna Ratajczakowa, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Hanna Ratuszna, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
Magdalena Rembowska-Płuciennik, Instytut Badań Literackich PAN
Magdalena Rudkowska, Instytut Badań Literackich PAN
Marta Ruszczyńska, Uniwersytet Zielonogórski
Janusz Ryba, Uniwersytet Śląski
Magdalena Saganiak, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Agata Sikora, Uniwersytet Warszawski
Magdalena Siwiec, Uniwersytet Jagielloński

Elżbieta Skibińska, Uniwersytet Wrocławski
Ewa Skorupa, Uniwersytet Jagielloński
Anna Sobiecka, Akademia Pomorska w Słupsku
Tomasz Sobieraj, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Anna Sobieska, Instytut Badań Literackich PAN
Mikołaj Sokołowski, Instytut Badań Literackich PAN
Renata Stachura-Lupa, Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie
Marek Stanisz, Uniwersytet Rzeszowski
Mirosław Strzyżewski, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
Bartłomiej Szleszyński, Instytut Badań Literackich PAN
Jolanta Sztachelska, Uniwersytet w Białymstoku
Joanna Szymanowska, Uniwersytet Warszawski
Dobrosława Świerczyńska, Instytut Badań Literackich PAN
Marek Troszyński, Instytut Badań Literackich PAN
Katarzyna Trzeciak, Uniwersytet Jagielloński
Dariusz Trześniowski, Uniwersytet Technologiczno-Humanistyczny im. Kazimierza Pułaskiego w Radomiu
Teresa Walas, Uniwersytet Jagielloński
Iwona Węgrzyn, Uniwersytet Jagielloński
Teresa Winek, Instytut Badań Literackich PAN
Iwona Wiśniewska, Instytut Badań Literackich PAN
Bożena Witosz, Uniwersytet Śląski
Violetta Wróblewska, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
Łukasz Zabielski, Uniwersytet w Białymstoku
Cezary Zalewski, Uniwersytet Jagielloński
Agnieszka Ziołowicz, Uniwersytet Jagielloński
Justyna Zyśk, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Bibliografia

(obejmuje wybór współczesnych antologii i opracowań poświęconych
polskiej krytyce literackiej lat 1764–1918,
z których korzystano podczas przygotowywania haseł rzeczowych)

Najważniejsze autorskie wybory krytyki literackiej

Bem A.G., *Pisma krytyczne*, oprac. Z. Żabicki, Warszawa 1963.

Brodziński K., *Pisma estetyczno-krytyczne*, t. 1–2, oprac. i wstępem poprzedził Z.J. Nowak, Wrocław 1964.

Brzozowski S., *Eseje i studia o literaturze*, t. 1–2, wybór, wstęp i oprac. H. Markiewicz, Wrocław 1990.

Brzozowski S., *Wczesne prace krytyczne*, wstęp A. Mencwel, Warszawa 1988.

Chmielowski P. , *Pisma krytycznoliterackie*, t. 1–2, oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1961.

Chrzanowski I., *Pisma wybrane*, oprac. Z.J. Nowak i J. Starnawski, Kraków 2003.

Grabowski M., *Wybór pism krytycznych*, oprac. i wstęp A. Waśko, Kraków 2005.

K. Irzykowski, *Wybór pism krytycznoliterackich*, oprac. W. Głowala, Wrocław 1975.

Klaczko J., *Rozprawy i szkice*, oprac. I. Węgrzyn, Kraków 2005.

Konopnicka M., *Pisma krytycznoliterackie*, wybór i oprac. J. Jarowiecki, Warszawa 1988.

Lack S., *Wybór pism krytycznych*, przedmowa, wybór tekstów i komentarze W. Głowala, Kraków 1980.

Matuszewski I., *O twórczości i twórcach: studia i szkice literackie*, wyboru dokonał i oprac. S. Sandler, Warszawa 1965.

Mochnacki M., *Pisma krytyczne i polityczne*, t. 1–2, wstęp Z. Przychodniak, wybór i oprac. J. Kubiak, E. Nowicka i Z. Przychodniak, Kraków 1996.

Mochnacki M., *Rozprawy literackie*, oprac. M. Strzyżewski, Wrocław 2000.

Ortwin O., *O Wyspiańskim i dramacie*, oprac. i szkicem biograficznym poprzedziła J. Czachowska, Warszawa 1969.

Ortwin O., *Żywe fikcje: studia o prozie, poezji i krytyce*, oprac. J. Czachowska, wstęp M. Głowiński, Warszawa 1970.

Orzeszkowa E., *Pisma krytycznoliterackie*, zebrał i oprac. E. Jankowski, Wrocław 1959.

Przesmycki Z., *Wybór pism krytycznych*, t. 1–2, oprac. E. Korzeniewska, Kraków 1967.

Ropelewski S., *Pisma krytyczne*, wstęp i oprac. J. Lyszczyna, Katowice 2014.
Spasowicz W., *Pisma krytycznoliterackie*, wybór, wstęp i komentarze J. Kulczycka-Saloni, Warszawa 1981.
Sygietyński A., *O teatrze i dramacie*, wybór T. Weiss, Kraków 1971.
Sygietyński A., *Pisma krytycznoliterackie*, wstęp i wybór T. Weiss, Kraków 1971.
Świętochowski A., *Wybór pism krytycznoliterackich*, wybór S. Sandler, wstęp i przypisy M. Brykalska, Warszawa 1973.
Żeromski S., *Pisma literackie i krytyczne*, red. H. Markiewicz, Warszawa 1963.

Antologie i monografie zbiorowe

Adam Mickiewicz w oczach Francuzów, wybór, oprac. i wstęp Z. Mitosek, przeł. R. Forycki, Warszawa 1999.
Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX i XX wieku (do roku 1939), wstęp i oprac. S. Jarociński, Kraków 1955.
Badania nad krytyką literacką, red. J. Sławiński, Wrocław 1974.
Badania nad krytyką literacką: seria druga, red. M. Głowiński i K. Dybciak, Wrocław 1984.
Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej", t. 1, red. G. Borkowska i M. Rudkowska, Warszawa 2010.
Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej", t. 2, red. M. Strzyżewski, Toruń 2012.
Dziewiętnastowieczność. Z poetyk polskich i rosyjskich XIX wieku. Prace poświęcone X Międzynarodowemu Kongresowi Slawistów w Sofii, red. E. Czaplejewicz i W. Grajewski, Wrocław 1988.
Friedrich Nietzsche i pisarze polscy. Praca zbiorowa, red. W. Kunicki, przy współpracy K. Polechońskiego, Poznań 2002.
Idee programowe romantyków polskich. Antologia, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław 1991.
Kraszewski o powieściopisarzach i powieści. Zbiór wypowiedzi teoretycznych i krytycznych, oprac. S. Burkot, Warszawa 1962.
Ludzie Oświecenia o języku i stylu, t. 1–3, oprac. Z. Florczak i L. Pszczołowska, red. M.R. Mayenowa, Warszawa 1958.
Mickiewicz w oczach współczesnych. Dzieje recepcji na ziemiach polskich w latach 1818–1830. Antologia, oprac. W. Billip, Wrocław 1962.
Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia, wybór I. Sławińska i S. Kruk, wstęp I. Sławińska, Warszawa 1966.
Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740–1800, t. 1, oprac. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, Warszawa 1993.
Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1801–1830, t. 2, oprac. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, Warszawa 1995.
Pisarze polscy o sztuce przekładu: 1440–2005. Antologia, wybór i oprac. E. Balcerzan i E. Rajewska, Poznań 2007.
Polska krytyka literacka, t. 1–4, red. J.Z. Jakubowski, Warszawa 1959–1966.
Polska krytyka literacka w XIX wieku, red. M. Strzyżewski, Toruń 2005.
Polska krytyka teatralna w XIX wieku, red. E. Udalska, Warszawa 1994.
Pozytywiści warszawscy: „Przegląd Tygodniowy" 1866–1876. Seria 1: Studia, rewizje, konteksty, red. i wstęp A. Janicka, Białystok 2015.

Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1973.
Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu, oprac. J. Kulczycka-Saloni, Wrocław 1985.
Programy i dyskusje lwowskiej krytyki literackiej 1896–1914. Antologia, wybór, wstęp i opracowanie K. Sadkowska, Warszawa 2015.
Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów 1815–1819, oprac. i wstęp J. Lipiński, przypisy oprac. J. Lipiński i Z. Jabłoński, Wrocław 1956.
Recepcja literatury angielskiej w Polsce w okresie modernizmu (1887–1918). Informacje, sądy, przekłady, red. W. Krajewska, Wrocław 1972.
Romantyczne przemowy i przedmowy, red. J. Lyszczyna i M. Bąk, Katowice 2010.
Teksty o malarzach. Antologia polskiej krytyki artystycznej 1890–1918, oprac. W. Juszczak, Wrocław 1976.
Walka klasyków z romantykami, wstęp, wypisy źródłowe i oprac. S. Kawyn, Wrocław 1963.
Zapomniane głosy: krytyka literacka kobiet 1894–1918. Wybór tekstów, oprac. A. Wydrycka, Białystok 2006.

Monografie autorskie (od 1918 r.)

Bajda J., *Poezja a sztuki piękne. O świadomości estetycznej i wyobraźni plastycznej Kazimierza Przerwy Tetmajera*, Warszawa 2003.
Bartoszewicz A., *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Warszawa–Poznań 1973.
Białek J.Z., *Ludwik Fryde jako krytyk literacki*, Warszawa 1962.
Borowy W., *Bronisław Chlebowski jako krytyk i historyk literatury*, Warszawa 1919.
Boyé E., *U kolebki modernizmu. Estetyczne poglądy na łamach krakowskiego „Życia"*, Kraków 1922.
Budrewicz A., *Dickens w Polsce. Pierwsze stulecie*, Kraków 2015.
Burkot S., *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku*, Wrocław 1968.
Czapliński P., *Poetyka manifestu literackiego 1918–1939*, Warszawa 1997.
Czernianin W., *Twórczość Kazimierza Przerwy-Tetmajera w krytyce młodopolskiej*, Wrocław 2004.
Detko J., *Antoni Sygietyński. Estetyk i krytyk*, Warszawa 1971.
Domański C., *Zapomniany inspirator: Théodule Armand Ribot i recepcja jego poglądów psychologicznych w Polsce na przełomie XIX i XX wieku*, Lublin 2008.
Dziadek M., *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914. Koncepcje i zagadnienia*, Katowice 2002.
Fiećko J., *Krasiński przeciw Mickiewiczowi. Najważniejszy spór romantyków*, Poznań 2011.
Floryńska H., *Spadkobiercy „Króla Ducha". O recepcji filozofii Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu*, Wrocław 1976.
Głowala W., *Młodopolska wyobraźnia metakrytyczna*, Wrocław 1985.
Głowiński M., *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997.
Grabowski T., *Krytyka literacka w epoce romantyzmu (1831–1863)*, Kraków 1931.
Grabowski T., *Krytyka literacka w Polsce w epoce pseudoklasycyzmu*, Kraków 1918.
Grabowski T., *Krytyka literacka w Polsce w epoce realizmu i modernizmu (1863–1933)*, Poznań 1934.
Inglot M., *Poglądy literackie koterii petersburskiej w latach 1841–1843*, Wrocław 1961.
Inglot M., *Wieszcz i pomniki. W kręgu XIX-wiecznej recepcji dzieł Adama Mickiewicza*, Wrocław 1999.
Jazownik M., *Krytyka literacka Artura Górskiego*, Zielona Góra 2012.
Jazowski A., *Poglądy Wilhelma Feldmana jako krytyka literackiego*, Wrocław 1970.

Kabata M., *Warszawska batalia o nową sztukę („Wędrowiec" 1884–1887)*, Warszawa 1978.
Kawyn S., *Mickiewicz w oczach swoich współczesnych. Studia i szkice*, Kraków 1967.
Kitowska-Łysiak M., *Paralele i kontrasty. Myśl o sztuce na łamach „Krytyki" Wilhelma Feldmana*, Lublin 1990.
Kolbuszewski K., *Z dziejów krytyki literackiej w czasopismach emigracyjnych (1836–1848)*, Wilno 1924.
Kopij M., *Friedrich Nietzsche w literaturze i publicystyce polskiej lat 1883–1918. Struktura recepcji*, Poznań 2005.
Kowal G., *Friedrich Nietzsche w publicystyce i literaturze polskiej lat 1919–1939*, Warszawa 2005.
Kridl M., *Krytyka i krytycy*, Warszawa–Kraków 1923.
Kruczkowska Z., *Główne tendencje w polskiej krytyce sztuki (na podstawie wybranych czasopism literackich od połowy XIX wieku do współczesności)*, Kraków 2002.
Krzemień-Ojak K., *Maurycy Mochnacki. Program kulturalny i myśl krytycznoliteracka*, Warszawa 1975.
Legutko G., *Zenon Przesmycki (Miriam) – propagator literatury europejskiej*, Kielce 2000.
Lewandowski T., *Cezary Jellenta estetyk i krytyk. Działalność w latach 1880–1914*, Wrocław 1975.
Loranc W., *Sztuka i społeczeństwo w programie estetycznym polskiego modernizmu. 1897–1907*, Kraków 1973.
Stachura-Lupa R., *Poglądy ideowo-estetyczne Stanisława Tarnowskiego*, Kraków 2016.
Łucki A., *Ewolucja pojęcia literatury narodowej u Mochnackiego*, Lwów 1931.
Makowski A., *Metoda krytycznoliteracka Piotra Chmielowskiego*, Warszawa 2001.
Malinowska E., *Problematyka literacka „Kłosów"*, Katowice 1992.
Mann M., *Benedetto Croce: jego estetyka i krytyka literacka*, Warszawa 1930.
Markiewicz H., *Polskie teorie powieści: od początków do schyłku XX wieku*, Warszawa 1998.
Martuszewska A., *Bolesława Prusa „prawidła" sztuki literackiej*, Gdańsk 2003.
Melkowski S., *Poglądy estetyczne i działalność krytycznoliteracka Bolesława Prusa*, Warszawa 1963.
Mencwel A., *Stanisław Brzozowski. Kształtowanie myśli krytycznej*, Warszawa 1976.
Mocarska-Tycowa Z., *Działalność krytycznoliteracka Teodora Jeske-Choińskiego*, Warszawa 1975.
Paczoska E., *Krytyka literacka pozytywistów*, Wrocław 1988.
Pelikán J., *Recepcja twórczości Juliusza Słowackiego w literaturze i społeczeństwie polskim w latach 1849–1867*, Praga 1963.
Przychodniak Z., *U progu romantyzmu. Przemiany warszawskiej krytyki teatralnej w latach 1815––1825*, Wrocław 1991.
Rejman Z., *Świadomość literacka polskiego Oświecenia: wybrane problemy*, Warszawa 2005.
Rosiak R., *Wacław Nałkowski wobec pisarzy współczesnych*, Lublin 1974.
Ruszczyńska M., *Ziewonia. Romantyczna grupa literacka*, Zielona Góra 2002.
Rutkowska M., *Terminologia dramatu i teatru w polskim oświeceniu*, Poznań 2007.
Rutkowska M., *Terminologia literacka w wypowiedziach o powieści w XVIII wieku*, Wrocław 1975.
Sadkowska K., *Lwowska krytyka literacka 1894–1914. Tendencje i problemy*, Warszawa 2015.
Sarnowska-Temeriusz E., Kostkiewiczowa T., *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, Wrocław 1990.
Sawicki S., *Początki syntezy historycznoliterackiej w Polsce. O sposobach syntetycznego ujmowania literatury w 1. połowie w. XIX*, Warszawa 1969.
Sobieraj T., *Polska krytyka i myśl teatralna w drugiej połowie XIX wieku: studia i szkice*, Kraków 2014.

Sobieraj T., *Prus „versus" Świętochowski. W sporze o naukowość, krytykę pozytywną i „Lalkę"*, Poznań 2008.

Stanisz M., *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*, Kraków 2007.

Stanisz M., *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Kraków 1998.

Stankowska H., *Literatura i krytyka w czasopismach Wielkiej Emigracji (1832–1848)*, Wrocław 1973.

Strzyżewski M., *Działalność krytyczna Maurycego Mochnackiego*, Toruń 1994.

Strzyżewski M., *Michał Podczaszyński – zapomniany romantyk*, Toruń 1999.

Strzyżewski M., *Mickiewicz wśród krytyków. Studia o przemianach i formach romantycznej krytyki w Polsce*, Toruń 2001.

Szczeglacka E., *Romantyczny „homo legens". Zygmunt Krasiński jako czytelnik polskich poetów*, Warszawa 2003.

Tomicka M., *Symbolizm francuski w polskiej krytyce literackiej (1886–1918)*, Wrocław 1987.

Warzenica-Zalewska E., *Pozytywistyczny „obóz młodych" wobec tradycji wielkiej polskiej poezji romantycznej (lata 1866–1881)*, Warszawa 1968.

Warzenica-Zalewska E., *Przełom scjentyczny w publicystyce warszawskiego „obozu młodych" (lata 1866–1876)*, Wrocław 1978.

Weiss T., *Fryderyk Nietzsche w piśmiennictwie polskim lat 1890–1914*, Warszawa–Kraków 1961.

Zakrzewski B., *Krytyka romantyczna o twórczości Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1959.

Zalewski C., *Bolesław Prus jako estetyk. Sztuki piękne w dyskursie i praktyce prozatorskiej pisarza*, Kraków 2014.

Ziętarska J., *O metodzie krytyki literackiej w dobie Oświecenia*, Warszawa 1981.

Ziętarska J., *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego oświecenia*, Wrocław 1969.

Żabicki Z., *Z problemów ideologii i estetyki pozytywizmu. Publicystyka emigracyjna Józefa Tokarzewicza na tle prądów epoki*, Warszawa 1964.

Żabski T., *Poglądy estetyczno-literackie Henryka Sienkiewicza*, Wrocław 1979.

Żmigrodzka M., *Edward Dembowski i polska krytyka romantyczna*, Warszawa 1957.

Artykuły w czasopismach i książkach zbiorowych

Bachórz J., *Jak czytano powieści Józefa Korzeniowskiego w XIX wieku*, w: *Problemy odbioru i odbiorcy*, red. T. Bujnicki i J. Sławiński, Wrocław 1977.

Bachórz J., *O zainteresowaniach Kraszewskiego literaturą niemiecką*, „Przegląd Humanistyczny" 1988, nr 8–9.

Bartoszewicz A., *Spór o powieść historyczną w połowie XIX wieku na tle antagonizmu między „Dziennikiem Warszawskim" a „Gazetą Warszawską"*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika" 1959, z. 2.

Bartoszewicz A., *Spór o powieść tendencyjną u schyłku okresu międzypowstaniowego*, „Ruch Literacki" 1963, z. 5–6.

Bartoszewicz A., *Z dziejów polskiej terminologii literackiej pierwszej połowy XIX w.*, „Pamiętnik Literacki" 1963, z. 3.

Bednarz I., *Rousseau w refleksji autorów polskich*, „Przegląd Filozoficzny" 2012, nr 4.

Biliński K., *Bronisław Chlebowski jako krytyk literacki. Zarys problematyki*, w: *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, Toruń 2005.

Borkowska G., *Ganić, chwaląc, chwalić, ganiąc. Narcyzy Żmichowskiej krytyka literatury*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 1, red. G. Borkowska i M. Rudkowska, Warszawa 2010.

Borkowska G., *Manifesty realistów i kryzys epickości*, w: *„Lalka" i inne. Studia w stulecie powieści realistycznej*, red. J. Bachórz i M. Głowiński, Warszawa 1992.

Borkowska G., *Orzeszkowa jako krytyk literacki. Uwagi przedwstępne do hasła słownikowego*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 2, red. M. Strzyżewski, Toruń 2012.

Borkowska A., *Krytyczne zmagania z operą. Recepcja „Roberta Diabła" Meyerbeera w międzypowstaniowej Warszawie*, w: *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, Toruń 2005.

Borkowska-Rychlewska A., *Przemiany w estetycznej refleksji nad operą w krytyce literackiej i teatralnej XIX wieku*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 2, red. M. Strzyżewski, Toruń 2012.

Budrewicz T., *Dyskurs okołopozytywistyczny. Operowanie pojęciem „pozytywizm" przez jego oponentów*, w: *Pozytywizm. Języki epoki*, red. G. Borkowska i J. Maciejewski, Warszawa 2001.

Budrewicz T., *Język programów pozytywistycznych*, w: *Pozytywizm i negatywizm. „My i wy" po stu latach*, red. B. Mazan, przy współpracy S. Tyneckiej-Makowskiej, Łódź 2005.

Bujnicki T., *Powieść historyczna w XIX wieku i jej odmiany*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 2, red. M. Strzyżewski, Toruń 2012.

Bujnicki T., *Sienkiewicz czyta powieści i dzieła historyczne*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 1, red. G. Borkowska i M. Rudkowska, Warszawa 2010.

Burkot S., *Udział Kraszewskiego w sporach o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX w.*, w: *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści. Zbiór wypowiedzi teoretycznych i krytycznych*, oprac. S. Burkot, Warszawa 1962.

Burta M., *Przepolszczyć, przewartościować… Nad rozprawą Kazimierza Brodzińskiego „O egzaltacji i entuzjazmie"*, w: *„Verba docent". Księga jubileuszowa dedykowana Profesor Janinie Gardzińskiej*, t. 2, red. E. Koriakowcewa, V. Machnicka, R. Mnich i K. Wojtczuk, Siedlce 2013.

Ciechanowska Z., *Echa „Wertera" w Polsce*, „Przegląd Powszechny" 1925.

Chojnowski Z., *Formy i tematy wypowiedzi krytycznoliterackich w polskojęzycznym piśmiennictwie Mazurów pruskich (1842–1918)*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 2, red. M. Strzyżewski, Toruń 2012.

Czapliński P., *Manifest literacki jako tekst literaturoznawczy*, „Pamiętnik Literacki" 1992, z. 1.

Dopart B., *Koncepcje poezji w okresie sporów przełomu romantycznego w Polsce 1818–1830*, w: tegoż, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992.

Fijałkowski M., *Herder o Osjanie. Badania nad pieśnią ludową*, „Acta Philologica" 2010, t. 37.

Florczak Z., *Kopczyński o metaforze*, „Pamiętnik Literacki" 1970, z. 2.

Gloger M., *Bolesław Prus i Aleksander Świętochowski wobec podstaw ideowych modernizmu katolickiego*, w: *Czytanie modernizmu*, red. M. Olszewska i G. Bąbiak, Warszawa 2004.

Gloger M., *Sztuka – społeczeństwo – naród. Krytyka literacka Władysława Mieczysława Kozłowskiego. (O długim trwaniu pozytywizmu)*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 2, red. M. Strzyżewski, Toruń 2012.

Gomulicki J.W., *Dwieście lat polskiej recenzji literackiej*, „Nowe Książki" 1959, nr 24.

Grodzki B., *Gustaw Flaubert w krytyce literackiej Antoniego Sygietyńskiego*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 1, red. G. Borkowska i M. Rudkowska, Warszawa 2010.

Gubrynowicz B., *Walka o mitologię. Epizod z dziejów krytyki literackiej w Polsce w XVIII wieku*, w: tegoż, *Studia literackie*, Warszawa 1935.

Gumkowski M., *Krytyka literacka*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław 2002.

Halkiewicz-Sojak G., *Norwid wobec krytyki literackiej. Na marginesie wiersza „Spółcześni" („Odpowiedź")*, w: *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, Toruń 2005.

Homola I., *Walka o wolność druku w publicystyce polskiej drugiej połowy XVIII w.*, „Przegląd Historyczny" 1960, nr 1.

Ihnatowicz E., *Teoria i praktyka krytyki literackiej w „Tygodniku Ilustrowanym" za redakcji Jenikego*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej" 1987, nr 3.

Jagoda Z., *Krytyka literacka w kraju*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria 3: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, red. M. Janion, M. Dernałowicz i M. Maciejewski, Kraków 1988.

Janicka A., *Kategoria wyobraźni w pismach krytycznoliterackich Elizy Orzeszkowej*, w: *Sekrety Orzeszkowej*, red. G. Borkowska, M. Rudkowska i I. Wiśniewska, Warszawa 2012.

Jarociński S., *Maurycy Mochnacki jako krytyk muzyczny*, „Studia Muzykologiczne" 1954, t. 3.

Kalinowski D., *Aforyzm – myśl – tekst programowy. O krytyce literackiej Adolfa Dygasińskiego*, w: *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, Toruń 2005.

Kalinowski W., *Poglądy estetyczne Ludwika Krzywickiego*, w: *Studia z dziejów estetyki polskiej. 1890–1918*, red. S. Krzemień-Ojak i K. Rosner, Warszawa 1972.

Kawyn S., *Wstęp*, w: *Walka romantyków z klasykami*, wstęp napisał, wypisy źródłowe ułożył i oprac. S. Kawyn, Wrocław 1960.

Kitowiczowa I., *Człowiek wobec natury w poglądach Brodzińskiego i Mochnackiego*, „Pamiętnik Literacki" 1976, z. 2.

Kitowiczowa I., *Pamięć Maurycego Mochnackiego o odbiorcy*, w: *Problemy odbioru i odbiorcy*, red. T. Bujnicki i J. Sławiński, Wrocław 1977.

Kloch Z., *Stanisław Kostka Potocki o języku i stylu. Rekonesans badawczy*, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 4.

Kluba A., *Teoria Prusa*, „Ruch Literacki" 1999, z. 5.

Kocięcka M., *Z dziejów recepcji Dickensa w Polsce XIX w. (do r. 1900)*, „Przegląd Humanistyczny" 1962, nr 6.

Komar J., *Pojęcie imaginacji w polskiej świadomości literackiej na przełomie XVIII i XIX wieku*, „Roczniki Humanistyczne" 1966, t. 14, z. 1.

Korzeniewska E., *Miriam – redaktor „Życia"*, „Ruch Literacki" 1961, z. 2.

Kostkiewiczowa T., *Główne tendencje krytyki lat 1800–1822*, w: E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, Wrocław 1990.

Kostkiewiczowa T., *Krytyka literacka i teatralna*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 2006.

Kostkiewiczowa T., *Miejsce wyobraźni w polskich poetykach 1800–1830*, w: *Między Oświeceniem i Romantyzmem. Kultura polska około 1800 roku*, red. J. Z. Lichański, współudział B. Schulze i H. Rothe, Warszawa 1997.

Kostkiewiczowa T., *Myśl literacka polskiego oświecenia (zarys problemów badawczych)*, w: *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740–1800*, oprac. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, Warszawa 1993.

Kostkiewiczowa T., *Wypowiedź z pogranicza. Uwagi o ambiwalencjach pamfletu w piśmiennictwie polskim XVIII wieku*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska" 2002/2003, t. 20/21.

Kowalczuk U., *Bronisław Chlebowski. Między historią literatury a krytyką literacką*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 2, red. M. Strzyżewski, Toruń 2012.

Kowalczuk U., *Estetyka Michała Anioła w refleksji autorów drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, w: *Etyka i literatura. Pisarze polscy lat 1863–1918 w poszukiwaniu wzorców życia i sztuki*, red. E. Ihnatowicz i E. Paczoska, Warszawa 2006.

Kowalczykowa A., *Wstęp*, w: *Idee programowe romantyków polskich. Antologia*, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław 1991.

Kowalewska H., *Studia Jana Karłowicza nad polskimi podaniami ludowymi*, „Literatura Ludowa" 1975, nr 2.

Kozioł P., *Jan Andrault de Buy Antosewicz na tle dziewiętnastowiecznej krytyki historiografii*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 2, red. M. Strzyżewski, Toruń 2012.

Kraushar A., *Krytyka literacka i jej dzieje w literaturze polskiej (odczyt publiczny wygłoszony w Sali Ratuszowej w Warszawie w 1895)*, Warszawa 1895, przedruk w: tegoż, *Zarysy literacko-historyczne*, Warszawa–Kraków 1911.

Kukuć D., *Ludwik Sztyrmer – krytyk na łamach „Tygodnika Petersburskiego"*, w: *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, Toruń 2005.

Kulczycka-Saloni J., *Krytyka literacka lat 1863–1881*, w: *Z literatury lat 1863–1918. Studia i szkice*, cz. 1, red. J. Baculewski i S. Sandler, Wrocław 1957.

Kulczycka-Saloni J., *Programy i dyskusje literackie*, w: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. 1, red. J. Kulczycka-Saloni, H. Markiewicz i Z. Żabicki, Warszawa 1965.

Kulczycka-Saloni J., *Włodzimierz Spasowicz jako historyk i krytyk literatury*, w: W. Spasowicz, *Pisma krytycznoliterackie*, wybór, wstęp i komentarze J. Kulczycka-Saloni, Warszawa 1981.

Kulczycka-Saloni J., *Wstęp*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, oprac. J. Kulczycka-Saloni, Wrocław 1985.

Kuziak M., *Krytyka romantyczna wobec rozpadu „wspólnego świata". Zarys problemu*, w: *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, Toruń 2005.

Kwapiszewski M., *Od Alberta Gryfa do Antoniego Nowosielskiego. Biografia intelektualna późnoromantycznego krytyka*, w: *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, Toruń 2005.

Lehr-Spławiński P., *Harmonia – matematyka – realizm. (Uwagi na marginesie Prusowskiej analizy „Farysa" Adama Mickiewicza. Przyczynek do teorii kompozycji Bolesława Prusa)*, „Przegląd Humanistyczny" 1983, nr 9–10.

Libera Z., *Stanisław Kostka Potocki jako pisarz i krytyk literacki*, w: tegoż, *Wiek Oświecony. Studia i szkice z dziejów literatury i kultury polskiej XVIII wieku i początków XIX wieku*, Warszawa 1986.

Lipiński J., *Aktor i scena w recenzjach teatralnych Towarzystwa Iksów*, „Pamiętnik Teatralny" 1955, z. 2.

Lyszczyna J., *Przegrany pojedynek krytyka. Rzecz o Stanisławie Ropelewskim*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 1, red. G. Borkowska i M. Rudkowska, Warszawa 2010.

Lyszczyna J., *Stanisław Ropelewski – krytyk zapomniany?*, w: S. Ropelewski, *Pisma krytyczne*, wstęp i oprac. J. Lyszczyna, Katowice 2014.

Lyszczyna J., *Zoil Wielkiej Emigracji, czyli o działalności krytycznoliterackiej Stanisława Ropelewskiego*, w: *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, Toruń 2005.

Ławski J., *Interpretacja projekcyjna. Prusowska lektura „Zdań i uwag" Adama Mickiewicza*, „Tematy i Konteksty" 2014, nr 4–9.

Ławski J., *Rok 1819. Pierwszy romantyczny program dramatu narodowego Edwarda Księcia Lubomirskiego*, w: *Noc. Symbol – Temat – Metafora*, t. 1: *Wokół „Straży nocnych" Bonawentury*, red. J. Ławski, K. Korotkich i M. Bajko, Białystok 2011.

Maciąg K., *Portret krytyka literackiego w wybranych powieściach Józefa Ignacego Kraszewskiego*, w: *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, Toruń 2005.

Magnone L., *Maria Konopnicka w świetle i cieniu krytyki katolickiej*, w: *Etyka i literatura. Pisarze polscy lat 1863–1918 w poszukiwaniu wzorów życia i sztuki*, red. E. Ihnatowicz i E. Paczoska, Warszawa 2006.

Magnone L., *Psychologizm w krytyce literackiej przed 1918 rokiem*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 2, red. M. Strzyżewski, Toruń 2012.

Makowiecki A.Z., *Krytyka literacka*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1993.

Makowski A., *„Realizm" czy „tendencja"? O pojmowaniu realizmu w krytyce literackiej drugiej połowy XIX wieku*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki i I. Opacki, Warszawa 2000.

Makowski A., *Monografia czy pamflet? Polemika wokół książki Józefa Tretiaka o Słowackim (1903–1906)*, „Pamiętnik Literacki" 1993, z. 1.

Malinowska E., *Romantyczne lektury pozytywisty (Bronisław Chlebowski o zjawiskach literackich pierwszej połowy XIX wieku)*, w: *Między krytyką a prozą artystyczną pozytywizmu i modernizmu*, red. H. Bursztyńska, Katowice 1988.

Marciszuk T., *Poezja polska lat osiemdziesiątych XIX wieku w oczach krytyki. (Na podstawie prasy warszawskiej z lat 1880–1890)*, „Przegląd Humanistyczny" 1982, nr 11.

Markiewicz H., *Literatura polskiego Oświecenia w opiniach doby romantyzmu*, w: tegoż, *Dialogi z tradycją. Rozprawy i szkice historycznoliterackie*, Kraków 2007.

Markiewicz H., *Międzynarodowe znaczenie literatury polskiej w sądach krytycznych i historycznoliterackich*, w: tegoż, *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Warszawa 1976.

Markiewicz H., *Piotr Chmielowski jako krytyk literacki*, w: P. Chmielowski, *Pisma krytycznoliterackie*, t. 1, Warszawa 1961.

Markiewicz H., *Polskie dyskusje o formie i treści*, w: tegoż, *Świadomość literatury. Rozprawy i szkice*, Warszawa 1985.

Markiewicz H., *Polskie przygody estetyki Taine'a*, w: tegoż, *Świadomość literatury. Rozprawy i szkice*, Warszawa 1985.

Markiewicz H., *Polskie spory o powieść historyczną (do końca XIX w.)*, w: *Kultura staropolska – kultura europejska. Prace ofiarowane Januszowi Tazbirowi*, red. S. Bylina, Warszawa 1997.

Markiewicz H., *Pozytywiści polscy wobec tradycji Oświecenia*, w: *W kręgu Oświecenia i teatru. Prace ofiarowane Profesorowi Mieczysławowi Klimowiczowi w 70. rocznicę urodzin*, red. A. Cieński, Wrocław 1989.

Markiewicz H., *Pozytywiści wobec romantyzmu polskiego*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria 3, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1981.

Markiewicz H., *Wstęp*, w: S. Brzozowski, *Eseje i studia o literaturze*, t. 1, oprac. H. Markiewicz, Wrocław 1990.

Martuszewska A., *Prawidła*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 1, red. G. Borkowska i M. Rudkowska, Warszawa 2010.

Maślanka J., *Twórczość ludowa w polskiej krytyce literackiej w latach 1831–1854*, „Pamiętnik Literacki" 1965, z. 2.

Mayenowa M.R., *Wstęp*, w: *Ludzie oświecenia o języku i stylu*, t. 1, oprac. Z. Florczak i L. Pszczołowska, red. M.R. Mayenowa, Warszawa 1958.

Mazur A., *Stefania Chłędowska (1850–1884) – krytyk niespełniony*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 1, red. G. Borkowska i M. Rudkowska, Warszawa 2010.

Nosek A., *„Miejsca wspólne" w krytyce literatury dla dzieci i młodzieży do roku 1918*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 1, red. G. Borkowska i M. Rudkowska, Warszawa 2010.

Nowicka E., *Muzyka i literatura. (O muzyce w krytyce literackiej XIX wieku)*, w: *Eklektyzmy, synkretyzmy, uniwersa. Z estetyki dzieła epoki oświecenia i romantyzmu*, red. A. Ziołowicz i R. Dąbrowski, Kraków 2014.

Nowicka E., *Opera w Polsce na początku XIX wieku – wyobrażenia, poglądy, teorie*, w: *Teorie opery*, red. M. Jabłoński, Poznań 2004.

Nycz R., *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*, w: tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993.

Owczarz E., *Kraszewski, Orzeszkowa, Prus o powieści*, „Ruch Literacki" 1980, z. 1.

Olszewska M.J., *„Historyczna powieść polska. Studium krytyczno-literackie. (Od Niemcewicza do Kaczkowskiego)" Teodora Jeske-Choińskiego*, w: *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, Toruń 2005.

Paczoska E., *Brandes i „brandesizm" w polskiej krytyce literackiej. Rekonesans*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 2, red. M. Strzyżewski, Toruń 2012.

Paczoska E., *Termin „naturalizm" w krytyce literackiej epoki pozytywizmu i Młodej Polski*, w: J. Kulczycka-Saloni, D. Knysz-Rudzka, E. Paczoska, *Naturalizm i naturaliści w Polsce. Poszukiwania, doświadczenia, kreacje*, Warszawa 1992.

Pąkciński M., *Inspiracje filozoficzne w młodopolskiej krytyce literackiej (z problemów metodologii badań)*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 1, red. G. Borkowska i M. Rudkowska, Warszawa 2010.

Piekut M., *Józef Kenig o sztuce aktorskiej i krytyce teatralnej*, w: *Polska krytyka teatralna w XIX wieku*, red. E. Udalska, Warszawa 1994.

Pietraszko S., *O pojmowaniu poezji w Polsce w okresie oświecenia*, „Przegląd Humanistyczny" 1963, nr 1.

Piotrowska M., *Postulaty i oczekiwania. Krytyka teatralna w wielkopolskiej prasie codziennej 2. połowy XIX wieku*, w: *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, Toruń 2005.

Płachecki M., *Cezura 1830. Polemiki wokół roli krytyka (Brodziński, Ostrowski, Grabowski, Tyszyński)*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 1, red. G. Borkowska i M. Rudkowska, Warszawa 2010.

Podraza-Kwiatkowska M., *„Żyjąc w pięknie…" (O Miriamie – krytyku)*, w: tejże, *Somnambulicy, dekadenci, herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków–Wrocław 1985.

Podraza-Kwiatkowska M., *Ideał jedności doskonałej. O Antonim Langem jako krytyku*, w: tejże, *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, Warszawa 1969.

Podraza-Kwiatkowska M., *Wstęp*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 2000.

Poklewska K., *Między romantyzmem a pozytywizmem. (O grupie lwowskiego „Dziennika Literackiego" w latach 1856–1879)*, w: *Literatura południa wieku. Twórczość lat sześćdziesiątych XIX stulecia wobec romantyzmu i pozytywizmu*, red. J. Maciejewski, Warszawa 1992.

Pokrzywniak J.T., *Tłumaczenia z literatur obcych w recenzjach prasowych początków XIX wieku. Na przykładzie „Nowego Pamiętnika Warszawskiego" i „Pamiętnika Warszawskiego"*, „Pamiętnik Literacki" 1980, z. 1.

Pokrzywniak T.J., *Mickiewicz o pisarzach polskiego oświecenia*, w: *Księga Mickiewiczowska. Patronowi Uczelni w dwusetną rocznicę urodzin 1798–1998*, red. Z. Trojanowiczowa i Z. Przychodniak, Poznań 1998.

Popiel M., *O monumentalności jako kategorii estetycznej*, w: tejże, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2007.

Półchłopek T., *Wpływ cenzury na recepcję twórczości literackiej Leszka Dunina Borkowskiego*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne" 2013, nr 2.

Puchalska M., *„Chimera" jako zwierzę pociągowe modernizmu*, „Teksty" 1980, nr 5.

Rabowicz E., *Z dziejów recepcji Pope'a w Polsce*, w: *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szwejkowskiemu*, red. S. Furmanik, Wrocław 1966.

Ratajczakowa D., *Tragedia i komedia w krytyce teatralnej pierwszego dwudziestolecia XIX wieku*, w: *Od tragedii do groteski. Szkice z dziejów pojęć i terminów krytycznoteatralnych*, red. E. Udalska, Katowice 1988.

Rudkowska M., *Alegoria i namiętności (kartka z dziejów krytyki literackiej w XIX wieku)*, „Prace Filologiczne" 2016, t. 6 (9).

Rudkowska M., *Kraszewski wobec rosyjskich sporów historycznoliterackich (Don Kichot i Hamlet)*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 1, red. G. Borkowska i M. Rudkowska, Warszawa 2010.

Rusin J., *„Struna milcząca, lecz niema". Krytyka pozytywistyczna wobec wątków i motywów powstania styczniowego w literaturze 2. połowy XIX w. (wybrane przykłady)*, w: *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, Toruń 2005.

Ruszczyńska M., *Estetyczny i regionalny wymiar „szkoły literackiej" w krytyce polskiego romantyzmu*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 2, red. M. Strzyżewski, Toruń 2012.

Ruszczyńska M., *Wieszcz w krytyce literackiej XIX wieku*, „Filologia Polska" 2013, t. 5.

Sadowska I., *„Sławianie, my lubim sielanki". Franciszek Karpiński w świetle sądów krytycznych Piotra Chmielowskiego*, „Literaturoznawstwo. Historia, Teoria, Metodologia, Krytyka" 2008, nr 1.

Saganiak M., *Hermeneutyka piękna. Koncepcja sztuki i estetyki Józefa Kremera*, w: *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, Toruń 2005.

Saganiak M., *Natchnienie w prelekcjach paryskich Adama Mickiewicza*, w: *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza wobec tradycji kultury polskiej i europejskiej*, red. M. Kalinowska, J. Ławski i M. Bizior-Dombrowska, Warszawa 2011.

Saganiak M., *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza jako projekt nowej podmiotowości*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 1, red. G. Borkowska i M. Rudkowska, Warszawa 2010.

Siemińska A., *„Krytyka (wyjęta z czasopismu)" na tle konfliktu Norwida z krytyką*, w: *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, Toruń 2005.

Skowroński Ł., *Koteria petersburska wobec zagadnienia arcydzielności prozy historycznej. Michał Grabowski jako krytyk Henryka Rzewuskiego*, w: *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, Toruń 2005.

Skwara M., *Emerson a „idea narodowa polska": Mickiewicz, Siemieński, Chmielowski*, w: *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, Toruń 2005.

Sławiński J., *Funkcje krytyki literackiej*, w: *Z teorii i historii literatury. Prace poświęcone V Międzynarodowemu Kongresowi Slawistów w Sofii*, red. K. Budzyk, Wrocław 1963.

Sobiecka A., *Dyskurs krytycznoteatralny Michała Bałuckiego*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 1, red. G. Borkowska i M. Rudkowska, Warszawa 2010.

Sobieraj T., *Czy krytyka literacka może być naukowa? Kilka uwag o scjentystycznym projekcie pozytywistów*, w: tegoż, *Przekroje pozytywizmu polskiego. W kręgu idei, metody i estetyki*, Poznań 2012.

Sobieraj T., *Jaka epistema? O metodzie, kryteriach i przesłankach filozoficznych krytyki literackiej „trójcy powieściopisarzy" okresu pozytywizmu*, „Pamiętnik Literacki" 2009, z. 4.

Sobieraj T., *O prawdę literatury (w literaturze). Epistemologiczne przesłanki krytycznoliterackiego dyskursu pozytywistów*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 1, red. G. Borkowska i M. Rudkowska, Warszawa 2010.

Stachura-Lupa R., *Stanisław Tarnowski o literaturze młodopolskiej*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 1, red. G. Borkowska i M. Rudkowska, Warszawa 2010.

Stanisz M., *Dyskurs krytycznoliteracki w przedmowach romantycznych. Wybrane zagadnienia*, w: *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, Toruń 2005.

Stanisz M., *Europejski wymiar literatury polskiej według Wincentego Pola*, w: *Obrazy natury i kultura. Studia o Wincentym Polu*, red. M. Łoboz, Wrocław 2015.

Stanisz M., *Program literacki/manifest*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 2, red. M. Strzyżewski, Toruń 2012.

Stoff A., *„Ogniem i mieczem". Prus o Sienkiewiczu – „wtedy" i „dzisiaj"*, w: *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, Toruń 2005.

Strzyżewski M., *Grupa literacka Mochnackiego*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 2, red. M. Strzyżewski, Toruń 2012.

Strzyżewski M., *Język krytyki muzycznej Maurycego Mochnackiego*, w: *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, Toruń 2005.

Strzyżewski M., *Kraszewski jako krytyk literacki (uwagi o stanie badań – wstępne rozpoznania – postulaty)*, w: *Kraszewski. Poeta i światy*, red. T. Budrewicz, E. Ihnatowicz i E. Owczarz, Toruń 2012.

Strzyżewski M., *Krytyka muzyczna Maurycego Mochnackiego. Zarys problematyki*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska" 1991, z. 35.

Strzyżewski M., *Maurycego Mochnackiego romantyczna hermeneutyka mitu*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska" 1999, z. 52.

Strzyżewski M., *„Nieskończoność" jako kategoria estetyczna i krytycznoliteracka w romantyzmie (wstępne rozpoznania)*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 1, red. G. Borkowska i M. Rudkowska, Warszawa 2010.

Strzyżewski M., *Nieznane artykuły krytycznoliterackie Michała Grabowskiego*, w: *Rozmaitości warsztatowe*, red. M. Strzyżewski, M. Lutomierski i J. Zyśk, Toruń 2010.

Strzyżewski M., *O poezji idealnej. Estetyczne rozważania Walentego Chłędowskiego*, w: *Poza historią*, red. J. Lyszczyna i M. Barłowska, Katowice 2006.

Strzyżewski M., *Refleksja krytyczna o muzyce w okresie romantycznego przełomu w Polsce (zapomniany rozdział z dziejów „walki romantyków z klasykami")*, w: *Z pogranicza literatury i sztuk*, red. Z. Mocarska-Tycowa, Toruń 1996.

Strzyżewski M., *Uwagi o stanie badań nad krytyką XIX wieku*, w: *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, Toruń 2005.

Strzyżewski M., *„Weltliteratur" a poezja narodowa. Komparatystyczne dylematy w krytyce literackiej Maurycego Mochnackiego*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza" 2015, R. 8 (50).

Szczeglacka E., *Krasiński o Słowackim panteistycznym*, w: *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, Toruń 2005.

Szleszyński B., *Twórczość Zygmunta Kaczkowskiego w oczach krytyki (1851–1863)*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 2, red. M. Strzyżewski, Toruń 2012.

Szmydtowa Z., *Manifest platoński Bohdana Zaleskiego*, „Ruch Literacki" 1933, nr 8.

Sztachelska J., *Szekspir i krytycy. Kilka refleksji o stylach czytania w XIX wieku*, w: *Szekspir wśród znaków kultury polskiej*, red. E. Łubieniewska, K. Latawiec i J. Waligóra, Kraków 2012.

Szweykowski Z., *„Ogniem i mieczem" a krytyka pozytywistyczna*, w: tegoż, *„Trylogia" Sienkiewicza i inne szkice o twórczości pisarza*, Poznań 1973.

Szweykowski Z., *Pierwszy etap walki o naturalizm w Polsce*, w: tegoż, *Nie tylko o Prusie: szkice*, Poznań 1967.

Warzenica E., *Publicystyka literacka młodego Kraszewskiego*, „Przegląd Humanistyczny" 1959, nr 6.

Warzenica-Zalewska E., *Z zagadnień recepcji Taine'a w Polsce*, „Przegląd Humanistyczny" 1972, nr 5.

Waśko A., *„Pamiątki Soplicy" na tle programowych wypowiedzi Henryka Rzewuskiego*, „Pamiętnik Literacki" 1991, z. 1.

Waśko A., *Wstęp. Michał Grabowski (1804–1863)*, w: M. Grabowski, *Wybór pism krytycznych*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył A. Waśko, Kraków 2005.

Węgrzyn I., *Julian Klaczko – między literaturą a polityką*, w: *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, Toruń 2005.

Węgrzyn I., *Listowanie krytyków. Epistolograficzne potyczki pisarzy kręgu „Tygodnika Petersburskiego" i kijowskiej „Gwiazdy"*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 2, red. M. Strzyżewski, Toruń 2012.

Wietecha A., *Metafora malarska w polskiej krytyce literackiej lat 1864–1918. Rekonesans*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 1, red. G. Borkowska i M. Rudkowska, Warszawa 2010.

Wilczak M., *Od racjonalizmu do mistycyzmu – o pojęciach „poezji" i „literatury" w krytyce literackiej Jana Kasprowicza z lat 1892–1915*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 1, red. G. Borkowska i M. Rudkowska, Warszawa 2010.

Wydrycka A., *„Wielki społeczno-literacki urząd". Uwagi o pracach krytycznych Walerii Marrené-Morzkowskiej*, w: *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, Toruń 2005.

Zyśk J., *Zagadnienie przekładu we wczesnoromantycznej koncepcji krytycznoliterackiej*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej"*, t. 1, red. G. Borkowska i M. Rudkowska, Warszawa 2010.

Żmigrodzka M., *Edward Dembowski*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, seria 3, t. 2, red. M. Janion, Kraków 1988.

Żmigrodzka M.*, Walka o realizm w estetyce i krytyce literackiej kraju w latach 1831–1848*, „Pamiętnik Literacki" 1953, z. 1.

Żurowski M., *„Romantyczność" wśród manifestów romantyzmu*, „Poezja" 1975, z. 11–12.

Spis rzeczy

Narodowość/ Swojskość (Marek Stanisz) 5
Narracja/ Narrator (Anna Martuszewska) 28
Natchnienie (Magdalena Saganiak) 35
Naturalizm (Ewa Ihnatowicz) 46
Nieskończoność (Mirosław Strzyżewski) 54
Nietzscheanizm (Marta Kopij-Wei*ß*) 70
Nowelistyka/ Małe formy prozy (Tadeusz Bujnicki) 76
Nuda (Magdalena Bizior-Dombrowska) 92
Obcość/ Inność (Dawid Maria Osiński) 102
Obrazek (Józef Bachórz) 113
Oda (Teresa Kostkiewiczowa) 119
Odbiorca (Anna Martuszewska) 125
Odczyty (Agnieszka Bąbel) 136
Opera (Alina Borkowska-Rychlewska) 140
Opis/ Opisowość (Bożena Witosz) 148
Orientalizm (Marcin Cieński, Ewa Grzęda) 160
Osjanizm (Bartłomiej Kuczkowski) 171
Oświecenie (Teresa Kostkiewiczowa, Magdalena Rudkowska) 179
Pamiętnikarstwo (Jolanta Sztachelska) 191
Parnasizm (Aneta Mazur) 203
Pastisz (Magdalena Rudkowska) 216
Paszkwil i pamflet (Wojciech Kaliszewski, Krystyna Maksimowicz) 221
Pejzaż/ Krajobraz/ Widok (Ewa Ihnatowicz) 230
Pieśń ludowa (Violetta Wróblewska) 240
Podanie ludowe (Violetta Wróblewska) 255
Podmiotowość krytyczna (Michał Kuziak) 264
Podróż/ Podróżopisarstwo (Grzegorz Kowalski) 273
Poeta/ Poezja (Magdalena Kowalska) 287
Pokolenie literackie (Renata Stachura-Lupa) 299
Portret literacki (Teresa Winek) 302
Postęp (Bartłomiej Szleszyński) 309

Powiastka (Janusz Ryba) 318
Powieść (Tomasz Sobieraj) 323
Powieść historyczna (Tadeusz Bujnicki) 343
Powieść jako komentarz autotematyczny i metakrytyczny (Ewa Owczarz) 356
Powieść poetycka (Małgorzata Burzka-Janik) 366
Pozytywizm (Ewa Ihnatowicz) 373
Prawidła (Anna Martuszewska) 380
Program literacki/ Manifest (Marek Stanisz) 390
Przedmiotowość (Anna Martuszewska) 399
Przedmowa (Marek Stanisz) 406
Przekład (Elżbieta Skibińska) 411
Psychologizm (Lena Magnone) 427
Realizm (Anna Martuszewska) 436
Recenzja (Tadeusz Budrewicz) 444
Reportaż (Jolanta Sztachelska) 454
Retoryka (Maciej Pieczyński) 457
Romans (Przemysława Matuszewska) 468
Romantyczna gawęda szlachecka (Iwona Węgrzyn) 480
Romantyzm (Marcin Lutomierski) 486
Russoizm (Teresa Kostkiewiczowa) 498
Rzeźba (Katarzyna Trzeciak) 507
Salony literackie (Józef Bachórz) 517
Sarmatyzm (Bartłomiej Szleszyński) 523
Satyra (Danuta Kowalewska) 531
Sielanka (Urszula Kowalczuk) 542
Słowiańszczyzna (Grażyna Halkiewicz-Sojak) 555
Sonet (Urszula Kowalczuk) 572
Styl (Aleksandra Norkowska) 578
Symbol/ Symbolizm (Hanna Ratuszna) 592
Szczerość (Agata Sikora) 598
Szkoła literacka (Marta Ruszczyńska) 605
Sztuki wizualne a literatura (Olaf Krysowski) 610
Taine'izm (Tomasz Sobieraj) 622
Tendencyjność (Anna Martuszewska) 632
Teoria literatury (wobec krytyki literackiej) (Henryk Markiewicz) 639
Towarzystwa literackie (Stanisław Fita) 642
Tradycje i inspiracje (europejskie i pozaeuropejskie) (Michał Kuziak) 646
Tragedia (Dobrochna Ratajczakowa) 660
Tragizm (Łukasz Zabielski) 676
Treść i forma (Marek Stanisz) 695
Tyrteizm (Marek Piechota) 716
Utopia (Ewa Paczoska) 722
Wartościowanie (Bartłomiej Kuczkowski) 730
Werteryzm (Marek Stanisz) 747
Wieszcz (Marta Ruszczyńska) 755

Wyobraźnia/ Imaginacja/ Fantazja (Eliza Kącka) 763
Wzniosłość (Teresa Kostkiewiczowa, Magdalena Popiel) 778
Youngizm (Bartłomiej Kuczkowski) 791
„Ziewonia" (Marta Ruszczyńska) 798
Afiliacje Autorów 803
Bibliografia 807

Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918

Vademecum Humanisty

Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918

Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje

Redakcja naukowa
Józef Bachórz, Grażyna Borkowska, Teresa Kostkiewiczowa,
Magdalena Rudkowska i Mirosław Strzyżewski

Indeksy

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Literatury Polskiej UMK
Toruń–Warszawa 2016

Opracowano w Instytucie Badań Literackich PAN
i w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu

Recenzenci
Bogdan Mazan (UŁ)
Grażyna Tomaszewska (UG)

Redakcja wydawnicza
Agnieszka Markuszewska

Indeksy zestawili
Anna Bargieł
Kamil Dźwinel

Projekt okładki i layout
Tomasz Jaroszewski

Skład
Dariusz Żulewski

Praca naukowa finansowana przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego
oraz Narodowe Centrum Nauki w Zespole Nauk Humanistycznych, Społecznych
i o Sztuce w latach 2009–2012, grant nr 3191/B/H03/2009/37,
kierownik projektu: prof. dr hab. Mirosław Strzyżewski

Książka dofinansowana w ramach środków na działalność upowszechniającą naukę
Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego, grant nr 559/P-DUN/2015,
kierownik projektu: prof. dr hab. Mirosław Strzyżewski

Printed in Poland
© Copyright by Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
Toruń 2016

ISBN 978-83-231-3495-4

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU MIKOŁAJA KOPERNIKA
Redakcja: ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń
tel. 56 611 42 95, fax 56 611 47 05
e-mail: wydawnictwo@umk.pl
www.wydawnictwoumk.pl

Wydanie pierwsze

Druk: Wydawnictwo Naukowe UMK
Oprawa: Abedik Sp. z o.o.

Indeks osób i tytułów

[b.a.] [rec.] *Anhelli* II 15
[b.a.] *Alfred Tennyson* 695
[b.a.] [rec.] *Amadis z Walii* II 470
[b.a.] *Biblioteka publiczna w Londynie* 285
[b.a.] *Biruta* 747
[b.a.] [rec.] *Błędne ogniki* II 455
[b.a.] *Byłem u Pana Podstolego* II 664
[b.a.] *C.K. Prokuratoria Państwa a moralność publiczna* 105
[b.a.] *Charakter historycznego romansu w XIX wieku* II 345
[b.a.] *Chateaubriand i literatura angielska* 155
[b.a.] [rec.] *Cierpienia młodego Wertera. Z niemieckiego P. Goethe* II 750
[b.a.] *Co klasyczna, a co romantyczna poezja?* II 371
[b.a.] *Czy obudzenie uczuć spokojnych i łagodnych ma być jedynym poezji dążeniem?* 138, 288
[b.a.] *Czytelnictwo kobiece* 150
[b.a.] *Damskie prelekcje w sali ratuszowej* II 139
[b.a.] *Dialogi, czyli Rozmowa Podolanki z mężem* 671
[b.a.] *Dla wielu Polska jest zatraconą…* 905
[b.a.] *Dramat i muzyka* II 144
[b.a.] [rec.] *Dziennik podróży do Tatrów* II 280
[b.a.] *Echa warszawskie* 886 II 82, 635
[b.a.] *Feilletoniści* 367–368
[b.a.] *Fizjologia dozorcy* II 116
[b.a.] *Fizjologia szalu* II 116
[b.a.] *Historia o pocztach i listach* 333
[b.a.] *Jeszcze jeden i ostatni egzemplarz Dandych* 158
[b.a.] [rec.] *„Jocelyn", dziennik wiejskiego plebana przez A. de Lamartine'a* II 425
[b.a.] [rec.] *Kalwinka na pustyni wychowana, albo Pamiętnik Miledy B.* II 193
[b.a.] *Kilka myśli o naszej literaturze powieściowej* 144
[b.a.] *Krótki zarys historii literatury rosyjskiej* 787
[b.a.] *„Kurier Warszawski" 1821–1896. Książka jubileuszowa* 590
[b.a.] *List Paryżanki do Podolanki, czyli oryginał do kopii* 671
[b.a.] *List Podolanki wychowanej w stanie natury do swojej przyjaciółki* 671
[b.a.] *List Sandomierzanki do Podolanki w stanie natury wychowanej* 671 II 325

[b.a.] *Mapa Syrii* II 278
[b.a.] [rec.] *Medea* 114
[b.a.] *Mikołaj Niekrasow* 793
[b.a.] *Myśli wstępne do historii muzyki polskiej* II 144
[b.a.] *Najnowsze powieści polskie* 92
[b.a.] *Najpóźniejsze wiadomości* 155
[b.a.] *O dziełach Coopera Amerykanina* 90, 375 II 346, 448
[b.a.] *O imaginacji* II 767
[b.a.] *O klasyczności i romantyczności* 515
[b.a.] *O literaturze romansów w ogólności i w szczególności o polskich tego rodzaju płodach – z przyłączeniem uwag nad romansem polskim mającym tytuł: „Nierozsądne śluby"* 375, 579, 613, 615 II 326–327, 474, 499, 503, 750, 752–753
[b.a.] *O niektórych przyczynach opóźniających wzrost literatury niemieckiej* 614, 770
[b.a.] *O poezji w ogólności* 757
[b.a.] *O potrzebie i zamiarach krytyki sztuk pięknych* II 265
[b.a.] *O pożytku nauk i umiejętności, mowa przeciw mowie p. Jakuba Rousseau* II 499
[b.a.] *O romansach* 375, 578, 597 II 28, 326, 473, 503, 749
[b.a.] *O romansach portugalskich i brazylijskich* II 476
[b.a.] *O romansie historycznym* 457
[b.a.] *O stanie literatury rosyjskiej w roku 1817* 443
[b.a.] *O starych pannach* II 116
[b.a.] *O używaniu i czytaniu ksiąg* 146
[b.a.] *Obrzędy weselne ludu wiejskiego w guberni mińskiej, w powiecie Borysowskim, w parafii hajeńskiej, obserwowane w latach 1800, 1szym i 2gim, z niektórymi piosnkami i ich zwyczajną nutą* 758 II 244
[b.a.] *Odpis męża Podolanki na list Sandomierzanki* 671
[b.a.] *Odpowiedzi od redakcji* 244
[b.a.] *Pamphilus seu de amore* II 221
[b.a.] [rec.] *Pan Podstoli* 89 II 325
[b.a.] [rec.] *Pan unterlejtnant Wojciech* II 327
[b.a.] [rec.] *„Paryżanie" Bulwera* 698
[b.a.] [rec.] *Piękna Magielona* II 470
[b.a.] *Podróż autora z Warszawy do wód, przez niego samego napisana* II 277
[b.a.] *Polemika* II 682
[b.a.] *Powieść angielska o szlachcie w Galicji* 698
[b.a.] *Przegląd historyczny* 335
[b.a.] *Przegląd teatralny* 580 II 636
[b.a.] *Przyjaciel Byrona (szkic biograficzny)* 695
[b.a.] [rec.] *Przyjaźń i miłość, powieść z czasów wojny austriackiej, oryginalnie napisana przez E.Ł.* II 749
[b.a.] *Rękopisy po Adamie Mickiewiczu i niedrukowane ustępy z „Pana Tadeusza"* 279
[b.a.] *Rosyjska literatura w r. 1840* 787
[b.a.] *Rozbiór rozprawy p. Kaulfus[s]a pod tytułem „Dlaczego język i literatura zdolniejszymi są do ukształcenia rozumu i serca niż język i literatura francuska?"* 288
[b.a.] *Rozmaitości* 156

[b.a.] *Rozmaitości z Warszawy* II 164
[b.a.] *Rusałka na r. 1839 (Nadesłane)* 320
[b.a.] *Rys historyczny literatury rosyjskiej* 782
[b.a.] *Rzut myśli na wzrost, kwitnienie, ważność i upadek literatury arabskiej z dzieł Sismond Floriana Mikulskiego* 443
[b.a.] *Rzut oka na literaturę angielską w ostatnich dwudziestu latach* 693 II 476
[b.a.] *Rzut oka na literaturę niemiecką* 614
[b.a.] *Rzut oka na literaturę rosyjską. Wyciąg ze wstępu objaśniającego „Atlas etnograficzny kuli ziemskiej", przez Adriana Balbi, w Paryżu, u księgarzy Reya i Graviera 1826* 783
[b.a.] *Rzut oka na stan niniejszy literatury niemieckiej* 443, 770
[b.a.] *Silva rerum* 533
[b.a.] *Słów kilka o krytyce* 615
[b.a.] [rec.] *Słowo o wyprawie Igora* (*Słowo o pułku Igora*) 341–342, 781–783, 787, 789, 872 II 757
[b.a.] *Sprzedajność w prasie* II 455
[b.a.] *Sztafeta polska podróżnym do korespondencji…* 332
[b.a.] *Teatr* [rec.] *Oktawia* A.F. Kotzebuego II 665
[b.a.] *Tragedie Szekspirowskie* II 665
[b.a.] *Ułamek „Nocy" z Younga* II 795
[b.a.] *Uwagi „Polaka Patrioty" nad „Zdarzyńskim" tego czasu z druku wyszłym* 89, 615
[b.a.] *Uwagi nad romansami* II 472, 503
[b.a.] *Uwagi nad stanem nauk u nas* II 181
[b.a.] *Uwagi nad tkliwością* 137
[b.a.] *Uwagi nad życiem i dziełami Jana Jakuba Rousseau* II 499
[b.a.] *Uwagi o czytaniu romansów* II 325
[b.a.] *Uwagi o mowie krasomówskiej* 413
[b.a.] *W rynsztoku. Garść uwag o literaturze brukowej* II 478
[b.a.] *Walter Scott* II 345
[b.a.] *Walter Scott i jego wiek spółczesny* II 18, 326, 345
[b.a.] *Wiadomość o życiu Teodora Slepuszkina* 783
[b.a.] [rec.] *Wyprawa Igora na Połowców* II 421
[b.a.] *Względem podróży zagranicznych i podróże odprawujących* II 278
[b.a.] *Zagadki sejmowe* II 224
[b.a.] *Zdania o biskupach* II 222, 224
[b.a.] [rec.] *Zemsta* 91
[b.a.] *Zgon poetów angielskich* 692
[b.a.] [rec.] *Żywila* 748

A

A.H.B. 699, 702
Kronika literacka 699
A.K. 759
„Literatura i krytyka". Pisma M. Gr. 759
Abakanowicz Bruno 171
Abramowicz Andrzej 37

Abramowska Janina 17–18, 56, 355, 577
Abramowski Edward 56–57, 178, 363, 366, 610, 804 II 598, 659, 709
Co to jest sztuka? Z powodu rozprawy L. Tołstoja: „Czto takoje iskusstwo?” 57, 178, 363 II 709
Abrams Meyer Howard 426, 857 II 45, 399, 601, 604
Achremowicz Elżbieta II 645
Ackermann Louise II 210–211
Aczel Amir D. II 69
Adalberg Samuel 764, 767
Adam Adolphe Charles II 143, 147
Adam Paul Auguste Marie 183
Adamczewska Izabella II 555
Adamczewski Jakub 946
Frozyna 946
Adamczyk Maria 871
Adamiak Maria 780, 892
Adamiec Marek II 309
Adamowicz Bogusław II 213
Addison Joseph 560, 699 II 459, 763, 780
The Pleasures of Imagination II 763
Adomaitis-Šernas Juozas (Budrys) 751
Obecny stan oświaty i literatury litewskiej 751
Ajdukiewicz Kazimierz 838
Ajschylos (Eschyl) 35, 37, 194, 946
Aksakow Iwan 799, 803
Aksakow Konstanty II 722
Albert z Saksonii II 55
Albertrandi Jan Chrzciciel 456, 696, 711, 769 II 7, 25, 470–471, 479, 556, 679
Przedmowa (do „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych”) II 7
Przedmowa tłumacza (do *Przypadków Robinsona Kruzoe*) 456
Albinoni Tomaso 242
Aleksander I, cesarz rosyjski 103, 789 II 666
Aleksander Jagiellończyk, król polski II 221
Aleksander III Wielki, król macedoński 513
Aleksandrowicz Alina 339 II 178–179, 230, 542
Aleksandrowska Elżbieta II 797
Aleksiewicz Anna 111
Alembert Jean Le Rond de 418, 547, 594, 670, 712 II 217, 266
Mélanges de littérature 418
Aleramo Sibilla 817
Alfieri Vittorio 218, 810–812, 816, 818–819 II 647, 667
Agamemnon 812
Antygona 812
Filip II 812
Melpomena 812

Orestes 812
Polinik 812
Saul 811–812
Wirginia 810, 812
Allenow Grant 699
Alma Tadema Laurence 691
Altenberg Herman 284
Ambroziak Daria 135
Amfitieatrow Aleksander 800
Amicis Edmondo de 817
Serce 817
Amiel Henri Frédéric 440, 730–731 II 71, 73, 75, 201–203, 231, 630
Dziennik intymny II 201, 231
Ampère Jean-Jacques 573
De la littérature française dans ses rapports avec les littératures étrangères au moyen âge 573
Amsterdamski Stefan II 27
Amundsen Roald II 137
Anakreont z Teos 510 II 297
Anczyc Władysław Ludwik 368, 697, 710 II 676, 719–720
Kościuszko pod Racławicami II 720
Tyrteusz II 719–720
Uczta wyzwoleńca II 720
Anderson Benedict II 27
Andrejew Leonid 800, 804, 806
Andriolli Michał Elwiro 471–472, 474
Andrzejewska Halina 481
Andrzejewski Bolesław 426 II 45
Andrzejewski Jerzy II 719
Angelus Silesius (Anioł Ślązak, właśc. Johann Scheffler) 225, 883, 887
Ankwiczowie, rodzina II 520
Annibal Caro 559
Commedia degli Straccioni 559
Anonim Gall 586
Kroniki 586
Antkowiak Krystyna II 322
Antoniuk Mateusz 654
Anuczin Wasilij A. 872
Apulejusz z Madaury II 324
Archimedes z Syrakuz 333 II 54
Arciszewski Krzysztof 874
Pieśni 874
Arcybaszew Michaił 804
Aretino Pietro 392
Ariosto Ludovico 284, 498, 500, 810, 812 II 487

Orland szalony 284, 737, 810, 812
Arminas-Trupinėlis Petras 748
Arnaud François 482
Des improvisateurs 482
Arnault Antoine-Vincent 947
Arnim Achim von II 241
Arnold Matthew 702
Arystofanes 498, 547–548 II 540
Arystoteles 18, 28, 37, 46, 112, 116, 138, 208, 235, 331, 357, 396, 403, 439, 442, 448, 515, 524, 547, 558–559, 570, 669, 839, 858–859 II 35–36, 55, 70, 105, 125, 177–178, 287–288, 381––382, 384–385, 389, 457–459, 463–464, 582, 655, 672, 677, 680, 684, 689–690, 692–696, 716, 731
Poetyka 18, 112, 208, 323, 357, 439, 547, 558, 839, 858 II 125, 287, 385, 672, 677, 684, 731, 778
Retoryka 839 II 458, 463
As. 55–56
[rec.] *„Bajki" B. Hertza* 55
Askenazy Szymon II 629, 631
Hipolit Taine II 629
Asnyk Adam 67, 76, 160, 310, 369, 372, 387, 428–429, 432, 503, 666–667, 669, 741, 743, 751, 823 II 63, 188–189, 212–215, 378, 391, 401, 539, 542, 576, 689–690
Ból zasnął 666
Cola Rienzi II 690
Julian Apostata II 391
Krasicki jako poeta II 188, 539
Nad głębiami 428 II 576
Odłamowi Psyche Praksytelesa II 214
Sonet X [*Tylko treść, która z całością się splata*] 428
Ucisz się, serce 666
W zimowej nocy 666
Aspley Keith II 516
Assorodobraj Nina II 467
Auerbach Berthold 21
Waldfried 21
Auerbach Erich 863–864
Augier Émile 210, 552–553
August III, król polski II 180, 189, 194, 197–198, 200
Augustyn św. 182, 942 II 603
Aulnoy Marie Catherine de II 318, 323
Contes de fées II 318
Contes nouveaux ou les Fées à la mode II 318
L'Oiseau bleu II 318
La Chatte blanche II 318
Aurevilly Amédée Barbey Jules de 158–160, 162, 165, 725, 730
Du dandysme et de George Brummell 158

Avenarius Richard 185, 301 II 269–270, 656
Axer Jerzy 37

B
Babinski Hubert F. II 695
Bach Johann Sebastian 298
Bachelard Gaston 828 II 778
Bachórz Józef 17, 26, 37, 56, 76, 97, 116, 153, 165, 198, 216, 241, 259, 273–274, 303, 310, 331, 339, 349, 373, 389, 454, 467, 474, 481, 489, 507, 593, 612, 634, 644, 682, 733, 767, 780, 828, 838, 904, 949 II 54, 92, 119, 140, 160 , 179, 203, 216, 220, 230, 240, 254, 263, 287, 302, 322, 343, 366, 372, 380, 406, 443–444, 468, 480, 486, 498, 523, 531, 542, 591, 621, 638, 645, 676, 695, 721, 747, 790
Bachtin Michaił 454–455, 460, 493
Bacon Francis 594 II 105, 727, 792
Baculewski Jan 732 II 399
Baczewski Antoni 546
Baczewski Sławomir 506
Baczko Bronisław II 728–729
Baczyński Stanisław II 477, 479
Losy romansu II 477
Badeni Jan 798
Główne kierunki powieści rosyjskiej 798
Badeni Marcin II 521
Badeni Stanisław II 538
O satyrze. Studium literackie II 538
Bahr Hermann 183, 905, 918
Bain Alexander II 432
Bajda Justyna II 516
Bajer Michał II 676
Bajerski Tadeusz II 591
Bajko Marcin 507, 893
Baju Anatole 183
L'École décadente 183
Baka Józef II 795, 797
Uwagi o śmierci niechybnej II 796
Bakuła Bogusław 577
Bal Mieke II 35, 591
Balbus Stanisław 493, 743 II 220, 516, 621, 642
Balcerzan Edward 153, 734 II 411, 426–427, 621
Baliński Ignacy 690
Baliński Karol II 256–257, 290–291, 298, 759
Pisma II 291
Pisma historyczne 452
Powieści ludu spisane z podań II 247, 256–257
Baliński Michał 452, 454

Ballanche Pierre-Simon 733, 828, 905 II 722
Bally Charles 480 II 588–589, 591
Précis de stylistique II 588
Traité de stylistique française II 588
Balmont Konstantin 184, 800, 804, 807
Balowski Mieczysław II 453, 591
Baluch Alicja 710
Baluch Jacek 248
Balzac Honoré de 20, 23, 94, 158–159, 162, 243, 277, 328, 542, 676, 720, 729, 790, 794, 808 II 47, 52, 114, 116, 130, 227, 311, 330, 332, 336, 401–404, 410, 429, 492, 618, 636, 651, 739
Fizjologia małżeństwa 808 II 116
Bałabuch Henryk 111
Bałucki Michał (Elpidon) 97, 368–369, 371, 373, 536, 539, 555, 580, 592–593, 906 II 117, 159, 333, 377, 379, 441, 443, 634, 636
Kobiety dramatów Słowackiego 536
Młodzi i starzy II 634
Nowele i obrazki II 117
Pozłacana młodzież 580
Sabina II 333, 441
Tygodnik krakowski 368–369
Typy i obrazki krakowskie II 117
Żydówka II 333
Banasiak Bogdan II 75
Bandtkie Jerzy Samuel 335, 768 II 300, 302
Banville Théodore de 39, 727, 850 II 203, 207, 210, 214
Mały traktat poetycki 850 II 204, 214
Bańkowski Piotr 295
Bar Adam 198, 454, 546 II 225, 230, 399, 504, 507, 522, 530
Barachow Władimir S. II 309
Baran Bogdan 856 II 75
Baraniecki Marian Aleksander II 625, 631
„Filozofia sztuk pięknych" p. H. Taine'a, przekład pani S. II 625
Baranow Andrzej 755
Baranowski Antoni (Antanas Baranauskas) 749–750, 753, 755
Borek onikszty ński 749
O progresji transcendentalnej oraz o skali i siłach umysłu ludzkiego 750
O wzorach służących do obliczania liczby liczb pierwszych nieprzekraczających danej granicy 749
Podróż do Petersburga 749
Ułamki moich uczuć 749
Barański Zbigniew 806
Barbaro Bogdan de II 35
Barczyński Janusz II 638
Bardziński Jan Alan II 662
Barłowska Maria 634

Barrès Maurice 161–162, 164, 183, 188, 247, 729–730, 827, 905
Kult jaźni 162, 183
Wyrwani z gruntu ojczystego 161
Barrow John D. II 70
Barss Franciszek II 663, 678
Barszczewski Jan 129, 245, 500
Szlachcic Zawalnia, albo Białoruś w fantastycznych opowiadaniach 128–129, 244–245
Bartels Adolf II 301
Barthes Roland II 273
Bartkiewicz Władysław II 508, 516
Przegląd sztuk pięknych II 508
Bartkiewicz Zygmunt II 117
Psie dusze. Nowele i obrazy II 117
Bartl Carmen 506 II 298, 591
Bartmiński Jerzy 198
Bartoszewicz Antonina 5, 37, 97, 116, 331, 416, 432, 454, 524, 557, 634, 733, 809 II 92, 159, 298, 322, 343, 356, 372, 443, 479, 486, 498, 638, 676, 747, 778
Bartoszewicz Julian 77, 88, 282, 286, 433, 503, 522, 524, 527, 566, 585 II 123–125, 186, 189, 198, 347–348, 451, 527, 530
Historia literatury polskiej 433, 522, 566 II 124
Nowa epoka. Literatury historycznej polskiej przegląd 77, 282
Znakomici mężowie polscy w XVIII wieku II 186
Bartoszewicz Kazimierz 41, 190, 369, 373, 590–593 II 446, 453, 511, 516, 541, 644
Fejletoniki 590 II 447
Księgi humoru polskiego. Wydanie ozdobione portretami i autografami humorystów i satyryków polskich II 541
Poezje Liedera 41
Z dziejów pomnika II 511
Bartoszewicz Zygmunt 758, 761, 766
Bartoszyński Kazimierz 331, 389, 585 II 220, 230, 356, 444, 486
Bartusówna Maria 347, 533–534, 539, 593 II 132, 215, 314
Opryszek 347
Bartynowski Władysław 284
Barycz Henryk 489, 733
Basanavičius Jonas 745, 750, 755
Przyczynek do kwestii litewskiej 750
Basler Adolf II 619
Batiuszkow Konstantin 782, 789, 805
Batteux Charles 44, 191, 194, 418, 682, 839 II 266, 416, 458, 763, 781
Les Beau-Arts réduits à un même principe 839 II 763
Principes de la littérature 418
Bauch Tobias 768
Baudelaire Charles 15, 17, 19, 27, 39, 161–162, 165, 182–184, 187, 243, 453, 723, 725, 727, 729–731, 733–734, 737, 826, 850, 922, 924 II 206–207, 210, 214, 216, 576, 618, 621, 691
Dzienniki intymne 161

Kwiaty zła 183, 726
Nowe notatki o Edgarze Poe 182–183
Piotr Dupont 39
Richard Wagner i „Tannhäuser" w Paryżu 243
Salon 1846 453
Baudouin de Courtenay Jan Niecisław 881 II 181, 353, 356, 663
Krzewiciele zdziczenia II 353
Poparcie uwag nad życiem Jana Zamoyskiego z roztrząsaniem pism, które się z ich powodu zjawiły II 181
Przedmowa (do F. de Falbaire, *Fabrykant londyński, czyli Rozpacz szczęśliwa*) II 663
Rzut oka na mesmeryzm, czyli systemat wzajemnych wpływów i skutków: objaśniający teorię, praktykę magnetyzmu zwierzęcego 881
Bauer Brunon 875
Bauman Janina 274
Bauman Zygmunt 274
Baumfeld Gustaw 804–805
Maksym Gorkij: Śladami człowieczeństwa 804
Baumgarten Alexander Gottlieb 38, 299, 773 II 680
Bąbel Agnieszka 507
Bąbiak Grzegorz P. 654–655, 945
Bądzkiewicz Antoni 46, 56, 307, 309, 406, 415, 683, 689 II 118–119, 281–282, 284–286, 307, 309, 544, 554, 573, 578, 640, 642
Kornel Ujejski. Zarys biograficzno-krytyczny II 307
Podróżopisarstwo krajowe II 118, 281
Teoria poezji w związku z jej historią opowiedziana 46, 307, 406, 683 II 544, 573, 640
Bąk Magdalena 259, 634 II 287, 411
Bąkowski Klemens II 261, 263
Podania i legendy krakowskie II 261
Beardsley Aubrey Vincent 183, 827
Beauclair Henri 183
Les Déliquescences d'Adoré Floupette 183
Beaumarchais Pierre-Augustin-Caron de 564, 713
Cyrulik sewilski 564
Beaunier André 851
La Poésie nouvelle 851
Beckford William 879 II 318
Bécu Aleksandra 719
Bécu August II 225
Bednarczyk Adam II 171
Bednarek Jerzy II 101
Bednarska-Ruszajowa Krystyna 153
Bednarz Irena II 507
Beer-Hoffmann Richard 183
Beese Marianne 454
Beethoven Ludwig van 298, 380

Béguin Albert 828 II 778
Bellamy Edward II 726–727
W roku 2000 II 726
Belmont Leo (właśc. Leopold Blumental) 188, 246, 248, 804, 907, 917, 919, 927–928, 936 II 70, 430, 434
W kwestii „młodych". Z powodu artykułu Stanisława Brzozowskiego „My, młodzi" 907, 919, 927–928
W wieku nerwowym 188 II 430
Znad Newy 246
Belot Adolphe 721
Bełcikowski Adam 85, 88, 90, 97, 221, 223, 395, 537, 539 II 186, 189, 212, 216, 303, 306–309, 493–494, 497, 555, 570, 672, 689, 754–755
Adam Mickiewicz. Psychologiczny wizerunek poety 85
Charaktery kobiece w poezji polskiej 537
Dwie epoki naszego pseudoklasycyzmu II 186
Dzisiejsza nasza poezja II 212
Gustaw i Werter 91
Ideały kobiece dwóch poetów 537
Korona Lechów II 570
Lucjan Siemieński II 303, 308
O narodowym charakterze i zasługach literatury z czasów Stanisława Augusta II 186
O poezji polskiej XIX wieku II 494
O znaczeniu historii literatury i rzut oka na całość naszego piśmiennictwa II 186
U kolebki narodu II 570
Wizerunek piórem skreślony II 306
Ze studiów nad literaturą polską 537 II 307
Bełcikowski Jan 804, 806, 922, 930–931, 936
Koniec modernizmu 922, 930
Leon Tołstoj 804
Bełza Władysław 105, 874
Katechizm polskiego dziecka 105
Mazur 874
Ojczyzna w pieśniach poetów polskich 105
Bem Antoni Gustaw 22, 26, 93, 97, 307, 309, 328, 331, 348–349, 391, 395, 412, 415, 433, 463––464, 466, 644, 683, 848, 899, 903 II 30, 34, 64, 69, 76, 86, 89, 91, 108, 120, 123, 125, 149, 153, 159, 293, 298, 321–322, 401, 451, 477, 479, 485–486, 490, 493, 495, 497, 545, 555, 640, 642, 673
Adam Pług II 293
Echa mesjanistyczne w literaturze polskiej II 493
Eliza Orzeszko 93 II 149, 153, 401
Językoznawstwo porównawcze wobec nauk historycznych 899
Józef Bohdan Zaleski jako autor pieśni religijnych i erotycznych II 64
Nowożytny epos narodowy – sielanka powieściowa i gawęda poetycka 348
Obywatel polski z doby romantyzmu II 485, 490, 493, 495
Powołanie wieszcze II 293

Teoria poezji polskiej z przykładami w zarysie popularnym analityczno-dziejowym 307, 328, 391, 412, 463–464, 683, 848 II 76, 89, 120, 123, 321, 477, 545, 640, 673
Ze stołu redakcyjnego. „Humoreski z teki Woroszyłły" II 86
Benisławska Konstancja 526
Beniuševičiutė-Žymantientė Julija (Żmudzinka) 750–751
Benni Karol II 522, 673
Bentham Jeremy II 656
Bentkowski Feliks 80–81, 88, 108, 304, 309, 324, 396, 402, 405–406, 409–410, 413, 415, 433, 435, 463–464, 466, 526, 538, 596, 611, 662, 758, 761, 766 II 120, 125, 300, 302, 794
Dykcjonarz biograficzno-historyczny, czyli krótkie wspomnienia żywotów ludzi wsławionych cnotą, nauką, przemysłem, męstwem, wynalazkami, błędami 80
Historia literatury polskiej wystawiona w spisie dzieł drukiem ogłoszonych 81, 304, 324, 396, 413, 433, 463–464, 526, 596, 662, 758 II 120
Berent Wacław 16–17, 176, 180, 189, 329, 387–389, 431, 458–460, 480, 506, 538, 674, 855––858, 916, 923 II 74–75, 170, 228, 315, 317, 340–343, 355, 366, 413, 426, 478, 589–590, 787–788
List autora „Próchna" 431, 459 II 315, 341
Ozimina 387, 459, 609 II 340–342, 589
Próchno 189, 387–388, 431, 459, 916, 923 II 315, 341–342, 366, 478
Z psychologii sztuki 16
Źródła i ujścia nietzscheanizmu 176, 856 II 74, 788
Żywe kamienie II 355
Berg Nikołaj II 195
Berger Jan 780
Bergerac Cyrano de II 540
Bergson Henri 56–66, 116, 179, 231, 233–234, 273, 311, 423, 425, 523, 569–570, 606, 610, 653, 837–838, 852–853, 856, 943 II 42, 71, 269, 397, 541, 571, 595, 631, 656, 691
Ewolucja twórcza 58, 61, 63
La Perception du changement 57
O bezpośrednich danych świadomości 59
Śmiech. Studium o komizmie 57, 62, 569
Wstęp do metafizyki 58
Bérillon Edgar II 428
Poddanie hipnotyczne w zastosowaniu do pedagogiki II 428
Berkeley George 263, 829, 837
Berlioz Hector II 147
Bernacki Ludwik 285 II 263
Bernard Claude 268
Bernatowicz Feliks 579 II 327, 473–474, 479, 749
Nierozsądne śluby 375, 579, 613 II 326–327, 472–474, 749–750
Bernhardt Sarah 947
Bertuch Friedrich Johann 202
Elfryda 202
Berwiński Ryszard 125–126, 342, 344, 602, 762, 764–765, 767 II 17–18, 26, 250–251, 254, 259, 263, 367, 560–561

Bogunka na Gople. Powieść wielkopolska 344 II 367, 560
Listy z narodowej pielgrzymki II 17
Przypiski do „Bogunki” 125
Studia o literaturze ludowej ze stanowiska historycznej i naukowej krytyki 602, 762 II 18, 251, 259, 561
Bestużew Aleksandr 783–784, 787, 795
Rzut oka na literaturę rosyjską w roku 1824 i w początkach 1825 783
Bettinelli Saverio 482
Dell'entusiasmo delle belle arti 482
Betz Louis Paul 575
Heine in Frankreich 575
Białek Edward 507
Białek Józef Zbigniew 111
Białobłocki Bronisław 488, 796, 798, 805–806 II 108, 113, 336, 637
Jan Turgieniew 798
Korespondencja „Prawdy”. Z Petersburga 798
Współczesna beletrystyka rosyjska 798
Z życia i literatury Cesarstwa. III II 336
Zniżenie ideału II 108, 637
Białobłocki Jan 461
Białobrzeska Marta 136
Białokozowicz Bazyli 806 II 660
Białostocki Jan II 621
Białota Marek 315
Biancolelli Domenico Giuseppe 558
Biedrzycki Krzysztof 654
Biegeleisen Bronisław 60, 66
Filozofia Bergsona 60
Biegeleisen Henryk 279, 312, 314, 345–346, 349, 394–395, 436, 457, 459, 582, 585, 667, 669, 899, 903 II 88, 91, 150, 159, 168, 170, 195, 200, 203, 431, 549, 554
Lirnik mazowiecki. Jego życie i dzieła w świetle nieznanej korespondencji poety 667
Najnowsze kierunki badań mitologicznych 899
Nieznany dziennik podróży do Ziemi Świętej J. Słowackiego 279
Pamiętnik J. Słowackiego 279
„Pan Tadeusz” Adama Mickiewicza. Studium estetyczno-literackie 345, 436 II 150, 549
Teoria i technika powieści 457 II 88, 402
Wrażenia z podróży Juliusza Słowackiego na Wschód. Na podstawie nieogłoszonego pamiętnika poety II 168
Z nieznanego pamiętnika Al. Fredry (ojca) II 200
Bielawski Józef 547, 874 II 224
Natręci 547
Bielawski Krzysztof 467, 518
Bielecki Jan 129, 133, 499
Bielik-Robson Agata 153 II 220
Bielinski Wissarion 786–787, 793–794, 801–802

Bieliński Józef II 230
Bieliński Stanisław 686
Bielowski August 127, 133–134, 341–342, 349, 678, 787 II 17, 224, 421, 426, 520, 798, 800, 802
Pieśni o Henryku Pobożnym 342
Przedsłowie (do drugiego tomu „Ziewonii") II 800
Bielski Jan II 661
Przedmowa do czytelnika II 661
Zejfadyn, król Ormuzu II 661
Bielski Szymon 396, 402, 406–407, 415, 562, 569, 714 II 532, 541, 675, 794
Wybór różnych gatunków poezji z rymopisów polskich dla użytku młodzieży 396
Bieły Andriej 804
Bieńczyk Marek 135, 733 II 101
Bieńkowska Barbara 286
Bieńkowski Zbigniew 733
Biernacki Andrzej II 91
Biernacki Mikołaj (Rodoć) 394–395 II 533
Satyry i fraszki 394
Satyry obyczajowe II 533
Biernat z Lublina 350
Biliński Krzysztof 945
Biliūnas Jonas 750, 754
Billip Witold 56, 97, 259, 416, 489, 634 II 170
Biran Maine de II 631
Birkenmajer Józef 466, 481
Bishop Edmond 938
Bismarck Otto von 776–777
Bizior-Dombrowska Magdalena 37 II 46
Blair Hugh 693, 839 II 171–174, 226, 582, 782
Lectures on Rhetoric and Belles Lettres 839
O krytyce, geniuszu, rozkoszach smaku i wielkości w przedmiotach 839
O smaku 839
O szczytności stylu 839 II 782
Rozprawa krytyczna o pieśniach Osjana 693 II 172
Blair Robert II 792, 797
Blake William 474, 692–693, 702 II 684
Księga Urizena II 684
Zaślubiny nieba i piekła II 684
Blind Mathilde 696
Pieśni życia 696
Bliziński Józef 553 II 117
Dziwolągi. Szkice i obrazki II 117
Bloch Emilia z Kronenbergów II 522
Bloch Jan Gotlib II 522–523
Blondel Maurice 938, 942–943
Bloom Harold 489 II 220

Bloomfield Morton Wilfred 17
Blumberg Malwina 352, 355
Blumczyński Piotr 427
Błachnio Jan Ryszard 780
Błaut Sławomir II 598
Błeszyński Kazimierz 161
Karol Baudelaire i zagadnienie dekadencji w sztuce 161
Błok Aleksander 800, 807
Błoński Jan 66, 126, 241, 366 II 638, 778
Błotnicki Tadeusz II 619–620
Wystawa „Sztuki" II 620
Boberska Felicja II 519–520
Bóbr-Piotrowicka Joanna 676
Bobrowska Barbara 165, 593, 893 II 35, 92, 119, 555
Bobrowska Karolina 59
Bobrzyński Michał II 568
Boccaccio Giovanni 392, 810, 819
Dekameron 737 II 474
Böcklin Arnold 25 II 239, 618
Bodmer Johann Jakob 843
Boelcke Józef Ignacy 810 II 28
Bogacki Feliks 170, 180, 258, 411, 415 II 30, 34, 47, 50, 53, 98, 100, 132, 136, 152, 159, 332––333, 335, 342, 396, 398, 401, 428, 434, 441, 443, 477, 479, 626
O różnicy człowieka od zwierząt 170
Powieściopisarstwo wobec społeczeństwa 411 II 30, 152, 332–333, 335, 401, 428, 441, 477, 626
Tło powieści wobec tła życia II 47, 50, 98, 132, 333, 396
Bogdanowska Monika II 411
Bogołębska Barbara II 468, 591
Bogucki Józef Symeon 20, 158, 164 II 117
Galeria kawalerów do wzięcia II 117
Milionerzy w perspektywie 158
Wizerunki społeczeństwa warszawskiego 20 II 117
Boguski Józef Jerzy 268
Bogusławski Władysław 116, 210–211, 215, 246, 248, 370, 554, 561 II 145, 645, 673, 690, 695
Najnowsza powieść Henryka Sienkiewicza 246
[rec.] *Pan Geldhab* 561
Skandynawizm w literaturze. Henryk Ibsen 211
[rec.] *„Tannhäuser", opera romantyczna w trzech aktach przez Ryszarda Wagnera* 210
Bogusławski Wojciech 73, 114–115, 201–203, 561, 567, 656–675, 700, 756, 769, 811, 819, 948–949 II 9, 105, 142, 664–665, 667–668, 675–676, 678, 799–800
Dzieje Teatru Narodowego 948
Iskahar (*Izkahar*) 203 II 665
Krakowiacy i Górale (*Cud mniemany*) 73, 519, 756 II 799
Mieszczki modne 561

Powody napisania melo-dramy „Izkahara” II 665
Rienzi II 690
Siły i środki naszej sceny 554
Uwagi nad „Hamletem” II 665
Uwagi nad „Ojcem familii” 114 II 664
Uwagi nad melodramą „Izkahar” 203
Uwagi nad operą „Józef w Egipcie” II 665
Uwagi o dramie „Eleonora, czyli Skutki przebaczenia niewiary małżeńskiej” II 664
Wznowienie „Skąpca” Moliera 567
Böhme Jakob 225, 601, 887 II 596
Bohomolec Franciszek (Literacki) 275, 518, 611, 712, 809 II 7, 25, 114, 276–277, 286, 409––410, 413, 418, 520, 580, 590
De lingua Polonica colloquium 596
Komedie II 277
Małżeństwo z kalendarza II 7
Na obiedzie w Kuflowicach II 114
Nowiny krajowe II 277
O biedzie autorów w Polsce II 276
Pro ingeniis Polonorum 809
Rozmowa o języku polskim, naprzód po łacinie napisana II 413, 418, 580
Spotkanie w Lasku Bielańskim II 114
Urażający się niesłusznie o przymówki II 277
Zabawki oratorskie niektórych kawalerów 332, 809
Zbiór dziejopisów polskich we czterech tomach zawarty 275 II 409
Bohusz Franciszek Ksawery 746, 754–755, 757, 766 II 256, 263
O początkach narodu i języka litewskiego 746, 755, 757 II 256
Boileau-Despréaux Nicolas 31, 46, 122, 280, 495, 511, 517, 521–522, 546, 617, 682, 684–686, 688, 711–712, 714–715, 717 II 205, 381, 383–384, 532–534, 538, 572, 576, 663, 717, 731, 779–780, 790, 769
Do króla 686
Do swego ogrodowego 686
Sztuka poetycka 546, 617 II 532, 663, 717
Traité de sublime II 780
Boisset Randon de 199
Obraz nędzy ludzkiej 199
Bojarska Katarzyna 322
Bolecki Włodzimierz 153, 481, 937 II 35, 220, 411, 638, 642
Bołoz-Antoniewicz Jan 246, 248
Bohater ostatniej powieści Sienkiewicza 246
Bonald Louis Gabriel Ambroise de 830, 905
Bonawentura św. (właśc. Giovanni Fidanza) II 55
Bonchino Alberto 136
Borejko Józef II 639
Nauka o krasomówstwie z ksiąg Cycerona wytłumaczona II 639
Borejko Wacław II 193

Pamiętniki domowe II 193
Borges Jorge Luis II 70
Borkowska Grażyna 76, 144, 198, 234, 274, 426, 540, 557, 570, 577, 613, 617, 634, 644, 710, 755, 838, 893, 945 II 27, 70, 380, 778
Borkowska-Rychlewska Alina 355, 660, 743 II 148
Börne Ludwig 776
Borowczyk Jerzy 524
Borowski Andrzej 467
Borowski Leon 32, 70, 280, 286, 357, 365, 399, 409, 415, 442, 466, 490, 572, 576, 614, 619–621, 633, 662, 668, 685 II 9, 11, 25–26, 121, 125, 161, 170, 172, 175, 178, 245, 253, 288, 297–298, 459, 467, 648, 651, 660, 734, 768, 777, 780, 789
O wpływie obcych wzorów, starożytnych i nowych, na ukształcenie smaku 32 II 9, 648
Rozbiór „Samoluba", komedii Niemcewicza 614
Uwagi nad „Monachomachią" Krasickiego 280, 614
Uwagi nad poezją i wymową pod względem ich podobieństwa i różnicy z ćwiczeniami w niektórych gatunkach stylu 357, 399, 442, 572, 620, 663 II 11, 121, 161, 172, 175, 245–246, 288, 297, 459, 651, 781
Uwagi nad zdolnościami człowieka, od których doskonalenie się w sztukach pięknych zawisło II 768
Borowski Mateusz II 444
Borowy Wacław 120–121, 198, 389, 474, 493, 575, 577, 644, 892 II 309, 486, 555
Ignacy Chodźko. Artyzm i umysłowość 436
O wpływach i zależnościach w literaturze 492, 575
Słów kilka o postrzelanych płotach. Na marginesie artykułu H. Elzenberga o Crocem 120
Borzewski Antoni II 174
Borzym Stanisław 66, 144, 234, 273, 838
Bossuet Jacques-Bénigne 713
Boswell James 76
Życie Samuela Johnsona 76
Bośniacka Elżbieta 221 II 672
Przeor paulinów 221
Botticelli Sandro (właśc. Alessandro di Mariano Filipepi) II 618
Boucher François 22
Boüexire Laurent 165
Bourges Élémir 183
Le Crépuscule des dieux 183
Bourget Paul 181, 183, 190, 246–248, 371, 674, 777, 905 II 201, 338, 632
Eseje 183, 246–247
Théorie de la décadence 183
Uczeń 183, 371, 674 II 338
Bourkane Mateusz 945
Bouterweck Friedrich Ludewig 564 II 669, 680
Boutet de Monvel Noël-Barthélemy II 667
Junius II 667
Bowra Cecil Maurice II 778

Boyé Edward 936
Bracco Robert II 675
Tragedie duszy II 675
Bracka Maria 135–136
Brahmer Mieczysław 733, 819
Brandes Georg 148, 153, 159, 444, 573–574, 639–640, 642–644, 647, 691, 701, 796, 799 II 73, 137–140, 199, 204, 219, 333–334, 349, 505, 628
Główne prądy literatury XIX stulecia 159, 444, 573
Krytyka nowoczesna II 628
Odczyty Jerzego Brandesa II 349
Szkoła romantyczna we Francji 159, 639–640, 643
Brandt Józef 21
Branicki Franciszek Ksawery 135
Bratkowski Stanisław 333, 339
Teoria pisania dla młodych Polek 333
Braun Kazimierz 557
Bray Lucien II 785
O pięknie II 785
Breitinger Johann Jakob 843
Brensztejn Michał 746, 752, 754
Dionizy Paszkiewicz. Pisarz polsko-litewski na Żmudzi w pierwszej połowie XIX w. 746
Druki litewskie 752
Brentano Clemens 496–497 II 241
Brentano Franz 608–610, 647
Breza Adam (Adam Goraj) 674
Tendencyjność i krytyka. Słów kilka z powodu dzieła dra P. Chmielowskiego pt. „Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu" 674
Brillat-Savarin Jean Anthelme II 116
Fizjologia smaku albo Medytacje o gastronomii doskonałej II 116
Brinkmann Friedrich 850
Die Metaphern. Studien über den Geist der modernen Sprachen 850
Briusow Walerij 184, 804
Brockerhoff Ferdinand II 505
Życie i dzieła J.J. Rousseau II 505
Brodowski Feliks II 117, 430, 434
Chwile. Fantazje, nowele, obrazy natury II 117
[rec.] *W wieku nerwowym* II 430
Brody Jules II 790
Brodziński Andrzej II 266, 305, 666, 679
Ludgarda II 666
Brodziński Kazimierz (Kazimierz Uwaga) 11–12, 17, 31–33, 35–37, 48–50, 56, 69–75, 79, 123–124, 126, 130–131, 134, 137–138, 143, 151, 193–195, 198, 204, 215, 217, 227, 234, 249––251, 253, 258, 260, 273, 277, 288–295, 297, 303, 305–307, 309–310, 318–322, 340–341, 349, 358–359, 365, 375, 378–379, 388, 404, 406, 409, 413, 415, 419, 425–427, 432, 434, 437, 440–443, 448, 498, 505, 509–512, 514, 518–520, 523, 526, 538, 549–551, 556, 563, 569, 571–

–572, 576, 579, 585, 597, 616–617, 619–621, 623, 627, 632–633, 637, 656, 662, 667, 669, 671––672, 679, 681, 683–684, 686, 689, 693–694, 704–705, 707, 709–710, 713, 715–717, 731–732, 735–737, 739, 741, 743, 746, 754, 758, 766, 770–771, 774, 779–780, 783, 786, 813, 818, 822––823, 827, 845, 857–859, 864–866, 870, 879–880, 892, 896–897, 903 II 9–11, 13–14, 25–26, 38, 45, 57–58, 60, 62, 68, 95–96, 100, 103–105, 112, 121, 125, 127–128, 135, 143, 151, 154, 159, 174–176, 178–179, 233, 239–240, 245, 248, 253–254, 256, 263, 266–267, 273, 288–289, 298, 305, 309, 327, 367, 371–372, 381, 384–385, 389, 393, 398, 423, 426, 453, 459–463, 466––467, 479, 488–489, 491–492, 497, 499, 504, 507, 509–510, 516, 518, 531, 534–537, 541––543, 546–550, 553–555, 557–559, 561–562, 564, 556, 571, 583–584, 590, 592–593, 598, 600–602, 604, 643, 646–648, 650–653, 655, 657–658, 660, 664, 668–669, 675, 678, 683, 694, 401, 714, 719–720, 734, 745, 748, 751–753, 755, 767–768, 777, 779, 782, 789, 794–797, 799

Artykuł nadesłany z powodu pism o poezji w „Gazecie Polskiej" umieszczonych 253, 289

Cudzoziemszczyzna 194

Dzieła 879

Elegie Jana Kochanowskiego z łacińskiego przełożone przez Kazimierza Brodzińskiego 305

Krasicki II 95

Kurs estetyki 563 II 509, 782

Kurs literatury. O stylu i wymowie 11, 563, 845 II 459–461

Kurs literatury. Poezja 563, 897

List do redaktora „Dziennika Warszawskiego" o pieśniach ludu 375, 671 II 104, 652

Listy o polskiej literaturze 616, 671–672, 679, 715 II 11, 176, 245, 557, 651, 653, 655

Literatura polska. Odczyty w Uniwersytecie Warszawskim 48, 434, 865 II 453

Ludwik Tieck 498

Myśli o dążeniu polskiej literatury 31, 69, 550, 616, 662, 715 II 11, 651, 668

Myśli o dramatyce polskiej 204, 217 II 11, 668, 678

Niektóre uwagi nad stanem i potrzebami literatury polskiej II 767–768

O „Barbarze", tragedii Felińskiego 204, 217 II 668, 678

O czystości języka w stylu 194

O egzaltacji i entuzjazmie 138, 288–293, 318–319, 858, 880, 896 II 57, 60, 104, 143, 288, 751–752, 782

O idylli pod względem moralnym 33 II 38, 233, 546

O imaginacji 879

O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej 35, 69–70, 123–124, 130, 137, 204, 217, 249–251, 289, 341, 358, 379, 404, 413, 419, 427, 440–441, 443, 498, 509, 550–551, 571–572, 579, 620–621, 671, 693, 715, 736, 758, 770, 822–823, 859, 880, 896 II 9, 11, 38, 57, 95–96, 104, 121, 127, 174, 233, 245, 256, 382, 393, 423, 488, 491, 547, 557–558, 583, 593, 600, 646–647, 650–651, 657–658, 701, 734, 768

O kreśleniu charakterów II 683

O krytyce 69, 291, 319, 442, 597, 616 II 60, 267, 462–463, 499, 535

O literaturze polskiej II 669

O narodowości Polaków 227, 294 II 14

O pieśniach ludu niemieckiego i angielskiego II 655

O poezji i poetach angielskich II 655

O poezji ludu litewskiego 746 II 176

O romansach historycznych Bronikowskiego. Rozprawa czytana na posiedzeniu publicznym Warsz. Tow. Przyj. Nauk 5 marca 1828 193, 527 II 327

O stanie i duchu literatury za Stanisława Augusta, za Księstwa Warszawskiego i w teraźniejszych czasach 715
O tragedii II 664
O życiu i pismach Franciszka Karpińskiego 69, 137, 288, 443 II 305, 547, 602, 643, 683
O życiu i pismach Józefa Lipińskiego II 305
Odpowiedź P. J.B. Ostrowskiemu 292 II 751
Piękność i wzniosłość 297, 420, 579, 859 II 38, 57, 143, 154, 782
Pisma 277 II 60
Pisma rozmaite 69–70, 288, 291, 293, 318–320, 442, 597, 616, 717 II 13, 384, 751
Polska literatura dramatyczna 563
Posłanie do braci wygnańców II 14
Rozprawa o elegii 260, 305, 307, 783 II 176, 289, 651, 719, 794
Rozprawa o satyrze 684 II 531, 535–536
Rzeźba II 509
Tasso 813
Uwagi nad „Barbarą", tragedią oryginalną A. Felińskiego II 668, 678
Uwagi nad planem powieści Klementyny Tańskiej pt. „Jan Kochanowski w Czarnolesie" 195
Walter Scott 71
Wiesław II 105, 550, 799
Wspomnienia mojej młodości II 466
Wyjątek z pisma pt. „Piękność i wzniosłość" 579 II 57, 143, 154
Wykład literatury i estetyki II 601
Wykład literatury polskiej 597
Zdanie Francuzów o Lordzie Byronie i jego poezjach 693 II 175, 367, 499, 504, 655
Żywoty II 151
Brodzka Alina 17, 43, 88, 111, 153, 286, 310, 481, 644, 654, 780, 937 II 54, 92, 216, 343, 399, 405, 435, 443, 457, 498, 591, 676
Brogowski Leszek 828
Bromberg-Bytkowski Zygmunt II 644
Bronikowski Aleksander II 345
Elekcja II 345
Bronikowski Antoni II 417, 426
Bronikowski Ksawery 527, 538, 622, 625
Browning Robert 702
Bruchnalski Wilhelm 284, 334, 339, 434–437, 869, 871 II 460, 466, 468, 640
Epistulografia jako źródło literatury renesansowej w Polsce 334
Rozwój wymowy w Polsce II 460, 466
Wstęp metodyczny do „Studium historii literatury polskiej" 434 II 640
Brücke Ernst von 477
Bruchstücke aus der Theorie der Bildenden Künste 477
Brückner Aleksander 88, 355, 394–395, 433, 575, 577, 751, 792, 796, 800–801, 805, 807, 876––877 II 198, 200
Dzieje literatury polskiej w zarysie 433
Historia literatury rosyjskiej 801, 805
Kazania świętokrzyskie 575

Mitologia polska 575
Mitologia słowiańska 575
O literaturze rosyjskiej i naszym do niej stosunku dziś i lat temu trzysta. Szkic literacki 792, 801, 804
O mistyfikacjach w historii 876
Przysłowia. Kartki z dziejów literatury i kultury polskiej 575
Russlands geistige Entwicklung im Spiegel seiner schönen Literatur 801
Spuścizna rękopiśmienna po Wacławie Potockim 394
Starożytna Litwa. Ludy i bogi. Szkice historyczne i mitologiczne 751
Brummell George Bryan 155, 157–159, 162, 165
Bruner Ludwik (Jan Sten) 189, 214, 216, 651, 907 II 229, 282, 286
Dusze współczesne 907
Młoda Polska 907
Nowe Książki II 229
„O Wyspiańskim" i inne szkice krytyczne 214
Pisarze polscy 907
Brunetière Ferdinand 54, 445, 477, 724 II 79, 204, 656
L'Evolution de genres dans l'histoire de la littérature 445
L'Impressionisme dans le roman 477
Le Roman naturaliste 477
Brykalska Maria 26, 373, 415, 540, 644, 807 II 380, 747
Brykczyński Józef 367 II 174
Bryndza Aleksander II 674
Cyd II 674
Brzeska-Smerek Teresa 710
Brzeziński Franciszek II 147
Brzostek Dariusz 126, 454
Brzozowska Sabina II 516
Brzozowski Jacek 507, 893
Brzozowski Jerzy II 427
Brzozowski Stanisław (Adam Czepiel, Jan Batog) 42, 57, 59, 62, 65–66, 75, 85–86, 88, 116, 120–121, 149, 153, 163–164, 176, 179–182, 190, 197–198, 212–216, 247–248, 252, 254, 256, 259, 261, 266, 270–271, 273, 301–303, 313–315, 322, 329–331, 348–349, 365–366, 372––373, 386, 388–389, 400–401, 416, 425–426, 430, 432, 440, 446–448, 453–454, 466, 472, 474, 493, 504, 506, 534, 539, 555–557, 567–570, 611–612, 637, 645–650, 652–655, 674––675, 678, 681, 693, 701–703, 728–732, 740, 743, 778–779, 801–803, 805–807, 813, 818––819, 826, 828, 837–838, 863–864, 868, 870–871, 891–893, 906–913, 916–917, 922–923, 927–930, 933–934, 936–937, 942–945 II 25, 27, 44–45, 48, 53, 65, 68–69, 73–75, 109, 113, 170, 188–189, 201–203, 207, 216, 228, 264, 270, 272–273, 315–317, 339–341, 343, 353–357, 374, 380, 392, 397, 399, 451–452, 487, 491, 494–498, 501, 513–514, 516, 529–531, 571–572, 597–598, 603–604, 619–620, 630–631, 638, 649, 651–354, 356, 657, 659–660, 691, 693, 695, 710–712, 715, 723, 726, 728, 744, 746–747, 783, 786, 788–790
Antoni Czechow 802 II 653
Co to jest modernizm? 933
Cogitationes morosae 728

Dusza orężna 302
Dzieła wszystkie II 514
Echa artykułu „My, młodzi". Replika 911
Eliza Orzeszkowa 534
Etapy sentymentalizmu II 272
Faryzeuszom II 264
Filozofia czynu 779
Filozofia czystego doświadczenia. Ryszard Avenarius 301 II 270
Filozofia romantyzmu polskiego II 491, 496–497
Fryderyk Henryk Amiel (1821–1881). Przyczynek do psychologii współczesnej II 73, 202, 630
Fryderyk Nietzsche 388 II 74
Głosy wśród nocy. Studia nad przesileniem romantycznym kultury europejskiej 645, 654, 730 II 339
Gustaw Daniłowski II 514
Henryk Sienkiewicz i jego stanowisko w literaturze współczesnej 330, 728, 907 II 109, 228, 530, 711, 744
Hipolit Taine jako estetyk i krytyk II 630
I smutek tego wszystkiego… 256 II 109, 316
Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej 176, 180, 942 II 188, 202, 272, 514, 619, 630
Kant. W stulecie śmierci II 188
Kilka słów o sztuce 163
Kilka uwag o stanie ogólnym literatury europejskiej i zadaniach krytyki literackiej 149, 653
Koniec legendy 911
Kryzys w literaturze rosyjskiej 802 II 653
Kultura i życie. Zagadnienia sztuki i twórczości. W walce o światopogląd 59, 447 II 691
Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej 59, 62, 116, 164, 180, 182, 212, 261, 330–331, 348, 401, 425, 430, 447, 556, 568–569, 611, 649, 728–730, 779, 814, 818, 827, 911, 923, 927, 934, 942–943 II 25, 44, 53, 270, 353–355, 397, 491, 495–497, 501, 597, 603, 630, 638, 649, 654, 659, 712, 726, 788
Leopold Staff: „Skarb" – tragedia w trzech aktach 729 II 691
List otwarty do „Posła Prawdy" 256, 675, 728, 908 II 711
Listy do nieznanych przyjaciół 675
Listy o literaturze. I 674–675
Listy o literaturze. II. Galicyjski renesans 674
Listy o literaturze. III. „Gromnice" p. Marii Zabojeckiej 674–675
Listy o literaturze. IV. Avanti (Grzegorz Glass). Grzegorz Glass: „Błyski" 675
Literatura polska wobec rewolucji 322
Małżonek Tytanii. Juliusz Słowacki i jego krytyk Tretiak 86, 504, 891 II 272
Maurycy Maeterlinck. Z powodu wystawienia „Monny Vanny" w Warszawie 213, 430, 934 II 513, 651–652, 712
„Miriam" – zagadnienie kultury 57, 163–164, 212, 247, 430, 650, 728, 911 II 272, 712
Młoda Polska i modernizm 907, 929, 934
Młoda Polska między starcami 908
My młodzi 213, 256, 271, 365, 430–431, 648, 778, 906–907, 909–911, 934 II 315, 597

O nowej sztuce 675, 728, 907 II 272, 710
Oświadczenie 934
Pamiętnik 649, 701–702, 934 II 74, 202
Piotr Chmielowski II 374
Polska zdziecinniała 942
Polskie Oberammergau II 44
Porachunki 909
Powieść „mieszczańska" i jej fazy u nas 534
Próba samopoznania 934 II 786
Przełom w filozofii 163
Rozrywki obrzydłowieckie 567
Same płaskie koncepty 163
Sanitariusze społeczni 928, 933
Scherz, Ironie und tiefere Bedeutung 650, 728, 911 II 228
Skarga to straszna. (Rzecz o „Róży" Józefa Katerli) 740
Stanisław Przybyszewski II 48
Stanisław Wyspiański 863 II 571
Stanisław Wyspiański o „Hamlecie" 314, 373, 870
Stefan Żeromski 740
Styl Ibsena II 514
Sztuka i społeczeństwo 212, 301, 400, 701 II 710
Teatr krakowski 868 II 693
Teatr współczesny i jego dążności rozwojowe 197, 212–213, 430, 453, 555 II 597
Teodor Dostojewski. Z mroków duszy rosyjskiej 650, 802
W odpowiedzi na protest 163, 430, 728 II 228, 316
Współczesna krytyka literacka w Polsce 386, 447, 645, 729, 863 II 48, 68, 207, 272, 744
Współczesna powieść polska 163–164, 266, 330, 348, 401, 447, 534, 729 II 341, 354–355
Współczesna powieść polska. I. Kilka słów z teorii powieści II 340
Współczesna powieść polska. IV. Bolesław Prus 472
Współczesna powieść polska. XII. Stefan Żeromski II 340
Współczesne kierunki w literaturze polskiej wobec życia 440, 779, 909–910 II 656
Zagadnienie metody 163
Zygmunt Podfilipski, Henryka Sienkiewicza apologeta pośmiertny 163
Brzozowski Stanisław Korab 726 II 213
Brzozowski Wincenty Korab 308, 726 II 213
Buber Rafał 678
Buber Wala 678
Buchanan George II 661
Jephtes II 661
Buchner Antoni 743
Büchner Georg 170, 75–176 II 637, 656, 674
Moi współcześni 176
Woyzeck II 674
Büchner Ludwig 166, 178, 184, 776
Bucholc Marta II 591

Buckle Henry Thomas 81, 169, 172, 176, 180, 261, 268, 273, 444, 603, 612, 776 II 373–374, 656
Historia cywilizacji w Anglii (*Historia cywilizacji angielskiej*) 172, 261, 268, 444
Buczyński Wincenty 340
Budrewicz Aleksandra 703 II 427
Budrewicz Tadeusz 111, 181, 234, 248, 259, 546, 634, 839, 945 II 92, 343, 356, 380, 747
Budryn Michał 695
Listy londyńskie 695
Budziński Stanisław II 551, 554
„Wioska. Sielanka" Kraszewskiego II 551
Budzyk Kazimierz 309, 416, 669 II 746
Budzyński Wincenty 625
Buffon George Louis II 581–582, 588
Discours sur le style II 581
Bugiel Władysław II 262–263
Tło ludowe „Balladyny". Studium folklorystyczne II 262
Bujak Jan II 453
Bujnicki Kazimierz 678 II 118, 275, 329, 347–348
Pamiętniki księdza Jordana II 348
Przedsłówek II 348
Wędrówka po małych drogach II 118, 275
Bujnicki Tadeusz 17, 153, 234, 274, 315, 355, 378, 426, 507, 546, 755, 838, 937 II 45, 92, 136, 273, 343, 356, 366, 486, 531, 762
Bukar Seweryn II 195
Bukar Teofil 320, 322
Bukowiec Paweł 755
Bukowiecki Stanisław II 506
Filozofia prawa J.J. Rousseau podług najnowszych badań II 506
Bukowiński Władysław 214, 373, 584–585, 902–903 II 371
Ostatnie utwory A. Dygasińskiego 902
Stefan Żeromski. Z powodu nowej powieści pt. „Ludzie bezdomni" 584
„Wyzwolenie", dramat w trzech aktach, przez Stanisława Wyspiańskiego 214
Bułharyn Jan Tadeusz 782, 805
Bunge Gabriel II 101
Burdziej Bogdan 17
Burek Tomasz 273, 937
Bürger Gottfried August 358, 771
Burke Edmund 322, 438 II 266, 763, 781–782, 786
Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna (*O pochodzeniu idej wzniosłości i piękna*) II 763, 779, 786
Burkot Stanisław 26, 97, 241, 373, 416, 539, 612, 634 II 27, 92, 101, 119, 287, 343, 356, 405, 411, 435, 457, 480, 498, 531, 638, 746
Burne-Jones Edward II 618, 774
Burns Robert 691
Burszta Józef 767
Bursztyńska Halina 654 II 92, 498

Burta Małgorzata 295, 893
Burzka-Janik Małgorzata 135–136, 507 II 373
Burzyńska Anna II 642
Büsching Anton Friedrich II 246
Buszard Ludwik II 210
Geniusz Grecji i tegocześni malarze francuscy. David Ingres, Hippolit Flandrin, Eugeniusz Delacroix. Studium estetyczne II 210
Buszczyński Stefan 823
Butrymowicz Bogusław II 391
Dekadenci II 391
Butterwick Richard J. II 190
Buyno-Arctowa Maria 709
Bykowski Ignacy II 664, 767
Do imaginacji, czyli geniuszu twórczego II 767
Kościół sławy II 767
Wieczory wiejskie II 664
Byron George Gordon 14, 71, 129–130, 155, 157, 159–160, 202, 264, 267, 288, 293, 296–297, 299–300, 318–320, 379, 399, 500, 518, 572–573, 577, 627, 663–664, 676, 690–695, 700, 702–703, 707, 711, 721, 789, 797, 803, 805, 813, 816, 835, 869 II 15, 22, 57, 151, 162, 167––168, 175–176, 219, 275, 289, 291, 295, 367–369, 371, 383, 410, 421, 487, 499, 504, 536, 651, 740, 749, 753, 776
Beppo 737
Don Juan 498, 694 II 219
Dumania Tassa 813
Giaur. Ułamki powieści greckiej 379, 694 II 421
Kain 694, 869
Manfred 691, 694, 869
Niebo i ziemia 869
Poematy 694
Sardanapal 694
Wędrówki Childe Harolda 498, 664, 694 II 275
Bystroń Jan Stanisław 153, 570, 766 II 230, 253–254, 453
Artyzm pieśni ludowej II 253
Historia w pieśni ludu polskiego II 253
Bystydzieńska Grażyna II 797

C

Cabet Étienne II 722
Le Voyage en Icarie II 722
Cadol Édouard Victor (Pierre de Margaliers) II 447
Hrabina Berta. Requiescat in pace! II 447
Cagliostro Alessandro di II 184
Caillebotte Gustave 475
Caillois Roger 126, 366
Caine Hall 699, 702

Calame Alexandre II 235–237
Calderon de la Barca Pedro 115, 203, 548, 567, 866–867 II 96, 100
Lekarz swego honoru 115, 551 II 669–670, 685
Nabożeństwo krzyża 867
Calzabigi Ranieri de 659 II 145
Całek Anita 88
Camões Luís Vaz de II 413, 425–426
Luzjady II 413, 425
Campanella Tommaso II 725–728
Państwo Słońca (*Państwo Słoneczne*) II 725
Campbell Thomas 692, 695
Upadek Polski 695
Campe Joachim Heinrich 697
Camus Albert 165
Canovy Antonia 156
Capella Martianus II 458
O zaślubinach Filologii z Merkurym II 458
Capelli Luigi 810–811, 818
Petrarch uważany jako poeta, filolog i moralista 810
Wiadomość o życiu i pismach hrabiego Wiktora Alfieri da Asti 810–811
Carassus Émilien 165
Caravaggio Michelangelo Merisi da 21
Carducci Giosuè 815–816, 818–819
Le riime di Dante 816
Odi barbare 816
Cardwell Richard 703
Carlencas Juvenel Félix de 200, 304, 402, 689 II 469–470, 479, 662
Historia nauk wyzwolonych 200, 304, 682 II 469, 662
Carlyle Thomas 38, 158, 165, 231, 321, 453, 690, 702, 829, 835
Sartor Resartus 158, 835
Caro Annibal 559
Carrière Moriz 576 II 497
Carter Alfred Edward 190
Castiglione Baldassare 559
Caumont La Force Charlotte-Rose de II 472
Historia Małgorzaty z Walezji, królowej Nawarry II 472
Cecylia św. 881
Cegielski Hipolit 12, 17, 46, 56, 68, 71–72, 74–75, 113, 116, 139–140, 143, 307, 309, 312, 314, 326–327, 331, 390, 395, 463, 466, 519–520, 524, 562, 569, 578, 585, 656, 659, 666, 669, 683, 689 II 120, 123, 125, 140–141, 147, 320–322, 355, 475, 479, 485–486, 536–537, 541, 544, 554, 573, 578, 639, 642, 673, 759, 765, 778
Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcelniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany 12, 46, 68, 72, 113, 139–140, 307, 312, 326, 390, 463, 519, 562, 578, 656, 666, 683 II 120, 123, 140, 320, 475, 485, 537, 544, 573, 639, 673, 765

Odparcie potwarzy rzuconej na Mickiewicza w artykule „Roku" nr XI i XII pod napisem „Pisarze polscy wobec potrzeby narodowej" 72 II 759
Čelakovský Francišk Ladislav II 110
Celtis Konrad 332
Tractatus de condendis epistolis 332
Cervantes Miguel Saavedra de 20, 456, 502, 548, 873, 876
Don Kichot 345, 456, 567, 873, 876
Cesarzewicz Konstanty II 230
Ceynowa Andrzej 274
Ceysingerówna Helena 535
Cezar (właśc. Caius Iulius Caesar) 221, 872 II 191, 193, 661, 671
Commentarii de bello civili II 191
Commentarii de bello Gallico II 191
Chachaj Małgorzata 224 II 676
Chachulski Tomasz 37, 310
Chamera-Nowak Agnieszka 154
Champollion Jean-François 883
Chandezon Léopold 203
Machabeusze, czyli wzięcie Jerozolimy 202
Ofiara Abrahama 202–203
Chansierges II 114
Przypadki Neoptolema syna Achillesowego II 114
Chantrel Joseph 581
Cours abrégé de littérature: style, composition, poétique, rhétorique 581
Charlesworth Barbara B. 190
Chasles Philarète Euphémien Victor II 499
O poezji i poetach angielskich II 499, 795
Chassang Alexis 346
Epos. Arcydzieła poezji epicznej 346
Chateaubriand François-René de 13, 155, 164, 288, 718–720, 732 II 201, 208, 410, 487
Eseje o literaturze angielskiej 155
Pamiętniki zza grobu II 201
Chatterton Thomas 872 II 792
Chaucer Geoffrey 692, 702
Chaudhury Sarbani 703
Chaudon Louis-Maïeul de 810 II 28
Nowy dykcjonarz historyczny 810 II 28
Chechlińska Zofia 660 II 147
Chełmoński Józef 475, 477 II 237, 240, 595, 598
Chénier André 727
Chénier Marie-Joseph II 667
Fénelon II 667
Chesterton Gilbert Keith 702
Chęciński Jan 658–659, 948–949
Beata 658

Paria 658
Straszny dwór 658
Teoria sztuki dramatycznej 948
Verbum nobile 658
Chicińska W. 153
Chieraskow Michaił 781
Chlebowski Bronisław 56, 82, 153, 173, 244, 248, 355, 391, 395, 435, 437, 469, 606, 612, 637–638, 644, 813, 819, 892 II 187, 197, 203, 229, 302, 307, 309, 493, 497–498, 551, 554, 640
Dafnis, sielanka miłosna z wieku XVII. Szkic literacki II 551
Fryderyk Chopin. (Charakterystyka) 244
„Grażyna" i jej stosunek do „Jerozolimy" Tassa, w przekładzie Piotra Kochanowskiego. Studium literackie 813
Jan Chryzostom Pasek i jego „Pamiętniki" II 197
Jan Kochanowski w świetle własnych utworów 391–392
Literatura polska 1795–1905 jako główny wyraz życia narodu po utracie niepodległości II 493
Piotr Chmielowski jako krytyk 606, 637–638
Przekład „Jerozolimy" Tassa przez Piotra Kochanowskiego w stosunku do współczesnego stanu polskiej poezji i jej dalszego rozwoju 813
Stan dotychczasowej pracy nad historią literatury polskiej wobec jej zadań naukowych i społecznych II 307
Wiek XIX. Sto lat myśli polskiej. Życiorysy, streszczenia, wyjątki II 493
Znaczenie różnic terytorialnych, etnograficznych i związanej z nimi odrębności ekonomiczno-społecznych, politycznych i umysłowych stosunków dla naukowego badania dziejów literatury polskiej 173, 435
Chlebowski Piotr 893
Chłędowska Stefania z Tabęckich II 205, 215, 476, 479, 659
Nowe i dawne kierunki romansu II 476, 659
Chłędowski Kazimierz 168–169, 180, 368, 471, 473, 592, 817 II 222, 230, 284, 587, 590
Album fotograficzne 471
Dwór w Ferrarze 817
Historie neapolitańskie 817
Paszkwil polski II 222
Rokoko we Włoszech 817
Rzym, ludzie baroku 817
Rzym, ludzie odrodzenia 817
Siena 817
Siła w historii 168
Skrupuły II 587
Chłędowski Walenty 37, 138, 312, 314, 442, 448, 515, 524, 634 II 13, 177–178, 268, 327, 342, 385, 389, 488, 504, 655, 684, 694, 753, 755
Arystoteles, sędzia romantyczności 138, 442, 515 II 177, 385, 655, 684
O dramacie klasyczno-francuskim II 684
Rozbiór uwag Philopolskiego nad „Janem z Tęczyna" – powieścią historyczną J.U. Niemcewicza 312 II 268, 327, 385, 504, 655, 753

Uwagi nad zdaniem P.W. z Oleska o sposobie sądzenia teatru lwowskiego tudzież nad rozbiorem komedii „Odludki i poeta” 312 II 268, 385
Chłopicki Edward 749
Notatki z różnoczasowych podróży po kraju (Inflanty, Żmudź, Litwa, Pobereże) 749
Chmielewska Lucyna 593
Chmielowski Adam (brat Albert) 891–892
Chmielowski Piotr 14, 17, 21–22, 26, 31–32, 37–38, 53, 56, 77, 81–82, 86, 88, 91, 93–94, 97, 114, 123, 134, 142–143, 146, 152–153, 166, 171, 173–175, 180, 193–194, 196–198, 215, 221–224, 238, 241, 245–246, 248, 253–256, 258–259, 268, 270, 273, 284, 313–315, 321––322, 328, 331, 337, 339, 346–347, 349, 353–355, 362–363, 366–367, 373, 383, 389–399, 411–412, 415, 422, 426, 432–437, 443, 445–446, 448, 451, 454, 457, 466, 503, 522, 524, 531––532, 534, 536–537, 539–540, 543–545, 554–555, 557, 568–569, 574, 576–577, 583, 585, 591, 593, 603–606, 612, 616, 634–644, 654, 666–667, 669, 672, 674, 691, 694, 706–707, 710, 725, 732, 762–763, 767, 776, 793, 796, 809, 817, 824–825, 828, 831, 835, 838–839, 847–849, 855, 857, 861, 864, 874, 877, 886, 899–900, 903, 913, 916, 922, 925, 929, 936 II 23, 26, 30––31, 34, 41, 45, 50, 52–54, 65, 69, 76–77, 81, 83, 87–89, 91–92, 97, 100, 131, 136, 138–139, 149–150, 152–153, 157–159, 168, 170, 177–178, 187–189, 199, 203, 209–211, 213, 215––216, 226, 228, 252, 254, 268–270, 272–273, 283, 286, 296, 298, 300–302, 306–307, 309, 313, 316–317, 332–336, 338, 342, 349–350, 352, 356, 364, 366, 371, 373–374, 376–377, 379–380, 390–391, 396, 398, 401–405, 417, 419, 426–432, 434–435, 438, 443, 446, 449, 451, 453, 455, 457, 460, 464, 467–468, 479–480, 482, 486, 490, 493, 495, 497, 505, 507, 527, 529––531, 538, 542, 550–552, 554–555, 568, 576, 586, 590, 594, 598, 602, 604, 616, 619–620, 626–631, 635, 638, 640, 642, 644, 648, 654, 656–657, 660, 673, 675, 688–689, 695, 707, 712, 714–715, 724, 728, 741–742, 746–747, 754, 772–773, 774, 778, 783, 790, 796–797
Adam Mickiewicz. Zarys biograficzno-literacki 346
Adam Naruszewicz jako poeta II 538
Aleksander Głowacki 582
Aleksander Świętochowski [Władysław Okoński] 193
Apokryf 874
Artyści i artyzm 603, 635, 824, 831, 899–900 II 211, 428, 438, 616
Autorki polskie wieku XIX. Studium literacko-obyczajowe 147, 531–532, 534 II 306
Bolesław Prus o Egipcie II 168
Charakterystyka Ignacego Krasickiego II 188
Chimera II 65
Choroba woli 246
Co wychowanie z dziecka zrobić może i powinno. Wskazówki postępowania z dziećmi na doświadczeniu i nauce oparte 706
Czasopisma polskie dla młodego wieku. Encyklopedia wychowawcza 707
Czy nauka może szkodzić twórczości? 603
Czytanie arcydzieł 635 II 707
Debiuty nowelistów 457
Dramat polski doby najnowszej II 153
Dzieje krytyki literackiej w Polsce 31–32, 313, 337, 446, 637–638, 672, 796, 817, 925 II 211, 268, 374, 419, 431
Estetyczno-krytyczne poglądy A. Mickiewicza II 493

Gawęda II 480
Geneza fantazji. Szkic psychologiczny 14, 362, 639, 825, 831, 849, 899–900 II 432, 772
Geniusze i masy 422, 639 II 41
H. Taine II 627, 629
Henryk Sienkiewicz w oświetleniu krytycznym 328, 337, 354 II 81, 83, 455
Historia literatury polskiej 82, 123, 354, 383, 433, 522, 925 II 213, 300, 349, 724
Historia w poezji II 334
Indywidualizm modernistyczny 925
J.I. Kraszewski. Zarys historyczno-literacki 543
Jak należy traktować utwory poezji ludowej w historii literatury polskiej? 435, 762 II 252
Jeszcze o celu w sztuce. Z powodu książki Ignacego Matuszewskiego „Twórczość i twórcy” II 213, 228
Kant w Polsce II 188
Kazimierz Brodziński (1791–1835) II 550
Kilka uwag z powodu repertuaru teatralnego 554
Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego. Studium literackie 91, 536 II 23, 493, 495
Kremer i Taine o sztuce greckiej II 626
Krytyczno-porównawczy przegląd dziejów piśmiennictwa polskiego 574
Ksenofonta wspomnienia o Sokratesie. Przekładał z greckiego Antoni Bronikowski II 417
Książki dla młodzieży 706
[rec.] *Lalka* II 628, 725
Liberalizm i obskurantyzm na Litwie i Rusi II 187
Ludwik Sztyrmer 451
Metodyka historii literatury polskiej 173, 245, 434–435, 583, 640, 642 II 301, 627, 630, 640, 707
Mickiewicz i myśliciele entuzjaści 322
Młode siły. „Z różnych sfer”: nowele i obrazki Elizy Orzeszkowej 93–94, 174, 412, 445, 606 II 30, 77, 87, 153, 157, 296, 336, 402–404, 602, 741
Najdawniejsze nasze felietony 367
Najnowsze prądy w poezji naszej 667, 725, 925 II 65, 316, 594, 619, 644, 713
Nasi powieściopisarze. I. Teod. Tom. Jeż II 335
Nasi powieściopisarze. Zarysy literackie 451 II 527
Nasza literatura dramatyczna 114, 222, 555 II 152, 673, 688–689
Naturalizm i najświeższe kierunki artystyczne 605, 835 II 52
Niemoralność w literaturze 255, 568, 635, 861 II 23, 50, 157–158, 332
Nowele Marii Konopnickiej II 89
[rec.] *O ideale w sztuce* II 626
O przekładach utworów Byrona 694
Obraz literatury powszechnej w streszczeniach i przykładach 691
Ostatnie dziesięciolecie literatury naszej II 90
Piśmiennictwo krajowe i zagraniczne 793
Poezja w wychowaniu 53, 707
Pogląd na poezję polską w pierwszej połowie XIX stulecia 574 II 490
[rec.] *„Popioły”. Powieść Stefana Żeromskiego* 197 II 158
Popularyzowanie historii literatury polskiej 640

Powieści historyczne J.I. Kraszewskiego II 568
Powieści ludowe Elizy Orzeszkowej 142 II 78, 742
Powieści pani E. Orzeszko 93
Powieści społeczne Elizy Orzeszkowej 142, 642
Powieść Henryka Sienkiewicza 196, 446 II 153, 334, 529
Powieść z 1869 roku II 334, 428
Pozytywizm i pozytywiści 270 II 187, 313
Pretensje indywidualizmu II 270
Przegląd najnowszych powieści 196
Przegląd poezji najnowszej 848 II 552
Przegląd powieści z 1870 roku 457
Rousseau. W stuletnią rocznicę jego śmierci II 187, 505
Sienkiewicz i Kaczkowski 606 II 529
Spółczucie psychologiczne w badaniach historycznoliterackich 313, 445, 636 II 269, 432
Stanisław Wyspiański 197
Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej 77, 196, 606, 639, 642, 848 II 76–77, 149–150, 283, 352, 430, 446, 460, 464, 467, 586, 640, 783
[rec.] *Swoi i obcy* 640 II 272
[rec.] *„Śmierć". Studium* II 430
Teoria Darwina i językoznawstwo. A. Schleicher – Maks Müller – Whitney – Jerzy Darwin – Ferrière – G. de Rialle 171
[rec.] *Uskoki* 544
Utylitaryzm w literaturze 238, 255–256, 268, 363, 604, 824–825 II 30, 97, 131, 332, 377, 391, 396, 438, 602, 626, 635, 741
W. Feldman o literaturze polskiej najnowszej II 649
Współcześni poeci polscy. Szkice nakreślone 642, 666–667, 848 II 209, 213, 371
Wstęp (do *Ze studiów nad literaturą polską* A. Bełcikowskiego) II 307
Z najnowszych powieści II 338
Zarys literatury polskiej z ostatnich lat dwudziestu 347
Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu 175, 253–254, 445, 642, 674 II 226, 350, 373–374, 438, 527, 654, 656, 707
Zarys najnowszej literatury polskiej 81, 166 II 379
Chociszewski Józef 105–106
Piosnki, dumki i arie narodowe 106
Chodakowski Zorian Dołęga (właśc. Adam Czarnocki) 342–343, 442, 757, 760, 766 II 16–17, 25, 27, 244–245, 247, 250, 253, 320, 395, 398, 501, 556–563, 565, 568–572, 652, 799
O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem 342–343, 442, 757 II 16, 245, 395, 501, 557––558, 560, 652, 799
Choderlos de Laclos Pierre 336
Niebezpieczne związki 336
Chodkiewicz Aleksander 218, 224 II 521, 667–668
Do czytelnika 218
Katon 218
Małgorzata z Andegawenii 218
Wirginia 218

Chodkiewicz Jan Karol 77 II 304
Chodźkiewicz Władysław 678, 722
Chodźko Aleksander 484, 747, 872 II 17, 26, 106, 164–166, 170, 247, 370–371, 408, 410, 480, 703, 714
Ballada Morlacka 872
Derar II 166
Maliny II 247
Przedmowa wydawcy (do A. Mickiewicza, *Pisma*) II 408
Chodźko Dominik Cezary 786
Chodźko Jan Borejko II 666, 679
Bolesław Krzywousty II 666
Chodźko Ignacy 19, 198, 436, 688, 784 II 117, 482–483, 486, 525, 528, 530, 739
Obrazy litewskie 19 II 117
Pamiętniki kwestarza II 525, 528
Chodźko Leonard 625, 823
Chodźko Michał Borejko 129 II 671
Dziesięć obrazów z wyprawy do Polski 1833 r. 129 II 671
Noc pielgrzyma 129
Chojecki Edmund II 117, 278, 361–362, 569, 572
Alkhadar. Ustęp z dziejów ojców naszych II 361–362
Czym Słowiańszczyzna dziś, czym jutro? II 569
Literat niepojęty II 117
Stara panna II 117
Starzy kawalerowie II 117
Chojnacki Hieronim II 179
Chołoniewski Stanisław 624, 884 II 481, 520, 522
Dwa wieczory pani starościny Olbromskiej 884 II 520
Sen w Podhorcach 884
Chomętowski Władysław 535, 868, 871
Dzieje teatru polskiego od najdawniejszych czasów do 1750 roku 868
Stanowisko praktyczne dawnych niewiast 535
Chomiakow Aleksiej 790 II 566, 722
Chopin Fryderyk 82, 110, 177, 244, 248, 266, 298, 650, 737, 741, 746, 778, 872 II 59, 72, 75, 100, 144, 786, 790
Choromański Leon 164, 383, 389, 827–828
Czarna maska 383
[rec.] *Historie maniaków* 827
Chorowiczowa Anna 286
Chrabąszcz Marta II 372
Chreptowicz Joachim Litawor 44, 224, 234, 357, 365, 734, 743, 821, 827, 878, 895, 903 II 287, 297, 393, 398, 400, 405, 599, 604, 763–764, 777
Poezja 44, 224, 357, 734, 821, 878, 895 II 287, 297, 393, 400, 599, 763–764
Chrościński Samuel 193
Chruściński Kazimierz 454
Chrzanowska Anna Dorota 527

Chrzanowski Bernard 106, 190
Chrzanowski Bronisław 534, 539
Histeria w beletrystyce 534
Chrzanowski Ignacy 30, 37, 433, 521, 523–524, 555, 644, 667, 724, 804 II 124–125, 188–189, 198, 371, 409–410, 538–539, 542, 555, 640, 642, 784, 790
Chleb macierzysty „Ody do młodości" II 124
Czym był Wirgiliusz dla Polaków po utracie niepodległości? 30
Historia literatury niepodległej Polski 433 II 188
Ks. Gracjan Piotrowski i jego „Satyr". Przyczynek do historii satyry polskiej XVIII wieku II 538
Liryka patriotyczna Asnyka 667
O komediach Aleksandra Fredry 555
O nauczaniu szkolnym języków starożytnych 523
Poradnik dla samouków II 640
Przedmowa II 409
Wzniosłość w „Panu Tadeuszu" II 784
Z dziejów satyry polskiej XVIII wieku II 538
Źródła klasyczne dwu utworów romantycznych („Grażyny" Mickiewicza i „Mnicha" Korzeniowskiego) 521
Chudak Henryk 733 II 598, 778
Chwalba Andrzej 893
Chwedeńczuk Bohdan II 631
Chwiećkowski Józef 258
Chybiński Adolf 466, 477, 480, 659–660 II 147
„Młoda Polska" w muzyce 477
Chyliński Herkules 812, 818
Uwagi nad recenzją trajedii Alfierego „Agamemnon" wystawionej w Teatrze Narodowym w Warszawie r.b. 812
Chyżyńska Maria 531
Ciarcińska Katarzyna II 101
Cicconi Luigi 482
Cichowicz Stanisław II 598
Ciechanowska Zofia II 755
Ciechomski Stanisław II 145
Ciechowicz Jan 949
Ciemnoczołowski Artur 489, 506, 634, 689
Cienkowski Leon 167
Cieński Andrzej II 190, 203
Cieński Marcin II 240, 531
Ciesielski Władysław II 261, 263
Podania ludu znad Sanu. Topielice – boginie wodne – wodnice II 261
Ciesielski Zenon II 140
Cieszkowski August 225–226, 269, 382, 485, 487, 830, 884–885, 943 II 40, 329, 342, 497, 563, 722
O romansie nowoczesnym II 329

Cieszkowski Ludwik II 196
Pamiętnik anegdotyczny z czasów Stanisława Augusta II 196
Cieśla-Korytowska Maria 274, 612, 733, 828, 893, 904 II 216, 287
Cieślakowa Halina 198 II 486, 591
Cieślikowska Teresa 241, 577 II 621, 638
Cieślikowski Jerzy II 322
Cinciała Andrzej II 247
Ciołkosz Kasper 695, 703
Słowacki – Shelley 695
Ciszewski Stanisław 764–765, 767 II 261, 263
Bajka o Midasowych uszach. Studium z literatury ludowej 764–765
Krakowiacy. Monografia etnograficzna II 261
Claretie Jules 721
Claudel Paul II 728, 867 124, 673
Zwiastowanie II 673
Claudon Francis II 695
Clercq Willem de 482
Clifford James L. 88
Cocchiara Giuseppe 767 II 254, 263
Coghen Monika 703
Cohen Hermann 825 II 772
Die dichterische Phantasie und der Mechanismus des Bewusstseins II 772
Coignet Horace 946
Colebrooke Henry Thomas 883
Coleridge Samuel Taylor 38, 690, 692, 702–703
Colonia Dominique de II 461
Comte Auguste 81, 83, 166, 168, 178–179, 261, 263–264, 268, 272–273, 531, 602, 638, 727, 887–888 II 187–188, 373–375, 427, 631, 656, 723, 725
Kurs filozofii pozytywnej II 373
Condillac Bonnot Étienne de 136, 411, 594
Condorcet Antoine-Nicolas de 262 II 309
Szkic obrazu postępu ducha ludzkiego poprzez dzieje II 309
Conrad Joseph (właśc. Józef Teodor Konrad Korzeniowski) 690 II 410
Murzyn z załogi Narcyza II 410
Placówka cywilizacji 690
Constant de Rebecque Benjamin II 202
Cooper Anthony Ashley, trzeci hrabia Shaftesbury 10, 316, 416
List o entuzjazmie 316
Cooper James Fenimore 90, 96, 375, 378, 580 II 346, 355, 448
Copleston Frederick II 631
Coppée François 721 II 203, 205–208, 210, 213, 215, 289, 659
Severo Torelli II 689
Corneille Pierre 191, 199, 711–715, 718–719, 727, 947 II 489, 661, 663, 667, 678, 779
Cyd 715 II 661, 667, 674, 678
Herakliusz II 661

Horacjusze II 666
Otto II 661
Correggio (właśc. Antonio Allegri) 380
Cottin Ristaud Marie 525
Courbet Gustave 15, 20–21, 474, 477 II 236, 615, 620
Cousin Victor 38
O prawdzie, pięknie i dobru 38
Cowling Elizabeth II 516
Cox George William 898
Cox Virginia 194
Craig Edward Gordon 701, 869 II 787
Sztuka teatru 701
Creuzer Georg Friedrich 462, 896
Symbolik und Mythologie der alten Völker 462
Croce Benedetto 116–121, 423, 448, 569, 606, 647, 814, 853 II 42, 588–589, 713, 715
Antyhistoryzm 116–117
Breviario di estetica 116
Estetyka jako nauka o ekspresji a językoznawstwo ogólne 116–119, 423 II 42, 588, 713
La critica letteraria, questioni teoriche II 713
La filosofia di Giambattista Vico 120
La poesia di Dante 120
Nuovi saggi di estetica 116
Zarys estetyki 116
Cudzysłów 750, 755
Nadesłane II 750
Culler Jonathan 489
Cumft-Pieńkowska Maria II 72, 788
Curtin Jeremiah 698
Curtius Ernst Robert 467
Cuvier Georges 174–175, 380, 543, 571, 601 II 334, 526
Leçons d'anatomie comparée 571
Cybulski Adam Łada II 620
Cybulski Napoleon 268
Cybulski Wojciech 484, 487–488, 573, 576, 666, 669 II 15, 26, 608, 655, 705, 714, 754, 759, 762
„Dziady" Mickiewicza. Krytyczny rozbiór zasadniczej idei poematu 487
Mickiewicza moralne i poetyckie stanowisko. (Rzecz z powodu pisemka Gołębiowskiego „Mickiewicz odsłoniony i towiańszczyzna", wyjęty z niedrukowanego dzieła: „Historia nowoczesnej poezji polskiej") 484 II 759
Odczyty o poezji polskiej w pierwszej połowie XIX wieku 484, 487, 573, 666 II 16, 655, 705
Cyceron (właśc. Marcus Tullius Cicero) 31, 190–194, 331–334, 558–559, 839, 842–843, 845 II 216, 223, 458, 462, 580, 582, 639, 779
Listów […] *ksiąg ośmioro* 334
O mówcy 839, 843 II 462, 779
Cysewski Kazimierz 339, 437, 893 II 92, 302
Czaadajew Piotr II 566

Czabanowska-Wróbel Anna 310, 366, 828
Czaccy, rodzina 276
Czachowska Jadwiga 416, 681
Czachowski Adam 76
Czachowski Kazimierz 76
Czachórski Władysław 370
Czacki Feliks II 521
Czacki Szczęsny II 452
Listy z okoliczności „Monitorów" od przyjaciela do przyjaciela II 452
Czacki Tadeusz 415, 757, 766 II 242–243, 253, 256, 263, 556
O litewskich i polskich prawach, o ich duchu, źródłach, związku, i o rzeczach zawartych w pierwszym Statucie dla Litwy 1529 roku wydanym 757 II 242
Rozbiór dziejów narodu polskiego 757
Czajkowska Agnieszka 682, 893
Czajkowski Antoni Józef 362, 588 II 21, 327, 329, 342, 355
Powieść historyczna jako sztuka obrazowa II 327, 329
Czajkowski Krzysztof 136, 474, 507
Czajkowski Michał (Sadyk-Pasza) 129, 624 II 486
Hetman Ukrainy 129
Stefan Czarniecki 129
Wernyhora 129
Czapiński Kazimierz 804
Czaplejewicz Eugeniusz 460, 493, 577, 585 II 591
Czapliński Marek II 287
Czapliński Przemysław II 101, 220, 399
Czapska Maria II 178
Czarkowski Antoni (Wandalin Habdank) 673
Czarniecki Stefan 129, 344, 349, 679–682
Czarnik Oskar Stanisław 129, 153
Czarnowska Maria II 243
Zabytki mitologii słowiańskiej w zwyczajach wiejskiego ludu na Białej Rusi dochowywane II 243
Czarnowski Stanisław Jan Nepomucen II 457, 497
Czartoryscy, rodzina II 722, 728
Czartoryska Izabela z Flemmingów 151–152, 526–528, 704 II 9, 172, 178, 232, 239, 520
Książka do pacierzy dla dzieci wiejskich 704
Myśli różne o sposobach zakładania ogrodów II 232
Pielgrzym w Dobromilu, czyli nauki wiejskie z dodatkiem powieści 151–152, 528, 704
Poczet pamiątek zachowanych w Domu Gotyckim w Puławach II 172
Rysunki kolorowe widoków Szkocji – mogiła Fingala, grobowiec Osjana II 172
Czartoryski Adam Jerzy 309, 625, 693, 747 II 224, 230, 521, 639, 643, 666, 733, 755, 796
Bard polski 309, 693 II 796
Czartoryski Adam Kazimierz (A. Dantiscus) 113, 115, 143, 145–146, 152, 199–200, 215, 334, 397, 406, 412, 415, 417, 425, 442, 448, 456, 459, 525, 538, 546–547, 556, 559–560, 564, 578, 585, 595, 611, 614–616, 618, 633, 670, 680, 696, 702, 704, 713, 731, 768, 811, 818, 864 II

7–8, 25, 36, 45, 93–94, 100, 172, 273, 277, 288, 298, 324–325, 342, 393, 398, 408, 410, 413, 417, 419, 423, 426, 443, 445, 468, 471–472, 479, 520, 534, 599, 658, 662–663, 678, 694, 698, 714, 731–732 , 745, 763, 766
Kalendarz teatrowy 200, 559–560, 713
Katechizm moralny dla uczniów Korpusu Kadetów 704
Kawa. Komedia w jednym akcie 334, 595, 614, 713 II 93, 393, 408, 413, 599, 731, 766
Krótkie uwiadomienie o celu i umyśle, w którym jest pisanym romans Tom-Dżona 113, 456, 578, 614, 696 II 324, 471
List o dramatyce 200, 334, 670, 713 II 393
Listy do Redaktora „Pamiętnika" 146
Listy krytyczne o różnych literatury rodzajach i dziełach 334, 595, 614, 670 II 265, 599, 766
Myśli o pismach polskich z uwagami nad sposobem pisania w rozmaitych materiach 145, 397, 417, 442, 525, 615, 618 II 94, 288, 325, 418, 423, 445, 534
Panna na wydaniu 200, 406, 412, 417, 546–547, 559–560, 811 II 7–8, 36, 393, 419, 408, 419, 662, 678, 698, 732
Prezentacja chińskiego podróżnika Yunipa i jego manuskryptu II 277
Czech Józef II 261, 263
Duma nad mogiłami Francuzów roku 1813 za Wilnem przy drodze do Nowogródka prowadzącej pogrzebionych 306
Małgorzata z Zębocina 205 II 141
Piosenki wieśniacze z okolic Niemna i Dźwiny II 247
Safo 947–948
Czechow Anton 213, 796, 799–802, 804–806 II 653, 745–746
Czechowicz Agnieszka 18
Czeczot Jan 204–205, 306, 947–948 II 17, 141, 247, 254, 559, 718
Czeczott Witold 231
Czempiński Jan II 645
Czepulis-Rastenis Ryszarda 111, 780 II 523
Czermakowa Izabela 454
Czermińska Małgorzata 88, 339, 540 II 203, 695
Czernianin Wiktor II 230
Czernicki Gustaw 791
Kilka słów o Lermontowie 791
Kilka słów o literaturze rosyjskiej, a mianowicie o poezji i o Lermontowie 791
Czernik Jakub 274
Czernyszewski Nikołaj 794–795, 801–802
Co robić? 794–795
Czerwieński Bolesław 223 II 568
Czerwiński Grzegorz 136, 807
Czeżowski Tadeusz 259
Cziczerin Boris 802
Czubek Jan II 36, 413, 415, 425–426, 718
Lirycy greccy doby klasycznej II 718
O tłumaczeniu. Kilka uwag i myśli II 413, 415, 425
Czwórnóg-Jadczak Barbara 634 II 498, 676

Czyński Jan II 230
Czyż Antoni 893 II 323

Ć
Ćwik Władysław II 589–590

D
D'hulst Lieven II 426
Dadaczyński Jerzy II 70
Dahlhaus Carl 743
Dahnke Hans-Dietrich 577
Daleszak Bogdan II 457
Danek Danuta 460 II 411
Danek Wincenty II 356, 621
Danielewicz Jerzy 467
Daniłowski Gustaw 105 II 340, 343, 514
Maria Magdalena 105
D'Annunzio Gabriele 816–817, 819, 922 II 596, 598, 652, 675, 691
Córka Joria 817 II 675
Dziewice ze skały II 618
Ogień II 618
Dante Alighieri 320, 417, 810, 815, 819 II 22, 63, 69
Boska komedia 9, 14, 651, 810, 814–815 II 63, 122, 612, 740
Życie nowe (*Nowe życie*) 814–815, 817
Dantyszek Jan (właśc. Jan Linodesman) 73, 129, 134–135, 206, 215, 258, 380, 389, 499, 505, 537, 565, 884, 905 II 15, 26, 306, 370, 372, 760
Elegie 73
Dargiewicz Luiza 586
Darowski Aleksander Weryha 874
Darska Bernadetta 577
Darwin Erasmus 601
Darwin Charles 59, 81, 165–169, 171–177, 179–181, 232, 234, 263, 603, 610, 696, 777, 839, 945 II 187, 189, 373–375, 656
Dobór płciowy 166
O pochodzeniu człowieka 166, 171–172
O powstawaniu gatunków drogą doboru naturalnego, czyli o utrzymywaniu się doskonalszych ras w walce o byt 165–167
Wyraz uczuć u człowieka i zwierząt 166
Daszyńska-Golińska Zofia 246, 248, 573, 652, 909, 921, 929–931, 935 II 43, 71, 75, 170
Do czytelników! 909
Nietzsche – Zaratustra. Studium literackie 246 II 71
Nietzsche i moralność II 71
Program modernistów 930 II 43
Data Jan 373, 593, 612 II 287
Daudet Alphonse 23, 370, 458, 477–478, 721–722, 732, 905 II 52, 336, 429

Król na wygnaniu 477
Daukantas Simonas (Szymon Dowkont) 745–746, 749, 753
Czyny dawnych Litwinów i Żmudzinów 749
Davies Mark H. 315
Dawid Jan Władysław 54, 58, 889, 892, 908 II 427
O intuicji w mistyce, filozofii i sztuce 889
O lekturze młodzieży 54
Dawid Wincenty 228, 234, 486, 488 II 614, 620
Oryginalność i nowość w artystostwie – prawda estetyczna 228 II 614
Dąbrowicz Elżbieta 339, 682 II 468
Dąbrowska Maria II 203
Dąbrowski Henryk II 195
Dąbrowski Ignacy 188, 190 II 430, 434
Śmierć II 430
Dąbrowski Mieczysław 577, 703
Dąbrowski Roman 506, 557, 743 II 35, 715
Dąbrowski Tadeusz 902–904
Mitologia Słowackiego 903
O polskim dramacie mitologicznym 903
Przesilenie prometeizmu w romantyce polskiej 903
Dąmbska-Prokop Urszula 480 II 591
Debussy Achille-Claude 477, 480 II 147
Dedecius Karl 780
Defauconpret Auguste-Jean-Baptiste 96, 375, 378
Defoe Daniel 153, 456, 579, 696–697, 699, 703, 710 II 323, 413, 479, 725
A Dyet of Poland, a Satyr 697
The History of the Wars, of His Present Majesty Charles XII 697
Przypadki Robinsona Kruzoe 456, 696 II 323, 413, 470–471
Degler Janusz 224 II 676
Delacroix Eugène 267, 298, 575 II 210, 617
Delaperrière Maria 126, 389
Delarue-Mardus Łucja 724, 732
Delavigne Casimir 718–719 II 689, 718, 721
Messenki II 718
Paria II 689
La Varsovienne II 718
Delille Jacques 712, 718 II 409, 420, 767
O imaginacji II 767
Ogrody II 409, 420
Delpit Albert 721
Dembińska Urszula z Morsztynów II 520
Dembiński Henryk II 615
Dembowski Edward 12–14, 17, 34, 51, 130, 135, 207, 215, 220, 223, 237, 241, 265, 270, 273, 277, 286, 309, 321–322, 361, 398, 404, 415, 433–434, 443, 491, 500, 527, 538–539, 552–553, 557, 566, 569, 602, 612, 623–624, 630–634, 672, 719, 761, 767, 773–775, 809, 812, 819 II

18–19, 21, 26–27, 96, 100, 128, 136, 143, 147, 250, 259, 290–292, 298, 300, 302, 311, 317, 395, 395, 400, 405, 441, 443, 561, 571, 605, 607, 610, 614, 620, 651, 655–656, 660, 670, 687, 694, 706, 714–715, 737–738, 746–747, 754–755, 757–758, 762, 770, 778, 802
[rec.] *„Faust". Poemat Mikołaja Lenau* II 96
Jan Nepomucen Kamiński 12
Kilka myśli o eklektyzmie II 143, 312
Kilka myśli we względzie rozwijania się dziejów i życia społecznego Polaków 631
Kilka słów o poemacie dramatycznym samorodnym II 18
Kilka słów o pojęciu poezji 207 II 21, 290–292, 706, 758
Kronika piśmiennicza polska 277, 672
Młoda piśmienność warszawska 130
Myśli o przyszłości filozofii 265
Myśli o rozwijaniu się piśmienności naszej w XIX stuleciu II 19, 607, 651
Namiętność uważana pod względem umnicznym 14, 321
Notatki z podróży II 250
O artykule Ziemięckiej „O życiu i pismach Szyllera" II 754
O dążeniach dzisiejszego czasu II 312
O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim 14, 207, 220, 237, 361, 491, 552–553, 566, 719 II 21, 128, 395, 400, 441, 614, 670, 687, 738, 757, 770
Pedro Kalderon de la Barca II 96
Piśmiennictwo polskie w zarysie 51, 309, 404, 433, 443, 761 II 259, 738
Piśmienność powszechna 34, 434, 812 II 655, 754
Rozbiór „Kamoensa", utworu Fr. Halma II 96
[rec.] *„Ulana", powieść poleska przez J.I. Kraszewskiego* 237
Uwagi o wychowaniu ze szczególnym względem na kobiety II 96
Wiadomość o poezji hiszpańskiej w początku XIX stulecia II 656
Współczesna niemiecka literatura dramatyczna. (Rozbiór) II 754
Wyjątek z „Pomysłów do wiedzy umnictwa" II 706
Zorian Dołęga Chodakowski, czyli (właściwie) Adam Czarnocki II 561
Dembowski Ignacy II 666
Wanda II 666
Demetriusz 193
Demokryt z Abdery 192
Demostenes 194, 839
Demska-Trębacz Mieczysława 474
Denner Balthasar 23
Dennis John 316
Dernałowicz Maria 489, 634, 681, 904 II 27, 119, 203, 572, 747
Derrida Jacques 274, 489
Deryng Emil 560–561, 949
Dramaturgia praktyczna 560
Des Loges Marian 480
Deschamps Émile II 584
Destouches Philippe Néricault 199
Zarozumiały hrabia 199

Detaille Édouard 23
Detko Jan 26, 389, 546, 585, 644, 660, 838 II 54, 147, 435, 631
Dębicki Ludwik 589
Dębicki Michał Władysław 229, 234, 833, 887
Nieśmiertelność człowieka jako postulat filozoficzny przyrodoznawstwa. Studium 229
Postęp, szczęście i przewroty społeczne. Chłodne uwagi o palących kwestiach 229
Dębicki Zdzisław 246, 248, 695
Dyletantyzm 246
Na grobie Shelleya 695
Dębołęcki Wojciech z Konojad II 191, 194
Pamiętniki o lisowczykach. Przewagi Elearów polskich, co ich niegdy lisowczykami zwano II 191, 194
Dębowski Marek 733
Dickens Charles 267, 690–691, 697–699, 701–703, 790, 794 II 32, 87, 116, 118, 227, 410, 439––440, 636, 656, 724
Dawid Copperfield 698
Klub Pickwicka II 118
Opowieść wigilijna 698
Szkice Boza II 116
Świerszcz za kominem 698
Dickstein Szymon 166
Dicksteinówna Julia 384, 389, 466, 535, 647, 651, 654, 724
Drogi myślowe w twórczości Kasprowicza 466
O literaturze polskiej uwag kilka. (Z powodu odczytu prof. I. Chrzanowskiego) 724
Za i przeciw naukowości historii literatury 647
Diderot Denis 10, 114, 190–191, 199–200, 316–317, 321–322, 546, 548, 614, 670, 713, 732, 821, 828, 878 II 92, 179, 187–189, 217, 318, 365, 506, 663, 681, 763
Encyklopedia 191, 317 II 92, 179, 217, 318, 763
Kapłani 878
Kubuś Fatalista i jego pan II 318
List o głuchych i niemych 670
List o ślepcach 670
O kobietach 317
O poezji dramatycznej 199, 546, 670, 713 II 681
Ojciec familii 114, 670 II 664
Rozmowy o „Synu naturalnym" 199
Rozmowy z Dorvalem o „Synu marnotrawnym" 546
Salon 1765 roku 317
Salon z 1767 roku II 217
Syn naturalny 199
Dienstl Marian 703, 868, 871
Średniowieczna scena a szopka krakowska 868
Dierżawin Gawriłł 782, 789
Dierżek Henryk 786, 805
Dietzsch Steffen 135–136

Dilthey Wilhelm 25, 272, 274, 311, 423, 425, 431, 438, 446, 606, 653
Dimmel Marian 369, 373
Diogenes z Synopy 193
Diomedes 323, 559, 660
Ars grammatica 323
Disraeli Benjamin 162
Długokęcka Teodozja 181
Długosz Jan 586
Dzieła wszystkie 586
Dłuska Maria II 591
Dmitriew W.G. 877
Dmitrijew Iwan 783 II 161
Dmitruk Krzysztof M. II 427
Dmochowski Franciszek Ksawery 18, 26–27, 31, 36, 45–49, 56, 77, 79, 89, 96, 113, 115, 122, 126, 201, 215, 236, 241, 276–277, 285, 304, 323, 341, 349, 357, 365, 374, 390, 395–397, 402, 404, 409–411, 413, 415, 418, 425, 443, 462, 466, 522–523, 546–547, 556, 559, 562, 569, 596, 611, 614, 616–617, 661, 668, 671, 680, 682, 684–686, 689, 714, 716–717, 829, 858, 864, 895, 903, 647 II 37, 45, 112, 119, 125, 135, 148, 150, 159, 170, 173, 178, 192, 232, 239, 253, 298, 304–305, 325, 342, 381, 389, 393, 398–399, 405, 409–410, 417, 420, 426, 436, 443, 508, 515, 532–534, 541, 544, 554, 572, 577, 632, 639, 642–643, 647, 660, 663, 675, 679, 681, 694, 697––698, 714, 717, 720, 724, 728, 763–764, 777, 780, 789, 791–795, 797
Mowa na obchód pamiątki Ignacego Krasickiego, arcybiskupa gnieźnieńskiego 443, 686 II 173, 325, 643, 725
Mowa o potrzebie i sposobie uczenia się łaciny przy dorocznym otwarciu szkół warszawskich 27 II 764
O „Panu Podstolim" 89, 113
O życiu i pismach Ignacego Krasickiego 614
Pisma rozmaite 77
Przedmowa (do E. Young, *Sąd Ostateczny*) II 793
Sztuka rymotwórcza 18, 31, 46–47, 49, 89, 113, 122, 201, 236, 304, 323, 341, 357, 374, 390, 396–397, 402, 404, 411, 413, 418, 462, 546–547, 560, 596, 614, 661, 682, 829, 858, 895, 947 II 37, 119–120, 125, 148, 150–151, 232, 381, 393, 399, 409, 436, 508, 532–534, 544, 572, 632, 639, 647, 663, 681, 697–698, 717, 763, 780, 794
Życie uczonych ludzi 77 II 304
Dmochowski Franciszek Salezy 36, 50, 70–71, 123, 125–126, 138, 250, 258, 312, 314, 336, 358, 365, 379, 442, 448, 490, 493, 495, 511, 514, 517, 520, 524, 580, 585, 614, 621, 771, 859, 864 II 12, 25, 106, 112, 157, 159, 162, 170, 176–178, 183, 189, 194, 203, 224, 368, 372, 384, 389, 446, 451, 453, 464–465, 467, 489, 497, 518, 573, 577, 602, 604, 655, 658, 677, 695
[rec.] *Julia i Adolf* 336
[rec.] *Maria* II 368
Nauka prozy, poezji i zarys piśmiennictwa polskiego w 3. częściach II 194, 446
Odpowiedź na pismo p. Mickiewicza „O krytykach i recenzentach warszawskich" II 183, 464
[rec.] *„Pan Antoni", „Podróż bez celu"* 580
Rzut oka na obecny stan literatury polskiej 250, 379, 614 II 176

[rec.] *„Sonety" Adama Mickiewicza* 490, 859 II 157, 162, 658
Tragedia u Greków II 677
Uwagi nad „Sonetami" pana Mickiewicza II 106, 602
Uwagi nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej 70, 123, 125, 137, 250, 312, 358, 442, 490, 515, 517, 859 II 12, 177, 368, 385, 489, 655
Wspomnienia literackie z dawnych czasów II 224
Dmuszewski Ludwik Adam 217, 565, 656, 946 II 9, 666, 668
Aleksander i Apelles 946
Dykcjonarzyk teatralny II 666
Klaryssa, czyli żołnierz spod Raszyna. Komedia w pięciu aktach 217
Siedem razy jeden 946
Dobak Anna II 555
Dobieszewska Józefa 587
Kronika bieżąca 587
Dobijanka-Witczakowa Olga 426 II 45, 755
Dobroczyński Bartłomiej II 435
Dobrowolski Franciszek 484, 488, 573, 576, 669
Dobrski Konrad 166, 677
Dobrski Wiktor Józef (Victor Jozé) 826, 828
Pogadanki o literaturze francuskiej 826
Dobrzański Jan 529 II 329, 520, 723
Nowsze powieści polskie II 329
Dobrzycki Stanisław 765, 767 II 253–254
Ludowość w „Sobótce" Kochanowskiego 765 II 253
Dobrzyńska Teresa 857
Dobrzyński Ignacy 658, 660, 710
Doda-Wyszyńska Agnieszka 506
Doktór Jan 893
Doktór Roman 310, 506
Dokurno Zygmunt 703
Domańska Antonina 709
Domański Cezary II 435
Donato Eugenio 389
Donatus Aelius 559
Donelaitis Kristijonas 746, 747, 752–753
Pory roku (*Metai*) 746, 752
Dopart Bogusław 37, 135, 144, 274, 366, 426, 524, 893 II 27, 46, 399, 498, 715
Dosse François 88
Dostojewski Fiodor 197, 213, 454–455, 460, 650, 701, 777, 792, 795, 798–802, 804, 805, 807, 922 II 71, 649, 653
Zbrodnia i kara 455
Doty William G. 904
Dou Gerrit (Dow) 21
Dousteyssier-Khoze Catherine II 220

Dowojno-Sylwestrowicz Mieczysław (właśc. Mečislovas Davainis-Silvestraitis) 750, 752, 754 II 261, 263
Literatura litewska 750
Podania żmujdzkie II 261
Dowson Ernest 183
Drachmann Holger 308
Święty ogień 308
Dramińska-Joczowa Maria 711
Draper John William 937
Drewnowski Tadeusz 373
Drogoszewski Aureli 309, 313, 315 II 178, 371
Krasiński i Osjan II 178
Zbyteczna troska o honor pokolenia. Nieco o elegii polskiej po trzecim rozbiorze 309
Dropiowski Władysław 134, 765–767
Pierwsze ślady zajęcia się twórczością ludową w literaturze polskiej XIX wieku 765
Drozdowska-Broering Izabela 274
Drużbacka Elżbieta z Kowalskich 275, 525–526, 896 II 306
Drużbicki Kasper 878
Dryden John 76, 316, 702
Drzazgowska Ewa 780
Drzewicka Anna II 426
Drzewiecki Karol 673, 679 II 670
Drzewiecki Konrad II 74–75, 788
Du Bois-Reymond Emil 231, 888
O granicach poznania przyrody (*Granice poznania natury*) 231
Siedem zagadek świata 888
Dubiecki Marian 875
Towarzystwo strzeleckie krakowskie. Monografia historyczna 875
Dubos Jean-Baptiste 316, 417, 560 II 217, 416, 665, 678, 732
Les Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture II 217, 678
Dubowik Henryk 454
Dubrowski Piotr 786, 807
Kronika literacka 787
Duchińska Seweryna 819, 884 II 205, 760, 762
[rec.] *„Les Erinnies", tragedia pana Leconta de Lisle, naśladowana z Eschylesa* II 205
Ducis Jean-François II 218, 665, 669
Dufour Piotr 711
Dumanowski Józafat 343
Dumarsais César Chesneau 839
Traité des tropes 839
Dumas Alexandre, ojciec 723, 808
Trzej muszkieterowie 723
Dumas Alexandre, syn 210, 552–553 II 194, 363
Dunikowski Ksawery 303 II 514, 516, 619
Dunin Janusz II 479

Dunin Borkowski Aleksander II 798
Dunin Borkowski Józef II 17, 26, 106, 129, 164, 479, 703, 714, 798
Dunin Borkowski Leszek 104–111, 123, 125–126, 153, 158, 164, 254, 351, 355, 362, 366, 565––566, 719 II 20, 26, 130, 136, 226, 312, 317, 329, 330, 342, 518, 520, 607, 610, 658, 798, 801–802
Leszka hrabiego Dunina Borkowskiego „Autobiografia" 108
O najdawniejszych zabytkach pisemnych II 658
Parafiańszczyzna 104, 108 II 329, 518
Posłuszni 158
Powieściarstwo polskie 123, 125, 362 II 130, 312, 329–330
Uwagi nad przekładami pieśni gminnych nowogreckich Aleksandra Chodźki II 17, 703
Uwagi ogólne nad literaturą w Galicji 108–109, 351, 566 II 20, 129, 608, 801–802
Wieszczenia Lechowe 108
Duninówna Helena 535
Duns Szkot Jan II 55, 69
Durand Gilbert 426 II 45
Duret-Robert François 481
Duse Eleonora 947
Dussert Nicolas 684, 712
Duszenko Konstantin 111
Dworzaczek Ferdynand II 521
Dyamentowski Przybysław 873–874
Dybciak Krzysztof 432, 506, 617 II 453
Dybizbański Marek 37, 126, 366 II 676, 695
Dyboski Roman 692, 695, 703
Alfred Tennyson – jego życie i dzieła 695
Rytmika wysiłku i znużenia w twórczości Szekspira 692
Dybowski Benedykt 167, 181
Dygasiński Adolf 52–53, 56, 174–175, 189, 197–198, 229, 234, 338, 385, 533, 539, 544, 697, 706–707, 410, 835, 855, 902–904 II 52, 78, 85, 89, 117, 169, 227, 237, 284, 286–287, 376––377, 428, 434, 455
Bajka 52
Beldonek 197
Cudowne bajki 52
Garstka. Zbiór nowel, obrazków i studiów II 117
Gody życia 835, 902 II 237
Kilka słów o talencie p. Ostoi 533
Krytyczny katalog książek dla dzieci i młodzieży 53, 707
Listy z Brazylii 338 II 455
Nowele II 78
Przygody młodzieńca, czyli Robinson polski 697
Rzut oka na genezę duszy ludzkiej 229
Dynak Władysław II 676
Dziadek Adam 274
Dziadek Magdalena 660, 743 II 148

Działyńscy, rodzina 276
Działyński Tytus 276 II 195
Dziechcińska Hanna II 230, 286, 309, 542
Dzieduszycki Maurycy 592
Powieści z dawnych czasów 592
Dzieduszycki Tytus (Philopolski) 90, 96, 312, 314 II 29, 34, 327, 342, 366, 385, 389, 504, 655, 753, 755
Uwagi nad „Janem z Tęczyna", powieścią historyczną wydaną przez J.U. Niemcewicza 90 II 327, 366
Dzieduszycki Wojciech 97
Dziekoński Jan II 249
Dziekoński Józef Bohdan 125–126, 128, 450, 454, 491, 493, 496, 760 II 17
Powieść zlepiana 491, 496
Sędziwój 125, 128
Dzierzkowski Józef 19, 450, 454 II 117, 119, 360, 518, 520, 723, 728
Mistycyzm w poezji. I. Adam Mickiewicz II 723
Mistycyzm w poezji. IV. Przyczyny i skutki II 723
Obrazy z życia i podróży 19 II 117
Powieści z życia towarzyskiego II 117
Rodzina w salonie II 518
Salon i ulica II 518
Dziki Sylwester 877
Dziubiński Marian 467
Dzięcioł ks. 466
Bluźnierca czy katolik? 466

E

Eberhard Johann August 564
Eckhardt Julius 792, 887
Écouchard-Lebrun Ponce-Denis 719
Edgeworth Maria 525
Egilsrud Johan S. 194
Ehrenberg Gustaw 53, 56, 815, 817 II 757
Do Romantyka (Edmunda Wasilewskiego). Improwizacja II 757
Dźwięki minionych chwil II 757
„Nowe życie", pamiętnik Danta Alighierego 815
Wykład bajek Krasickiego wraz z tekstem tychże 53
Ehrenberg Kazimierz 503, 506
[rec.] *Lalka* 503
Ehrenfeucht Feliks 258, 363, 366, 832 II 300, 302, 333, 626
O prawdzie w literaturze 363, 832 II 300, 333, 626
Ehrhard Albert 938
Eichrodt Ludwig 66, 75
Biedermeiers Liederlust 66, 75
Eile Stanisław 460, 506

Ejsmond Julian 54–55
Ejsmont Franciszek Marian (Lumir) II 570
Walka idei. Gwiazda wschodu. Poema dramatyczne słowiańsko-polskie II 570
Eliade Mircea II 69
Eliasz Hanna 315
Eliasz-Radzikowski Stanisław II 587, 590
Przedmowa 766
Styl zakopiański II 587
Eliot George (właśc. Mary Ann Evans) 699, 701
Elkins James II 591
Elmer Benedykt II 70
Elsner Józef 656–657, 659, 735, 743 II 9, 142, 144, 147, 668
Rozprawa o melodii i śpiewie 656 II 142
Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego 656, 735 II 142
Elzenberg Henryk 120–121, 170, 296
Zły estetyk i jego sława 120
Emerson Ralph Waldo 78, 226, 321, 835, 837, 883
Przedstawiciele ludzkości 78
Emmerich Katarzyna 884
Endelmanowa-Rosenblattowa Czesława (Czesław Halicz) 60, 66, 387, 388–389, 535, 651, 724, 732, 890 II 478
Intuicjonizm w estetyce i krytyce literackiej 60, 724, 890
[rec.] *Pałuba* 387
[rec.] *Próchno* 388
Engelhardt Lew II 195
Engelking Leszek 395
Engels Eve-Marie 181
Engels Friedrich 942 II 725
Rozwój socjalizmu od utopii do nauki II 725
Engeström Wawrzyniec II 195
Epikur 333
Erazm z Rotterdamu 332 II 217
Brevissima maximeque compendiaria conficiendarum epistolarum formula 332
Erber Czesław 111
Erzepki Bolesław 297
Eschenburg Johann Joachim II 669, 680
Eschines 193
Estkowski Ewaryst 151, 153, 704–705, 710
Małe rozrywki dla dzieci 705
Zbiorek rzeczy swojskich ku nauce i rozrywce dla młodzieży 151, 705
Estreicher Karol 485–488, 530–531, 538, 874, 877 II 198, 224
Panna Łuszczewska Jadwiga (Deotyma), poetka ośmnastoletnia 485, 487
Polki literatki 530–531
Estreicherówna Maria II 140, 523
Euanthius 559

Eudoksos z Knidos II 54
Euklides z Aleksandrii 226
Eurypides 194, 946 II 383, 671
Ifigenia w Taurydzie II 511
Eustachiewicz Lesław 480
Ezop z Frygii 48–49, 53, 109, 350, 352–353

F
Fabianowski Andrzej 893
Fabre Jean 732–733
Falbaire Fenouillot de II 663
Fabrykant londyński, czyli Rozpacz szczęśliwa II 663
Faleński Felicjan Medard 41, 73, 307–310, 368, 384, 389, 392–393, 395, 449, 503, 639, 644, 721, 732, 902, 904 II 137, 212–215, 219, 422, 426, 540, 575, 578, 624, 631, 673, 689
Althea 902 II 673
Meandry 393
Pogadanka o „Fraszkach" Jana Kochanowskiego 392
Przedmowa (do F. Petrarca, *Pieśni*) II 575
Sztuka dawna w zestawieniu z nowożytną. (Z „Podróży do Włoch" Henryka Taine'a) 721 II 624
Falicka Krystyna 331
Falk Maryla 894 II 170
Falla Manuel de 477
Faraday Michael 600
Faron Bolesław 546 II 343, 356
Farouki Nayla 839
Fast Piotr 577
Favardin Patrick 165
Fazan Jarosław 654
Fechner Gustav Theodor 232 II 428, 433
Fedewicz Maria Bożenna 426 II 45, 399, 604
Fedorowicz Irena 755
Fedro August 48, 55, 350
Fedrus 48, 53
Feicht Hieronim 660 II 147
Feingold Hersz (Jan Stur) 891
Feldman Wilhelm (Herbert Sand) 15, 17, 37, 56, 59, 66, 83, 85–88, 153, 161, 163–164, 179, 188, 190, 214, 222, 224, 313, 315, 329–331, 354–355, 372–373, 386, 389, 424, 426, 429, 431––432, 447–448, 466, 478, 480, 534, 539, 568–569, 610–612, 644–645, 647, 649–651, 653––654, 674–675, 725, 777, 780, 804, 827, 870–871, 908, 911, 913–917, 921–923, 926–930, 935–937 II 24–25, 27, 44–45, 51–52, 54, 68–72, 75, 100, 109, 112–113, 170, 212, 215–216, 222, 229–230, 272–273, 309, 315, 317, 353–354, 356, 379–380, 427, 431, 433–435, 443, 447, 451, 453, 487, 491, 494–498, 506, 513, 541, 597–598, 604, 619, 629, 649, 657, 660, 673–675, 692–693, 695, 711–712, 715, 726, 745–746, 786–787, 790
Alfreda Nossiga „Poezje". Szkic literacki 386

Analiza charakteru i filozofii Schopenhauera 777
Drogi duszy II 24, 657
Filozofia Haeckla 179, 610
Henryk Ibsen 87
Juliusz Słowacki II 229
Juliusz Słowacki w oświetleniu p. Tretiaka 86
Kallenbach a Zygmunt Krasiński 86
Listy lwowskie 373
Metoda badań historycznoliterackich 480 II 272
„Młoda Polska" w świetle krytyki II 431
Nasi dekadenci 649 II 100
Neoromantyzm a życie 59 II 494–495
Nietzsche II 72
O twórczości Stanisława Wyspiańskiego i Stefana Żeromskiego. Wykłady wygłoszone na Wyższych Kursach Wakacyjnych w Zakopanem w sierpniu 1904 roku 431 II 745
Paradoks w krytyce 161
Piśmiennictwo polskie 1880–1904 447 II 272, 541
Piśmiennictwo polskie ostatnich lat dwudziestu 163, 188, 725, 914, 929 II 25, 51, 692
Poezja Młodej Polski 921, 926–927
Pomniejszyciele olbrzymów. Szkice literacko-polemiczne 85–86 II 229, 433
Synteza Młodej Polski 424, 429, 611 II 44, 112
Sztuka a życie 725 II 315, 712
Współczesna krytyka literacka w Polsce 372, 645 II 434, 447
Współczesna literatura polska 83, 222, 329–330, 354, 424, 429, 466, 478, 568, 645, 647, 653, 911, 914–915, 921, 923 II 44, 51, 68, 109, 212–213, 229, 354, 379, 443, 491, 494, 496, 506, 629, 673, 726, 787
Współczesna polska twórczość dramatyczna 870 II 674
Z życia i sztuki II 711
Z. Rygier-Nałkowska 534–535
Feldmanowski Hieronim 706, 710 II 419, 426
O literaturze dla młodzieży 706 II 420
Feliksiak Elżbieta 819, 893
Feliksiakowa Janina 181
Felińska Ewa z Wendorffów 526, 528, 531–532
Feliński Alojzy 193–194, 204, 215, 217–219, 335, 339, 512, 515, 519–520, 564, 677, 718, 749, 810, 812, 818 II 463, 521, 666–668, 678, 682, 686, 688, 694–695
Barbara Radziwiłłówna 204, 217–218 II 666–668, 678, 682, 686, 688
Boże, coś Polskę 749
Dialogi, czyli rodzaj rozmów 193
O Alfierim, o jego tragedii „Wirginia" i o jej naśladowaniu polskim 810, 812
O listach 335
Feliński Zygmunt Szczęsny 886, 892 II 521
Pamiętniki 886
Fénelon François de Salignac de La Mothe 190, 192–193, 670, 712 II 471, 717
List do Akademii 670

Rozmowy o wymowie 192
Rozmowy Umarłych 192
Rozważania o gramatyce, retoryce, poetyce i historii II 717
Ferdousi Abol Ghasem (Ferdousi, Firdausi) II 167
Szahname II 167
Fernie Deanna II 516
Fernow Carl Ludwig 482
Über die Improvisatoren 482
Fert Józef Franciszek 689
Feuerbach Ludwig 438
Feuillet Octave 553 II 687
Sfinks II 687
Fiałkowski Marcin 596, 611
Fichte Johann Gottlieb 225–226, 622, 772–773 II 56–59, 61, 499, 592, 684
Reden an die deutsche Nation 773
Uwagi […] *nad rozprawą Russa o wpływie nauk na pomyślność ludzkości* II 499–500
Fiećko Jerzy 807 II 27, 287
Fieguth Rolf 524
Fielding Henry 20, 113, 115, 153, 374, 456, 459, 578–579, 585, 614, 696, 699, 702 II 114, 323––324, 342, 358, 361, 365, 410, 471, 475, 479, 499
Awantura Amelii 696
Historia Józefa Andrewsa II 323
Historia życia Toma Jonesa, czyli Dzieje podrzutka (*Podrzutek, czyli historia Tom-Dżona*, *Tom Jones*) 374, 456, 578, 614, 696 II 323–324, 358, 471, 474, 499, 751
Fijałkowski Marcin 224, 234, 418, 425 II 37, 45, 393, 398, 413, 418, 426, 697, 714, 780, 789
O geniuszu, guście, wymowie i tłumaczeniu 224, 418, 596 II 37, 393, 413, 418, 697, 780
Fijałkowski Michał II 179
Filipiak Izabela II 140
Filipkowska Hanna 42–43, 654, 904, 917 II 216
Filipowicz Krzysztof 467
Filipowicz-Rudek Maria II 427
Filleborn Seweryn Grzegorz II 561
Fiołek Krzysztof 181
Fioravanti Valentin 657 II 142
Fischer Adam 766, 868, 871 II 178
Osjan w Polsce II 178
Polskie widowiska ludowe. Szopki i herody 868
Fisz Zenon (Tadeusz Padalica) 127, 129, 486, 488, 624, 673 II 281, 347–348, 527, 530
Nestor Pisanka 129
Noc Tarasowa 129
Fiszer Gustaw Adolf 947–948
Fiszman Samuel 806–807
Fita Stanisław 593, 839, 945 II 287, 645
Fizer John 315
Flach Józef 589, 918, 936

Zwrot w modernizmie niemieckim 918
Flammarion Camille 170, 604, 612
Wielość światów zamieszkiwanych. Studium, w którym wykładają się warunki zamieszkalności ziem niebieskich, roztrząsane ze stanowiska astronomii, fizjologii i filozofii naturalnej 170, 604
Flandrin Hippolit II 210
Flaubert Gustave 23, 94, 97, 174, 370, 377–378, 385, 455, 458, 478, 544–545, 582, 585, 605, 612, 720–721, 723–725, 727–730, 732, 828, 833–834, 863 II 31, 33, 35, 47, 52, 97, 100, 155––156, 205, 208, 211, 215, 227, 332, 336–337, 342, 349, 401, 403–405, 429, 434, 439, 512, 609, 636, 656
Pani Bovary 455, 728 II 33, 332, 336, 512
Wychowanie sentymentalne (*Szkoła uczuć*) II 33, 336–337
Flis Henryk 402, 416
Florczak Zofia 857 II 159, 590–591
Florian Jean-Pierre Claris de 44, 947 II 218
Floryńska Halina 66, 234, 273, 780, 838 II 75, 498
Fogazzaro Antonio 817, 937–938, 941, 944
Il Santo 937
Folkierski Władysław 322, 732 II 578
Fontenelle Bernard Le Bovier de 190, 192–193, 712 II 309, 545, 679
Dialogues des morts 190
Forster Johann Georg 443
Stan niniejszy literatury angielskiej 443, 614
Forycki Remigiusz 733
Foscolo Ugo 128, 815, 818
Ostatnie listy Jakuba Ortis 815
Foucault Michel 274 II 273
Fourier Charles II 725, 727
Fracassini Umberto 938
France Anatole (właśc. Anatole Jacques Thibault) 247, 479, 480, 724, 728–729, 732, 933 II 204, 269
Franciszek II, cesarz austriacki 101
Franciszek z Asyżu św. 186, 371, 651, 817, 878, 943 II 669
Franck Hans II 79
Franczak Jerzy II 444
Frank Jakub Józef 77–78, 88
Franko Iwan 767
Frankowski Karol II 116
Études physiologiques sur les grandes métropoles de l'Europe occidentale. Paris II 116
Moje wędrówki po obczyźnie. Paryż II 116
Frazer James George 901
Frąckowiak-Wiegandtowa Ewa II 435
Fredro Aleksander 50, 52–53, 56, 91, 97, 208–209, 219, 391, 395, 404, 445, 489, 506, 552, 554––555, 557, 561, 564–566, 568, 718, 732 II 106–107, 113, 200–201, 203, 268, 448, 560, 602, 674, 686, 694, 738, 753, 755, 799–800

Cudzoziemszczyzna II 753
Damy i huzary 567, 718
Fraszki i epigramaty 391
Odludki i poeta 312, 567 II 268, 385
Pan Geldhab 561
Pan Jowialski 52
Trzy po trzy II 200
Zapiski starucha – ogród nieplewiony II 200
Zemsta 91, 555, 566 II 107
Fredro Andrzej Maksymilian II 521
Harald 219 II 669, 684
Fredro Jacek 554
Fredro Jan Maksymilian II 647, 666, 669, 684
Frenkiel Mieczysław 947, 949
Freud Sigmund 87, 233, 432, 449, 462, 708, 820, 852–854 II 264, 434, 592, 595, 691
Der Witz und seine Beziehung zum Unbewusste 854
Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci 87
Niesamowite 449
Freudensohn Józef II 651
Freytag Gustav 208, 473 II 634
Technika dramatu 208
Friedlein Daniel Edward 101
Friedrich Caspar David 298
Friese Christian Gottlieb 768
Fritzlar Herman 887
Fröbel Friedrich 776
Frybes Stanisław 111, 153, 355, 373, 644 II 230, 542
Frycz Modrzewski Andrzej (właśc. Andrzej Piotr Modrzewski) 81, 883
Frycz Stefan II 74–75, 788
„Dzieła" Fryderyka Nietzschego II 74
Fryde Ludwik II 79, 91
Fryze Feliks II 455, 457
Księga Jubileuszowa „Kuriera Porannego" 1877–1902 II 455
Fulbecke William 571
A Comparative Discourse of the Laws 571
Fulińska Agnieszka II 220
Funk Franz Xavier 938
Fuster Charles II 204

G

G.M. 515, 524
O klasyczności i romantyczności 515
Gabryl Franciszek 892
Gabryś Anna II 523
Gacki Stefan Kordian 402, 416

Gacowa Halina 135 II 372
Gadacz Tadeusz II 101
Gadomski Jan 371 II 672, 689, 695
Larik II 672, 689
Gajcy Stefan Tadeusz II 716
Gajda Kazimierz 224, 546, 710 II 343, 356, 676
Gajda Stanisław II 591
Gajkowska Cecylia 153 II 119, 140
Galasiewicz Jan Kanty 370, 868
Galay Jean-Louis 389
Galiani Ferdinando II 726
Galileo Galilei II 55
Gall Alfred II 486
Gall Marcin II 263
Galland Antoine II 160, 318, 658
Galle Henryk 56, 86, 308–309, 589, 902–903 II 76, 91, 221, 224, 230, 446–447, 453, 478–479, 553, 555, 574, 578, 603, 641–642
[rec.] *Dygasiński Adolf. „Gody życia"* 902
Kronika literacka 308
Satyra, pamflet, paszkwil II 221, 224
Stylistyka i teoria literatury, wykład systematyczny oraz wypisy i ćwiczenia II 446, 641
Teoria prozy i poezji w zarysie II 76
Twórczość poetycka Marii Konopnickiej w ciągu dwudziestu pięciu lat II 603
Gallus Józef II 467
Starosta weselny II 467
Galon-Kurkowa Krystyna 807
Galster Bohdan 806–807
Galvani Luigi 600
Gałązka Włodzimierz 893
Gałecki Jerzy II 779
Gałuszka Magdalena 839
Gambacorta Lucio 819
Gamska-Łempicka Jadwiga 466
Garczyński Stefan 128, 278, 626, 634 II 123, 719, 739
Wacława dzieje 128, 626 II 739
Gardzińska Janina 295
Garewicz Jan 780
Garfein Stanisław 855 II 71
Fryderyk Nietzsche. Studium filozoficzne 855
Gargas Zygmunt 871
Garnier Robert 713
Garszyn Wsiewołod 799, 802 II 649
Gaszyński Konstanty 14, 34, 337, 382, 522, 537, 626–627, 676, 680–681, 720, 874 II 224, 408, 410, 482, 525, 50, 719
Jaksjada II 224

Kontuszowe pogadanki i obrazki z szlacheckiego życia II 481, 525
Pieśni Pielgrzyma Polskiego 627
Poezje II 408
Reszty pamiętników Macieja Rogowskiego II 525
Gauguin Paul II 212
Gaultier Jules de 729
Emalie i kamee II 212
Panna de Maupin 38, 159 II 204, 410
Sztuka II 204
Gaume Jean Joseph II 637
Gautier Théophile 38–39, 128, 159, 165, 183, 727, 733 II 203–206, 208–210, 212–213, 215, 409, 516, 576
Gawalewicz Marian 23, 223, 368, 370, 373 II 115, 138
Królowa Niebios II 138
Szkice i obrazki II 115
Gawdzicki Feliks 48
Gawęcki Bolesław Józef 840
Gawroński Franciszek Salezy Rawita 602, 892
Gay Sophie 525
Gazda Grzegorz 389, 395, 481 II 119, 399, 555, 578
Gąsiorowska-Szmydtowa Zofia 585, 689, 703, 871 II 399, 486, 507, 746
Gąsiorowski Albert II 23, 26, 490, 497
Adam Mickiewicz i pisma jego do roku 1829 II 490
Adam Mickiewicz od wyjazdu z Petersburga i „Pan Tadeusz" II 23
Gąsiorowski Wacław II 353, 355
Gdowska Katarzyna II 35
Gebethner Gustaw Adolf 284
Gelles Romuald II 287
Genette Gérard 331, 489 II 220, 411
Genlis Stéphanie-Félicité de 525
Geoffroy Étienne II 682
Geoffroy Jules-Louis II 667
George Stefan 41
Gérald Antoine II 591
Gerard Alexander II 732
Gerard Dorothea 698
Beggar My Neighbour 698
Gerard Emily 698
Beggar My Neighbour 698
Germain Wanda 47
German Juliusz 190
German Ludomił 221, 223
O dramatach Józefa Szujskiego 221
Geron Małgorzata 303
Gerson Wojciech 475–475, 480 II 236

Impresjonizm 475
Gerson-Dąbrowska Maria 153
Gervex Henri 20
Gervinus Georg Gottfried 209, 700, 776
Szekspir 700
Gessner Salomon 670, 693, 769 II 543, 550
List o malarstwie krajobrazowym 670
Ghil René 183, 850
Traité du verbe 850
Ghyka Matila C. II 69
Gianni Francesco 482
Gibbon Edward 182, 789
Gibińska Marta II 427
Gide André 247, 727
Giebułtowski Jerzy 274
Gielata Ireneusz 181
Giełżyński Witold II 457
Gierula Jerzy Filip 315
Gierulanka Danuta 315
Gierymski Aleksander 23, 41, 42, 230, 469, 471, 473, 475, 477, 592 II 236–237, 240, 429, 434, 594, 598, 616
Gierymski Maksymilian 42, 469, 471, 473 II 236–237, 240, 429, 434
Giller Agaton II 201, 454
Podróż więźnia etapami do Syberii w r. 1854 II 201
Polska w walce. Zbiór wspomnień i pamiętników z dziejów naszego wyjarzmiania II 201, 454
Z wygnania II 201
Giller Stefan 308 II 63
Gilman Richard 190
Ginkowa Łucja 689
Giordano Bruno II 55
Gira Liudas 752, 755
Girardin Émile de
Lady Tartuffe II 671
Giraud Albert 905
Glaizé Elżbieta 526
Glass Grzegorz 368, 675, 681
Błyski 675
Glatigny Albert II 214
Glatman Ludwik II 200
Doktorka medycyny i okulistka polska w XVIII wieku w Stambule II 200
Glensk Joachim 111
Glick Thomas Frederick 181
Gliński Antoni 761–762, 767
Bajarz polski 761

Gliński Henryk 793, 805
Korespondencja z Petersburga 793
Gliński Kazimierz 373, 492 II 215, 353, 666, 668, 670, 672–673, 688–690
Almanzor II 690
Wspomnienie Tatarów 492
Gliszczyński Artur II 139
Obrazki II 117
Gliszczyński Michał 157, 164
Znaczenie i wewnętrzne życie Zaporoża 157
Gloger Maciej 234, 644, 839, 893, 945
Gloger Zygmunt 750, 875 II 252, 254, 276
Dolinami rzek. Opisy podróży wzdłuż Niemna, Wisły, Bugu i Biebrzy 750 II 276
Encyklopedia staropolska 875
Obrzędy rolnicze II 252
Pieśni ludu II 252
Gluck Christoph Willibald 659 II 146
Przedmowa (do *Alcesty*) II 146
Glücksman Cecylia (Marion) 538
Miraże 538
Głębski B. 95, 97, 539 II 84–86, 91
Noweliści i nowelistki II 84–85
Tendencja moralna i newroza w powieści 95
Głowala Wojciech 26, 66, 432, 480, 654, 743, 917 II 69, 435, 516, 747, 778
Głowiński Michał 5, 17, 26, 37, 66, 88, 97, 121, 135, 153, 259, 303, 309, 315, 331, 349, 355, 378, 389, 395, 416, 432, 449, 460, 480–481, 493, 506, 612, 617, 654, 689, 743, 828, 838, 857, 864, 917, 937 II 35, 54, 69, 75, 113, 125, 136, 159, 216, 273, 287, 302, 343, 366, 380, 399, 435, 443, 453, 477, 480, 555, 578, 598, 301, 604, 642, 715, 747, 778, 790
Główczewski Aleksander 570
Gnatowski Jan 229, 544–545, 833, 868, 871 II 33–34, 97, 100, 134, 136, 335, 442–443, 529, 609–610, 720
Dwie Pasje 868
O realizmie w literaturze nowoczesnej 544, 833 II 33, 97, 134, 335, 442, 609
Gniadek Stanisław 116
Gobineau Arthur de II 71
Gościkowski Janusz II 27
Godebski Cyprian 385, 443, 597, 611, 714, 731, 781 II 309, 534, 536, 718
Dzieła 714
Listy o sztuce 385
Wiersz do Legiów polskich II 718
Godebski Franciszek Ksawery II 668
Chwila zemsty 874
Godebski Józef 874
Godlewski Mścisław 677, 824, 828 II 199
Marzenia 824

Goethe Johann Wolfgang von 9–11, 14, 19, 30, 38, 40, 70, 84–85, 90, 116, 130, 202, 284, 287––288, 291–292, 296–297, 299, 303, 306, 319, 336, 358, 416, 426, 438, 441, 443, 465, 497––498, 540, 545, 570, 572, 598, 621, 633, 663, 672, 677, 691, 693, 711, 716, 718, 776, 780, 791, 813, 816, 821, 867, 869, 881, 894, 934 II 13, 22, 26, 29, 34, 45, 56, 94, 105, 112, 141, 162, 168, 201, 289, 293, 295, 298, 305, 367, 369, 372, 383, 389, 419, 426, 487, 489, 499, 511, 536, 543, 583, 585, 588, 605, 651, 655–656, 660, 671, 674, 684, 690, 699, 702, 719–720, 738, 747––755, 769, 773
Cierpienia młodego Wertera 287–288, 292–293, 297, 336, 498, 672, 769, 815, 821, 881 II 94, 471, 474, 499, 674, 747–753
Dichtung und Wahrheit II 201
Dywan Wschodu i Zachodu II 168
Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl II 585
Elegie rzymskie 306
Faust 691, 869 II 369, 424, 740
Goetz von Berlichingen 202
Herman i Dorota II 543
Ifigenia II 168
Nachträgliches zu Philostrates Gemälden 10
Podróż włoska II 201
Prometeusz 465
Über die Gegenstände der bildenden Kunst 10
Wilhelm Meister's Lehrjahre 293
Goffhelf Jeremias 67
Gogol Nikołaj Wasiljewicz 128, 784–786, 790, 793–795, 798 II 107, 118, 653
Martwe dusze II 118
Taras Bulba 785
Golański Filip Nereusz 11, 17–18, 26, 31, 33, 36, 45, 49, 56, 77, 122, 126, 143, 191, 194, 201, 203, 215, 224, 234, 287, 294, 304, 309, 311, 314, 317, 322–323, 331, 340–341, 349, 374, 378, 390, 395–396, 402–410, 412–415, 463, 495, 508, 523, 546–548, 550, 556, 561–562, 569, 617, 656, 659, 661, 680, 682, 734, 743, 821, 827, 829, 842–844, 857, 879, 894–895, 903, 947 II 6, 37, 45, 119–120, 125, 140, 147–149, 151, 154, 156, 159, 161, 170, 183, 266, 274, 286, 304, 381, 389, 393, 398–399, 405, 413, 426, 459, 461–463, 468, 471, 479, 507, 515, 532, 534, 541, 544, 554, 581, 590, 600, 604, 610, 620, 632, 639, 642, 663, 675, 677, 680–681, 694, 697–699, 714, 764, 766, 777, 780, 789, 792–793, 797
Alegorie starożytne w stosunku do I wieku sławnych ludzi Plutarcha i czasów bohatyrsko--mitologicznych 11, 894
O sielankach, czyli pasterkach II 544
O wymowie i poezji 18, 31, 45, 49, 122, 191, 194, 201, 224, 287, 304, 311, 317, 323, 340––341, 374, 390, 396, 402–406, 408–409, 412–414, 463, 508, 546, 561, 656, 682, 734, 821, 829, 842, 879, 895, 947 II 6, 37, 119–120, 140, 148–149, 151, 154, 156, 161, 274, 381, 393, 399, 413, 461, 508, 532, 534, 544, 581, 600, 610, 632, 639, 663, 677, 680–681, 697–699, 764, 766, 780, 793
Zamknienie postrzeżeń alegorii starożytnych 11
Goldoni Carlo 810–811, 819
Czekina albo cnotliwa panienka 811

Dziwak dobroczynny 811
Łgarz 811
Małżeństwo podejrzliwe 811
Sługa dwóch panów 811
Sprytna wdówka 811
Troje bliźniąt 811
Zakochani (*Karykatury*) 811
Goldsmith Oliver II 324, 475
Goldszmit Henryk 373
Golian Zbigniew 73
O najznakomitszych tegoczesnych mówcach religijnych 73
Goliński Zbigniew 56, 153, 274, 286 II 542, 591, 715, 721, 747
Golka Bartłomiej II 457
Gołaszewska Maria II 715, 790
Gołembiowski Władysław II 759
Mickiewicz odsłoniony i towiańszczyzna II 759
Gołuchowski Józef 884
Gombrowicz Witold II 203, 357
Gomme George Laurence 766–767
Folklor. Podręcznik dla zajmujących się ludoznawstwem 766
Gomulicki Juliusz Wiktor 42, 153, 180, 355, 616, 689, 732–733 II 453, 522–523
Gomulicki Wiktor Teofil 22–25, 160, 164, 368, 475, 480, 487, 489, 560–561, 567, 569, 590––593, 667, 706, 801, 804, 806, 848, 906 II 212–213, 215, 229, 237, 240, 283–284, 286, 448, 542, 551–552, 554–555
Biały Sztandar 801
Dusza Rosji 801
Jan Potocki jako podróżnik II 283
Józef Chełmoński. (Profil krytyczny) II 237
Liryzm Deotymy 487
Miron (Aleksander Michaux). Portret literacki 160
Mozaika 590
Na Kanonii II 552
Norwid jako humorysta 560, 567
Poezje 23 II 552
Przechadzki po Starym Mieście II 284
Przegląd malarski. Słów kilka o impresjonizmie warszawskim 475
Sołdat 801
Sylwety i miniatury literackie 487
W kwestii literackiej. (List otwarty do redaktora „Kraju") 801
Z tygodnia 591
Goncourt Edmond de 23, 174, 458, 478, 721, 726, 732 II 47, 52–53, 202, 206, 215, 296, 336, 429, 431, 434, 656
Germinia Lacerteux II 65
Karol Demailly 23
Pani Gervaisais II 65

Goncourt Jules de 23, 174, 458, 478, 721, 726, 732 II 47, 52–53, 202, 206, 215, 296, 336, 429, 431, 434, 656
Karol Demailly 23
Gonczarow Iwan 794, 799
Gontier Fernande II 323
Gorczakow Michaił D. 823
Gorczyczewski Jan 685–686, 689 II 534
Krótka wiadomość o życiu, charakterze i pismach Mikołaja Boalo Despro 686
Satyry Boileau Despreaux wierszem polskim przełożone z przystosowaniem do polskich rzeczy II 534
Gordon Jakub II 201
Zapiski z powstania 1863–1864 II 201
Gorecki Antoni 48, 52, 134, 206, 215, 258, 278, 380, 388, 499, 505, 565, 626, 884, 905 II 15, 26, 106, 372, 719, 721, 760
Bajki i poezje 206, 380, 499, 565, 884, 905 II 15, 760
Gorki Maksim 213, 800, 804–807, 872
Görres Joseph von 892
Gorzelana Joanna II 591
Gorzkowski Albert II 468
Gosik-Kapelińska Iwona 224 II 676
Gosk Hanna 310
Gosławski Maurycy 129, 132, 135, 399, 415, 441 II 408, 410, 701, 714, 719
Banko 129
*List do P.**** 399, 441 II 408, 701
Podole 129
Poezje 399, 441 II 408, 701
Gosławski Stanisław II 661
Gosselin Emilia 321
Gostomski Walery 153, 401, 415, 434, 465–466, 589, 653, 804, 827 II 70, 177–178, 431, 447, 549, 554, 692, 695, 796–797
Arcydzieło poezji polskiej A. Mickiewicza „Pan Tadeusz". Studium krytyczne 401 II 549
Historia literatury powszechnej w zarysie 434 II 177, 796
Tragiczność w życiu i w poezji II 692
Z przeszłości i teraźniejszości. Studia i szkice krytycznoliterackie 465
Goszczyński Seweryn 19, 26, 37, 56, 70, 73, 75, 127–128, 131–135, 251, 258, 299, 303, 312, 314, 325–326, 336, 341–342, 349, 351, 359–360, 365, 404, 415, 428, 442, 448, 490, 500, 519, 524, 541–542, 545, 552, 557, 565–566, 600, 611, 623, 625–627, 629–630, 633–634, 663, 669, 680, 717–719, 732, 893 II 15–17, 19, 26, 39, 45, 59, 95, 100, 105–106, 113, 122, 125, 164––165, 170, 179, 234, 240, 267, 280, 284, 289–290, 296, 298, 367–372, 384, 389, 395, 398, 407–410, 421, 426, 448, 451–453, 484, 486, 490, 497, 510, 516, 520–521, 526, 530, 533, 560, 571, 593, 602, 605–606, 614, 620, 648, 652, 654, 659–660, 670, 685, 694–695, 704, 714, 719, 723, 736–738, 746, 754–755, 757, 762, 769–770, 774, 778, 798–800, 802
Dla czytających to dzieło. (Od autora) II 407
Dzieła II 409
Dziennik podróży do Tatrów II 280, 407

Kilka słów o Ukrainie i rzezi humańskiej II 409
Nowa epoka poezji polskiej 70, 342, 404, 442, 490, 519, 542, 552, 565, 629, 718 II 16, 39, 105, 122, 164, 290, 368, 370, 448, 490, 533, 560, 593, 606, 648, 652, 654, 659, 670, 685–686, 737, 754, 757, 770, 799
O potrzebie narodowego polskiego malarstwa II 234, 614
[rec.] *Pamiątki Soplicy* II 484
Przemowa II 409
Rzut oka na żywot Antoniego Malczewskiego II 408
„Wyprawa Igora na Połowców" w przekładzie A. Bielowskiego II 421
Zamek kaniowski 19, 128, 131, 133, 251, 299, 312, 325–326, 359–360, 428, 541–542, 600, 623, 663, 717 II 19, 95, 234, 267, 289, 296, 367–371, 384, 395, 409, 451–452, 510, 602, 605–606, 704, 736, 769
Got Jerzy II 675
Gottsched Johann Christoph 670, 768, 780, 840
Grundlegung einer deutschen Sprachkunst 840
Gourmont Rémy de 183, 247, 728, 827 II 213
Goya Francisco de 474
Gozzi Carlo 811
Górnicka-Boratyńska Aneta 540
Górnicki Łukasz 193, 275–276, 284, 676, 714 II 661
Górny Wojciech II 591
Górska Julia II 522
Górski Artur (Quasimodo) 61, 176, 252, 256, 258, 363, 366, 430–431, 493, 648–649, 651, 654, 701, 725, 732, 869, 871, 890, 906–910, 922, 930 II 24–25, 27, 100, 227–228, 314–315, 317, 391–392, 397, 399, 487, 490–491, 494, 498, 513, 516, 522, 630, 644, 647, 649, 654, 656–657, 711, 715, 723, 745–746, 754–755, 761–762, 776, 786
Błędne dusze II 391
Młoda Polska. Felieton nieposłany na konkurs „Słowa Polskiego" 176, 256, 363, 430–431, 648, 701, 725, 906–910 II 24, 315, 392, 630, 647, 649, 657, 711, 745, 761
Monsalwat. Rzecz o Adamie Mickiewiczu 61, 649, 869, 922, 930 II 24–25, 397, 491, 494, 513, 745, 754, 761, 776, 786
O „Krzyżakach" II 227
Górski Konrad 56, 286 II 591
Górski Konstanty Maria 95, 97, 245, 308, 337 II 213, 644
Biblioman 308
Henryk Sienkiewicz, „Listy z podróży do Afryki" 338
Najnowsza powieść Henryka Sienkiewicza 96
Górski Onufry 122, 562, 569, 713–714 II 532, 541, 675
Wybór różnych gatunków poezji z rymotwórców polskich dla użytku młodzieży 122, 714 II 532
Górski Ryszard 767
Górzyna Zofia II 728
Grabiński Stefan 123, 126
Na wzgórzu róż 123
Grabowiecki Jerzy II 230

Grabowiecki Sebastian 575
Grabowska Wanda 700
Grabowski Ambroży 101
Grabowski Bronisław 221, 574, 576 II 570, 586, 590, 641–642, 672
Dzieje literatury powszechnej 434, 574 II 626
Mściwój i Swanhilda II 570
Syn Margrafa II 570
Teoria literatury (stylu, prozy i poezji) do użytku szkolnego i nauki domowej II 586, 641
Grabowski Edward 246, 248, 691, 815–816, 819 II 177, 796–797
Z literatury współczesnej we Włoszech 815
Grabowski Ignacy 677, 818 II 673
Król Stanisław August II 673
Najnowsze prądy w literaturze europejskiej. Futuryzm 818
Grabowski Michał (Edward Tarsza) 19, 21, 26, 33–34, 37, 68–72, 75, 123, 125–127, 129, 132––134, 138–139, 143, 147, 152, 196, 198, 250–251, 258, 281, 286, 293, 295, 307, 309, 312, 314, 325–326, 331, 342–343, 348–349, 352, 359–360, 362, 365, 367, 379, 398–399, 404, 414–415, 428, 432, 442–443, 448, 452, 454, 457, 459, 479, 490, 493, 517, 519, 524, 536, 538, 541–542, 545–546, 601, 611, 617, 621–624, 627, 629–631, 632–635, 663–664, 669, 672–673, 677––681, 694, 697, 718, 732, 736, 743, 747, 759, 772, 774, 783–786, 805, 507–809, 822, 828, 830, 859, 864, 872, 877 II 11, 13, 16, 19–20, 25–26, 60, 62, 69, 80, 95–97, 100, 114–115, 119, 130, 136, 158–159, 165–166, 170, 177, 178, 183, 189, 193, 202, 217, 220, 234, 240, 275, 286, 290, 298, 310, 317, 328–331, 342, 345–348, 352, 355, 357, 366, 367–370, 372, 385, 389, 395, 398, 451, 454, 457, 482–483, 486, 488, 492, 497, 500, 504, 507, 510, 516, 524, 526–527, 530, 558––559, 561, 601, 604–606, 610, 651–653, 655, 660, 702–704, 714, 719–720, 734, 737, 739, 746–747, 753, 755, 770, 778, 799, 801
Artykuły literackie, krytyczne, artystyczne 679 II 218
Czy można mieć w dzisiejszych czasach epopeję narodową? 33, 325, 348 II 20, 704
Do p. A.T., autora listów „Amerykanki w Polsce” 672
Do Pana Germana Hołowińskiego. Zamiast Przemowy 678
Kilka słów o artykule zamieszczonym w nrze 83. „Tygodnika Petersburskiego” pod tytułem „List z Polesia” 697
Kilka uwag nad szkołami poezji polskiej 133 II 606
Koliszczyzna i stepy 129 II 347
Korespondencja literacka 196, 632, 678–679, 784 II 275, 346, 348, 454, 483
Korespondencja literacka do Pielgrzyma 633
Kraszewski II 330
List do Hrabi Henryka Rzewuskiego 673
List do Wydawcy „Tygodnika Petersburskiego” 673
List o pismach Gogola do P. Kulisza 785
Listy do „Gazety Codziennej”. List II: „Gawędy i rymy ulotne” Wł. Syrokomli II 484
Listy literackie 325–326, 359, 379, 541–542 II 369
Listy Michała Grabowskiego do Henryka Rzewuskiego z lat 1845–1847 680
Listy o dzisiejszym powieściopisarstwie 679
Listy o literaturze 679
Literackie przygody pana Kościeszy. Przemowa do nienapisanego romansu 873

Literatura francuska 718, 807
Literatura i krytyka 33, 125, 133, 147, 325, 348, 367, 379, 452, 490–491, 519, 541, 602, 635, 679, 694, 718, 759, 785, 807–808, 822 II 16, 19–20, 130, 165, 177, 183, 218, 369, 492, 500, 607, 651, 704, 719, 770
Literatura romansu w Polsce 21, 196, 697 II 115, 218, 328, 770
Myśli o literaturze polskiej 139, 250–251, 399, 404, 414, 428, 442, 517, 536, 602, 622, 664, 859 II 95, 177, 311, 328, 346, 368, 385, 511, 524, 559, 655, 701–702, 737
Nota o Puszkinie 785
O elemencie poezji ukraińskiej w poezji polskiej 125, 133 II 19, 369
O gminnych ukraińskich podaniach II 559
O krytyce 617
O nowej literaturze francuskiej nazywanej literaturą szaloną 807 II 492, 500, 651, 739
O pismach Gogola. List do Pantalejmona Kulisza II 653
O poezji narodowej 342, 736
O poezji XIX wieku 34, 293, 312, 326, 443, 519, 542, 631 II 11, 20, 62, 97, 158, 177, 290, 367, 601, 704, 753
O szkole ukraińskiej poezji 133, 541, 785 II 19, 369, 607
[rec.] *Prace literackie, Wiedeń 1838* 281
Projekta artystyczne w Litwie. P. Kulesza. Pejzaż polski II 218, 234
Rok ostatni panowania Zygmunta III II 346
Rozbiór pierwszego tomu poezji J.I. Kraszewskiego 307
Stanica hulajpolska 21, 129, 457 II 166
„Świat i poeta" przez J.I. Kraszewskiego 629
Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polszcze 123, 138, 250, 360, 442, 517 II 13, 95–96, 395
Wyjątek z listu P. M. Gr…skiego II 504, 526
Grabowski Mikołaj II 311–312
Grabowski Tadeusz 37, 82–83, 153, 160, 164, 184, 224, 248, 373, 395, 437, 503, 506, 524, 539, 612, 616, 634, 344, 387, 689, 732, 809, 890–891, 936 II 100, 207–208, 210, 213–216, 219––220, 272, 435, 461, 468, 631, 660, 746, 777–778
Czy historia literatury jest nauką? Szkic o metodzie w badaniach historycznoliterackich ze szczególnym uwzględnieniem historii literatury polskiej 437
Juliusz Słowacki. Jego żywot i dzieła na tle współczesnej epoki II 777
Kilka lat z życia Słowackiego. 1837–1842 160
Krytyka literacka 82
Poezja polska po roku 1863. Zarys jej rozwoju w ciągu ostatniego czterdziestolecia 160, 184 II 207, 210, 213, 219–220
Grabska Elżbieta 42, 165
Graciotti Sante 819 II 728
Graff Piotr II 786
Grajewski Wincenty 493, 585 II 591
Grajnert Józef II 259, 263
Studia nad podaniami ludu naszego II 259
Gray Thomas II 792
Gregorowicz Jan Kanty 860 II 117

Obrazki wiejskie II 117
Grek-Pabisowa Iryda 755
Grendyszyński Ludomir II 629, 631
Greniewska Alicja Natalia z Reynelów (Alicja Szamota) 537–538
Gribojedow Aleksandr S. 783, 793
Nieszczęścia od rozumu 783
Griecz Nikołaj 782–783, 805
Rys historyczny literatury rosyjskiej 782
Grigaravičius Algirdas 755
Grigorowicz Dmitrij 790
Grillparzer Franz 67, 202, 319
Klasztor pod Sandomierzem II 424
Matka rodu Dobratyńskich 202
Grimm Jakob Ludwig Karl 53, 896 II 247
Baśnie dla dzieci i dla domu II 247, 409
Grimm Melchior II 179
Grimm Wilhelm II 247, 409
Baśnie dla dzieci i dla domu II 247, 409
Grob Thomas 366
Grochowalski Adolf (Adolf Nałęcz) 92
Grochowski Stanisław 461–462
Groddeck Gotfryd Ernest 28, 462 II 160
De Hymnorum Homericorum reliquiis commentatio 462
Grodzicki Faustyn II 460–461
Theatrum eloquentiae II 460
Gröll Michał 99, 275, 696, 712, 769, 779 II 413
Przedmowa bibliopoli 769
Uwiadomienie II 413
Groos Karl II 785
Der aesthetische Genuss II 785
Gross Kenneth II 516
Grossek-Korycka Maria 61, 890, 892 II 775, 778
Dialogi. Italiana 61
Medytacje 61, 890 II 776
Grot Zbigniew 593
Grotowska Aleksandra 540
Grottger Artur 22, 106, 336, 472, 696
Groza Aleksander 73, 127–129, 133, 135, 678–679 II 371, 608, 610
Pan starosta kaniowski 129
Poezje II 371
Twardowski. Misterium z podań narodowych 128
Gruber Bolesław II 72
Grudzińska Joanna II 230
Grudziński Stanisław 539, 825 II 391, 633
Bohaterstwo pracy II 391

Idealista 825
Grundmann Karl 76
Gruszczyński Waldemar 126
Gruszecki Artur 78, 80, 88, 174, 385, 915 II 337–338
Artyzm w powieści „Wysadzony z siodła" Antoniego Sygietyńskiego II 337
Hutnik II 338
Grzegorczyk Piotr 806
Grzegorz XVI, papież 865
Grzegorzewska Sabina 529
Grzegorzewski Jan 799 II 252, 254
Pieśni, podania i zwyczaje ludu małoruskiego II 252
Grzeliński Adam 322 II 70
Grzeszczuk Stanisław II 542
Grześkowiak-Krwawicz Anna 135, 733
Grzędzielska Maria 310, 395, 857 II 216, 542, 676
Grzymała Franciszek 517, 524 II 368, 372, 748, 751
O wpływie Zapału, czyli Entuzjazmu na szczęście ludzkie. Z dzieła „O Niemczech" Pani Stäel II 751
O życiu i pismach Fryderyka Schillera II 748
Poezje A. Mickiewicza 517 II 368
Grzymała-Siedlecki Adam 16–17, 214, 216, 223, 313, 315, 443, 452, 454, 492–493, 652–653, 680–681, 754, 800, 804, 806 II 200, 203, 341, 478–479, 540, 631, 644, 720
Estetyka Zygmunta Krasińskiego II 203
Jeszcze o wpływologii 492
Mania ścisłości 492
Myśli o sztuce 680
Na marginesach „Oziminy" II 341
Powieści Władysława Łozińskiego 452
Rok 1863 w literaturze piękna 16
Wpływologia 492
Wyspiański na tle swego pokolenia 214
Wyspiański. Cechy i elementy twórczości 223
Z kresów polszczyzny 754
Gubrynowicz Bronisław 279, 904 II 197, 477, 479
Romans w Polsce za czasów Stanisława Augusta II 477
Gubrynowicz Władysław 284
Gudin Théodore 20
Guérard Michel 581
Cours de composition française, suivi de notions de littérature, d'un recueil de sujets de composition 581
Guiraud Pierre II 590
Gumkowski Marek 153, 373, 593, 634, 644 II 366, 498, 747
Gumplowicz Ludwik 171
Gumplowiczowa Maria (Felicjan Gryf) 92, 97 II 159, 333, 441, 443
Czarna nić 92 II 333, 441

Günther Władysław 62–63, 66
Smutek humorystów 63
Gurgul Monika 819
Gurowski Adam II 562
Gurski Walenty 48
Gutkowski Tadeusz 110
Gutkowski Wojciech II 726
Podróż do Kalopei 496 II 726
Gutowski Wojciech 496 II 70, 298
Guyau Jean-Marie 607, 647 II 209, 296
Walka wiedzy ze sztuką 607
Guze Joanna 165, 480
Guzek Andrzej Krzysztof 259 II 523

H
H. Autor pism naukowych II 61
„»Gazeta Polska« umieściła w Nrze 310 bezimienne uwagi o imienności i bezimienności krytykujących i krytykowanych…" II 61
Habermas Jurgen 274
Hadaś Tadeusz B. 681
Haeckel Ernst 170, 179, 610, 612, 776 II 433
Hahn Wiktor 279, 492–493
O tzw. bluszczowatości Słowackiego 492
Hake Thomas Gordon 691
Polski hymn 691
Halkiewicz-Sojak Grażyna 467
Haller Albrecht von 769
Hamann Johann Georg 896 II 585
Hamerski Wojciech 506 II 240
Hamilton Nigel 88
Hamsun Knut II 691
Handelsman Marceli II 27
Handke Ryszard II 136, 591
Hanka Václav 341, 874, 877 II 556
Rękopis królodworski 341–342, 872 II 248, 556
Rękopis zielonogórski II 556
Hansson Ola 177, 479–480, 905
Młoda Skandynawia 905–906
Hańska Ewelina 336
Hapdé Jean Augustin 202
Głowa brązowa, czyli Zbieg węgierski 202
Harassek Stefan 780
Harden Maximilian II 269
Hardy Alexandre 713
Hardy Thomas 691–692, 699, 702

Juda nieznany 699
Tessa d'Urberville 691
Hartmann Eduard von 777, 836 II 428, 434, 656
Hauptmann Gerhart 314, 724, 916 II 675
Woźnica Henszel II 675
Hawthorne Nathaniel 128
Hazlitt William 296
Hebbel Friedrich 652 II 728
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 113, 117, 120, 225–226, 237, 260–261, 272, 419–421, 425, 438–440, 443, 454, 540, 548–549, 551, 567, 618, 622, 772–775, 777, 780, 834, 839, 860, 939 II 37, 40, 44, 55–56, 61, 300, 311, 386, 563, 585, 605, 622, 62, 655, 684, 687, 738, 801
Fenomenologia ducha 226
Wykłady o estetyce 226, 549
Heidegger Martin 425
Heine Heinrich 78, 369–370, 575, 721 II 208, 418, 421, 426, 656
Atta Troll II 421
Heistein Józef 577
Hejmej Andrzej 743 II 516, 621
Helcel Antoni Zygmunt 335
Heller Michał II 70
Hellwald Friedrich 81
Helmholtz Ferdinand Hermann Ludwig von 179, 938
Helsztyński Stanisław 338, 681 II 100
Heltman Wiktor 137, 661, 669 II 122, 125, 177
O poetach i poezji 137, 661 II 122
Hendzel Władysław 506
Hennequin Émile 446, 602, 647 II 270, 431, 628
Zarys krytyki naukowej 446, 602 II 270, 431, 628
Heraklit z Efezu 192
Herbačiauskas Albinas Juozapas (Józef Albin Herbaczewski) 504, 506, 752–753, 755, 800, 805
Amen. Ironiczna nauka dla umysłowo dojrzałych dzieci 504, 753
Głos bólu. Sprawy odrodzenia narodowego Litwy w związku ze sprawą wyzwolenia Polski 753
I nie wódź nas na pokuszenie. Szkicowane wizerunki dusz współcześnie wybitnych na tle myśli dziejowej 504
Odrodzenie Litwy wobec idei polskiej 753
Przegląd prasy litewskiej 753
Współczesna literatura litewska 753
Herbaczewski Bolesław Szczęsny 753
Hercen Aleksandr 791–792, 795, 801–802
Herder Johann Gottfried von 10, 12, 44, 204, 206, 227, 265, 306, 311, 318, 398, 438–440, 497, 548–549, 616, 712, 735, 739, 769, 771, 776, 780, 822, 840, 896 II 144, 173–174, 176, 179, 241, 244–246, 250, 253–254, 423, 466, 468, 543, 556–557, 563, 583, 585, 652, 655, 658, 781, 799
Abhandlung über den Ursprung der Sprache 840

Dzieje rodu ludzkiego II 245
Fragmente über die neuere deutsche Literatur 840
Myśli o filozofii dziejów 438, 440, 769 II 144, 556
Slawische Völker 769
Volkslieder II 241
Hérédia José-Maria de II 204, 206, 208, 210, 212–214, 216
Herer Michał II 273
Herling-Grudziński Gustaw II 203
Herman z Reichenau 465
Hermann Georg 75–76
Das Biedermeier im Spiegel seiner Zeit 75
Hernas Czesław 153, 767 II 254
Herostrates 193
Hertz Benedykt 55–56
Bajki 55
Hertz Karol 888, 892
Hertz Mieczysław 213
Hertz Paweł 681
Heryng Zygmunt II 506
Hettner Hermann Theodor 246, 248, 776 II 177, 505, 796–797
Historia literatury angielskiej od czasu przywrócenia królestwa aż do drugiej połowy osiemnastego stulecia 1660–1770 246 II 177, 796
Rousseau i Polska II 505
Heyne Christian Gottlob 896
Heyse Paul Johann Ludwig 94, 97, 370 II 79, 236
Dwoje więźniów 94
Hezjod z Boecji 182, 467
Hilsbecher Walter 389
Hinz Henryk 612
Hleb-Koszańska Helena 809
Hobbes Thomas II 763
Answer to Davenant II 763
Hochfeldowa Anna 234 II 778
Hoene-Wroński Józef Maria 884, 892, 943 II 722, 728
Hoesick Ferdynand 82, 85, 88, 110, 160, 164 II 720, 784
Juliusz Słowacki 160
O Słowackim, Krasińskim i Mickiewiczu 85
Ze wspomnień o cenzurze rosyjskiej w Warszawie 110
Höffding Harald 181 II 506
Jan Jakub Rousseau – życie i dzieła II 506
Hoffman Karol Boromeusz 625 II 454, 521
Wielki tydzień Polaków, czyli opis pamiętnych wypadków w Warszawie od dnia 29 listopada do 5 grudnia 1830 II 454
Hoffmann Antoni 218, 812 II 667
Bolesław Śmiały 218, 812 II 667

Heligunda 218, 812
Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 24, 26–27, 358, 361, 381, 449–454, 676, 697, 736, 876 II 115, 410, 621
Diabelskie eliksiry 453
Mistrz Pchła 452
Piaskun 449
Hoffmann Henryk 893
Hoffmann-Piotrowska Ewa 893
Hoffmanowa Klementyna z Tańskich 52, 151, 153, 321–322, 336, 526, 528–532, 535, 537, 539, 704–705, 710, 874 II 200, 281, 320, 519, 521
Dziennik Franciszki Krasińskiej w ostatnich latach panowania Augusta III pisany II 200
*Listy Elżbiety Rzeczyckiej do przyjaciółki swojej Urszuli*** za panowania Augusta II pisane* 874
Pamiątka po dobrej matce, czyli ostatnich jej rad dla córki. Przez młodą Polkę 151, 526, 704
Powieści moralne dla dzieci II 320
Wiązanie Helenki II 320
Hoffmanswaldau Christian Hoffmann von 853
Hofmannsthal Hugo von 183, 867, 905
Hofstätter Hans H. II 598
Hogarth William 491
Hölderlin Friedrich 465
Hołowiński Ignacy (Ignacy Kefaliński, Kostrowiec Żegota) 461, 624, 678, 774–775, 784, 884 II 118–119, 166, 170, 218, 220, 276, 279, 284, 286
Pielgrzymka do Ziemi Świętej 884 II 166, 276, 279
Homer 30, 34–35, 70, 124, 194, 323, 340, 342, 344–346, 348, 441, 460, 462, 467, 509, 693, 700, 814, 900 II 32, 35, 38, 110, 173–177, 179, 291, 297, 383, 385, 395, 416, 419, 439, 464, 470, 482, 488, 511, 716–718, 769, 792–793
Iliada 194, 340, 348, 375, 460, 462, 517, 750, 873, 900 II 110, 121–122, 174, 183, 755
Odyseja 29, 340, 375, 462, 750, 873 II 174
Homola Irena 111
Homolicki Jan 708–710
Nasze czasopisma dla dzieci i młodzieży 709
Honig Edwin 17
Hook Theodore 482
Hopfinger Maryla 153
Horacy (właśc. Quintus Horatius Flaccus) 11, 28, 31, 50, 194, 235–236, 304, 334, 374, 396, 460, 510–511, 518, 522, 558, 660, 669, 682, 684–686, 689, 712, 714, 858, 946 II 36, 105, 121, 149, 175, 188, 310, 359, 381–382, 408, 410, 459, 507, 520, 532–533, 535, 538–539, 573, 610, 662, 716–717
Carmen saeculare 460
Carmina 660
Epistulae 334
List do Pizonów (*Ars poetica*) 235, 334, 669, 684, 688 II 122, 359, 459, 507, 610–611, 662, 717, 731

List Horacego do Arysta, w którym zachwala mu życie wiejskie 684
O sztuce poetyckiej II 717
Pieśni wszystkie II 408, 520
Satyry II 36
Hornowski Tomasz II 70
Horodyński Zdzisław II 533, 554
O Towarzystwie Szubrawców II 533
Horodyski Władysław II 70, 73
Horzyca Wilam II 787
Hoszowski Edward II 620
Houdebin Jean-Louis 274
Houtin Albert 938
Houville Gérard (właśc. Henri de Régnier)183, 724, 727, 732
Hube Jan Michał 768
Huet Pierre-Daniel II 323
Traité de l'origine des romans II 323
Hugo Victor 30, 32, 41, 65, 106, 114, 163–165, 205–207, 227, 311, 330, 332, 409, 439, 632, 634, 636, 651, 656, 672, 739, 800 II 30, 32, 41, 65, 106, 114, 163–165, 171, 205–207, 227, 311, 330, 332, 409, 439, 632, 634, 636, 651, 656, 672, 739, 800
Cromwell 204, 206, 219, 548, 719, 727 II 409, 801
Hernani 727
Katedra Marii Panny w Paryżu 808 II 739
Legenda wieków 343
Les Orientales (*Odes et ballades*) 38 II 164
Liście jesienne 719
Mazeppa II 163–164
Nędznicy (*Nędzarze*) 15
Pracownicy morza 20
Rok 93 723
Hulewicz Jan II 467
Humboldt Alexander von 438
Humboldt Wilhelm von II 423, 585, 588
Hume David 263, 789 II 266, 782
Humnicki Ignacy II 668, 670
Żółkiewski pod Cecorą II 668, 670
Huret Jules II 204
Husserl Edmund 116, 606, 610 II 641
Hutnikiewicz Artur 467, 481, 917, 937 II 54, 715, 747
Huxley Thomas Henry 167, 888
Huysmans Joris-Karl (właśc. Charles-Marie-Georges Huysmans) 39, 161, 165, 183, 187–188, 723, 725–726, 827, 922
Certaines 827
Na wspak 39, 161, 183, 187–188, 827

I

Ibsen Henrik 15, 17, 87, 211–215, 372, 701, 724, 727, 856–857, 869, 916, 922, 924, 931 II 189, 514, 516, 660, 674, 691–693, 695
Nora (*Dom lalki*) 211
Wróg ludu II 424
Iffland August Wilhelm 769
Ihnatowicz Ewa 97, 165, 248, 315, 474, 634, 945 II 216, 287, 380, 426, 516, 747
Ihnatowicz Ireneusz II 523
Iks (X, Mostowski) 218 II 667–668, 683
[rec.] *Barbara Radziwiłłówna. Tragedia* 218 II 668
[rec.] *Ludgarda* 218 II 667, 683
Trzecie wystawienie tragedii „Barbara" II 668
Ilnicka Maria 151, 153, 528, 530, 666, 669, 706–707, 709–710, 816, 819 II 30, 34
Adam Asnyk i poezje jego 666
Chwila z życia włoskiego poety. Giacomo Leopardi 816
Czytanie dziecinne 707
Książki dla dzieci i młodzieży 151
Księżniczka Beata II 30
Iłowiecki Maciej 612
Immermann Karl Leberecht 381
Ingarden Roman 259, 315, 377, 609 II 642, 696, 715
Formy poznawania dzieła literackiego II 642
O poznawaniu dzieła literackiego II 642
Przedmiot i zadania „wiedzy o literaturze" II 642
Szkice z filozofii literatury II 642
Inglot Mieczysław 111, 454, 634, 689, 806 II 27, 322, 343, 531, 721, 762
Ingres David II 210
Irving Washington II 115
Galeria obrazów życia ludzkiego, czyli Charaktery II 115–116
Irzykowski Karol 16–17, 42, 85, 87, 118, 121, 123, 126, 214–215, 254, 330–331, 338–339, 387––389, 493, 495, 503, 506, 535, 539, 568–570, 608, 610, 647–650, 652–654, 726, 728, 731––732, 827–828, 853–854, 857, 911, 916–917, 922–923, 928, 931, 934–936 II 53–54, 65, 110, 113, 124, 158–159, 188–189, 202–203, 220, 229, 316–317, 339–341, 343, 357, 365, 431, 434–435, 506–507, 514, 516, 541, 674–675, 692, 694–695, 713, 715, 725, 728, 745–747, 783, 786, 788–790
Brońmy swojego Żyda II 229
Cudowność jako materiał poetycki 126
Czym jest Horla? (Rodzaj programu) II 786
Czyn i słowo. Glossy sceptyka 42, 649, 652, 923 II 158, 229, 340, 713
Dobrodziej złodziei II 541
Dostojny bzik tragiczności II 110, 514, 674, 692, 694, 789
Dwie rewolucje 911, 916, 931, 935 II 316, 339
Fantastyka. Z powodu książki Stefana Grabińskiego „Na wzgórzu róż" 123
Freudyzm i freudyści II 434
Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności 652

Futurystyczny tapir. Przyczynek do sprawy zwyczajów literackich i do sprawy plagiatu 935 II 220
Glosy do współczesnej literatury polskiej 648, 916
Godność krytyki II 745
Jeszcze jeden Hamlet II 340
Naokoło czynu 935
Nieoficjalna literatura 338
Niezrozumialcy II 110
Nowele II 786
O perfidii. Szkic monografii 934
Ocalanie „istoty rzeczy" 827
Od autora 16
Ostatnia powieść Brzozowskiego II 340
Pałuba 87, 330, 387–388, 726, 728–729, 923 II 339, 365, 431
Pamiętnik Brzozowskiego II 202
[rec.] *Popioły* II 229
Powieści Nałkowskiej 535, 827 II 340
Prolegomena do charakterologii II 341, 725
Sny Marii Dunin 388
Szaniec „Pałuby" 330, 726
Treść i forma. Studium z literackiej teorii poznania. (Polemika ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem) 118 II 713
Uroki naturalizmu II 53
W kształt linii spiralnej 493, 731 II 189, 506
Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania II 713
Wychowanie woli 731
Z kuźni bluźnierstw. Aforyzmy o czynie 388
Z powodu „Południcy" o Staffie i jego krytykach II 124
Z przesądów krytyki literackiej II 341
Zdobnictwo w poezji. Rzecz o metaforze 118, 569, 853 II 713
Ze szkoły Żeromskiego II 340
Zza kulis krytyki II 110, 713
Ivanauskaitė-Lastauskienė Marija (Lazdynų Pelėda) 750–751, 754
Ivanauskaitė-Pšibiliauskienė Sofija (Lazdynų Pelėda) 750–751, 754
Ivinskis Laurinas 751
Iwan Groźny, wielki książę moskiewski 789, 792, 795
Iwanowicz Fiodor 795
Iwanowski Aleksiej 110
Izokrates 333
Iżycki Antoni II 114

J

J.J. 253
Kilka uwag nad artykułem umieszczonym w N. 123 „Korespondenta Warszawskiego" o „Marudzie" komedii oryginalnej w 5 aktach 253

J.K. 123
W rzeczy „Sonetów" Adama Mickiewicza 123
Jabłczyński Feliks II 84–85, 91, 510, 514, 516
Przyczyny rozwoju nowelistyki w ostatnich czasach II 84
U stóp Partenonu II 514–515
Jabłonowski Jan Stanisław 48, 506
Ezop nowy polski, to jest życie Ezopa filozofa frygijskiego. Sto i oko bajek 48
Jabłonowski Józef Aleksander 768 II 580, 590
Nauka o wierszach i wierszopiscach polskich wszystkich II 580
Jabłonowski Józef II 170
Jabłonowski Ludwik II 17, 798
Jabłonowski Wacław 347
Jabłonowski Władysław 55, 161, 164, 247–248, 301, 303, 313–314, 608, 612, 691, 701, 703, 800–801, 806, 817, 819, 827, 928, 931, 935–936 II 540, 542, 577–578
Artyści i publiczność 247
„Beniowski". Poema przez Juliusza Słowackiego 347
Dookoła Sfinksa. Studia o życiu i twórczości narodu rosyjskiego 801
Gabriel D'Annunzio i powieść włoska 817
Mistycy i nawróceni w literaturze współczesnej 928, 931
Najmłodsi 928
Poetka włoska 817
Poglądy na sztukę i krytykę Oskara Wildego 691, 701
Rozprawy i wrażenia literackie 55
Szyderca – marzyciel. Jan Lemański II 540
W odwiecznej sprawie. (Uwagi o sztuce i krytyce) 301, 608
Jabłońska Stefania 754–755
Jabłoński Maciej 660, 743 II 148
Jacek Odrowąż św. 461
Jachimecki Zdzisław 660 II 147
Jachowicz Stanisław 51–53, 56, 704–705, 709–710 II 320–322
Autor i Henryś II 320
Bajki i powieści 52, 704 II 320–321
Sto nowych powiastek II 320
Jackiewicz Mieczysław 754–755
Jackl Jerzy 616 II 119
Jacobi Johann Georg 769
Jadwiga Śląska św. 461
Jadwiga, królowa polska 527, 536
Jagoda Zenon 540, 634, 904 II 366, 523, 747
Jagodzińska Joanna 871
Jakitowicz Maria II 264
Jakowska Krystyna 474
Jakóbiec Marian 806
Jaksa-Marcinkowski Antoni (Antoni Nowosielski, Albert Gryf) 362, 366, 485, 452, 533, 538, 545, 602, 611, 632, 673, 681–682, 720, 732, 860, 864 II 312, 356, 419, 426, 479, 527, 530, 656, 773

Dzieła Jana Chrzciciela Pokelina Moliera, tłumaczone wierszem przez F. Kowalskiego II 419
Kilka myśli o powieści i jej formie 362, 452, 602, 720, 861 II 656
List do T. Padalicy o „Braciach ślubnych" Z. Kaczkowskiego II 348
Listy 673
O przeznaczeniu i zawodzie kobiety 533
Wyjątek z listu pisanego do autorki „Wawrzyny" 487
Znaczenie romansu historycznego w dziejach sztuki II 347
Jaksa-Marcinkowski Kajetan II 224
Gorset II 224
Jakub Jan II 194
Jakubowicz Jan 839
Jakubowska Urszula II 230
Jakubowski August Antoni 127, 133–136
Wspomnienia polskiego wygnańca 133
Jakubowski Jakub 181
Jakubowski Jan Zygmunt 733
Jakubowski Wiktor 806
James William 610, 835, 854, 939 II 656
Doświadczenie religijne 939
Jammes Francis II 656
Jampolski Włodzimierz II 285–286
[rec.] *Z ziemi chełmskiej. Wrażenia i notatki* II 285
Jan II Kazimierz, król polski II 197
Jan III Sobieski, król polski 335
Listy Jana Sobieskiego do żony Marii Kazimiery wraz z listami tej królewskiej rodziny i innych znakomitych osób 335
Jan od Krzyża św. 878, 893
Jan Ursyn z Krakowa 332
Modus epistolandi 332
Janaszek-Ivaničková Halina 577 II 621
Janczewska Jadwiga 677
Jandołowicz Marek 885 II 758
Janicka Anna 135–136, 274, 474, 507, 755, 807, 893–894 II 190, 778
Janik Michał 16
Najnowsza poezja polska. Studium literackie 16
Janikowski Leopold II 137
Janin Jules 720, 808 II 330
Zdechły osioł i zgilotynowana kobieta 808
Janion Maria 17, 76, 97, 126, 135, 165, 234, 273–274, 303, 349, 454, 489, 506, 540, 546, 634, 669, 733, 828, 839, 892–893, 904 II 27, 119, 179, 286, 298, 302, 372, 572, 610, 695, 721, 747, 755, 762, 802
Janiszewska Julia 529
Janiszewski Leon 787
Janiszowski Jan Alojzy 527

Janke-Cabańska Beata II 621
Jankowski Czesław 23–24, 75–76, 157, 164, 471, 473, 475–477, 480, 537, 539, 586, 752–754, 804, 906, 921, 935 II 212–213, 421, 426
Heine po polsku II 421
Józef Kenig 157
„Litwa" Syrokomli 753
Młoda Polska w pieśni. Wybór celniejszych poezji ostatniej doby 906, 921
Przegląd artystyczny 471, 475
Typy niewieście w literaturze XIX wieku i bohaterki powieści i poezji polskiej 1816–1900 537
Wystawa w Berlinie 475
Jankowski Edmund 355, 593, 644 II 54, 69, 380
Jankowski Jerzy 65 II 510, 516
Humanizm 65
Rytmy wiosenne 66
Z teki pośmiertnej C.N. II 510
Jankowski Józef 804
Jankowski Placyd (John of Dycalp) 129, 491, 493, 496, 498, 500, 673, 786 II 116–117
Litwini II 116
Opowiadania Johna of Dycalp II 117
Powieść składana 491, 496
Puszkin na polach Elizejskich 786
Zaścianek: niedawna kronika 586
Jankowski Władysław 765, 767 II 253–254
Pierwiastek ludowy w poezji F.D. Kniaźnina 765 II 253
Janocki Daniel 811
Lexicon derer itztlebenden Gelehrten in Polen 811
Janus Elżbieta II 621
Janusz Bernadetta II 35
Januszewski Jan 284 II 174
Nowy karakter polski 284
Januszewski Teofil 279, 687 II 613
Januszewski Zenon 577
Januszkiewicz Eustachy 278, 280, 484, 488, 625, 687, 904 II 15, 521, 561, 740
Improwizatorowie 484, 488
Nasza polityka 904
Z listu do księgarza 687
Jański Bogdan 884
Dziennik 1830–1839 884
Japola Józef II 695
Jaques-Dalcroze Émile II 787
Jaraczewska Elżbieta z Krasińskich 526–528, 530–531, 535, 538 II 115, 326, 476
Pierwsza młodość, pierwsze uczucia 535 II 115
Zofia i Emilia 535 II 326
Jaraczewski Andrzej 577

Jarmoszko Stanisław 315
Jarociński Stefan 248, 480, 660, 743 II 69, 147
Jarosiński Zbigniew 274 II 457
Jarosz Adam II 411
Jarosz Dariusz 154
Jaroszewski Marek 454
Jaroszyński Tadeusz 162, 165 II 512, 516
Rzeźba przyszłości II 512
Jarowiecki Jerzy II 69
Jarry Alfred II 674
Ubu król, czyli Polacy II 674
Jarzęcka Joanna 780
Jarzyna F. II 555
Jasieniecki Mateusz II 199
Jasieński Aleksander Marian 691, 699, 702
Współcześni powieściopisarze angielscy 691, 699
Jasieński Feliks 890 II 207, 216
Manggha II 207
Jasiewicz Zbigniew 767 II 254, 264
Jasińska Maria 88 II 35, 136
Jasińska-Wojtkowska Maria II 486
Jasiński Jakub 878 II 755
Jasiński Jan Tomasz Seweryn 115, 948–949
Teoria sztuki dramatycznej 115, 948
Jaspers Karl II 592
Jaszowski Stanisław 693, 783, 787, 805 II 172, 175, 178, 184, 189
Nieco o Bardach i Osjanie 693 II 172, 175
Puszkin 783
Stuletnia pamiątka urodzin Ignacego Krasickiego II 184
Zdanie Walter Scotta o pieśniach Osjana 693
Jaucourt Louis de II 217
Jauss Hans Robert 733
Jaworska Elżbieta 681
Jaworska Janina 111
Jaworski Jan 587
Kalendarz Ilustrowany 587
Jaworski Roman 161, 165, 387, 495, 503–504, 506, 827–828, 916 II 789–790
Historie maniaków 387, 504, 827
Wesele hrabiego Orgaza 504
Jaworski Stanisław 241 II 638, 661
Jonatas II 661
Jazdon Artur 111
Jazownik Maria 654
Jazowski Andrzej 17, 432, 917 II 435, 598, 746
Jazukiewicz-Osełkowska Ludwika 807

Jean-Paul (właśc. Johann-Paul-Friedrich Richter) 318, 358, 361, 450–451, 454, 497–498, 500, 548, 697, 770 II 115, 543, 684
Biographische Belustigungen 380, 498
Hesperus 497
Vorschule der Ästhetik 770
Mowa wypowiedziana przez umarłego Chrystusa ze szczytu kosmicznego gmachu o tym, że Boga nie ma II 684
Jedlicki Jerzy 88
Jedlicz Józef 308
Nieznanemu Bogu 308
Z jesiennych elegii 308
Jedynaka Stanisław 315
Jekiel Wojciech 767 II 254, 263, 621
Jeleńska-Dmochowska Emma 537, 708
Jeleński Jan 776, 780
Żydzi, Niemcy i my 776
Jellenta Cezary (właśc. Napoleon Hirszband) 15, 17, 85, 87–88, 142–143, 164, 175–176, 180––181, 188–190, 223, 255, 258, 313, 315, 346, 349, 432, 475, 480, 610, 612, 644, 647–648, 651, 654, 690, 694, 702, 722, 732, 737, 743, 777–778, 780, 818–819, 826, 828, 836, 892, 901–904, 930–931, 936 II 64, 69, 70–71, 73, 75, 98, 100, 113, 140, 157, 159, 170, 203, 210, 212, 215––217, 227, 397–398, 431, 435, 442–443, 495, 497, 514, 516, 598, 603–604, 609–610, 620, 629, 712, 715, 777–778, 786, 790
Apostoł nicości (po latach stu) II 71
Cyprian Norwid. Szkic syntezy II 212
Dekadenci 188
Druid Juliusz Słowacki 223, 346, 826, 902 II 777
Dwie poetki-myślicielki II 210
Epidemia pesymizmu (*Epidemia rozpaczy*) 181, 255, 778, 836 II 609
Forpoczty 176, 266, 610, 648, 652 II 100, 108, 139, 315, 397, 495
Intensywizm II 786
Jacek Malczewski 15
Jeden z odnowicieli polskiej rzeźby. Ksawery Dunikowski II 514
Juliusz Słowacki dzisiaj. Szkic koturnowy 85, 87, 223
Kraswa 901
Mgławice krytyki naukowej 647
Modernizm 930–931
Nad grobem Lamartine'a. W setną rocznicę urodzin 722
„Nie pieśń snu, lecz pieśń mocarza". Tok energii w poezji polskiej 648 II 712
O drzewach tkwiących korzeniami w niebie 901
Prometeiści 902
Prorok z Chelsea 690
Schopenhauer i nakaz życia 777
Sekta estetyczna II 227
Śród muz. I. Przegląd pracowni malarskich 475
Wszechsatyra 694

Zakapturzony idealizm 142, 175, 255, 737 II 64, 157, 203, 442, 603
Jełowicki Aleksander 278, 905 II 194
Moje wspomnienia II 194
Jemiołowski Mikołaj II 199
Jenike Ludwik II 138–139, 380, 424
Odczyty Włodzimierza Spasowicza z katedry i w druku II 138
Jerlicz E. (właśc. Eugenia Leśniewska) 539
Jerlicz Joachim II 199
Jerszow Wołodymyr 136
Jerzy II z Meiningen II 672
Jerzy św. II 263
Jeske-Choiński Teodor 116, 148, 153, 161, 164, 172–174, 182, 185, 190, 208, 215, 229, 245, 248, 253, 430, 432, 457, 459, 495, 504, 533–534, 537, 539, 604, 612, 637, 644, 654, 723, 777––778, 780, 833–835, 887, 902–903 II 47, 51, 53, 72, 84, 91, 113, 115, 207, 210, 216, 314, 335, 337, 342, 351–356, 361, 376–378, 380, 402, 405, 441, 443, 478, 652, 690, 695
Dekadentyzm II 207, 210
Dramat romantyków niemieckich II 690
Dramaturgia Arystotelesa II 690
Felieton literacki. Luźne uwagi o tzw. przedmiotowości krytyki literacko-artystycznej 833
Gasnące słońce II 351
Historyczna powieść polska. Studium krytyczno-literackie (od Niemcewicza do Kaczkowskiego) II 352
Jerzy Brandes jako portrecista literacki 148
Maurycy Maeterlinck 430
Nowelistki i noweliści polscy. Klemens Junosza Szaniawski II 84
Nowoczesna kobieta 253, 534, 537
Ostatni Rzymianie II 351
Ostatnie dzieło Dygasińskiego 835, 902
Powieści kobiece 534
Pozytywizm w nauce i literaturze 245
Pozytywizm warszawski i jego główni przedstawiciele II 376
Rozkład w życiu i literaturze. Studium 161, 182, 253 II 652
Technika dramatu 208 II 690
Teoria powieści 457 II 337, 402, 441
Tiara i korona II 351
Trzeźwi (*Straż przednia. Zarys do obrazu społecznego*) 172 II 361
Typy i ideały pozytywnej beletrystyki polskiej 173, 533, 604 II 376, 378
Źródło i pochód naturalizmu w beletrystyce francuskiej. Szkic literacki II 47, 51, 335
Jesse Captain (William) 157
Jewreinow Nikołaj 949
Wprowadzenie do monodramatu 949
Jezierski Feliks 589, 639, 691, 702, 832 II 426, 585, 590
Przygotowanie do wiedzy mowy polskiej II 585
Jezierski Franciszek Salezy 89, 96, 145, 152, 495–496, 505, 594, 611 II 7, 112, 182, 189, 323, 469, 472, 479, 555

Drukarnie 145
Gowórek herbu Rawicz II 555
Ktoś piszący z Warszawy II 182
Niektóre wyrazy porządkiem abecadła zebrane i stosownymi do rzeczy uwagami objaśnione 89, 145, 495–496, 594 II 182, 323, 469
Romans 89
Rzepicha, matka królów II 555
Jeż Teodor Tomasz (właśc. Zygmunt Miłkowski) 56, 93, 97, 171, 239, 241, 255, 258, 327, 331, 372, 377–378, 422, 426, 428, 432, 445, 448, 544–545, 581, 585, 606, 612, 835, 862, 864 II 30––31, 34, 41, 45, 88, 91, 133, 136, 152, 155, 159, 205, 313–314, 317, 332, 335–337, 342, 349––350, 396, 398, 402, 405, 438, 440–441, 443, 485, 527, 530, 588, 590, 615–616, 620, 638, 708, 714, 741, 746
Uskoki 544
Z burzliwej chwili. Powieść historyczna II 349
Z Francji II 205
Ze świata 574 II 440
Jeżowski Józef 948–949
Recenzja pisma Safo, scena liryczna 948
Jędrzejewicz Jerzy 828
Jędrzejewski Tomasz 767
Joachim z Fiore 294, 883
Joad Cyril Edwin Mitchinson 190
Jochemczyk Mariusz 135
Joczowa Maria 828 II 179
Jodelle Étienne 713 II 665
Kleopatra II 665
Jodełka-Burzecki Tomasz II 356
Jogand-Pagès Gabriel (Léo Taxila) 872
Johnson Ben II 679
Johnson Lionel 183
Johnson Robert Vincent 42
Johnson Samuel 76, 199, 700, 702 II 409
Życie poetów 76
Jokiel Irena II 695
Jokilehto Jukka 248
Jones Henry Arthur 701, 883
Jonson Ben 702
Jordaens Jacob 23
Jouvancy Joseph de II 461
Jouy Étienne de II 115
Pustelnik z Chaussée-d'Antin II 115
Józef II Habsburg 100
Jucewicz Ludwik Adam (Ludvikas Jucevičius) 747, 749 II 249, 281
Pieśni litewskie, przekładania Ludwika z Pokiewia 747
O pieśniach ludu litewskiego II 249

Wspomnienia Żmudzi 749
Judkowiak Barbara II 101
Julkowska Violetta II 465, 468
Jundziłłowa Gabriela (Gabor) 817
Jung Carl Gustav 233 II 592, 691, 794
Jurkiewicz Jakub (Benedykt Dołęga) 632, 673, 681 II 118
Jurkowski Jan II 662
Tragedia o polskim Scylurusie II 662
Juszczak Wiesław 17, 481
Juszczakowska Halina II 507
Juszkiewicz Juška Antanas 746
Juszkiewicz Piotr 322
Juszyński Michał Hieronim 464
Dykcyjonarz poetów polskich 464
Juwenalis (właśc. Decimus Iunius Iuvenalis) II 533–535
Satyry 55
Juzoń Ewa 37
Juzwenko Adolf II 676

K
Ka–Te 701–702
Z literatury i sztuki współczesnej 701
Kabata Michał 26, 389, 474, 644, 780 II 54, 380
Kacnelson Dora 111
Kaczenowski Michaił 782
Kaczkowski Jan 453
Ruch literacki w Niemczech 453
Kaczkowski Karol 673
Kaczkowski Zygmunt 34, 73, 114, 196, 381–382, 485–486, 488, 535, 586, 606, 612, 674, 804 II 198–199, 218–220, 223, 226, 230, 332, 347–348, 350, 352, 356, 424, 480, 482, 485–486, 527–531, 739
Abraham Kitaj. Powieść z czasów króla Jana II 529
Annuncjata II 527
Bracia ślubni II 348
Kobieta w Polsce. Studium historyczno-obyczajowe 535
Mąż szalony II 424
Murdelio 114
O pismach Henryka Sienkiewicza 34 II 529
Olbrachtowi rycerze. Powieść historyczna II 352, 529
Ostatni z Nieczujów II 218
Rozbitek II 527
Sodalis Marianus 196
Teka Nieczui II 223
Żydowscy: kronika rodzinna 586
Kaczmarek Romuald II 591

Kaczmarski Maciej 733
Kaczor-Scheitler Katarzyna 893
Kaden-Bandrowski Juliusz II 158
Kadłubek Wincenty 281, 586 II 263
Kronika 281, 586
Kadulska Irena II 676
Kajsiewicz Hieronim 627, 884
Do czytelnika II 408
Pisma 884
Sonety 627 II 408
Kalėda Algis 755
Kalembka Sławomir 634
Kalergis Maria 336 II 517
Kaleta Roman II 230
Kalęba Beata 755
Kalicki Hieronim II 61
Kalina Antoni 464, 466, 875 II 453
Rozbiór krytyczny pieśni „Bogarodzica" 464, 875 II 453
Kalinka Walerian 83 II 23, 186
Konstytucja Trzeciego Maja II 186
Ostatnie lata panowania Stanisława Augusta. Dokumenta do historii drugiego i trzeciego podziału 83 II 186
Sejm Czteroletni II 186
Kalinowska Maria 37, 135, 467, 506–507 II 46, 287
Kalinowski Daniel 234
Kalinowski Witold 936 II 171
Kaliński Hieronim 36, 512, 524, 671–672, 681, 713–714, 731
Listy o literaturze polskiej 512, 671–672, 714
Kaliszewski Andrzej 524 II 399
Kallenbach Józef 86, 215, 284, 309, 436, 464, 799, 805, 869, 871, 890 II 229, 307–309, 754
Adam Mickiewicz II 307–308
Kilka słów o balladzie pt. „Neryna" 799
Kallimach (właśc. Filippo Buonaccorosi) 462
Kałążny Jerzy 274
Kamieński Antoni 471 II 360
Kamieński Henryk Michał (Filaret Prawdowski) 270 II 21, 26, 128, 136, 291, 298, 329, 332, 568–569, 572, 747
Katechizm demokratyczny, czyli opowiadanie słowa ludowego II 128
O prawdach żywotnych narodu polskiego II 128, 291
O stanowisku postępowym poezji ludowej II 21
Kamieński Maciej II 144
Kamiński Jan Maurycy 505 II 23, 26, 396, 398, 626, 709, 714
O stosunku poezji do życia społecznego II 23, 396, 626, 709
Kamiński Jan Nepomucen 12, 17, 551, 557, 656, 949 II 69, 585, 590, 685, 694
Czy nasz język jest filozoficzny? 12 II 585

Kamiński Stanisław 612
Kamionka-Straszakowa Janina 76, 165, 426, 807 II 45, 136, 286–287, 523, 610, 746, 762
Kamocka Józefa 848, 857 II 640, 642
Teoria stylu 848 II 640
Teoria stylu według pisowni uchwalonej przez Akademię Umiejętności w Krakowie 848
Kamykowski Ludwik II 555
Kania Ireneusz II 69
Kaniowska-Lewańska Izabela 56, 710
Kant Immanuel 38, 41, 225, 263–264, 266, 297, 318–319, 416, 418, 420, 426, 454, 564, 594, 618, 622, 746, 771, 780, 829, 837, 850, 883, 934, 937–938 II 37, 55–59, 164, 179, 187–189, 267, 583, 655, 693, 779, 782, 787
Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung II 179
Krytyka władzy sądzenia 38, 623 II 37, 55, 779, 787
Rozważania o uczuciu piękna i wzniosłości II 779, 782
Kantemir Antioch 781
Kapełuś Helena 56, 767 II 179, 254, 263
Kapliński Leon 793–795, 805
Literatura rosyjska. Czernyszewski i jego romans socjalny 795
Literatura rosyjska. Iwan Turgieniew i jego powieści 794
Kapuścik Janusz II 302
Karadžić Vuk 872
Karamzin Nikołaj 781–784, 789, 791, 793
Historia państwa rosyjskiego 784, 789
Karaskiewicz Katarzyna 259
Karasowski Maurycy 82 II 144, 146–147
Fryderyk Chopin 82
Rys historyczny opery polskiej II 144
Życie Mozarta 82
Karczewska Anna 154
Karłowicz Jan 171, 706, 710, 756, 763–765, 767, 855, 898 II 63, 252, 254, 260–263, 523
Folklore 756
Najnowsze badania podań i ich zbiory II 260
Piękna Meluzyna i królewna Wanda II 260
Podania i bajki ludowe zebrane na Litwie II 260
Poradnik dla zbierających rzeczy ludowe 765
Studia nad treścią i formą pieśni ludowych II 252
Karłowicz Mieczysław 659 II 147
Karp Maurycy 895, 903 II 498
Obrona mitologii albo odpis na „Monitora" 895
Karpiński Franciszek 18, 31, 69–70, 73, 79, 136–138, 141, 143, 193–194, 198, 217, 236–237, 241, 277, 287–289, 294–295, 298, 300, 303–305, 309, 311, 314, 320, 397, 406, 415, 443, 519, 661, 668, 693, 756, 832, 858, 864, 894, 895, 903 II 8, 25, 37, 45, 93–94, 100, 126, 135, 151, 156, 159–160, 170, 179, 192, 194–195, 199, 203, 232, 239, 241, 254, 266, 277, 288, 297, 305, 381, 389, 393, 398, 400, 405, 409–410, 420, 436, 443, 459, 462, 467, 503, 506–508, 515, 542–

–543, 545, 547–548, 550, 553–555, 558, 581, 588, 590, 600, 602, 604, 639, 643, 663, 678, 683, 694, 697, 714, 717, 720, 764, 780, 789, 792, 794, 797
Bolesław III (*Judyta*) 217 II 663, 678
Duma Lukierdy, czyli Luidgardy 693
Dzieła […] *wierszem i prozą. Edycja nowa i zupełna* 277 II 547
Historia mego wieku i ludzi, z którymi żyłem II 192, 199
O wymowie w prozie albo wierszu 136–137, 194, 236, 287, 295, 304, 311, 397, 661, 858, 895 II 37, 93, 126, 151, 156, 161, 232, 288, 381, 393, 400, 436, 459, 462, 503, 508, 581, 600, 639, 697, 717, 764, 780, 794
Pamiętniki II 194
Pieśni nabożne II 126
Pieśń mazurska II 241
Pieśń pasterska do Zosi II 241
Pisma wierszem i prozą II 550
Powrót z Warszawy na wieś 304
Szczęście przy Dorydzie II 241
Zabawki wierszem i prozą 194 II 8, 409, 697
Żale Sarmaty 309
Karpiński Wojciech II 572
Karpowicz Mariusz II 531
Karpowicz Stanisław 153, 708, 710
Nasza literatura dla młodzieży 708
Karpowicz-Słowikowska Sylwia 181
Karpus Zbigniew 259
Karsch Anna Luisa 482
Kartezjusz (właśc. René Descartes) 438 II 55, 695
Rozprawa o metodzie 731
Karyłowski Tadeusz 467
Kasperowicz Ryszard 88
Kasperowski Adam II 749
Żale Elwiry II 749
Kasperski Edward 460, 493, 577, 682 II 591, 621, 762, 797
Kasprowicz Jan 16, 105, 143, 235, 354, 465–467, 480, 492, 503–504, 653, 674, 678, 691, 695, 700, 804, 870, 890, 892, 906, 908, 913, 915, 937, 943 II 24–25, 27, 112, 170, 214–215, 228, 260, 263, 416, 426, 515, 577–578, 645, 675, 786, 788
Bajki, klechdy i baśnie II 260
Chrystus 105
Dies irae 465
Ginącemu światu 465
Hymny 465–466, 503
Krzak dzikiej róży II 577
Księga ubogich 466
Marchołt gruby a sprośny 870
Na wzgórzu śmierci 870
Nie było bytu ani też niebytu 465

O bohaterskim koniu i walącym się domu 504
Salve Regina. Poezje 465
Świat się kończy! II 675
Święty Boże 465
Uczta Herodiady 870
Waruno! 465
Kaszewski Kazimierz 12, 17, 29, 37, 174, 255–256, 258, 312, 314, 554, 557, 589, 604, 612, 639––640, 643, 721 II 137, 276, 286, 451, 549, 551, 554, 625, 631, 672, 688, 695
Część literacka gazet naszych II 276
Krytyk o krytyce 313
Krytyka literacko-artystyczna i jej trudności 640, 721 II 625
Mickiewicz i epopeja 12
Nasze współczesne dramatopisarstwo II 672, 688
„Pan Tadeusz" Adama Mickiewicza. Studium estetyczno-literackie przez dra Henryka Biegeleisena II 549
„Plotkarz", komedia w 4 aktach wierszem. „Pustynia", komedia w 1 akcie wierszem przez Józefa Korzeniowskiego 554
W sprawie pożytku piękna 255–256, 604
Katarzyna II Wielka, cesarzowa rosyjska 781, 789, 872
Katarzyna ze Sienny św. 878
Katkow Michaił 484, 803
Katullus (właśc. Gaius Valerius Catullus) 305, 460
Katzenellenbogen Oskar 651
Kaulfuss Jan Samuel 288, 294, 498 II 749, 754
Dlaczego język i literatura niemiecka zdolniejszymi są do ukształcenia rozumu i serca niż język i literatura francuska? 288, 498 II 749
Kautsky Karl II 727
Kawczyński Maksymilian 173, 282, 286, 444, 764, 766–768, 833, 838 II 627, 631
Determinizm a literatura 173, 833 II 627
Folklor a historia literatury. Pismo polemiczne 764, 766
Metoda Taine'a 444 II 627
Wydania krytyczne 282
Kawielin Konstantin 798
Kawyn Stefan 295, 366, 454, 489, 524, 570, 733 II 170, 399, 598, 715, 746, 755
Kącka Eliza 654
Kąkolewski Krzysztof II 457
Przegląd periodycznej literatury rolniczej z ostatnich czasów 168
Kąkolewski Leon 168
Kątkowski Michał 484
Keats John 690, 695, 702
Keen Suzanne 315
Keller Józef 945
Kelles-Krauz Kazimierz 539, 813, 911, 932–933, 936 II 73, 726, 728
Dialektyka społeczna w filozofii Vica 813
Kilka głównych zasad rozwoju sztuki 911, 932

Kempa Władysław Andrzej 806
Kempf Zdzisław II 171
Kempner Gabriel 691
Byronowski „Manfred” 691
Kempny Marian 274
Kenig (König) Józef 157–158, 164, 245, 485, 554, 557, 658, 660 II 144–147, 430, 434, 673
[rec.] *Bez dogmatu* II 430
O dandyzmie warszawskim 157
O teatrze warszawskim 554
Kepler Johannes II 55
Kerner Justinus 882
Kersten Adam II 356
Key Ellen 708
Kępa Zbigniew 181
Kępiński Zdzisław 480
Kępski Adam II 241
Kęszycka Helena II 695
Khadye K.M. 121
Kiciński Bruno 693 II 224, 230
Kiedrzyński Stefan 804
Kielak Dorota II 516, 621
Kiełczewski Skarbek Ignacy 521, 822, 827 II 498
Mowa o duchu klasyczności i romantyczności we względzie filozoficznym 521, 822
Kierkegaard Søren 440, 736, 943 II 97, 410
Kierski Emil II 252, 254
Zwyczaje, zabobony i obrzędy ludu w niektórych okolicach W. Ks. Poznańskiego II 252
Kierul Jerzy II 70
Kieżuń Anna 506, 654, 893 II 75
Kiliński Jan II 195
Kind Friedrich 659
Kipling Joseph Rudyard 699, 702 II 169, 284, 286
Kirchner Hanna 540
Kiriejewski Iwan II 722
Kirkor Adam Honory (Jan ze Śliwina) 786, 793–794, 805
O literaturze pobratymczych narodów słowiańskich. Odczyty publiczne w Muzeum Techniczno-Przemysłowym w Krakowie 793–794
Zarysy współczesnej literatury rosyjskiej 793
Kisielewska Julia (J. Oksza) 535, 537–539, 652, 726, 732
Nasz ideał kobiecy w najnowszej literaturze 537–538
Z literatury współczesnej: wrażenia i sądy 726
Kisielewski Jan August 213, 495, 555, 678
Karykatury 555
Kisielnicka Józefa (Esteja) 532, 538 II 86
Kiślak Elżbieta 506, 807
Kitkiewicz Antoni 461

Kitowicz Jędrzej II 192, 194–195, 197–198, 202–203, 483
Opisanie zwyczajów i obyczajów polskich za Augusta III II 197
Pamiętniki obejmujące panowanie Augusta III i Stanisława Augusta II 194–195
Pamiętniki, czyli Historia Polski II 192, 198
Kitowiczowa Irena 259, 315, 616 II 240, 273, 322, 747
Kitowska-Łysiak Małgorzata 937
Kizwalter Tomasz II 317
Klaczko Julian 20, 26, 73, 84, 86, 107–108, 110, 120, 237, 252, 280, 286, 336, 339, 351, 355, 361, 366, 382, 389, 444, 479, 580, 585, 623, 628–630, 633–634, 720, 774, 791, 814, 817, 819, 846, 861 II 16, 26, 57, 63, 69, 91, 96–97, 100, 118–119, 129, 136, 139, 168, 170, 330, 357, 446, 485–486, 492, 564, 570, 572, 574, 578, 593, 598, 608, 610, 652–653, 655, 720, 740, 746––747, 759–760, 762
Dante Alighieri II 63
[rec.] *Gladiatorowie* 444 II 564
Korespondencja Mickiewicza. Studium 337
[rec.] *Krewni* 237, 361, 861 II 96, 446, 740
„Lenora" i „Ucieczka" II 16
List XXVII II 652
Listy z Paryża. Do Teofila L. 382, 791
Poezja polska w dziewiętnastym wieku i poeta bezimienny (*La Poésie polonaise au dix-neuvième siècle et le Poète Anonyme*) II 97, 593, 760
Półwysep Krymski w poezji (*La Crimée poétique*) II 168, 574
Przegląd piśmiennictwa 580 II 653, 655
Sztuka polska 20 II 485, 564
Wieczory florenckie (*Causeries florentines*) 814, 817
Wieszcze i wieszczby. Rys dziejów nowszej poezji polskiej. Wstęp II 492, 608, 720, 740, 759
Klarnerówna Zofia II 572, 660
Kleanthes z Assos 462
Kleczyński Jan 659–660, 739 II 145–146, 619
„Ideał opery" w innym oświetleniu 659
Klein Jürgen 135
Klein Lawrence E. 322
Kleiner Juliusz 17, 56, 61–62, 66, 91, 224, 279, 285, 303, 347, 434–437, 585, 647, 649, 654, 857, 890 II 179, 641, 676, 715
Charakter i przedmiot badań literackich 61, 434 II 641
„Król Duch", zasadnicze pierwiastki treści i ich ewolucja w twórczości Słowackiego 347
Przeciwnik bohatera w „Królu Duchu". (Z powodu rozprawy Ign. Matuszewskiego „Król Duch czy Królowie Duchy?" 347
Studia z zakresu literatury i filozofii II 641
Z zagadnień bergsonizmu i romantyzmu 62
Z zagadnień metodologii literackiej. Analiza dzieła 61–62
Kleist Ewald Christian von 769
Klemens XIV, papież 335
Klementas Antanas 746
Klemm Waldemar 315

Kleopatra VII, królowa egipska 41, 221, 872 II 665, 671
Klimańska Zofia 530, 673
Klimaszewski Hipolit 685, 688–689
Rozbiór poezji Stanisława Trembeckiego 685
Klimkiewicz Anna 819
Klimowicz Adam 153, 39
Klimowicz Mieczysław 416, 780 II 190, 507
Klingemann Ernst August Friedrich (Bonawentura) 128, 131, 134–135, 496, 498, 880, 892 II 679, 694
Faust. Tragedia w 5 aktach 131, 497–498, 880 II 679
Straże nocne 128, 497, 500
Klinger Max II 618
Klinger Witold 764, 767
Do sporu o folklor 764
Kloch Zbigniew 857 II 591, 721
Klopstock Friedrich Gottlieb 288, 320, 462, 670
Mesjasz 288
Kluba Agnieszka 43, 839 II 373
Klukowski Ignacy 156
Kłak Czesław II 427
Kłoczowski Jerzy II 27
Kłodziński Adam II 519–520
Kłokocki Stanisław (Kł…) 139, 143 II 57–59, 68, 394, 398, 510, 515, 611–612, 620, 702, 714, 779, 782, 789
O idei i uczuciu nieskończoności 139 II 57–58, 394, 510, 611, 702, 782
Kłos Anita 819
Kłosińska Krystyna 97, 540 II 435
Kłosiński Krzysztof II 555
Kmiecik Zenon II 457
Kmita Jerzy 449
Knapski Grzegorz II 221
Thesaurus polono-latino-graecus II 221
Kniaźnin Franciszek Dionizy 47, 49, 79, 275, 277, 406, 519, 661, 693, 719, 756, 765, 767, 792, 811, 821, 879, 896 II 94, 121, 124, 178, 223, 241, 253–254, 305, 407, 410–411, 664
Bajki i powieści. Ksiąg troje 47
Czytelnikowi 47
Do czytelnika II 407
Do Józefa Szymanowskiego II 223
Dzieła 277
Erotyki II 407
Matka Spartanka II 664
Poezje. Edycja zupełna 275
Rozmaryn 661
Trzy gody. Sielanka w pięciu aktach II 241
Knittel Kaspar II 461

Knot Antoni II 523
Knowska Hanna 315
Knysz-Tomaszewska (Knysz-Rudzka) Danuta 481, 655, 733 II 54, 427
Kochan Marek 259
Kochanowska Ewa 612
Kochanowski Jan 32, 82, 193, 195, 217, 275–276, 278, 282, 284, 286, 300, 304–309, 390–395, 443, 448, 461–463, 490, 510, 512, 520, 669, 676, 714, 744, 765, 767, 832, 866, 923 II 241, 252–254, 306, 309, 534, 538, 543, 550, 558, 658, 661–662, 687, 694
Czego chcesz od nas, Panie… (*Hymn do Boga*) 461, 463
Dryas Zamchana 284
Dzieła 391
Elegie 305
Epitalamium na wesele… Radziwiłła 284
Fraszki 390–392
Jezda do Moskwy 284
O żywocie ludzkim 390
Odprawa posłów greckich 217, 714, 866 II 661, 663, 687
Pieśń świętojańska o Sobótce 765 II 241, 252–253, 550
Pieśń trzech 284
Rymy wszystkie w jedno zebrane 275
Satyr albo Dziki mąż II 538
Szachy 284
Treny 284, 304, 307–308
Zgoda 284
Zuzanna 284
Kochanowski Piotr 810, 812–813, 819
Kochowski Wespazjan 73
Kocięcka Mirosława 703
Kock Paul de 158 II 116
Paryż i jego obyczaje II 116
Koczur Jan II 468
Kodisowa Józef 58, 66
Henryk Bergson i jego systemat metafizyczny 58
Kognowicki Kazimierz 335
Życie Sapiehów i listy od monarchów, książąt i różnych panujących do tychże pisanych 335
Kohut Alfred 78
Heinrich Heine und die Frauen 78
Kokowski Władysław II 149, 153–154, 157, 159, 466, 468, 641–642
Teoria literatury polskiej obejmująca stylistykę, prozaikę i poetykę II 149, 153, 157, 466––467, 641
Kolberg Oskar 747, 749, 764–765, 767 II 17–18, 26, 247, 251, 254, 261, 263
Dzieła wszystkie 747, 764
Litwa 747 II 251
Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce 765 II 18, 247, 261

Pieśni ludu polskiego 765 II 18, 247
Pieśni ludu weselne II 251
Pieśń ludu II 251
Sandomierskie 765
Wiadomości literackie II 251
Kolbuszewski Jacek 945 II 179, 240, 372, 676
Kolbuszewski Kazimierz 634 II 572
Kolbuszewski Stanisław 806
Kollár Ján II 110
Kołaczkowska Anna II 578
Kołaczkowska Ewa 699
Kołaczkowski Stefan 61, 116–119, 121, 506
Estetyka Józefa Kremera. Studium z zakresu historii estetyki 117
Stanisław Wyspiański. Rzecz o tragediach i tragizmie 119
Kołakowska Katarzyna 467
Kołakowski Tadeusz 807
Kołłątaj Hugo 100, 136, 334, 357, 414–415, 693, 755, 757, 766, 768 II 7, 16, 180, 186, 189, 242––243, 245–246, 253, 257, 502, 524, 534, 556
Do Stanisława Małachowskiego, referendarza koronnego, marszałka sejmowego […] *Anonima listów kilka* 334
List H.K. do T.M. z Ołomuńca dnia 15 lipca 1802 r. pisany 757 II 242
Prawo polityczne narodu polskiego 100
Stan oświecenia w Polszcze w ostatnich latach panowania Augusta III II 180
Uwagi na niektóre miejsca dzieła „O prawach litewskich i polskich", ściągające się do tomu I edycji 1800 r. II 242–243
Kołodziej Leon 733
Kołodziejczyk Edmund 780 II 755
Kołodziejczyk Ryszard II 522–523
Kołtoniak Adrian 593
Kołtoński Aleksander 818–819
O futuryzmie jako zjawisku kulturalntm i artystycznym 818
Komar Jerzy II 778
Komarnicki Lucjusz 381, 389 II 589–590
Historia literatury polskiej XIX wieku 381
Stylistyka polska wyjaśniona na ćwiczeniach i przykładach II 589
Komendant Tadeusz 274
Komornicka Maria (Piotr Włast, Tredecim) 161–162, 164, 176–177, 180, 190, 233, 257–258, 266, 364, 366, 373, 384, 387–389, 402, 415, 534–535, 539, 610, 612, 648, 650, 652, 654, 668, 726, 780 II 66, 75, 100, 108, 113, 135–136, 139–140, 315, 317, 338, 342, 353, 356, 397, 398, 408, 410, 431, 434–435, 478, 495, 497, 554, 598, 711, 714, 775
Forpoczty 176, 266, 610, 648, 652 II 100, 108, 139, 315, 397, 495
Glossy 373
Księga poezji idyllicznej (*W Grabowie podczas wojny*) II 554
O nowej powieści 257
Oskar Wilde. Apokryf idealny 162

[rec.] *Pałuba* 388 II 431
„Pogrom" sztuki 177
[rec.] *Popioły* II 353
Powieść 726 II 342
Powrót ideałów II 139
[rec.] *Próchno* 388
Przejściowi 161, 177 II 108, 315
Szkice 364, 402 II 338, 431, 711, 775
Komornicki Kazimierz II 360
Komorowska Kunegunda 526
Komorowski Bronisław II 672
Komza Małgorzata 474
Konar Alfred II 86
Bankruci II 86
Konarski Franciszek II 185, 215
Konarski Stanisław 47–48, 77, 193, 414, 519, 671, 716, 809, 840 II 300, 305, 393, 398, 460–461, 466–467, 469–470, 479, 580, 590, 647, 661, 663
O poprawie wad wymowy (*De emendandis eloquentiae vitiis*) 840 II 393, 460–461, 580, 647
O sztuce dobrego myślenia koniecznej do sztuki dobrej wymowy (*De arte bene cogitandi ad artem bene dicendi necessaria*) 840 II 460, 580
Ordynacje wizytacji apostolskiej (*Ordinationes visitationis Apostolicae…*) 47–48 II 469––470
Tragedia Epaminondy II 661, 663
Konarski Szymon 745
Konarzewska Marta 389
Koncewicz Barbara 557
Koncewicz Ludwik II 279, 286
Konczyński Tadeusz 213, 221, 223, 817, 926, 928–929, 936 II 596, 598, 652, 673
Demostenes II 673
Gabriel D'Annunzio 817 II 596, 652
Józef Szujski jako teoretyk i jako twórca dramatyczny 221, 223
Modernizm w świetle umiejętnej krytyki 926, 928
Koneczny Feliks 214 II 673, 675
Teatr krakowski 214
Konfucjusz 890
Konieczna Jadwiga 710
Konieczna-Twardzik Jadwiga II 427
Koniński Karol Ludwik II 452
Konopacki Leszek 892
Konopacki Szymon 673
Konopczyński Władysław II 199, 506–507
Jan Jakub Rousseau doradcą Polaków II 506
Od Sobieskiego do Kościuszki II 199

Konopnicka Maria 15, 21, 23–24, 53, 111, 197–198, 310, 313–315, 329, 338, 365–366, 369––372, 385–386, 389, 472, 477, 502–503, 507, 528, 532–534, 539, 642, 667–669, 708–710, 740–745, 750–751, 780, 804, 817, 819, 848, 868–869, 871, 873, 906, 945 II 63–64, 69, 78, 85, 87, 89–92, 108, 111, 113–114, 117, 124–125, 137, 204–205, 212, 214–215, 268, 282, 286––287, 408, 410, 421, 447, 449, 456–457, 490, 540, 550, 554–555, 575–576, 578, 603, 652, 691, 695, 713, 715, 742, 746, 774
[rec.] *Beldonek* 197
Cztery nowele II 78
Drobiazgi z podróżnej teki II 408
Dym 503
Idylla II 550
Imagina 385
Italia II 111, 212, 214, 576
Jak Suzin zginął 744
Jarosław Vrchlický II 205
Lex 471
Linie i dźwięki II 408
Ludzie i chwile II 408
Ludzie i rzeczy 386 II 64, 117
Mickiewicz, jego życie i duch II 108, 691, 742, 775
Na normandzkim brzegu II 117, 282
Nie, to nie była grecka kolumnada… 503
O Adamie Asnyku słów kilka 741
O Adamie Mickiewiczu II 575
O „Beniowskim” 385, 503 II 774
O Bohdanie Zaleskim II 550
O książce i około książki. G. Sarrazin, „O wielkich poetach romantycznych Polski” II 775
O Mickiewiczowskiej „Odzie do Młodości” II 124
O pierwszej i drugiej części Mickiewiczowskich „Dziadów” słów kilka 385
Odpowiedź na ankietę Towarzystwa Kółek Rolniczych we Lwowie 868
Pan Balcer w Brazylii 329
[rec.] *Pan Wołodyjowski* 740
Poezje II 64, 449, 550
Przygrywki II 408
Romans wiosenny II 550
Sonety włoskie II 576
Szkice II 408
Śpiewnik historyczny 1767–1863 745 II 408
Teofil Lenartowicz 386, 742 II 64
Ultimus II 447
Wilno i Werki 750
Wolny najmita II 114
Wrażenia z podróży II 282, 456
Z przeszłości. Fragmenty dramatyczne 385
Z teki Grottgera 472

Konstanty Pawłowicz, wielki książę rosyjski 51, 103 II 518
Kontrym Kazimierz II 230
Kopczyńska Zdzisława 416, 426, 857 II 45, 160, 591
Kopczyński Onufry 145, 152, 841, 844, 857 II 393, 398, 413, 415, 417, 425–426, 697–698, 714
Gramatyka dla szkół narodowych II 393, 697
Gramatyka dla szkół narodowych na klasę I 841 II 413, 415, 417
Gramatyka dla szkół narodowych na klasę III 145, 841
Gramatyka języka polskiego. Dzieło pozgonne 841
Kopernik Mikołaj 284
Kopij-Weiß Marta 135, 389, 858 II 75, 171
Korbut Gabriel 134, 756, 763, 767 II 641
Wstęp do literatury polskiej II 641
Korbut Michał II 197
Korczak Janusz 708
Korczyński Adam II 241
Kordecki Augustyn II 192, 195, 199
Nowa Gigantomachia (*Pamiętnik oblężenia Częstochowy roku 1655*) II 192, 195, 199
Koriakowcewa Elena 295
Korn Johann Gotlieb 278
Körner Christian Gottfried 670
Korolenko Władimir 799
Korolko Mirosław 467 II 460, 468, 591, 715
Korotkich Krzysztof 135, 507, 896 II 287, 695
Korsak Julian 677, 747 II 106, 164–165, 366, 370
Bejram II 165, 366
Korwin-Milewski Hipolit 752
Korwin-Szymanowska Natalia (Anatol Krzyżanowski) 690, 696, 702
Korytyński Onufry 684 II 611, 662
Korzeniewska Ewa II 69, 216
Korzeniowska Monika II 521
Korzeniowski Erazm 696
Korzeniowski Józef 12, 17, 20, 34–35, 50, 67, 73–74, 97, 107–108, 110, 113, 115, 122, 126, 134, 138–139, 143, 195–196, 198, 204–205, 207–208, 215, 218–219, 221, 223, 237, 254, 305, 309, 324–325, 333, 339, 341, 349, 351, 355, 361, 365–366, 380, 389, 397, 406–407, 409, 414–415, 418, 450, 454, 463, 466, 490, 506, 521, 524, 527, 549, 552, 554, 557, 562, 569, 580–581, 585, 656, 659, 662, 669, 674, 677, 683, 689, 720, 747, 812, 818, 823, 844, 857, 861 II 29–30, 34, 59, 69, 80, 91, 96, 100, 118–120, 125, 129, 136, 140–141, 147, 240, 281, 320–322, 329–330, 332, 343, 357, 359, 361, 363, 366, 444, 446, 474–475, 479, 485, 521, 564, 584, 590, 600, 634, 636, 638–639, 642, 655, 669–670, 675, 682, 684–685, 694, 699, 714, 740, 746, 765, 778, 781, 789
Dymitr i Maria II 670
Emeryt II 80, 329, 359
Fragment 380
Garbaty II 361
Karpaccy górale 237
Kollokacja II 29, 475

Krewni 20, 73, 107, 237, 351, 361, 580, 720, 861 II 96, 118, 129, 330, 357, 446, 475, 564, 655, 740
Kurs poezji 12, 34, 50, 113, 122, 138–139, 204, 208, 218, 305, 324, 326, 333, 341, 361, 397–398, 406–408, 414, 463, 562, 656, 662, 683, 812, 844 II 120, 140, 320, 474–475, 584, 639, 669, 699, 765, 781
Mnich 205, 218, 521 II 59, 669–670, 684–685
O patetyczności II 781
Pisma o tragedii. O istocie poezji w ogólności II 682
Plotkarz 554
Pustynia 554
Spekulant 254 II 29, 475
Tadeusz Bezimienny II 330
Wędrówki oryginała 196
Wyprawa po żonę II 118
Korzeniowski Michał 333, 339
Sekretarz doskonały. Książka podręczna zawierająca wybór wzorowych listów we wszelkich stosunkach i okolicznościach potocznego życia, wybranych z dzieł Krasickiego, Kottschuli, Królikowskiego, Rumpfa i wielu innych 333
Korzeniowski Nałęcz Apollo 700 II 201, 632, 638
Polska i Moskwa II 201
Studia nad dramatycznością w utworach Szekspira 208, 700
Korzon Tadeusz 83 II 186
Wewnętrzne dzieje Polski za Stanisława Augusta. Badania ze stanowiska ekonomicznego i administracyjnego II 186
Kosiakiewicz Wincenty 804 II 85, 709, 714
Kosiakiewicz Władysław 942
Kosiński Antoni Amilkar II 482
Kosiński Dariusz 570, 949
Kosmowska Irena 708, 710
Kosowska Ewa 593 II 263
Kossak Juliusz II 237–238, 240, 354, 356, 432, 434, 643
Kossakowski Jan Nepomucen 443 II 323, 342
Rzut oka na literaturę czeską i związek języków słowiańskich 443, 614
Uwagi o czytaniu II 323
Kossakowski Józef Ignacy 781, 805 II 324
Ksiądz Pleban II 324
Literatura rosyjska 781
Kossakowski Kalikst 748
Gramatyki języka żmudzkiego 748
Kostecki Janusz 111, 153–154, 286, 355
Kostkiewiczowa Teresa 6, 37, 56, 97, 111, 143–144, 153, 194, 216, 248, 259, 286, 309–310, 331, 349, 389, 395, 416, 426, 449, 467, 524, 540, 612, 616–617, 634, 669, 689, 733, 780, 857, 864, 893, 904, 949 II 27, 45, 54, 113, 125, 179, 190, 203, 230, 273, 287, 298, 317, 322, 343, 380, 399, 411, 426, 453, 480, 507, 523, 531, 542, 555, 578, 591, 604, 660, 676, 715, 721, 747, 778, 790, 797

Kostrzewski Franciszek 471 II 116
Kościuszko Tadeusz 83, 101, 131, 338, 905 II 199, 449, 515–516, 719–720
Kot Stanisław II 468
Kotarbiński Józef 22, 78, 88, 174, 210–211, 214, 216, 221, 223, 368, 394–395, 479–480, 554, 557, 666, 669, 700 II 138–139, 333, 401, 451, 552, 554, 571, 591, 626, 644, 670, 673, 688––689, 695
Adam Bełcikowski jako dramaturg 221
Estetyczne i społeczne znaczenie teatru II 626
Hamlet, królewicz duński 700
Kilka słów o istocie sztuki aktorskiej 554 II 670
„Król Lear". Studium krytyczne II 689
Krytyk – impresjonista 479
Nowy żywioł w poezji naszej 666
Odczyty publiczne: Prof. Tarnowski – O dalszym rozwoju poezji romantycznej II 138
Poetyczny bukiecik II 552
Pogrobowiec romantyzmu. Rzecz o Stanisławie Wyspiańskim 214
Profile. Adam Asnyk II 401
Przyszłość sztuki i poezji 22
Wiktor Gomulicki jako poeta II 552
Wstecznictwo w krytyce literackiej II 626
Z literatury dramatycznej II 688–689
Kotliński Andrzej 893
Kott Jan 27, 116, 570 II 675, 778
Kotzebue August von 201, 769 II 664–665
Nienawiść ludzi i żal 201
Oktawia II 665
Kowal Grzegorz 507 II 75
Kowalczuk Urszula 154, 395, 437, 644, 655, 893, 917, 945 II 516, 695
Kowalczykowa Alina 17, 37, 56, 76, 116, 126, 135, 153, 165, 216, 259, 274, 303, 310, 331, 339, 349, 366, 373, 389, 467, 481, 524, 557, 593, 612, 634, 644, 682, 733, 767, 780, 828, 893, 904, 949 II 27, 54, 92, 119, 140, 160, 179, 203, 216, 230, 240, 254, 263, 287, 302, 322, 343, 366, 372, 380, 399, 468, 486, 498, 523, 531, 542, 591, 621, 645, 676, 695, 721, 747, 755, 790
Kowalewska Danuta 366
Kowalewska Halina II 263
Kowalewski Józef Szczepan II 779, 782, 789
Longina „O górności" II 782
Wiadomość o życiu i pismach Longina II 782
Kowalska Aniela 295 II 523, 645, 755
Kowalska Helena (siostra Faustyna) 892
Kowalska Małgorzata II 69
Kowalski Franciszek II 419, 424, 426
Kowalski Grzegorz 97, 135–136, 507, 755, 894
Kowalski Jerzy 466
Kowalski Mariusz 26
Kowalski Piotr II 287

Kowalski-Glikman Jerzy II 69
Kowecka Elżbieta II 523
Kowerska Zofia 532, 854
Kozicka Dorota 654–655 II 230, 287
Kozicka Romana 703
Kozicki Władysław 224, 431–432, 817 II 45, 494, 498, 510, 712, 715
Bankructwo natchnienia 431 II 494, 712
Michał Anioł 817
Koziełek Gerard 780
Kozieradzki Benedykt II 701, 714
O formie, czyli metodzie umiejętności II 701
Koziołek Ryszard 181
Kozłow Iwan 783 II 163
Kozłowska Feliksa (Franciszka Maria Kozłowska) 891
Kozłowska Mirosława II 676
Kozłowski Felicjan 793, 796
Jan Turgieniew 793
Kozłowski Kornel II 251–252, 254, 263
Pieśni, podania, baśnie, zwyczaje i przesądy ludu z Mazowsza Czerskiego II 251–252
Kozłowski Maciej 56, 828
Kozłowski Stanisław II 229, 356, 553, 555, 673
Albert wójt krakowski II 673, 690
Esterka II 673
Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Poezje III II 229
Lirnik wioskowy II 553
Kozłowski Władysław Mieczysław 153, 171, 180, 183, 190, 247–248, 268, 777, 780, 887 II 70, 72, 427, 434, 726, 728
Dekadentyzm współczesny i jego filozofowie (Paweł Bourget i Fryderyk Nietzsche) 183, 247
Dekadentyzm współczesny, jego geneza i filozofia (Fryderyk Nietzsche) 777
Herbert Spencer II 427
„Podróż do Kalopei". Pierwsza utopia socjalistyczna polska II 726
Wstęp krytyczny do filozofii, czyli rozbiór zasadniczych pojęć o filozofii z dodaniem słownika filozoficznego i spisu autorów 887
Kozubowski Feliks II 30, 34
„Księżniczka Beata". Powieść Marii Ilnickiej II 30
Kozyr-Kowalski Stanisław 273
Koźmian Andrzej Edward 281, 382, 484–485, 488, 679–681, 760, 767 II 383, 389
Listy 1829–1864 486
O kmiotku polskim 760
Wspomnienia II 383
Koźmian Jan 124
[rec.] *Powieści nieboszczyka Pantofla* 124
Rozbiór kilku dzieł z lekkiej literatury 124
Koźmian Kajetan 35, 72, 344, 349, 485, 489, 507, 512, 519–520, 522, 557, 564, 679–682, 771, 947 II 106, 122, 124, 161, 170, 194, 224–225, 328, 367, 465, 488, 490, 518, 521, 643, 667, 669, 682, 717–719, 733, 767

[rec.] *Filip* II 667
Korespondencja literacka Kajetana Koźmiana z Franciszkiem Wężykiem 485, 680
Kumoszki na Parnasie II 225
Naśladowanie „Pieśni czerkieskiej" w Bibliotece Polskiej umieszczonej, napisane po czerkiesku II 225
O „Konradzie Wallenrodzie" II 225
O „Sonetach" Mickiewicza II 106, 162, 224
Pamiętniki II 719
Plan kampanii antyromantycznej II 767
Romantyczność. Ballada II 225
Stefan Czarniecki 344, 679
Ziemiaństwo polskie 72 II 225
Koźmian Stanisław 210, 566, 795, 874 II 201, 223, 226, 416, 418, 420, 426, 450, 522, 671
[rec.] *Beatrix Cenci* II 671
„Lady Tartuffe" i „Lilla Weneda" II 671
Aleksander Fredro. Wspomnienie pośmiertne 566
Anglia i Polska 691
I z bliska, i z daleka (X) 369–370
Listy z Galicji II 226
Rzecz o roku 1863 II 201
Koźmian Stanisław Egbert 369–370, 373, 382, 691 II 413, 427
Koźmiński Jan (Honorat Koźmiński) 891
Krajewska Joanna 540
Krajewska Teodora 799
Krajewska Wanda 703
Krajewski Aleksander 786
Krajewski Michał Dymitr 89, 324, 496, 614–615, 671, 680–681 II 126, 151, 159, 323–325, 342, 357, 409–410, 503, 731, 793, 797
Dialog, czyli Rozmowa Podolanki z jej mężem. Dzieło ostatnie II 325
Podolanka w stanie natury wychowana 324, 614, 671 II 323–324, 357, 409, 503, 793
Wojciech Zdarzyński życie i przypadki swoje opisujący 496, 614–615 II 126, 151, 325, 503, 731
Krakowowa Paulina 527, 530 II 117
Obrazy i obrazki Warszawy II 117
Kralkowska-Gątkowska Krystyna II 75
Kramsztyk Stanisław 171
Kramsztyk Zygmunt II 187
Jędrzej Śniadecki. Teoria jestestw organicznych wobec dzisiejszych pojęć o życiu II 187
Krasicki Ignacy 44–53, 55–56, 77, 89, 96, 115, 145, 153, 190, 193, 199, 215, 224, 234, 236, 241, 277, 280, 285–286, 304, 307–309, 323–324, 3332–333, 339–340, 349–350, 357, 365, 379, 390, 395, 402, 404, 406, 409–410, 412, 414–415, 417, 443, 462–464, 495–496, 506, 508, 510, 512, 518–520, 522–523, 525, 538, 546–548, 551, 556, 558, 569, 594, 596, 611, 614–616, 661, 676, 683–684, 686–687, 689, 692–693, 703–704, 710–712, 716, 731, 734, 743, 756, 766, 768, 779, 786, 810, 812, 818, 827, 829, 841, 857, 875, 878, 895, 903 II 7, 92, 95, 100, 103, 111–112, 114–115, 126–127, 149, 154, 159, 161, 170–176, 178–180, 184, 186, 188–189, 223, 230, 242,

253, 255, 263, 276–277, 286–287, 289, 297–298, 304–305, 319–325, 342, 357–358, 393, 398, 400, 405, 409–410, 413, 416, 426, 450, 453, 471–472, 508, 515, 520, 524, 532–539, 541–542, 544, 554, 579, 590, 592, 598, 604, 639, 642–643, 662, 665, 675, 679, 694, 698, 714, 717–718, 720, 724–726, 728, 731–732, 734, 745, 763, 766, 777, 792, 794, 797
Antymonachomachia 878
Apologus 44
Bajki 704
Bajki i przypowieści 44, 49
Bajki nowe 47, 49
Biblioteki 145
Człowiek i zwierzę II 539
Definicja widowisk i ich historia II 662
Do Krzysztofa Szembeka 686
Do ks. Adama Naruszewicza koadiutora smoleńskiego II 255
Do Naruszewicza 686
Do Pawła 686
*Do**** [*Czy jeździć do cudzych krajów, czyli nie…*] II 277
Dzieła 277, 594 II 304, 731
Dzieła poetyckie 276
Historia 379
Hymn do miłości Ojczyzny 464
Imaginacja 357 II 766
Krytyka (z *Uwag*) 594, 615
Krytyka (ze *Zbioru potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych*) 594 II 450, 731
List IV. Podróż pańska. Do księcia Stanisława Poniatowskiego II 277
Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki 324, 496, 578 II 323, 357–358, 409, 471, 724–725
Monachomachia 280, 614, 878
Myszeida 307, 323
Niektóre ustawy albo reguły do doskonałej komedii służące II 662, 732
O dwojakim rodzaju złych czytelników
O języku i stylu 841
O „Monitorze" i czytających go II 532
O niegodziwości paszkwilantów II 223, 532
O piśmie 145
O przekładaniu ksiąg 596
O regułach pisania komedii 413, 546 II 679
O rozkoszach imaginacji II 763, 766
O rymotwórstwie i rymotwórcach 47, 304, 340, 350, 390, 407, 462, 525, 661, 684, 692, 712, 734, 756, 810, 829 II 111, 149, 154, 161, 173, 242, 287, 393, 533, 544, 639, 665, 698, 717, 766, 794
O sielankach i elegii II 544
O tłumaczeniu ksiąg II 413, 416
Otwarcie Theatrum w Warszawie II 7
Pan Podstoli 89, 113, 146, 236, 379, 614–615 II 92, 126, 324–325, 471, 524

Pochwała milczenia II 539
Pochwała teatru 199, 236, 546, 558 II 662
Podróż II 277
Podróż pańska 686
Podróż z Warszawy [do Biłgoraja] 686
Podróż z zabobonnikiem II 114
Polowanie 686
Powieści wschodnie II 319
Przeciw scholastyce w nauczaniu i filozofii 768
Przeciwko łgarzom II 276
Przeciwko mitologii w rymotwórstwie 895
Przeciwko wzgardzie mowy ojczystej 712 II 103, 276
Reguły pisania komedii 548
Romans II 323
Romanse 145 II 319, 324
Rozmowa między Horacjuszem a Boileau satyrykiem francuskim 712
Rozmowy zmarłych 145, 190, 193, 712 II 533, 792
Satyry 285, 704 II 536
Skowronek 50
Świat zepsuty II 535
Uwagi 145, 594 II 319, 413, 508, 731
W domu zabobonnika II 114
W obronie bajek i przypowieści 46
Wiersze z prozą 686
Wojna chocimska 323
Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych 44, 47, 224, 304, 332, 357, 404, 409–410, 417, 463, 508, 594, 661, 711, 734, 812–813, 821, 878–879, 895 II 217, 287, 323, 400, 450, 533, 579, 599, 763–764, 766, 794
Żona modna II 535
Życie zacnych mężów na wzór Plutarcha 77
Życie zacnych mężów z Plutarcha 77
Krasiński Wincenty 28, 484, 676 II 518, 521
Krasiński Zygmunt 14, 18, 34, 82, 85–86, 91, 124, 128, 130, 133, 135, 206–208, 215–216, 219–221, 224–225, 227, 231, 234, 261, 264, 273, 277–278, 280, 297, 312, 332, 336–337, 339, 341, 344–345, 349, 361, 365, 380, 389, 399, 410, 421, 426, 443, 452, 454, 467, 484–485, 487, 494, 498–501, 536, 539–540, 626, 628, 634, 672, 675–676, 678–682, 694, 707, 719–720, 727, 733, 737, 743, 799, 805, 812–814, 819, 839, 869, 874, 882, 884–886, 890, 892, 912, 941, 944 II 15, 20, 23, 26–27, 40, 42, 61–62, 64, 69, 107, 112–113, 139, 161, 178, 203, 212, 270, 290–291, 298, 305–306, 308, 321, 348, 370, 372, 482, 492–495, 497, 525, 563–566, 568–569, 571, 589–590, 593–594, 655, 659, 671, 695, 704–705, 714, 729, 738, 740, 743, 746, 759, 760, 770, 772, 774
Adam Szaleniec 676
Agaj-Han 128 II 348
Dzień dzisiejszy 874
Grób rodziny Reichstalów 128

Irydion 220, 410, 676 II 407, 593, 671, 738
Kilka słów o Juliuszu Słowackim 206, 312, 344, 361, 380, 421, 443, 628, 676, 737, 813 II 40, 61–62, 112, 290–291, 305, 370, 565, 594, 655, 704–705, 740, 770
« Konrad Wallenrod », récit historique, tiré des annales de Lithuanie et de Prusse ; Le « Faris » ; « Sonnets de Crimée » II 370
Legenda II 566
List do Pana de Bonstetten o stanie obecnym literatury polskiej 676
Listy o poemacie Kajetana Koźmiana „Stefan Czarniecki" 344, 679
Mściwy karzeł i Masław, książę mazowiecki 128
Nie-Boska komedia 14, 124, 207, 219–220, 297, 410, 626, 676, 719, 869 II 107, 563, 738
Noc letnia 133
O stanowisku Polski z Bożych i ludzkich względów 227 II 563
Ostatni 874
Przedświt 260, 874, 886
Resurrecturis II 743
Sen 874
Stanowisko Polski śród ludów słowiańskich II 563–564
Trzy myśli Ligęzy II 481
Ułamek naśladowany z glosy św. Teresy 886
Władysław Herman i dwór jego 128
Kraskowska Ewa II 35
Krasuski Jerzy 780
Kraszewski Józef Ignacy (Bogdan Bolesławita, Dr Omega, Kleofas Fakund Pasternak) 13–14, 17, 19–21, 26, 50, 56, 67, 70–71, 74–75, 90–91, 93–94, 96–97, 114, 132–133, 136, 146–147, 152–153, 193–196, 198, 207, 215, 219, 223, 237, 239, 241–243, 248, 265, 273, 276–278, 281, 286, 307, 309, 312, 325–326, 331, 338, 343, 352, 355, 362, 365, 368, 370, 372–373, 375–376, 378–379, 381–383, 388–389, 399, 408, 412, 415, 443–444, 448, 450–451, 454, 456–457, 459, 464, 466, 468–474, 479, 491, 493, 496, 498, 500, 502, 506, 522, 527–528, 538, 542–543, 545, 567, 569, 580, 585–586, 601, 611, 624, 629–635, 637, 643–644, 669, 673–674, 678, 681, 696–698, 700, 702, 721–722, 745, 747, 749–751, 754–755, 784–786, 790, 793, 795–796, 799, 805–809, 812, 814, 819, 823, 860–862, 864, 871, 873, 875, 885, 897–898, 903 II 23, 26–27, 29–31, 34, 47–51, 53, 77, 80, 98, 100, 114–119, 129–131, 136, 139, 155, 158–159, 185–186, 189, 195–197, 199, 202–203, 215, 218, 220, 226, 231, 234–237, 240, 251, 254, 257, 259, 263, 274–276, 281–282, 284, 286, 292, 298, 305, 312, 317, 327–332, 342–350, 354–357, 359––363, 365–366, 374, 380, 386, 389, 391, 395, 398, 401, 403, 405, 407–410, 437, 440, 442––443, 449, 451, 453–454, 457, 467, 476–477, 479, 481–486, 492, 497, 504, 507, 520, 524, 526–258, 530, 537–539, 541, 543, 551, 554, 559, 561, 564, 567–569, 571–572, 575, 601, 604, 613, 615, 620–621, 624, 632–634, 638, 675, 704–705, 714, 724, 728, 738–739, 746–748, 753–755, 771, 795–797, 800–802
Adama Polanowskiego, dworzanina Króla Imci Jana II, notatki II 199
Akta babińskie II 344
Anafielas. Pieśni z podań Litwy 745, 749–750, 897
Archaizmy 195, 444
Asmodeusz. Wieczór 5: Samobójstwo II 218
Bedlam. Rzecz lekarsko-filozoficzna 450

[rec.] *Bez opieki* II 449
Biruta 1331–1416 749
Chata za wsią II 47, 359, 551
Choroby moralne XIX wieku 133, 146
Chory na pana II 118
Cukierek z pieprzem dla E. Sztyrmer II 704
Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa" 383
Dante. Studia nad „Komedią Boską" 814
Dorobkiewicz II 118
Dramat 193, 207, 219, 567
Dumania 451
Dwa a dwa cztery, czyli piekarz i jego rodzina. Powieść Kleofasa Fakunda Pasternaka 450 II 753
Dwa światy 74, 239 II 330, 633
Dziadunio II 409
Dzieci wieku II 361
[rec.] *„Dzieła" Williama Shakespeare'a, przeł. Ignacy Kefaliński, t. 1, Wilno 1840* II 218
Dziennik Serafiny II 199
Dziennikarstwo II 276
Elegie egotyczne 307
Gawędy o literaturze i sztuce 528
Historia 277, 443 II 195
Historia kołka w płocie II 365
Interesa familijne II 330
Jak się robią książki nowe ze starych książek. Rzecz o kradzieży literackiej 491
Jan Kochanowski 443
Jan Paweł Woronicz 464
Jaszka Orfanem zwanego żywota i spraw pamiętnik 721 II 199
Kartki z podróży. 1858–1864 382
Kawał literata II 361–362
Kilka obrazów towarzyskich. Wielki świat małego miasteczka II 116, 365
Kilka słów o powieści 698, 860 II 437, 476–477
Kościół Świętomichalski w Wilnie II 346
Krajobrazy II 234–23
Krasicki. Życie i dzieła. Kartka z dziejów literatury XVIII wieku 50, 875 II 186, 539, 724
Kronika zagraniczna 368, 370, 469–470, 473, 799, 861 II 48–49, 51, 236, 374, 440
Kronika zagraniczna. „Dwoje więźniów" Pawła Heysego 94
Kronika zagraniczna. Realizm we Francji i pan Zola 862
Krytyka 630, 786
Krytyka. O literaturze szalonej przez M. Gr. II 330
Krzyżacy 1410 II 350
Kunigas 747, 749
Latarnia czarnoksięska. Obrazy naszych czasów 580, 860 II 118, 359, 362–363, 407, 520
Legofobia 146, 152
List do redaktora 629, 631

Listy 20, 368, 370, 528 II 440
Listy do nieznajomego 674, 862 II 31, 705
Listy do redakcji „Gazety Warszawskiej” 196, 528, 632, 674, 751, 790, 860 II 131, 218, 274–275, 633, 704, 706
Listy do Wydawcy 674
Listy J.I. Kraszewskiego 861 II 236
Listy redaktora II 624
Listy redaktora z Warszawy 368
Listy redaktora z zagranicy 368
Listy z Magdeburga 674
Listy z Mokotowskiej ulicy 368
Listy z Niemiec 368
Listy z zagranicy 368, 370, 643, 674
Listy z zakątka 368, 370, 472, 643, 674
Listy ze wsi 674
[rec.] *Literatura i krytyka* II 130
Literatura jako sztuka II 292, 704–705
Literatura w Wilnie w początku XIX wieku II 226
Literatura zagraniczna 13
Litwa za Witolda 749
Litwa. Starożytne dzieje, ustawy, język, wiara, obyczaje, pieśni, przysłowia, podania itp. 749, 875
Lutnia. Sobranije swobodnych russkich piesien i stichotworienij 795
Ładowa pieczara II 561, 569
[rec.] *„Meir Ezofowicz”, powieść Elizy Orzeszkowej* II 23
Mindows 196
My i oni II 77
Nieboszczyk Hoffmann 451 II 705
Nowa literatura II 492
Nowe dzieła 470
Nowe książki II 615
Nowe studia literackie 243, 312, 528, 632, 637 II 305, 328–329, 347, 575, 601, 704–705
O celu powieści 237, 456, 633 II 130, 330–331, 476, 632, 705, 739, 771
O Dodosińskim i powieściach Jadama II 344
O literaturze szalonej P. M. Gr. Artykuł III II 328, 526
O narodowości 265
O polskich romansopisarzach 20, 92, 376, 528, 542, 580, 697, 860 II 115, 130, 155, 158, 327, 437, 476, 705
O postępie. Odczyt […] *dnia 16 marca 1871 w Stowarzyszeniu „Postęp” w Krakowie* II 312
O powieściach z roku 1851 860
O powołaniu literackim 74
Obrazy przeszłości 381, 444 II 29, 131, 185, 218, 329, 481–482, 484, 527
Obrazy z życia i podróży II 116–118
Odczyty o cywilizacji w Polsce II 567, 569
Orbeka II 633

Ostatnia z książąt Słuckich 542 II 348, 800–801
Ostatnie chwile Księcia Wojewody (Panie Kochanku) II 483
Pałac i folwark. Obrazy naszych czasów 19
Pamiętnik Mroczka II 199
Pamiętnik panicza II 199
Pamiętniki nieznajomego II 98
Pierwiastek narodowy w literaturze dawnej II 537
Pisarze i czytelnicy 147
Pisma ilustrowane 468
Podania gminu 898 II 251, 257, 601
Podróż po mojej szkatułce II 796
Poeta i świat 451, 629 II 362, 449, 504, 748, 754
Poezje 307
„Poezje" Marii Konopnickiej II 449
Pomniki do historii obyczajów w Polsce z XVI i XVII wieku wydane z rzadkich druków 277
Powieści Jadama 601 II 347
Powieści sielskie II 551
Powieść bez tytułu II 362–363, 408
Powieść składana 491, 496
Program polski 1872. Myśli o zadaniu narodowym II 569
Prospekt na dzieło „Kilka obrazów towarzyskiego życia" II 129
Przegląd dzienników 795
Przepis na historyczny romans w trzech tomach 444 II 344
Przeszłość i przyszłość romansu 20, 71, 237, 326, 362, 376, 381, 408, 412, 580, 696, 860 II 130, 274, 281, 327, 329, 331, 386, 401, 476–477, 613, 632, 705, 739
Rachunki 823
Raptularz pana Mateusza Jasienieckiego II 199
Rys dziejów języka polskiego II 185
Rzut oka na ścieżkę, którą poszedłem 20, 92, 450 II 753
Sąd krytyki i czytelników 632, 637 II 704–705
Sfinks II 98, 357, 360
Silva rerum 368
Słowo o obrabianiu podań gminnych 281
Słówko o Kazimierzu Brodzińskim II 543
Słówko o prawdzie w romansie historycznym 376, 444, 543, 601 II 329, 347, 395, 476, 705
Spojrzenie na dzisiejszą literaturę polską 528
Stańczykowa kronika 586
Stara baśń 472 II 567–569
Starościna bełska II 199
Studia literackie 207, 219, 243, 443, 528, 700 II 559, 601
Studia nad „Boską Komedią" 14
Sztuka u Słowian, szczególnie w Polsce i Litwie przedchrześcijańskiej 875 II 567
Trapezologion 885
Typy i charaktery 114 II 116–117
Ukrainomania 747

Ulana 237 II 738
W mętnej wodzie II 362
Wędrówki literackie, fantastyczne i historyczne 450–451, 814 II 705, 795
Wieczory wołyńskie II 282, 561
Wioska. Sielanka II 551
Witolorauda 196, 343, 749–751, 812
Wspomnienia Odessy, Jedyssanu i Budżaku II 116, 235, 275, 454
Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy 749 II 117–118, 235
Wybór pism 674 II 551
Z roku 1866. Rachunki 352
Z roku 1867. Rachunki 352 II 218
Zagadki II 633
Zawsze razem 307
Żyd tułacz II 23
Kraus Franz Xavier 938
Kraus Karl 905
Kraushar Aleksander 77–78, 88, 487–488 II 433–434, 195, 522
Krytyka literacka i jej dzieje w literaturze polskiej (odczyt publiczny wygłoszony w Sali Ratuszowej w Warszawie w 1895) II 433
Olbracht Łaski wojewoda sieradzki. Wizerunek historyczny na tle dziejów Polski XVI wieku 78
Sylwetki literackie z niedawnej przeszłości 487
Krawczyk-Wasilewska Violetta 767
Krček Franciszek II 554
Krechowiecki Adam 688 II 84, 353, 355, 570
[rec.] *Legenda* II 570
Listy Adama Krechowieckiego i Stanisława Tarnowskiego II 84
Kreczmar Agnieszka 153
Kremer Józef 13, 17, 40, 42, 113, 117–118, 121, 141–144, 226, 237, 399, 422, 426, 485, 488, 552–553, 557, 567, 629, 632–634, 665, 669, 672–673, 720, 774–775, 779, 822, 828, 830, 838, 846–847, 857, 860, 884 II 40, 45, 57, 62–63, 69, 166–167, 170, 284, 292, 298, 328, 330, 342, 386, 389, 509, 512, 516, 626, 631, 651, 655, 687, 694, 738–739, 746, 758, 762, 771–772, 778, 783, 789
Dzieje artystycznej fantazji 665 II 771
Dzieła 141
Grecja starożytna i jej sztuka, zwłaszcza rzeźba (*O sztuce Grecji starożytnej*) II 509, 771
Kilka słów o Schillera „Dziewicy Orleańskiej" i wystawieniu jej w teatrze krakowskim II 687
Listy z Krakowa 13, 40, 113, 141, 237, 422, 488, 552, 567, 632, 673, 822, 860 II 40, 62, 166, 292, 328, 330, 386, 509, 651, 739, 758, 771, 783
O przenośniach i porównaniach. Szkic ulotny 846–847
Podróż do Włoch II 509
Streszczenie wykładów, mianych przez autora w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie, w półroczu zimowem 1866/7 II 771
Wykład systematyczny filozofii 672

Kremser Karol 467, 689
Krevė-Mickevičius Vincas 750
Kreyssig Friedrich 209
Kridl Manfred 119, 121, 489, 892 II 91, 307, 309, 641
Krytyka i krytycy II 307
Wstęp do badań nad dziełem literackim 119 II 641
Kristeva Julia 274, 489, 493
Krokiewicz Adam 467
Kromer Marcin 193
Krońska Irena 303, 419 II 38
Kropiński Emrod II 426
Kropiński Ludwik 45, 48–49, 56, 122, 218–219, 333, 336, 339, 407, 415, 471, 562, 564, 683, 689, 713, 731 II 472–473, 479, 666–667, 749
Julia i Adolf 336 II 472–473, 749
Ludgarda 218 II 266, 666–667
Rozmaite pisma 562
Sztuka rymotwórcza 49, 122, 333, 407, 683, 713
Król Kazimierz 764
Próbka twórczości ludowej 764
Królica Artur 654
Królikiewicz Grażyna II 27
Królikowski Jan 948–949 II 670
Królikowski Józef Franciszek 33–34, 36, 45–47, 52, 56, 68, 70, 75, 138–139, 143, 193–195, 198, 305, 309, 324–325, 331, 333, 359, 365, 390, 395–396, 402, 406–410, 415, 418, 441–443, 448, 462–463, 466, 512, 524, 549, 562, 569, 578, 585, 617, 656–657, 659, 662, 669, 683, 689, 735, 739, 743, 758, 766, 771, 844, 857, 947, 949 II 9, 12, 25, 38, 45, 121, 125, 142, 147, 175, 178, 244, 393, 398, 488, 541, 544–545, 554, 572, 577, 582–583, 585, 590, 592, 639, 642, 665––666, 668–669, 679, 694, 697, 714, 765, 778, 780, 789, 794
Biblioteka konwersacyjna, czyli wykład wiadomości i rzeczy najpotrzebniejszych i najużyteczniejszych w pożyciu towarzyskim 68
O niektórych wyrazach do sztuki rymotwórczej należących 462, 735
O pięknościach języka polskiego pod względem dramatycznym i o potrzebie jego doskonalenia II 679
Proste zasady stylu polskiego 68 II 583, 639
Prozodia polska, czyli o śpiewności i miarach języka polskiego 656, 735, 739 II 142, 639
Rozprawa o śpiewach polskich z muzyką i zastosowanie poezji do muzyki 656, 758 II 142, 244
Rozprawa, w której się okazuje, że nie każda romantyczność przeciwna jest klasyczności, że owszem, ażeby literatura była narodową i celowi odpowiadającą, romantyczności wyrzekać się nie powinna 70, 359 441, 512 II 12, 175
Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej 34, 45–47, 68, 139, 193, 195, 305, 324–325, 390, 396, 406–409, 462–463, 562, 578, 662, 683, 844, 948 II 38, 393, 488, 544, 572, 639, 665, 669, 697, 765
Sufflerois, czyli wojna piór uczonych II 666

Uwagi nad dziełem „Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego […] *przez J. Elsnera"* 735
Wzory estetyczne poezji polskiej w pięknościach pierwszych mistrzów naszych z przytoczeniem teorii wystawione 68, 139 II 121, 393, 697, 780
Królikowski Ludwik II 422, 728
Westchnienie pobożne za dynastią Czartoryskich w Polsce, przesłane z ziemi ucisku do synów jej w rozproszeniu II 722
Kruczkowska Zofia 828
Krudowski Franciszek 370
Kruk Stefan II 675
Krukowska Halina 37, 127, 135–136, 506, 893–894 II 372, 695
Krupa Marlena 893
Krupiński Franciszek 148, 153, 252–254, 258, 272, 362, 366, 371, 593, 603, 612, 775 II 132, 136, 210, 226, 373, 380, 395, 398, 490, 492, 495, 497, 527, 530, 742, 746, 772
Romantyzm i jego skutki 148, 252–254, 362, 371, 593, 603, 775 II 132, 210, 226, 395, 490, 492, 495, 527, 742, 772
Szkoła pozytywna 272 II 373
Kruszewski Andrzej 593
Kruszyński Jan 657, 739 II 142
Krycińska Krystyna II 179
Kryłow Iwan 783, 793
Kryński Adam 171 II 63
Kryński Stanisław 703
Krysowski Olaf II 621, 762
Krzemieniecka Hanna 538
Fatum 538
Krzemień-Ojak Krystyna 17, 135, 449, 634, 892, 894 II 179, 399, 660, 778
Krzemień-Ojak Sław 838, 936 II 631
Krzemińska Wanda 97
Krzemiński Stanisław 150, 255, 258, 327, 367, 373, 588, 700, 702, 948 II 82, 87, 91, 219, 220, 551, 555, 636, 638
Kobiety Szekspira pod względem etycznym 700
O nieśmiertelność 367
Przegląd prasy periodycznej II 636
Studium o „Nowelach" Sienkiewicza II 82, 87
Z burzy dziejowej 255, 328
Krzycki Andrzej II 221
In Ioannem Łaski Archiepiscopum Gnesnensem II 221
In Ioannem Zambocki II 221
Krzymuska Julia 189
Z psychologii kobiecej. Typy i charaktery w życiu i powieści 189
Krzymuska-Iwanowska Maria (M. Oksza) 186, 190, 652, 725, 732, 902–903, 918, 921, 928, 935 II 570
[rec.] *Legenda I* II 570
Modernizm w Niemczech i Stanisław Przybyszewski 918, 931

Objawy chrześcijańskiego odrodzenia w najnowszej literaturze francuskiej 186
S. Przybyszewski, jego poezja i filozofia 725
Studia literackie 902
Krzysztoń Tomasz II 70
Krzywicki Kazimierz II 568
Polska i Rosja w 1872 II 568
Krzywicki Ludwik (K.R. Żywicki) 25, 169, 171, 181, 256–258, 388, 401, 415, 447, 608, 612, 653, 723, 726, 732, 741, 777, 906, 908, 916, 919, 922, 928–933, 935–936 II 43, 67, 69, 71, 73, 75, 229, 295, 298, 315–317, 335, 451, 456–457, 513, 516, 725
[rec.] *Emancypantki* 25
Idea a życie II 725
Mistycyzm naukowy 608
„Najmłodsi" 401, 906, 932
Nasz nietzscheanizm 388 II 71
O sztuce i nie-sztuce. Luźne uwagi profana 256–257, 741, 919, 931 II 43, 229, 295, 513
W otchłani 723, 929, 932
Wspomnienia 169
Z powodu W. Reymonta: „Pielgrzymka do Jasnej Góry" II 456
Z wrażeń profana 726 II 67, 315
Życie a literatura 447
Krzywy Roman II 287, 468
Krzyżanowski Hieronim 193
Krzyżanowski Julian 17, 37, 355, 373, 577, 767, 813, 857, 914, 917 II 92, 119, 179, 254, 263, 457, 486, 642
Wpływ Tassa na twórczość Słowackiego 813
Ksenofont II 191, 417, 426
Hellenica II 191
Kserkses I Wielki II 717
Książek Andrzej 937
Książyk Łukasz 154, 437
Kubacki Wacław 489 II 189, 721
Kubala Ludwika 370
Szkice 370
Kubarek Magdalena II 171
Kuberski Leszek 88
Kubiak Jacek 76
Kubiak Jolanta 315
Kubiak Zygmunt II 179
Kubilius Vytauto 755
Kubów Stefan 111, 286
Kucharczyk Grzegorz 111
Kucharski Eugeniusz 585 II 642
Teoria literatury a metoda badań literackich II 642
Kuciak Agnieszka 819
Kuciński Paweł 507

Kucz Karol II 455
„Kurier Warszawski". Księga Jubileuszowa 1821–1896 II 455
Kuczera-Chachulska Bernadetta 310
Kuczyńska Alicja 17, 315
Kuczyńska Joanna 486
Kudasiewicz Adolf II 640, 642
Stylistyka, czyli teoria stylu II 640
Kudelska Dorota II 621
Kudirka Vincas (Wincenty Kudyrko) („Szeszupski", „Nemunas") 748, 751, 753
Litwo, ojczyzno nasza 751
Kudlicz Bonawentura II 9, 668
Kufel Sławomir II 778
Kuhn Franz Felix Adalbert 898
Kujawińska-Courtney Krystyna 703
Kukolnik Nestor 786
Kukuć Dariusz 682 II 610
Kukulski Leszek II 278
Kulawik Adam II 591, 642
Kulczycka Dorota II 287
Kulczycka-Saloni Janina 366, 373, 416, 593, 644, 703, 732–733 II 27, 54, 69, 100, 125, 140, 343, 380, 399, 480, 498, 523, 715, 747
Kulczycki Tadeusz 625
Kulczycki Władysław 816
Jakób Leopardi 816
Kuliczkowska Krystyna 710
Kuliczkowski Adam 82, 763, 767 II 184, 189
Zarys dziejów literatury polskiej 763 II 184
Kulisz Pantelejmon 785 II 653
Kummer Friedrich II 301
Kunatt Stanisław 625
Kunicki Leon 20, 588 II 117
Dwór i dworki 588
Krajowe obrazki i zarysy 20
Nadbużne obrazy i powiastki II 117
Kunicki Wojciech 894 II 75
Kupiec Jan II 261, 263
Powieści i bajki śląskie II 261
Kupis Bogdan II 785
Kupiszewski Władysław 593
Kuprin Aleksander 800, 804
Kurek-Kokocińska Stanisława 710
Kurpiel Antoni Marian 48, 56
O bajkach J.U. Niemcewicza przez Stanisława Nowińskiego 48
Kurpiński Franciszek II 144
Kurpiński Karol 657, 660, 739, 947 II 9, 142, 147, 449, 668, 721, 733

Dziennik podróży 657 II 142
Jadwiga II 733
Kilka słów o tłumaczeniu oper 657
Kurska Anna 389
Kutrzeba Stanisław 800, 806
Kuziak Michał 259, 506, 634 II 27, 113
Kuźma Erazm II 660
Kuźnicki Leszek 181
Kvietkauskas Mindaugas 755
Kwapiszewski Marek 135, 682 II 486, 610
Kwiatkowska Agnieszka 259, 682
Kwiatkowski Jerzy 248, 480, 857, 936
Kwiek Magdalena 467
Kwintylian (właśc. Marcus Fabius Quintilianus) 31, 242, 396, 839, 842–843 II 458–459, 582, 611
Ars poetica II 611
Kształcenie mówcy (*Institutio oratoria*) 839, 843

L
L.E. 196
„Wędrówki oryginała" Józefa Korzeniowskiego 196
L.O.
Gimnastyka II 184
Labanca Baldassare 938
Labarthe Patrick 17
La Bruyère Jean de 711
Labuda Aleksander 389 II 92
Lach Szyrma Krystyn 691, 747 II 243, 320, 559
Dumki ze śpiewów ludu wiejskiego Czerwonej Rusi 758 II 243, 559
Książka wypisów angielskich ze słownikiem 691
Słownik angielsko-polski 691
La Chaussée Pierre Claudie Nivelle de 199–200
Modny przesąd 199
Lachnicki Ignacy Emanuel 538, 600
Lachowicz Stanisław August 277, 786
Lack Stanisław 15–17, 85, 87–88, 214, 216, 223–224, 313, 315, 431, 479–480, 539, 648, 651––652, 654, 690, 902–903 II 68–69, 270, 273, 340, 343, 515–516, 597, 674–675, 783, 786
[rec.] *Achilleis* 902 II 68
[rec.] *Bolesław Śmiały* 223
Budowa tragedii („Sędziowie") II 674
Dwa zasadnicze motywy muzyki Wyspiańskiego 223
Krytyka – bojkot – impresja 479 II 270
[rec.] *Noc listopadowa* II 515
O doktrynerach 87
O hipokryzji 214 II 68

O malarstwie – o alegoriach 16, 431
Spór o pomnik. Uwagi o sztuce monumentalnej. Z powodu dyskusji w sprawie wystawienia pomnika Kościuszki na Rynku krakowskim II 515
Studia o St. Wyspiańskim 648
Uwagi o „Danielu" Wyspiańskiego 648
Uwagi o „Skałce" 223
Uwagi o sztuce Daniłowskiego II 340
[rec.] *Wyzwolenie* 214
Z powodu II wystawy „Sztuki" 15
Lacomblez Paul II 43
Lacroix Paul (Bibliophile Jacob) 808 II 739
La Fontaine Jean de 44–50, 53, 55, 712, 714 II 318, 624
Contes et nouvelles II 318
Laforgue Jules 162, 726, 730, 933
La Harpe Jean-François de 617, 712–713, 715–717, 859 II 217, 471, 582, 667, 682, 731
Liceum, czyli kurs literatury starożytnej współczesnej 617, 713 II 217
Lalewicz Janusz 153
Lam Andrzej II 481 728
Lam Jan 368–369, 372–373, 590–593 II 81–82, 91, 117–118, 226, 361–363
Dziwne kariery II 226, 362
Głowy do pozłoty II 226, 362
Humoreski II 117
Idealiści II 363
Koroniarz w Galicji, czyli Powagi powiatowe II 118, 226
Kroniki lwowskie 368–369, 590 II 226
Swaty na Rusi II 82
Wielki świat Capowic II 363
Lam Stanisław 110
Lamarck Jeana-Baptiste de 601
Lamartellière Jean-Henri-Ferdinand 202
Robert i jego towarzysze 202
Lamartine Alphonse de 716, 718–720, 722, 732 II 66, 69, 425–426, 656
Harmonies poètiques et religieuses II 66
Jocelyn II 425
Lamb Charles 702 II 43
Lamennais Hugues-Félicité-Robert de 720 II 722
La Motte Antoine Houdar de 44 II 679
Land Nick 426
Landwehr Jürgen 378
Lang Andrew 849, 901
Lange Antoni 36, 60–61, 66, 85, 134, 160, 164, 189, 233–234, 247, 259, 328, 346, 387, 410, 416, 428, 432, 449, 454, 492, 584, 608, 612, 652, 654, 691, 695, 732, 804, 814, 826, 828, 838–839, 850–851, 857, 889–890, 892, 901, 903, 906, 920, 935–936 II 70, 75, 110, 168, 170, 178, 204, 206–207, 209–211, 213–216, 295, 298, 553, 555, 571–572, 575–578, 595, 598, 673–674, 725, 777–778, 783, 787, 790

Atylla II 673
Dekadenci II 207
Epos. Zbiór arcydzieł poezji epickiej wszystkich czasów i narodów w streszczeniach i wyciągach 346
Fragmenta 387
John Ruskin 691
Krótki zarys literatury powszechnej 691
Modernizm 161, 920
Nowa mitologia 901
O poezji współczesnej. Rzecz II 428
O romantyzmie przed Mickiewiczem II 178
O sztuce II 295
Odrodzenie romantyzmu w filozofii 60
Pieśń o Słowie II 214
Pochodnie w mroku 584, 890
Pogrzeb Shelleya 695
Przegląd literacki, [rec.] *K. Gliński, „Wspomnienie Tatrów"* 492
Rym II 214
Studia i wrażenia II 295, 777
Studia z literatury francuskiej 608 II 207
Sully-Prudhomme. Studium 826
Symbolizm. Szkic z literatury współczesnej 36, 826, 850 II 595
Sztuka i natura II 787
Tarde i Nietzsche II 70
Wenedzi II 571, 673–674
Z powodu sporu o Sienkiewicza 328, 410
Lange Friedrich Albert 776, 832, 938
Geschichte des Materialismus und Kritik seiner Bedeutung in der Gegenwart 832
Lange Katarzyna II 140
Langenschwarz Maximilian 482
Lanson Gustave 729
Laprade Victor-Richard de 720 II 210
La Rochefoucauld François de 711
La Sarthe Jacques-Louis Moreau de II 245
Uwagi nad niektórymi szczątkami dzikości, pozostałymi w polerowanych narodach, i oddzielna historia małego kantonu Saterland II 245
Lasecka-Zielakowa Jania II 372
Laskowski Kazimierz (El) 373 II 424, 553–555
Lasocka Barbara 97
Lasserre Pierre 729, 732 II 212, 216
Romantyzm francuski II 212
Latawiec Krystyna 224, 703
Laudyn-Chrzanowska Stefania 196, 804
Zmarnowane życie 196
Laureanti Vincenzo 816

La filosofia di Giacomo Leopardi 816
Laurens Henri Joseph du 671
Imirce, ou la Fille de la nature 671
Lausberg Heinrich II 468
Lauterbach Alfred 62, 66, 117, 121
Sztuka i metafizyka 62, 117
Lavater Johann Caspar 601
Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe 601
Le Bon Gustave 727
Le Brun Tomasz II 668
Lechicki Czesław 373
Leconte de Lisle Charles-Marie-René 39, 678, 727, 826, 905, 922 II 203–215
Erynie II 205
Les montreurs II 207
Poematy antyczne II 204
Lednicki Wacław 733, 806
Legatowicz Ignacy Piotr 333, 339
Rozprawa o listach 333
Legeżyńska Anna 310
Legouvé Gabriel-Marie II 667
Legrand Marc-Antoine 712
Legutko Grażyna 654
Lehndorff Ernst Ahasverus Heinrich 304
Lehr-Spławiński Piotr 838
Lehr-Spławiński Tadeusz 806
Leibniz Gottfried Wilhelm 438, 594, 768 II 55, 583
Lelewel Joachim 123, 126, 138, 143, 249, 258, 264, 278, 281, 286, 336, 360, 365, 484, 599, 621, 746–747, 754, 759, 767, 859, 874–877, 904–905 II 13, 16, 25, 156, 159–160, 247, 254, 256, 263, 317, 465, 467–468, 533, 556, 651–652, 655, 722
Historyka rękopiśmienna II 465
Nauki dające poznawać źródła historyczne 281
O romantyczności 123, 138, 249, 360, 859 II 13, 156, 651–652
Polska, dzieje i rzeczy jej 874
Portrety Lelewela 876
Rzut oka na dawność litewskich narodów i związki ich z Herulami 747
Stracone obywatelstwo stanu kmiecego w Polsce II 247
Lemaître Jules 247, 479, 720, 724, 729 II 204, 269, 367, 506
Jan Jakub Rousseau II 506
Les Contemporains. Études et portraits littéraires 479
Notice sur les poésies de Jules Słowacki II 367
Lemański Jan (Tredecim) 16–17, 54–57, 373, 416, 495, 503–506, 568 II 65, 111, 113, 135–136, 169–170, 228, 280, 284–286, 540–542, 553, 555
Bajki 54 II 65, 169, 553
Bilard II 553

Czarna topiel II 553
Fujarka II 553
Glossy 373
Kąpiel II 553
Ofiara królewny 55 II 540
Podróżopisarstwo II 280, 284
Proza ironiczna. Bajki. Bajeczki. Przypowiastki dla dziatek. Sielanki 504–505 II 553
Lemcke Karol II 211
Estetyka II 211
Lemoinne John 157
Lenartowicz Teofil 73, 382, 386, 389, 444, 472, 665, 667, 669, 678, 688, 742–743, 906 II 64, 69, 139, 210, 542, 544, 549–550, 553–554, 560–561, 564, 572, 615, 653, 719
Album włoskie II 615
Gladiatorowie 444 II 564, 653
Nasza dola. Fragment dramatu (*Nieszczęśni*) 386
Słowo o Bohdanie Zaleskim II 549
Tyrteusz II 719
Ze starych zbroic II 615
Lenz Jakob Michael Reinhold 548
Leo Edward 370
Leociak Jacek 395
Leon XIII, papież 835
Leonardo da Vinci 87, 475
Traktat o malarstwie 475
Leontiew Konstanty 805
Leopardi Giacomo 128, 815–816, 818–819 II 656
Leprince de Beaumont Jeanne-Marie 336
Listy pani du Montier 336
Lermontow Michaił 128, 786–787, 790–791, 793, 795–797, 803, 805–807 II 66, 410, 776
Bojar Orsza 790–791
Leroux Pierre 294 II 722
Du Christianisme et de son origine démocratique 294
Le Roy Edouard 938
Leroy Louis 474
Lesage Alain-René 20, 578 II 324
Awantury Idziego Blassa 578 II 324
Lessel Wincenty II 664
Lessing Gotthold Ephraim 10, 44, 200, 546, 548, 670, 769, 771 II 509, 611, 662–663, 690, 693
Dramaturgia hamburska 200, 546
Emilia Galotti II 662
Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji 10 II 611
Minna von Barnhelm 200
Leszczyńska Maria 527
Leszczyński Bolesław II 670
Leszczyński Edward 62–64, 66, 308, 852–853, 857 II 513, 516

Harmonia słowa. Studium o poezji 63, 852
Słowo jako tworzywo poezji II 513
Symbolika nazwy w świetle bergsonizmu 63, 852
Leszczyński Grzegorz 153, 710
Leszczyński Marcin 507
Leszczyński Stanisław II 499
Réponse au discours de Mr. Rousseau II 499
Leszek Joanna II 179
Lesznowski Antoni 157, 164, 201, 616 II 666
[rec.] *Cecylia, czyli Dandy rozkochany* 157
Leśmian Bolesław 55, 60, 64–66, 233, 309–310, 387, 453, 480, 506, 652, 654, 708, 801, 804, 806–807, 814, 856–857, 864, 915 II 69, 110, 113, 421, 426, 598, 777–778, 790
Artysta i model II 777
Dookoła Sfinksa. (Władysław Jabłonowski: „Dookoła Sfinksa. Studia o życiu i twórczości narodu rosyjskiego") 801
Klechdy polskie 453
„Liryka francuska", przekłady Bronisławy Ostrowskiej II 421
Powrót 65
„Ramajana" II 110
Rytm jako światopogląd 64–65, 856
Spowiedź dziennikarza II 110
U źródeł rytmu 64, 856
„W mrokach złotego pałacu" 856
Z rozmyślań o Bergsonie 64–65
Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego 64, 814, 856
Leśnodorski Bogusław II 507
Leśnodorski Zygmunt 194
Letourneau Charles 849
Letourneur Pierre 693 II 171–173, 487, 793, 797
Levin Harry 37
Levinas Émmanuel II 69–70
Lewald August 156
Lewandowski Ignacy 310
Lewandowski Tomasz 432, 644, 654, 945 II 435
Lewański Julian 871
Lewental Salomon 691
Dzieje literatury powszechnej 691
Lewes George Henry II 773
Dzieje życia i utworów Goethego II 773
Lewestam Fryderyk Henryk 52, 56, 71, 75, 92, 96, 130, 135, 239, 479, 500, 554, 574, 576, 589, 625, 630, 634, 691, 697, 702, 815–816, 819 II 137, 167, 192–193, 203, 279, 286, 330, 451, 568, 633, 638
Aleksander Fredro. Studium literacko-biograficzne 52
[rec.] *„Bajki i powieści" Jachowicza* 52
Historia literatury powszechnej 574, 691

Listy do panny R. O sposobie czytania i wyborze książek dla kobiet 92
Literatura włoska 815
Obraz najnowszego ruchu literackiego w Polsce 71 II 167
Pamiętniki II 192
Ruch literacki. Powieści jako literacka oznaka czasu II 330
Słówko o słówkach z powodu moich recenzji „Dwóch światów" J.I. Kraszewskiego i „Historii literatury powszechnej" L. Siemieńskiego II 633
Walter Scott. Szkic biograficzno-literacki 697
Wyznanie wiary literackiej 631
Lewinówna Zofia 331, 349, 546 II 203, 486, 522
Lewkowicz Jakub II 70
Lewocka Katarzyna II 521
Lewocki Onufry II 521
Libelt Karol 6, 37, 40, 42, 113, 225–226, 237, 420–421, 426, 488, 529, 538, 552–554, 557, 630, 632, 665, 669, 720, 773–775, 779, 813, 822, 828, 830, 838, 860 II 14, 112, 137, 168, 170, 211, 295–296, 298, 328, 342, 568, 593, 655, 686–687, 694, 738, 746–747, 765, 771–772, 778
Estetyka, czyli umnictwo piękne 40, 113, 237, 488, 665, 822 II 112, 296, 328, 593, 655, 771
Filozofia i krytyka 421 II 168, 738
Humor i prawda w kilku obrazkach 529
Kobiety i uczoność 529
„Mazepa". Tragedia w 5 aktach przez Juliusza Słowackiego 553 II 687, 738
O literaturze dramatycznej angielskiej II 687
Pojęcie sztuki jako myśli wdrażającej się w materiał II 593
Samowładztwo rozumu i objawy filozofii słowiańskiej (*Kwestia żywotna filozofii*) 421 II 738
System umnictwa, czyli filozofii umysłowej 40, 420–421, 813
Libera Anna (Anna Krakowianka) 528
Libera Leszek 135, 489, 506–507
Libera Zbigniew 616, 733, 857
Libera Zdzisław II 523, 747
Liburska Lidia 807
Lichański Jakub Zdzisław 780 II 468, 778
Lichański Stefan II 216
Lichtenbaum Leon 384, 389
Liciński Ludwik Stanisław 495, 503, 506
Likofronow z Chalkis 946
Aleksandra 946
Lillo George 199
Kupiec londyński 199
Limanowski Bolesław 78, 88, 170, 180 II 50, 53, 335, 609–610, 723, 725, 728
Dwaj znakomici komuniści Tomasz Morus i Tomasz Campanella i ich systematy, „Utopia" i „Państwo Słoneczne". Studium socjologiczne II 725
Listy o spółczesnej francuskiej literaturze II 50, 609
Przegląd życia społecznego 170
Limanowski Mieczysław 36–37

„Balladyna" Słowackiego jako mistyczne zwierciadło świata 36
Limprechtówna Anna (Orsyd) 818–819
Lindau Rudolf 371
Linde Samuel Bogumił 136, 242, 249, 287, 409, 508, 578, 746, 754, 768, 782–783, 805, 807 II 63, 92, 136, 148, 180, 192, 273, 367, 445, 469, 479, 523, 579, 599, 677, 696, 722
O literaturze słowiańsko-rosyjskiej podług dzieła bibliograficznego Sopikowa 782
Obraz systematyczny litertury w Rosji w przeciągu lat 5 od 1801 do 1805 z dołączeniem uwag nad „Bibliografią polską" 782
Słownik języka polskiego 136, 249, 287, 409, 508 II 63, 92, 180, 192, 273, 367, 523, 579, 599, 677, 696, 722
Zdanie sprawy o dwóch dziełkach ks. Rhesy z Królewca 746
Linkner Tadeusz 126 II 572
Linowska Stefania 309
Linowski Aleksander 526, 538 II 667
[rec.] *Malwina, czyli Domyślność serca* 526
Lipiner Siegfried 381
Todtenfeier (Dziady) von A. Mickiewicz 381
Lipińska-Zubkiewicz Irena 181
Lipiński Jacek 224, 570, 616, 660, 949 II 147, 645, 675, 746
Lipiński Józef Jan 564, 616 II 17, 305, 393, 398, 472, 508, 515, 521, 545, 554, 667, 698, 714
Halina i Firlej II 472
O poemacie sielskim II 393, 508, 545, 698
Lipiński Karol 759, 766 II 16, 18, 26, 59, 69, 247, 254, 577
Lipiński Mikołaj 825
Zarys antropologii psychicznej 825
Lipka Krzysztof 743
Lipnicki Eugeniusz 777
Lipps Theodor 311, 315, 569, 647, 853–854 II 269, 788
Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst 854 II 788
Komik und Humor. Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung 569
Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen 311
Lipski Jacek 949
Lipski Jan Józef 373, 467, 480, 936 II 457, 747
Lipski Tadeusz 811
Lipszyc Adam 18
Lisicka Anna z Mycielskich (A.M.L., Marta Moimir) 255, 532, 769, 798
Nowocześni powieściopisarze Rosji 798
Słówko o listach Narcyzy Żmichowskiej do rodziny i przyjaciół 255
Lisiecka Alicja 733
Lisiecka Katarzyna 660
Lisiecki Dominik II 668
Liske Ksawery II 643
Lisowska Agnieszka 660 II 147
Lisowski Jerzy 126, 366
Litman Théodore A. II 790

Littré Emile II 373
Litwornia Andrzej 819
Löbenstein Filip 678, 681
Locke John 136, 263, 419, 438, 594, 599, 840, 938 II 105, 382, 768
Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego 840
Loève-Veimars François 449
Lohenstein Daniel Caspar von 853
Loisy Alfred 938, 944
Lombroso Cesare 610, 815, 888
Lompa Józef II 247, 260, 263
Klechdy, czyli baśnie ludu polskiego na Śląsku II 260
Loranc Władysław 936
Lorentowicz Jan 16–17, 24, 54–56, 162, 164, 223–224, 247–248, 466, 505–506, 534, 539, 652, 655, 732, 817, 826, 906, 913–917, 919, 929, 936 II 209, 211, 213, 216, 449, 452, 553, 555, 595, 598, 644–645, 720
[rec.] *Car Samozwaniec* 223
Co to jest modernizm? (Pewnej pani, która zapytuje o „modernizm" francuski) 919
Dwadzieścia lat teatru II 449
[rec.] *Kobiety* 534
Maurycy Barrès 162
Młoda Polska 16, 54, 826, 906, 914, 919 II 553
Najnowsza „szkoła" w poezji II 595
Nowa Francja literacka. Portrety i wrażenia 162, 247
Poeta ironii 55, 505
Polska pieśń niepodległa. Zarys literacki II 720
Lorenz Ottokar II 301
Lorrain Claude 21
Lorrain Jean 183
Loth Roman 467
Lotze Rudolf Hermann II 433
Lowth Robert II 781
Lubecki Kazimierz 308
Treny i sen. Poezje ks. J. Morelowskiego TJ. Napisane w roku ostatniego rozbioru Polski 308
Lubertowicz Zygmunt II 620
Lubicz Czerwiński Ignacy 758 II 243, 253
Okolica zadniestrska między Stryjem a Łomnicą, czyli opis ziemi i dawnych klęsk lub odmian tej okolicy II 243
Swactwa, wesela i urodziny u ludu ruskiego na Rusi Czerwonej, przez obywatela tamtego kraju opisane 758 II 243
Lubicz Zaleski Zygmunt 60–62, 66, 118, 121, 302–303, 645, 654, 851, 854, 857 II 512, 516
Albert Samain. Sylwetka marzyciela-twórcy na tle ewolucji stylu poetyckiego we Francji 61, 118, 302, 851, 854 II 513
Istota i granice krytyki literackiej 645
O pierwszym spojrzeniu na dzieło i twórcę. Zagadnienie krytyki literackiej dzieła współczesnego 60, 118

Lubomirscy, rodzina 276 II 520
Lubomirski Edward Kazimierz 131, 134–136, 497–498, 880, 892–893 II 679, 694
Groby w dniu śmierci Tadeusza Kościuszki. Dumy rycerskie 131
Obraz historyczno-statystyczny Wiednia 497–498
Lubomirski Jan Tadeusz 53
Lubomirski Konstanty 710
Lubomirski Stanisław Herakliusz 134, 275 II 468–469, 479, 647
Rozmowy Artaksesa i Ewandra II 468
Lubowski Edward 210, 215, 370–371, 457, 553 II 625, 631, 673, 690
„Cola Rienzi", dramat historyczny z XIV wieku w 5-ciu aktach, prozą oryginalnie napisany przez Adama Asnyka II 690
Literatura angielska z H. Taine'a II 625
Na pochyłości 457
Przegląd teatralny 210
Ludorowski Lech 355
Ludwik XIV, król francuski 317, 509, 514, 518, 520, 556, 712 II 107, 173
Luini Bernardino 21
Lukian z Samosat 190–193
Rozmowy Umarłych 192
Luksemburg Róża 804
Lutomski Bolesław 189, 804–805 II 168, 170, 553, 555
Antoni Lange i jego poezje II 168
Poeta małopolski II 554
Lutosławski Wincenty 58–59, 61, 66, 179–180, 232–234, 279, 337, 837, 890, 892 II 637, 659, 723
Darwin i Słowacki. Według pierwszego wykładu wygłoszonego w Filharmonii Warszawskiej d. 23 listopada 1908 r. 59, 179, 232
Iskierki warszawskie 61
Istnienie duszy. List do młodszego brata 337
Ludzkość odrodzona. Wizje przyszłości 233
Okrojone ideały. Z powodu powieści p. Rodziewiczówny „Kądziel" II 637
Lyell Charles 178
Lyszczyna Jacek 135, 259, 467, 634 II 27, 411
Lytton-Bulwer Edward 155, 162, 690, 698
Paryżanie 698
Pelham, czyli przygody gentlemana 155

Ł

Ładnowski Aleksander 947–948
Berek zapieczętowany 947–948
Pan Stefan z Pokucia 947–948
Łagowski Florian 53, 706–707
Łaguna Piotr 506
Łann Jewgienij 877
Łapiński Zdzisław 857

Łapsiński Józef II 165
Łaski Jan II 221
Łastowski Krzysztof 449
Łaszcz Marcin 873
Ławski Jarosław 37, 135–136, 506–507, 540, 755, 807, 893–894 II 46, 287, 372–373, 695
Łączewski Jan 681
Łebkowska Anna 315, 378
Łempicki Ignacy (Jan Łęczyc) II 447
Lasciate ogni speranza! (Wrażenia z pielgrzymki po dziwnej kamienicy) II 447
Łempicki Jan II 54, 631
Łempicki Stanisław II 468
Łempicki Zygmunt 119, 121, 426, 780 II 45, 591, 641
Berek zapieczętowany 947–948
Pan Stefan z Pokucia 947–948
Łepkowski Józef 527, 538 II 192, 259, 263
Ku pamiątce tysiąclecia piastowskiego. Wycieczka do Kujaw Wielkopolskich II 259
O Polkach piszących 527
Znaczenie tradycyj oraz podań o mogiłach Wandy, Krakusa i o smoku wawelskim II 259
Łętowski Julian II 85, 283, 286
Łętowski Juliusz II 672
Łętowski Ludwik 488, 565
Nauka poznawania ludzi z uwagi na dobro towarzystwa poprzedzona odpowiedzią na „Charaktery rozumów ludzkich" 488
Łoboz Małgorzata II 27
Łoch Eugenia II 171, 498
Łojek Jerzy II 457
Łojek Mieczysław 88
Łomonosow Michail 781–782, 786, 789, 793
Łopatyńska Lidia II 203
Łopuszańska Mary 314, 539
Łossowska Irena II 263, 323, 343
Łoś Jakub Władysław II 199
Łoś Jan 800 II 215–216
Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju II 215
Łoziński Edmund 816, 819
O poezji włoskiej 816
Łoziński Walery 129 II 332
Łoziński Władysław 367–368, 373, 452, 454, 560–561, 569 II 333, 349, 356, 482, 486, 523, 634, 638
Fejleton dziennikarski 367
Kilka słów o humorze 560
[rec.] *„Młodzi i starzy" przez Elpidona* II 634
O kolorycie historycznym II 333, 349
Opowiadania Imć Pana Wita Narwoja, rotmistrza konnej gwardii koronnej 452
Zapatan 452

Łubieniewska Ewa 224, 506, 703, 893
Łubieńska Tekla 526–527 II 666, 679
Wanda II 666
Łubieński Leon II 520–521
Łucki Aleksander II 27
Ługowska Jolanta II 480
Łukasiewicz Jan 58
Łukasiewicz Małgorzata 274, 389
Łukasik Stanisław II 480
Łukaszewicz Józef 624
Łukaszewicz Justyna 819 II 427
Łukaszewicz Lesław 433, 435, 538, 761, 767 II 300, 302
Rys dziejów literatury polskiej 761
Rys dziejów piśmiennictwa polskiego 433
Łukaszewski Ksawery II 585, 590
Słownik podręczny wyrazów obcych i rzadkich w języku polskim używanych II 585
Łuskina Ewa 61
U źródeł symbolizmu 61
Łuskina Stefan 99
Łuszczewska Jadwiga (Deotyma) 452–453, 483, 485–489, 529, 532, 665–666, 669, 680, 688, 751, 867, 906 II 63, 210, 523, 760
Improwizacje i poezje Deotymy 486
Tomira. Misterium 487–488, 867
Zwierciadlana zagadka 452–453
Łuszczewska Nina (Magdalena) 485–487, 489 II 519, 521–523
Łuszczewski Józef Wacław II 521–522
Łuszczkiewicz Józef II 81, 91
Henryk Sienkiewicz i piąty tom jego pism II 81
Łużny Ryszard 577, 806–807

M

M. 257
„Starożytne przypowieści z XV, XVI i XVII wieku", zebrał i wydał K.W. Wójcicki II 257
Münchheimer Adam II 146
Mach Ernst 185
Machalski Franciszek II 170
Machnicka Violetta 295
Maciąg Kazimierz II 366, 427
Maciejczyk Ewa 507
Maciejewska Irena 681 II 356
Maciejewski Janusz 111, 234, 274, 315, 355, 373, 426, 467, 557, 570, 593, 644, 828, 838, 937, 945 II 45, 190, 302, 317, 380, 468, 486, 531, 715
Maciejewski Jarosław 76, 111, 286, 489 II 372
Maciejewski Marian 331, 349, 489, 546, 893, 904 II 27, 179, 366, 372, 486, 572, 578
Maciejowski Ignacy II 454

Szkice z Anglii II 454
Maciejowski Wacław Aleksander 157, 164, 433–435, 443, 520, 524, 740, 743, 759, 767, 787 II 250–251, 254, 259, 300, 302
Historia prawodawstw słowiańskich 787
Kilka wspomnień pobytu mojego w Moskwie 787
Pamiętniki o dziejach, piśmiennictwie i prawodawstwie Słowian 787
Piśmiennictwo polskie od czasów najdawniejszych aż do 1830 roku 157, 433, 443, 520, 740
Wzgląd historyczny na klechdy i gminne polskie piosenki najdawniejsze 759 II 250, 259
Mačiulis Jonas (Maironis) 750, 753
Wieczór nad Jeziorem Czterech Kantonów 753
Mackiewicz Tomasz 682
Mackrott Henryk II 668
Macpherson James 379, 693, 872, 874 II 171–174, 176–177, 179, 241–242, 792
Fragmenty starodawnej poezji 379
Pieśni Osjana 379, 872, 875 II 171–176, 241–242, 650
Maćkowiak Krzysztof II 591
Madách Imre 14
Tragedia człowieka 14–15
Madelénat Daniel 88
Maeterlinck Maurice 16, 25, 41–42, 125–126, 163, 176, 180, 187, 189–190, 211, 213, 231––232, 234, 315, 364, 366, 423, 426, 428–430, 432, 555, 610, 612, 646, 649, 654, 668–669, 826, 828, 837, 851, 857, 867, 869, 905, 922, 933–934 II 42, 45, 66, 68–69, 209, 270, 294, 296, 298, 397–398, 513, 516, 594, 596, 598, 618–620, 649, 651–652, 659, 674, 691, 693, 711–715, 778
Cieplarnie 25, 668
L'Intelligence des fleurs 231
Tragizm codzienności II 693
Wybór pism dramatycznych 423, 646 II 42, 68, 659
Maggi Vincenzo 559
De ridiculis, in Horatii librum de arte poetica interpretation 559
Magiera Jan II 467–468
„Retoryka" w szkole dzisiejszej II 467
Magnone Lena 945
Magnuszewski Dominik 35, 129, 206, 208, 215, 219–221, 223, 341–342, 361, 365, 404, 415, 542, 545–546, 566, 579, 585, 719, 857 II 17, 117, 217, 348, 355, 385, 389, 400, 409–410, 504, 613, 620, 670, 686, 694, 757, 798, 800–802
Małgorzata z Zębocina 129
Mistrz II 757
Modniarka małego miasteczka II 117
Niewiasta polska w trzech wiekach 129, 220 II 348, 409
[rec.] *Ostatnia z książąt słuckich* 542
Posiedzenie Bacciarellego malarza 542
Uwagi nad dramatem polskim 35, 206, 219, 361, 404, 579, 719 II 385, 504, 613, 670, 686, 800
Wołoszczyzna 342
Zemsta panny Urszuli 129, 542 II 348, 801

Magnuszewski Józef II 660
Magryś Roman 858 II 468
Mahrburg Adam 57, 66, 268, 377 II 188–189, 629, 631
Emanuel Kant II 188
Fikcja literacka i życie 377
O śmiechu 57
Maigron Louis 729
Mainländer Filip 888
Maistre Joseph de 830, 905 II 500
Maj Jan 144, 414, 757 II 16, 242–243
Majchrowski Zbigniew 506
Majeranowski Konstanty 874 II 670
Dwory polskie w XVII wieku, czyli córka miecznika II 670
Majerska Aleksandra 480
Majewska Renata 135
Majewski Erazm 756, 763, 767
Majorkiewicz Jan (Mazur z Płockiego) 141, 143, 157, 164, 433, 435, 520, 524, 566, 569, 630, 634, 884, 892 II 124–125, 258, 263, 300, 302, 497, 759
Historia, literatura i krytyka 520 II 124, 258
Literatura polska w rozwinięciu historycznym. Pomysły do dziejów piśmiennictwa krajowego, czyli zarys obrazu historycznego literatury polskiej od najdawniejszych aż do naszych czasów 141, 433, 520 II 759
Pierwszy związek literatury w pieśniach i podaniach ludu II 258
Poezja dydaktyczna, epos i lira 566
Rzuty filozoficzne 157
Makaruk Maria 76
Makowiecki Andrzej Zdzisław 37, 190, 481, 644, 654, 917, 937 II 435, 498
Makowiecki Tadeusz II 621
Makowska Urszula 135
Makowski Adam 26, 88, 540, 644, 654, 839 II 435, 631, 638, 747, 778
Makowski Stanisław 135, 634, 893 II 621
Makrobiusz Ambrozjusz Teodozjusz 559
Makuchowska Marzena II 591
Makuszew Wikientij 799
Makuszyński Kornel 804
Malczewska Wanda 892
Malczewski Adam II 460
De vera eloquentia disceptatio II 460
Malczewski Antoni 13, 73, 127–128, 130–136, 326, 472, 498, 536, 540–541, 663, 669, 676, 707, 717, 881, 893 II 19, 106, 289, 321, 367–369, 371–372, 408, 410, 524, 594, 670, 685, 695, 736–737, 757
Maria. Powieść ukraińska 13, 127–129, 131–134, 326, 472, 541, 676, 717, 881 II 19, 106, 367–371, 408, 524, 594, 670, 685, 737
Malczewski Jacek 15, 17, 725 II 618
Malecka Wanda (Pustelniczka) II 115

Maleszewski Władysław 153 II 261, 263
Jak się u nas tworzą podania II 261
Malewski Franciszek 694
Malézieux Nicolas II 661
Malherbe François de 714
Malik Jakub 234, 839 II 287, 555
Malinowska Elżbieta II 453, 498
Malinowski Jerzy 303, 480, 828
Malinowski Lucjan II 261, 263
Powieści ludu polskiego na Śląsku II 261
Malinowski Mikołaj 483, 488–489, 810, 813
Wyjątek z listu pisanego z Petersburga 483
Malinowski Seweryn 947
Maliszewski Edward II 203
Mallarmé Stéphane (właśc. Étienne Mallarmé)19, 39, 41, 162, 725, 727–728, 733–734, 826, 850–851, 922 II 207–208 , 210, 576
Małachowska Benigna II 521
Małachowski Stanisław 334
Małecki Antoni 29, 81–84, 88, 229, 337, 339, 436, 491–492, 503, 505, 687, 689, 721, 817, 890 II 298, 301–302, 371–372, 401, 493, 497, 571–572, 602, 604, 672, 689, 754, 759, 761
Andrzej Frycz Modrzewski 81
Juliusz Słowacki, jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki 81–84, 492 II 293, 301, 371, 493, 602, 761
Lechici w świetle historycznej krytyki II 571
List żelazny II 672
O życiu i pismach Adama Mickiewicza II 759
Man Paul de 17
Manet Édouard 20
Mann Maurycy (1814–1876) II 166, 169, 275
Podróż na Wschód II 166, 275
Mann Maurycy (1880–1932) 119–121, 336, 571, 577 II 506, 715
Benedetto Croce: jego estetyka i krytyka literacka 119
„Nowa Heloiza" Jana Jakuba Rousseau. Studium literackie 336 II 506
O literaturze porównawczej. Szkic informacyjny 571
Mann Thomas 183
Mannówna Adolfina II 523
Mantegazza Paolo 610 II 727
Rok 3000 II 727
Manzoni Alessandro 670, 815–817, 819
List do Pana C… o jedności czasu i miejsca w tragedii 670
Narzeczeni 816
Mańkowski Aleksander 371 II 429, 434
Hrabia August II 429
Mańkowski Bolesław 189, 825, 828
O psychicznych zboczeniach fantazji. Szkic psychologiczno-pedagogiczny 825

Marcello Alessandro 242
Marchlewicz Krzysztof 703
Marchlewski Julian 177, 256, 258, 653, 804, 930 II 315, 317
Chimeryczny pogląd na stosunek społeczeństwa do sztuki 177, 256 II 315
Marchocka Marianna 878
Marcinowska Jadwiga 535
Marciszewski Witold 259 II 69
Marciszuk Teresa II 216
Marcjan Maria II 92
Marcou François-Léopold 346
Marczak Ewelina II 35
Maria Magdalena św. 105, 872
Marivaux Pierre de 199
Przesąd przezwyciężony 199
Markiewicz Henryk 27, 88, 97, 116, 153, 190, 248, 331, 415, 426, 437, 460, 577, 644, 654, 669, 732–733, 877, 917, 936 II 27, 54, 69, 92, 190, 220, 230, 298, 302, 343, 380, 399, 411, 435, 443, 498, 542, 591, 598, 631, 642, 660, 695, 715, 747, 762, 778
Markiewicz Zygmunt 733 II 91
Markowska Maria 535
Markowski Michał Paweł 506, 864 II 93, 101, 273, 298, 591, 642
Marx Karl (Karol Marks) 260, 912 II 71, 73, 264, 656, 725
Markuszewska Agnieszka 682
Marmontel Jean-François 191, 194, 317, 418, 712, 733 II 217, 318–320, 322, 413, 663–664, 681
Éléments de littérature II 217, 318–319
Génie 418
Poetyka francuska 317
Powieści moralne II 413
Marnotrawski
Przebieg i skutki wadliwej edukacji II 277
Marrené-Morzkowska Waleria 14–15, 17, 130, 153, 383, 389, 453, 528, 533, 539, 580, 585, 695, 702, 722, 732, 810, 815–816, 819, 869, 871, 890, 892 II 53, 81, 83, 91, 117, 186, 189, 195, 550, 554, 570, 629, 636, 690, 695
Alfons Daudet 722
Bohaterowie powieściowi II 690
Cyganeria Warszawska 130 II 195
Dążenia obecnej literatury włoskiej 815
Korzeniowski jako dramaturg i powieściopisarz 581 II 636
Literatura włoska. Rzut oka na obecne piśmiennictwo 810, 815–816 II 186
Lud w poezji i powieści II 550
Nasze autorki 533
Nowe prądy w literaturze dramatycznej 869
Nowele i obrazki II 117
[rec.] *Tragedia człowieka* 15
Wanda w poezji naszej II 570

Współczesny mistycyzm 890
Z literatury angielskiej 695
Marret Bertrand 481
Marszałek Agnieszka 570, 949
Martuszewska Anna 97, 111, 234, 241, 355, 378, 570, 585, 593, 612, 838–839, 863 II 35, 92, 119, 273, 343, 390, 435, 443–444, 480, 590, 638, 747, 778
Marylski Antoni 680–681
Masanow Iwan 877
Maskiewicz Bogusław II 195, 199
Diariusz II 195
Maskiewicz Samuel II 195, 199
Diariusz II 195
Masłowska J. II 512
Masłowski Ludwik 166
Masojć Irena 755
Massalska Halina Apolonia 527
Massalski Edward Tomasz II 115
Pan Podstolic II 115
Massalski Józef II 106
Massonius Marian II 630–631
Nauka i krytyka estetyczna II 630
Maślanka Julian 135, 349, 466, 767, 904 II 27, 254, 263, 372, 453, 554, 572, 746
Matejko Jan 15, 21, 470, 472 II 238, 352, 616, 621, 629
Matkowski Zygmunt II 506–507
Rousseau – Mickiewicz: „Dziady" wileńskie a „Emil". Studium porównawcze II 506
Matlak Danuta 807
Matlakowski Władysław 691
Hamlet. Królewic duński 691
Maturin Charles II 114
Matusiak Gabriela 682
Matusiak Szymon II 569
Olimp polski podług Długosza II 569
Matuszek Gabriela II 75
Matuszewicz Marcin II 198, 203
Diariusz życia mego (*Pamiętniki… kasztelana brzeskiego-litewskiego*) II 198
Matuszewicz Tadeusz II 666
Matuszewska Przemysława 339, 682, 689 II 203
Matuszewski Ignacy 15–17, 24–26, 55, 85, 95, 97, 114, 125–126, 142–144, 153, 178, 211, 223, 232, 234, 256–258, 279, 286, 301, 308, 313, 315, 330, 346–347, 349, 363, 366, 371–372, 402, 408, 415–416, 423, 426, 432, 436, 446, 469–470, 474, 478–480, 492–493, 534, 539, 545––546, 568–569, 576–577, 584–585, 608–610, 612, 640, 643, 649, 651, 668–669, 688–689, 694–695, 697, 700, 702, 724–725, 732, 738, 743, 778, 826, 828, 834, 836–838, 851, 853, 857, 863–864, 868, 871, 888–889, 892, 901–903, 906–908, 910, 916, 918, 920–922, 924, 926––930, 936 II 33–35, 42–43, 45, 52, 54, 68–69, 73, 75, 109, 113, 168, 170, 207, 211, 213, 238––240, 271–273, 296–298, 301–302, 315, 317, 339–340, 343, 352–356, 371, 374–375, 378,

380, 389–390, 397, 399, 402, 404–405, 409–410, 430–431, 433–434, 451–453, 490–491, 494–497, 501, 506–507, 596–598, 609–610, 618, 620, 629, 645, 651, 657, 659, 710–711, 715, 743, 746, 762, 776, 778, 783–786, 790
Artyści i krytycy. Przyczynek do psychologii krytyki 609 II 271
Bieżące piśmiennictwo niemieckie II 402, 651
Bohaterowie jasełek. (O stałych typach teatru ludowego) 868
Bolesław Prus. Sylwetka 25 II 430, 776
Czarnoksięstwo i mediumizm. Studium historyczno-porównawcze 179, 576, 889
Czciciele tandety 568
Diabeł w poezji. Studium krytyczno-porównawcze 576
Doktryny współczesnego spirytyzmu i okultyzmu a mistyka Słowackiego 279, 610
Don Kichot i Robinson 95, 697
Duch bajek indyjskich II 659
[rec.] *Dwa bieguny* 114
Egzotyzm, realizm i legenda. Z powodu „Porachunków" p. A. Sygietyńskiego 446
Ewolucja powieści egzotycznej 470
Geneza i znaczenie Eloi u Słowackiego 492
Istota i rola nastroju 423, 725, 738 II 238–239
Jeszcze o dramat indyjski (słówko wyjaśnienia) II 168, 659
„Król Duch" czy „Królowie Duchy"? Przyczynek do wyjaśnienia niektórych punktów niedokończonej epopei Słowackiego 347
Lord Byron i jego wpływ na literaturę polską 694
[rec.] *Ludzie bezdomni* II 743
Metafizyka Wyspiańskiego 301
Miara estetyczna w polemice 256–257
Modernizm w języku 928
Nowy zwrot w twórczości Prusa („Faraon") II 353
O Eusapii Palladino i mediumizmie. Wrażenia i uwagi naocznego świadka 232
Poemat prozą Żeromskiego II 371
Powieść społeczna i formuły estetyczne. Z powodu powieści Żeromskiego „Ludzie bezdomni" 668 II 339
Prus i Sienkiewicz. Paralela 15, 25 II 355, 743
Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze 16, 25, 125, 142, 223, 232, 308, 330, 346–347, 371–372, 408, 436, 470, 478, 492, 545, 576, 608, 649, 668, 725, 778, 826, 851, 889, 901–902, 906–907, 918, 920, 922, 924, 929 II 34, 52–53, 73, 296–297, 301, 371, 397, 405, 409, 491, 494–496, 596–597, 618, 657, 710–711, 762, 776, 784
Słowacki i Shelley 608, 695
Słowacki i sztuka współczesna 470 II 784
Stanisław Witkiewicz i krytyka subiektywna. (Z powodu trzeciego wydania dzieła „Sztuka i krytyka u nas") 446, 470 II 271, 433
Stanowisko Mickiewicza w literaturze wszechświatowej 470 II 68
Subiektywizm w krytyce 423, 446, 479, 609, 724, 863 II 42, 271, 389, 404–405, 452, 501, 506, 609, 743
Swoi i obcy. Pokrewieństwa i różnice. Zarysy literacko-estetyczne 640, 906 II 272

Sztuka i społeczeństwo. Studium 178 II 109, 207
Twórczość i twórcy. Studia i szkice estetyczno-literackie II 659
Weyssenhoff i „laury" Wyspiańskiego. (Szkic polemiczny z powodu felietonów krytycznych o Wyspiańskim) 257 II 618
Wstecznictwo czy reakcja 142, 257, 363, 608, 836, 906, 908, 910 II 52, 315, 374–375, 379
Wyspiański i Hamlet 700
Wzniosłość u Słowackiego II 784
Zwrot w twórczości Prusa. „Faraon" II 168
Żeromski i „Popioły" 584, 853 II 239, 340
Żywioły plastyczne w poezji Słowackiego II 618
Matwijowska Krystyna II 287
Mátyás Karol II 260, 263
Podania ze Szczepanowa, rodzinnej wioski św. Stanisława II 260
Maupassant Guy de 174, 178, 723, 726 II 52, 87, 335, 410
Piotr i Jan II 410
Życie 726
Maurice Charles II 595
La Littérature de tout à l'heure II 595
Maurois André 88
Mautner Franz Heinrich 389
Mayenowa Maria Renata 198, 480, 857 II 159, 590–591, 621, 642, 715
Mayzel Wacław 167
Mazan Bogdan 111, 181, 234, 355, 481, 839, 945 II 380, 591
Mazanowski Antoni 153, 534, 539, 804–805, 907, 913–918, 921–922, 927, 929, 931, 935 II 229, 340, 552, 554
Gorki, Czechow, Wieriesajew, Andriejew. Studia 804
Kazimierz Przerwa-Tetmajer 914–915
Młoda Polska w powieści i poezji 913
Młoda Polska w powieści, liryce i dramacie 907, 914, 918, 922
[rec.] *Na Skalnym Podhalu* II 230
Pogłosy Młodej Polski w dramacie, powieści i krytyce literackiej 914, 929 II 340
Stanisław Wyspiański 914
Wiktor Gomulicki. „Poezje" II 552
Współczesna galeria powieściopisarek polskich 534
Mazanowski Mikołaj 134–135
Maziarski Jacek II 457
Mazur Aneta 17, 76, 234, 839, 893 II 216, 578
Mazur Roman 133, 135
Mazurkiewicz Jan 85, 88
Mazurkowa Bożena II 411
Mažvydas Martynas 744, 747
Katechizm 744
Mazzini Giuseppe 904
Mączak Antoni II 287, 523
Mączewski Przemysław 902–903 II 725, 728

Konik zwierzyniecki w Troi 902
„Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki". Szkic literacki II 725
Mądra-Shallcross Bożena 76 II 516, 621
McDougall William 310–311
Wstęp do psychologii społecznej 310
Mecherzyński Hieronim 787
Wiadomość o języku i literaturze rosyjskiej. Program Liceum Św. Anny na rok 1838/39 787
Mecherzyński Karol 339, 436 II 149, 159, 189, 446, 453, 458, 466–467, 537, 640, 642, 687, 694
Historia wymowy w Polsce 436 II 466
O poetach czasów Stanisława Augusta II 537
Rozbiór dramatu „Odprawa posłów greckich" Jana Kochanowskiego II 687
Stylistyka, czyli nauka obejmująca prawidła dobrego pisania do użytku młodzieży szkolnej II 149, 446, 458, 640
Meciszewski Hilary 115–116, 486 II 675
Listy z Krakowa 486
Uwagi o teatrze krakowskim 115
Meinecke Friedrich 448
Meissonnier Juste-Aurèle 23
Melanchton Philipp II 458
Melbechowska-Luty Aleksandra II 516
Melkowski Stefan 373, 570 II 100, 746
Meller Katarzyna 37, 524
Melville Herman 128
Mencwel Andrzej 331, 416, 432, 654–655, 807, 893, 917, 937, 945 II 695, 728
Mendelssohn Moses 670 II 179, 181
Co to jest oświecenie II 181
Mendès Catulle 39, 183, 924 II 204
Menge Carl 438
Menzel Wolfgang II 18
Mercier Louis-Sébastien 200 II 115, 663, 793, 796
Nędznik 200
Nowy obraz Paryża II 115
Obraz Paryża II 115
Szkic o sztuce dramatycznej 200
Merdas Alina 893
Meredith George 163–164, 702
Mereżkowski Dmitrij 184, 802, 804
Merrill Stuart 162
Mérimée Prosper 128, 872, 874
Merzbach Henryk 134, 382
Mesmer Franz Anton 600 II 184
Metastasio Pietro (właśc. Pietro Antonio Trapassi) 482, 487, 810–811 II 647, 661
Cato Utyceński 811
Łaskawość Tytusa 811
Temistokles 811

Metternich Klemens von 102
Meunier Constantin-Émile II 513
Meyer Richard Moritz II 589
Deutsche Stilistik II 589
Meyerbeer Giacomo 850 II 143
Méyet Leopold 352, 355 II 784
Męczyk Monika II 591
Mędykowski Grzegorz 165
Mianecki Adrian 56
Miarka Karol 106
Miaskowski Feliks II 370
Miaskowski Kasper 832 II 528, 530
Micewski Karol II 193
Pamiętniki domowe II 193
Michalik Jan 557
Michalski Cezary 153
Michalski Jerzy II 507, 531
Michałowska Helena II 523
Michałowska Teresa 274, 309–310, 339, 416, 733 II 160, 480
Michałowski Jakub II 199
Księga pamiętnicza z dawnego rękopisma II 199
Michałowski Piotr II 614
Michaux Aleksander (Miron) 160, 164, 848
Michelangelo Buonarroti (Michał Anioł) 23, 284, 815, 817
Michelet Jules 733, 813 II 584
Michno Jerzy II 35
Micińska Magdalena II 75
Miciński Tadeusz 37, 165, 189, 215–216, 232–234, 315, 346, 349, 387, 401, 416, 495, 503–503, 506, 556–557, 654, 674, 700, 753, 839, 856, 868, 870–871, 887, 890–893, 917, 944 II 25, 27, 70, 408, 410, 513, 516, 659, 673, 725, 776, 786–787, 789
Do źródeł duszy polskiej 346 II 776
Kilka słów wstępnych II 408
Kniaź Patiomkin 387, 870
Mistyk realizmu 887
Nietota. Księga tajemna Tatr 387, 401–402
Słowacki i Calderon w „Xięciu Niezłomnym" II 776
Teatr-Świątynia 215, 556, 868 II 787
Termopile polskie 870
Tężyzna narodu II 25, 513
W mrokach złotego pałacu, czyli Bazylissa Teofanu 856, 870 II 408, 673
Walka o Chrystusa 504, 944
Xiądz Faust 233, 753
Mickiewicz Adam 12, 17–19, 24, 30, 33–37, 49–51, 53, 56, 61, 67–68, 70–72, 74–75, 82–86, 88, 90–91, 96–97, 101, 104, 106, 111, 118, 123–124, 126, 129–130, 133, 135–136, 139––140, 142, 144, 194, 203–207, 214–216, 219–221, 223–227, 229, 231–234, 241, 249–254,

258–260, 264–265, 267, 270, 272–274, 276, 278–281, 284, 286, 289, 291–301, 303, 305–306, 309–310, 313, 321–322, 324, 336–337, 339–341, 343–347, 349, 351, 357–358, 361, 365–366, 371–372, 375, 378, 380–381, 383, 385, 388–389, 391, 395, 398–399, 401, 415–416, 420–421, 425–427, 432, 435–436, 440–443, 448–449, 454, 462, 464, 466–467, 470–474, 478, 483–491, 493, 498, 500–501, 504–505, 507, 513–514, 516–519, 521–522, 524, 536, 539–542, 545, 550–551, 553, 556–557, 565, 569, 572–573, 575–576, 579, 585, 592–593, 599, 601, 614, 619–621, 625–627, 632–634, 641, 643, 649, 663–664, 666–667, 669, 676–678, 680–682, 694, 697, 703, 707, 711, 716–717, 719, 722, 724, 727, 733–734, 737–738, 741, 743, 745, 747–748, 751, 754, 760, 765–767, 771–774, 780, 783–785, 788–793, 796–797, 799, 805–807, 812, 816, 819, 823, 828–831, 835, 838, 845–848, 857, 859, 866–874, 877, 880–883, 885–887, 890–894, 896, 902–903, 906, 909, 912, 922, 926, 937, 941–942, 947, 949 II 12–16, 19, 21, 23–28, 34, 39–40, 45, 51, 53, 57, 59, 61, 63–64, 68–69, 92, 98, 104–108, 112–113, 119, 121–125, 127–128, 135–137, 139–141, 147, 150, 153–154, 157, 159, 161–165, 167–171, 178, 183, 189, 192, 224–225, 231, 237, 240, 246, 250, 252–254, 258, 262–263, 266–267, 273, 282, 289–291, 295, 298, 300, 305, 307–311, 317, 321, 327, 346, 355, 364, 367–372, 377, 383–384, 389, 391, 394–395, 397–400, 403, 408–411, 420–421, 425, 432, 444, 448, 451, 453, 463–465, 467, 481, 485–498, 501–502, 504, 506–507, 511–513, 516, 518, 525, 528, 536–537, 541–542, 544–545, 548–550, 554, 559–565, 568–569, 571, 573–575, 577–578, 585–586, 590, 593–594, 598, 601–602, 604–605, 607, 610, 612, 617, 620–621, 634, 638–639, 645–646, 648, 650–655, 658–660, 671, 675, 686, 691, 695, 700–701, 704, 710–711, 714, 718–723, 728–729, 734–740, 742, 745–750, 754–762, 768–770, 772–776, 778, 782, 784–787, 789, 799–800

Album Moszyńskiego 280
Alpuhara II 167
Aryman i Oromaz 129
Badania historyczne i filologiczne 896
Ballady i romanse 118, 131, 358, 541, 716, 747 II 127, 246, 408, 464, 559
Charakter podań słowiańskich II 258
Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich 205, 252–254, 298, 341, 344, 442, 490, 501, 517, 550, 626, 677, 716, 866 II 107, 122, 128, 157, 162, 183, 266, 311, 383, 394, 409, 420, 448, 453, 464, 573, 585, 653–655, 658, 700, 737
Do D.D. 667
Do przyjaciół Moskali 788
Dwa słowa 667
Dziady – Widowisko 385
Dziady 296, 361, 381, 385–386, 484, 486–487, 498, 664, 867, 869–870 II 23, 122, 225, 316, 364, 368, 400, 506, 563, 593, 737–738, 740, 787
Dziady cz. II 30, 129, 131, 205, 381, 385, 521, 868, 880–881 II 225, 559
Dziady cz. III 33, 129, 205, 228–229, 272, 278, 298, 484, 501, 751, 869, 881 II 14, 128, 225, 518, 548, 671, 757–758
Dziady cz. IV 131, 203, 205, 264, 291, 300, 321, 380–381, 498, 521, 880–881, 947 II 296, 391, 748–750, 754
Dzieła 106, 284
Euthanasia 129
Farys 142, 173, 255, 321, 741, 848–849 II 98, 163–164, 370, 432, 511, 586, 742, 773

Fragmenty 385
Franciszek Karpiński 298 II 545, 548
Goethe i Bajron 30, 296, 441, 443, 540, 621, 716 II 13, 29, 105, 295, 305, 367, 383, 651, 655, 719, 769
Grażyna. Powieść litewska 129, 132, 284, 381, 521, 541, 747–748, 813 II 296, 368
Hymn na dzień Zwiastowania N.P. Maryi II 756
Konfederaci barscy 129 II 671
Konrad Wallenrod. Powieść historyczna z dziejów litewskich i pruskich 129, 351, 541, 747, 749, 791, 812, 881 II 107, 167, 225, 367–370, 594, 691, 718–719, 740
Konstytucja Trzeciego Maja II 501
Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego 106, 264, 278, 321 II 14, 21, 73, 311, 501, 758
Kurs literatur słowiańskich 627
Lilije 490
Literatura słowiańska 30, 35, 51, 70, 260, 293, 321, 440, 464, 498, 519, 551, 553, 748, 784, 823 II 15, 40, 267, 328, 346, 464, 544, 548, 562, 646, 648, 652–654, 658–659, 671, 739, 758, 785
Morlach w Wenecji. Z serbskiego 872
Niepewność 667
Nieznajomej, dalekiej… 298
Nowy Rok 129, 380
O duchu narodowym II 16, 19, 21
O ludziach rozsądnych i ludziach szalonych 398, 627
O nowoczesnym malarstwie religijnym niemieckim (*De la peinture religieuse moderne des Allemands*) II 612
O poezji romantycznej (*Przemowa*) 12, 70, 249–251, 264, 341, 441, 490, 513, 517, 519, 550, 601, 619–621, 760 II 12, 122, 127, 246, 290, 310, 367, 383, 395, 408, 487–489, 496, 559, 601, 650, 655, 700–701, 734, 768
O polskich przekładach z Dmitriewa i Puszkina 783
Objaśnienia do poematu opisowego „Zofiówka” 490, 614 II 734–735
Oda do młodości 72, 321, 462, 916 II 122, 124, 225, 756, 775
Pan Tadeusz 24, 34, 70–72, 110, 278–279, 312, 341, 343, 345–348, 401, 436, 472–473, 565, 575, 582, 676, 692, 697, 746, 749, 874 II 15, 19, 23, 68, 117, 150, 231, 237, 403, 431, 481, 485, 525, 528, 545, 549, 617, 740, 784
Pani Twardowska 748
Pisma 280 II 408
Poezje 12, 30, 70, 123, 205, 226, 249, 264, 280, 490, 501, 513, 517, 601, 621, 677, 716, 760, 859 II 12, 128, 162, 266, 289, 395, 408–409, 453, 601, 650, 686, 700, 734, 768
Popas w Upicie II 481
Pouchkine et le mouvement littéraire en Russie (*Puszkin i ruch literacki w Rosji*) 788
Prelekcje paryskie 219, 361, 536, 565, 845 II 291, 489, 496
Recenzja operetki w 1 akcie pt. „Małgorzata z Zębocina” 205
Romantyczność 139, 142, 226, 358, 599, 621, 881 II 391, 601
Rozmowa 667
Rozmowy chorych 129

Saint Adalbert 464
Sen (z Lorda Byrona) 129, 667
Słowa Chrystusa 886
Słowa Panny 886
Sonety 123, 289, 375, 381, 490, 717, 738, 859 II 23, 39, 59, 154, 157, 163, 224, 370, 395, 408, 451, 463–464, 574, 602, 658, 704, 769
Sonety krymskie 118, 140, 375, 381, 517 II 106, 157, 161–165, 168–169, 225, 282, 368, 573–575, 658, 736
Sonety odeskie II 573
Sztuka dramatyczna w Polsce 866
Śniła się zima… 886
Świtezianka II 738
Świteź 541
Trzech Budrysów 748
Ucieczka 129
Ustęp Dziadów cz. III 129, 788
Uwagi nad „Jagiellonidą" Dyzmasa Bończy Tomaszewskiego 12, 324, 340–341, 344, 357, 374, 579, 614 II 29, 266, 383, 782
Uwagi nad dumą 306
Uwagi nad tłumaczeniem romansu pod tytułem „Dziennik" Karola Engielmana 845
Widzenie 886
Wielka Improwizacja 299, 869 II 745, 757
Wykład instalacyjny 465
Wykłady lozańskie II 659
Wykłady o literaturach słowiańskich 760 II 250, 258
Zdania i uwagi 391, 887
Żeglarz 313, 707
Żywila (*Powiastka z dziejów litewskich*) 874
Mickiewicz Władysław 278, 284
Mier Albert Wojciech 48, 521
Mierosławski Ludwik 905
Mieroszewscy, rodzina II 520
Mierzejewski Feliks II 428, 626
Mierzyński Antoni Julian 823, 898 II 260, 263
Przyczynki do mitologii porównawczej II 260
Migoń Krzysztof 111
Miklaszewska Justyna II 728
Mikołaj I 101, 103–104
Mikołaj z Kuzy II 55
Mikšas Jurgis 750
Mikulski Leopold 170, 180
Literatura niemiecka 170
Mikulski Sismond Florian 443
Mikulski Tadeusz II 286
Milčiauskas Pranas 750

Milecki Aleksander II 220
Milewski Tadeusz II 591
Milkuszyc Dorota 710
Mill John Stuart 166, 168–169, 176, 179, 230, 268, 531, 603, 776 II 98, 373, 622, 656, 727
O wolności 109 II 727
Poddaństwo kobiet 531
Miller Joseph Hillis 17, 109
Milton John 284, 692, 699, 703, 714, 812, 815 II 111, 293, 681, 792, 794, 796
Raj utracony 692 II 122
Milutinović Simeon 220 II 107, 563
Obylicz (*Obilić*) 220 II 107, 563
Minasowicz Józef Dionizy 462, 518, 656, 659, 739
Kilka rad dla piszących poezje do śpiewania, a w szczególności dla tłumaczów tekstów operowych 656
Minasowicz Józef Epifani 48, 275 614, 712, 768 II 7, 223, 230
Przeciwko paszkwilom II 223
Wiersz Muzofila Wierszopolskiego o poetach żyjących 614
Miniszewski Józef Aleksander 19, 368, 491, 493, 496
Galeria obrazów szlacheckich 19
Powieść zlepiana 491, 496
Minkiewicz Romuald 466
Minkowska Anna II 507
Miodek Jan II 676
Miodońska-Brookes Ewa 743 II 216, 591
Mirabeau Octave 183
Mistrz Eckhart (właśc. Eckhart von Hochheim) II 55, 69
Russische und baltische Charakterbilder 792
Miszalska Jadwiga 819
Mitosek Zofia 460, 507, 733, 864 II 406, 642
Mitzler de Kolof Wawrzyniec 99, 200, 275, 525, 547, 560, 596, 712, 768–769, 779 II 662
Brief[e] eines Gelehrten aus Wilna an einen bekannten Schriftsteller in Warschau die polnischen Schaubühnen betreffend 769
Listy o warszawskim teatrze 560
O dobrym teatrze i złej komedii 712
Mizerkiewicz Tomasz 655, 734
Młodożeniec Stanisław 134
Młynek Ludwik II 569
Zarys pierwotnej religii Lachów II 569
Mnich Roman 129, 295
Mniszech Michał Jerzy Wandalin 100, 287, 294, 425, 680, 711 II 37, 45, 393, 398, 600, 604, 763
Myśli o geniuszu 287, 417, 670 II 37, 393, 600
Mocarska-Tycowa Zofia 76, 644, 654, 660 II 148, 356
Mochnacki Maurycy 6, 19, 26, 32–33, 35–37, 51, 56, 69–71, 75, 90, 96, 114, 123, 126–127, 129, 131–132, 134, 138, 140, 143, 147, 152, 205, 215, 218–219, 223, 225–228, 234, 236, 241, 243–245, 248–252, 258–259, 265, 273, 278, 288–289, 291–292, 295, 298–299, 303, 306–

–307, 309, 312, 314, 319–320, 322, 325, 340–341, 349–350, 354–355, 359–360, 365, 375, 378, 381, 388–389, 398–399, 415, 420, 426–428, 432, 434, 437, 441–443, 448–449, 464, 466, 479, 490, 493, 500–501, 516–519, 524, 526, 536, 538, 540–541, 545, 550–551, 557, 572, 576, 579, 585, 599–601, 611, 621–624, 626–628, 631–634, 637–638, 660, 663–665, 669, 716––718, 732, 734, 737–739, 741, 743, 759, 766, 772–773, 779, 822, 828, 830, 838, 846, 859, 864, 882–883, 891–892, 896–897, 903–904 II 13–14, 20, 25–27, 39, 45, 58–61, 67–69, 95, 97, 100, 105, 112–113, 122, 125, 128, 136, 142–143, 147, 151, 154, 157, 159, 163–164, 170, 178–179, 183, 188–189, 233–235, 240, 248, 254, 267, 273, 289, 291, 296, 298, 310–311, 317, 326, 346, 367–370, 372, 383–384, 389, 394–395, 398–400, 413, 423, 426, 437, 443, 451–453, 463, 467, 487–490, 496–498, 500, 502, 504, 507, 510, 516, 524, 530, 536, 547–548, 554, 557––559, 571, 573–574, 577–578, 593, 598, 601–302, 604–606, 610, 612, 620, 647–648, 650––652, 654–655, 657–658, 660, 669–670, 675, 684–685, 694, 701, 703–704, 714, 734–737, 744, 746–747, 750–753, 755–757, 759, 762, 769, 777–778, 782, 789, 799

Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego 19, 131, 251, 299, 312, 325, 359–360, 428, 600, 623, 663, 717 II 95, 234, 267, 289, 296, 368–369, 384, 395, 451–452, 510, 602, 704, 736, 769

[rec.] *Chłop milionowy* 205, 551 II 669

„Cudzoziemczyzna" A. Fredry i parodia „Cierpień młodego Wertera" II 753

Drugi koncert Karola Lipińskiego II 59

„Edmund" przez Stefana Witwickiego 132

Gust publiczności warszawskiej 147, 243, 551 II 128

Jeszcze kilka słów o koncercie p. Szymanowskiej z powodu jej recenzentów II 593

Kilka myśli o wpływie tłumaczeń z obcych języków na literaturę polską II 13, 413, 423

„Lekarz swojego honoru", tragedia w pięciu aktach z dzieł Don Pedra Kalderona de la Barka przez J.N. Kamińskiego dla teatru polskiego przerobiona 115 II 551

„Makbet" Szekspira i Ducisa 205, 218 II 669

„Melitele" II 669

„Mnich". Tragedia Korzeniowskiego 205, 218 II 59, 685

Myśli o literaturze polskiej 228, 249–250, 443, 518, 600, 717, 772, 822, 859 II 13, 39, 95, 326, 394, 488, 510, 593, 655, 703, 736, 756

Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych" 32, 140, 359, 399, 441, 516, 579, 599, 717, 896 II 13, 95, 97, 105, 143, 383–384, 488, 496, 510, 735, 756, 769

O duchu i źródłach poezji w Polszcze 32, 123, 131, 140, 226, 250, 298, 306, 341, 359–360, 420, 427, 441, 550, 663, 716, 759, 772, 830, 883, 896 II 13, 58, 151, 289, 296, 395, 488, 496, 502, 536, 558, 593, 601, 650–652, 654, 684, 703, 735–736, 756, 769, 782

O krytyce i sielstwie 33, 69, 291–292, 320, 441, 600, 621 II 13, 394, 547, 751

O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym 33, 51, 71, 127, 129, 131–132, 228, 235, 244, 250, 265, 291, 381, 399, 420, 434, 442–443, 501, 518, 536, 541, 551, 572, 623, 663, 717–718, 737, 759, 773, 830, 860, 882 II 13, 20, 95, 97, 128, 183, 234, 248, 267, 291, 296, 310, 368, 370, 395, 400, 437, 500, 502, 504, 510, 524, 536, 605, 612, 647–648, 655, 685, 736, 750, 752, 770, 782, 799

O mistycyzmie 320, 883 II 164

O potrzebie wprowadzania na scenę narodową dzieł sławniejszych romantyków II 685

O rewolucji w Niemczech 773

O „Sonetach" Adama Mickiewicza 90, 289, 375, 381, 490, 717, 738 II 39, 59, 154, 157, 163, 395, 451, 463, 573, 602, 658, 704, 736, 769–770
O tragedii „Harald" 219
[rec.] *Otello* 219
Paganini dał ósm koncertów II 593
Paganini i Lipiński 623
„Pisma rozmaite" Kazimierza Brodzińskiego 69–70, 291, 320, 717 II 13, 384
Polemika z L. Osińskim 237
[rec.] *Powieści dla mojej córki* 526
[rec.] *Powieści z dziejów polskich dla młodych panien* 526
Powstanie narodu polskiego w roku 1830 i 1831 354, 624, 626 II 606
Premiera opery Rossiniego „Hrabia Ory" 739
Romantyzm i rewolucja 351, 600
Rzut oka na ogół polskiego piśmiennictwa 51 II 536, 606, 757
Szekspir 205 II 669–670
Uwagi z powodu umieszczonego w ostatnim numerze „Dziennika Warszawskiego" artykułu o „Sonetach" Mickiewicza II 574
„Wallenstein" Friedricha Schillera 219
Woronicz 464, 741 II 13, 756
Wzmianka o filozofii natury w Niemczech II 655
Moczkodan Rafał II 454
Modrzejewska Helena 370, 947 II 626, 670
Modrzewska Mirosława 703
Modzelewska Ewa 136
Modzelewska Natalia 460
Moers Ellen 165
Mohort Henryk II 525, 527, 541
Dobrodziej złodziei II 541
Mokranowska Zdzisława II 591
Mokronowski Wojciech II 661
Moleschott Jakob 170, 184
Molière (właśc. Jean-Baptiste Poquelin) 112, 191, 199, 558, 560, 564, 567, 711–715, 718, 811 II 104, 419, 424, 426, 664, 734
Don Juan 112
Grzegorz Fafuła (*Jerzy Dandin*) II 424
Krytyka „Szkoły żon" 560
Mieszczanin szlachcicem 564
Mizantrop 112
Skąpiec 112, 567
Szkoła kobiet (żon) II 734
Tartuffe, czyli Świętoszek 112
Molik Witold 274, 780
Mombert Alfred 432
Monat Henryk II 73, 75
Czas powstania „Anhellego" i znaczenie poematu II 73

Monet Oscar Claude 474
Moniuszko Stanisław 658–660, 710, 749 II 144, 146, 689
Monk Samuel Holt II 790
Monné-Młodnicka Wanda 336
Montaigne Michel de 711
Monteskiusz (właśc. Charles Secondat de La Brède et de Montesquieu) 182, 224, 438, 594, 712, 717 II 501
Trzy pisma w różnych materiach II 422
Montesquiou Robert de 41, 163, 183
Moore Edward 199–200 II 662, 664, 678
Bewerlej, czyli gracz angielski (*Gracz*, *The Gamester*) 199–201 II 662–664, 678
Moore Thomas 692, 695 II 162, 167–168
Moraczewska Bibianna 321
Moraczewski Jędrzej 767 II 137, 185, 454
Dzieje Rzeczypospolitej Polskiej II 185
Wypadki poznańskie z roku 1848 II 454
Moraczewski Wacław II 72
Morawska Konstancja Dzierżykraj 369–370, 373, 677, 691, 699
Kronika literacka 699
Z literatury angielskiej 691
Morawski Franciszek Dzierżykraj 36, 45, 52–53, 56, 70, 72, 75, 82, 218, 338, 350, 355, 358, 397, 415, 452, 484, 490, 509, 515, 519–520, 522–524, 564, 616, 621, 670, 676, 681, 688–689, 700, 702, 714, 720, 822, 947 II 122, 161, 167, 170, 179, 224–225, 367, 521, 643, 651, 666––667, 682, 694, 733, 767
Bajki 46, 350
[rec.] *Bolesław Wtóry* 218 II 667
„Cyd". Trzecie wystawienie II 667
Dopisek (*Przedmowa do bajek*) 46
Droga żelazna 72
[rec.] *Hamlet* 397, 700, 714 II 651, 667
Klasycy i romantycy polscy w dwóch listach wierszem 70, 515, 670, 822
List drugi do romantyków 822
Nowy Parnas II 224
Powtórne wystawienie „Bolesława II" II 667
Sen poety 947
Śmierć Abla II 667
Święty Izydor. Legenda wiejska 72
Morawski Kazimierz 80, 392, 395
Cesarz Tyberiusz 80
Z życia towarzyskiego w epoce Zygmunta Augusta 392
Morawski Marian 229, 229–230, 234, 245–246, 248, 833, 944
[rec.] *Bez dogmatu* 246
Wieczory nad Lemanem 229, 944
Włodzimierz Sołowiew 944
Morawski Stefan 121, 274, 644 II 631

Morawski Szczęsny II 520
More Henry 315
Enthusiasmus Triumphatus 315
More Thomas II 722, 724
Utopia II 724–725
Moréas Jean 183 II 212, 595
Symbolizm II 595
Moreau Gustave 183
Morelly Étienne-Gabriel II 726
Morelowski Józef 308–309, 497
Treny 309, 497
Morgan Lewis Henry 832
Morice Charles 247, 387, 724–725
La Littérature de tout à l'heure 247
Mörike Eduard 67
Moroz Grzegorz II 287
Moroz Leopold 411, 415
Mowa przy dorocznym otwarciu szkół obojga warszawskich 411
Morris Richard II 69
Morris William II 726–727
Wieści znikąd II 726
Morski Tadeusz 756, 766
Uwagi o chłopach 756
Morstin Ludwik Hieronim 62–63, 66, 523–524, 689 II 25, 27, 711, 715
Wpływ idei filozoficznych na współczesną twórczość literacką 63, 523 II 711
Zagadnienie bytu narodowego we współczesnej literaturze polskiej II 25
Morstinowie, rodzina II 520, 662
Morsztyn Jan Andrzej 436, 575, 577, 719 II 241, 306, 661, 678
Morsztyn Stanisław II 661, 676
Morsztyn Zbigniew II 323, 468, 479
Emblematy II 323, 468
Mortęska Magdalena 878
Mortier Roland II 189
Mortkowicz Jakub II 73, 75
Morus Tomasz II 725–728
Morzycka Faustyna 321
Mosso Angelo 610
Mostowska Anna z Radziwiłłów 89, 357, 365, 526 II 345, 360, 408, 410, 471
Astolda, księżniczka z krwi Palemona, pierwszego księcia litewskiego, czyli nieszczęśliwe skutki namiętności II 344–345
Do czytelnika 89 II 344
Strach w zameczku 89, 357 II 408
Mostowski Tadeusz Antoni 218, 276, 286, 616 II 472, 479, 521, 643, 666–667, 682, 733
[rec.] *Ludgarda* 218
Wybór powieści moralnych i romansów II 472

Moszczeńska Izabela 708–710
Słów kilka o estetycznej i literackiej wartości książek wydawanych dla dzieci i młodzieży 709
Moszyński Jerzy 280, 804 II 201
Obrachunek z „Rzeczą" p. Stanisława Koźmiana „O roku 1863", z jej autorem i z tegoż przyjaciółmi II 201
Mościcki Henryk II 200
Motiaszow Igor 710
Motty Marceli 135, 368, 500, 592–593
De omnibus rebus et quibusdam aliis 130
Listy Wojtusia z Zawad do Pafnusia 368, 592
Przechadzki po mieście 368, 592
Mozart Wolfgang Amadeus 82, 298, 657, 659, 737, 739 II 141–142, 145
Mozdyniewicz Ewelina II 427
Możejko Edward 937
Mroziński Józef II 584, 590
Pierwsze zasady gramatyki języka polskiego II 584
Mrozowska Jadwiga 947
Mucha Bogusław 807
Muchanow Siergiej II 517
Muchliński Antoni II 166, 170
O Pietraszewskim Muchliński II 166
Muczkowski Józef II 408, 410
Kilka słów o Mikołaju Sępie II 408
Mueller Stanisław Antoni 402, 416
Henryk Flis 402
Müller Antoni II 213, 216
Literacki sąd doraźny II 213
Müller Friedrich Max 171, 180, 849, 854–855, 898 II 260
Wykłady o umiejętności języka 855
Munch Edvard 302, 826, 828 II 786
Münzer Jan 308–309
Z najnowszej liryki 308
Murat Henriette-Julie de II 318
Contes de fées II 318
Muratori Lodovico Antonio II 763
Della perfetta poesia italiana II 763
Musiał Jan 121
Musin-Puszkin Aleksiej 872
Musset Alfred de 159, 393, 721, 724
Spowiedź dziecięcia wieku 159, 721
Muszkowski Jan II 340
Sumienie ruchu II 340
Muśnicki Nikodem 324, 340
Pułtawa 323–324, 340

Muzajos 462
Myers Frederik W.H. 702
Mylik Mirosław 838
Mysłowska Anna 88
Myśliński Jerzy II 457
Mytych-Forajter Beata 37

N
Nabielak Ludwik 759, 766 II 17, 26, 247–248, 254, 518, 798
Zabytki starożytnej poezji słowiańskiej 759 II 17–18, 248
Nachlik Jarosław 135
Naganowski Edmund S. 590, 690, 692, 700, 702
Kronika londyńska 589–590, 692
Nagłowski Antoni 712
Najdek Kamila 18
Najder Zdzisław II 457
Najdienow Siergiej 213
Nakwaska Anna z Krajewskich 528 II 519, 521
Nakwaski Henryk Mirosław 767
Nalepiński Tadeusz 803, 806
ON idzie! Rzecz o Królu-Duchu Rosji 803
Nałkowska Zofia 534–535, 538–540, 678, 827–828 II 203, 340
Kobiety 534
Nałkowski Wacław 25, 164, 176–177, 180, 185, 190, 253–254, 257–259, 266, 430, 539, 610, 612, 648, 651, 723, 777–778, 780, 804, 908, 911, 929–930 II 70–71, 100, 113, 140, 228, 230, 315–317, 357, 397–398, 495, 497, 529, 531, 598, 638, 649, 720
„Chimera" wobec ewolucji 176, 257, 723, 911, 930 II 315
Forpoczty 176, 266, 610, 648, 652 II 100, 108, 139, 315, 397, 495
Forpoczty ewolucji psychicznej i troglodyci 177, 185, 253–254, 430, 778, 929
Na sposoby biorą się II 316
Proletariat i twórcy 177
Rówieśnice 678, 827
Sienkiewicziana. Szkice do obrazu 25 II 228, 529, 638
„Wyzyskiwani" a „Rodzina Połanieckich" 177
Namowicz Tadeusz 780 II 179
Nanowski Zbigniew II 468
Napieralska Maria 533
Napoleon I Bonaparte, cesarz Francuzów 71, 75, 284, 293, 421, 719, 731 II 160, 718, 726
Narbutt Teodor 747–748, 754
Dzieje starożytne narodu litewskiego 748
Narbuttowa Anna 526
Narębska Agnieszka 570, 949
Nargielewicz Tomasz 461
Narušienė Vaiva 506, 755

Naruszewicz Adam 48–50, 77, 217, 275–276, 307, 450, 464, 495, 518–520, 661, 686, 712, 714, 745, 845, 896 II 103, 124, 224, 230, 242, 255, 263, 289, 304, 408, 410, 533–536, 538–539, 542, 556, 678
Do Ignacego Witosławskiego, obożnego polnego koronnego. O złym używaniu poetyki II 224
Do potwarców II 224
Dzieła 275, 661
Głupstwo 450 II 535
Gwido Hrabia Blezu 217 II 678
Historia narodu polskiego 745 II 255, 344
Hymn do Słońca 464
Pieśń ciarlatańska na Jarmarku 495
Pochlebstwo II 535
Reduty II 538
Sekret II 535
Wiek zepsuty II 535
Wstęp II 103
Żywot Jana Karola Chodkiewicza 77 II 304
Narzymski Józef 210, 215, 553 II 375, 380
Epidemia 210
Pozytywni 210 II 375
Słówko o teatrze, znaczeniu tegoż i o moralności scenicznej 210
Nasiłowska Anna 17, 378, 540
Natora-Macierewicz Hanna II 453
Nawarecka Lucyna 893
Nawarecki Aleksander 37 II 531
Nawrocka Ewa II 695
Nawrocki Władysław 506, 695 II 422, 426
Felicjan Faleński jako tłumacz II 422
Negri Ada II 111
Fatalità 817
Tempeste 817
Negri Pola (właśc. Apolonia Chałupiec) 817
Nehring Władysław 284, 433, 435–436, 522, 524 II 124–125, 281, 475, 485–486, 539, 542, 608
Kurs literatury polskiej dla użytku szkół 433, 522 II 124, 281, 485
Poezje Krasickiego II 539
Studia literackie 436
Nekanda-Trepka Edgar Mścisław 690, 695, 700–702 II 205, 215
Kronika londyńska 690, 701
Kronika paryska II 205
Nemoianu Virgil 76
Nerval Gérard de 128, 467
Nesteruk Małgorzata 135
Nestroy Johann 67
Neubuhr Elfriede 76

Neumann Alfred 458, 677 II 338
Neumanowa Anna II 169–170
Sienkiewicz w Kairze II 169
Newlin-Wagner Tadeusz 892
Newman John Henry 702, 938, 941–943, 945
Newton Isaac 226, 284, 598, 892 II 55, 792
Nicolai Christoph Friedrich 670
Nidecki Andrzej Patrycy 80
Niederhöffer Albert II 259
Podania gminne meklemburskie (*Mecklenburg's Volkssagen*) II 259
Niedziałkowski Karol 533, 539 II 555
Nie tędy droga, Szanowne Panie. (Studium o emancypacji kobiet) 533
Niedziela Zdzisław 577, 806
Niedzielski Czesław II 119, 203, 286, 457
Niedźwiecki Zygmunt II 89, 91
Niedźwiedzki Leonard 278, 625 II 367
Niedźwiedzki Władysław II 63
Niedźwiedź Jakub 743 II 516, 621
Niegoszewski Stanisław 486, 489
Niekrasow Nikołaj 790, 792–793, 795, 805–807
Niembsch Franz Nikolaus (Mikołaj Lenau) II 96, 100
Niemcewicz Julian Ursyn 45–51, 56, 90, 96, 114, 236, 241, 276–278, 305, 312, 314, 336, 350, 374, 378, 405, 464, 495, 519, 564, 614, 616, 656, 676, 693, 704, 712–713, 716, 731, 784, 947 II 7–9, 15, 25–26, 29, 34, 115, 126–127, 129, 135–136, 164, 192, 194–195, 222, 224, 230, 263, 268, 274, 276–277, 281–289, 293, 305, 326–327, 342, 345–3496, 352, 356–357, 359––360, 366, 385, 389, 393, 398, 408, 410, 472, 479, 521, 524, 539, 643, 655, 663, 666–667, 669, 676, 679, 719, 733, 767, 801
Do czytelnika (*Przemowa* do *Jana z Tęczyna*) II 326, 359
Dwaj panowie Sieciechowie 336 II 524
Fragment Biblie targowickiej. Księgi Szczęsnowe 495 II 222, 224
Głupiada 495
Jan z Tęczyna 90, 312 II 29, 129, 268, 327, 345, 357, 359, 366, 385, 504, 655, 753
Pamiętniki czasów moich II 192, 194
Podróż po Ameryce II 277
Podróże historyczne po ziemiach polskich II 276, 281
Powrót posła 114 II 8, 524
Rozprawa o bajce 45, 47, 236, 350, 374, 712 II 126, 393
Samolub 614
Śpiewy historyczne 464, 704, 784 II 9, 408, 719, 767
Władysław pod Warną II 663, 666–667
Zbiór pamiętników historycznych o dawnej Polszcze II 346
Niemojewski Andrzej 105, 252, 259, 368, 371, 504, 804, 823, 892
Bóg Jezus 504
Legendy 105
Prorok wykolejeńców 252

Niemojewski Marcin 755
Niemojewski Zenon II 518
Niemojowski Ludwik 708
Trójlistek 708
Niemojowski Wincenty 358, 515, 524 II 106, 112, 225, 289, 298, 491–492, 497, 768, 778
Myśli dorywcze o romantyczności i romantykach 515 II 106, 225, 289, 492, 768
Nietzsche Friedrich 16–17, 25, 36, 177, 181–183, 190, 246–248, 266, 388–389, 423–426, 440, 568, 650, 726–727, 739, 776–780, 825, 837, 855–856, 858, 867, 890, 910, 918, 921, 923, 930––931, 933 II 42, 68, 70–75, 100, 169–171, 264, 269, 397, 571, 595, 656, 691, 723, 785, 788, 790
Dzieła II 73
Narodziny tragedii z ducha muzyki (*Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*) 36, 425, 739 II 68
Poza dobrem i złem 777 II 785
Tak mówił Zaratustra (*Tako rzecze Zaratustra*) II 72–74, 788
Teoriopoznawcze wprowadzenie o prawdzie i kłamstwie w sensie pozamoralnym 856
Upadek Wagnera II 74
Niewiadomski Stanisław II 145
Niewiarowski Aleksander 130, 135, 368, 370, 491, 591, 674, 760 II 117, 249, 361, 363
Galeria konkurentów i konkurentek II 117
Gwiazdki 591
Laokoon II 361
Rotmistrz bez roty II 363
Ze wspomnień o Słowackim 491
Niezabitowski Kajetan (Nezabitauskas Kajetonas) 747–478, 754
Wiadomość o literaturze litewsko-żmudzkiej, czyli zbiór dzieł litewsko-żmudzkich i prusko-litewskich od najdawniejszych czasów aż dotąd 747
Nieznanowski Stefan 310
Nisard Jean-Marie Désiré II 687
Nitowski Jan 535
Album biograficzny zasłużonych Polaków i Polek wieku XIX 535
Nodier Charles Emmanuel 202, 720 II 217–218
Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux II 217
Upiór (*Wampir*) 202
Nodzyńska Ludmiła 806
Noël François-Joseph-Michel 571
Cours de littérature compare 571
Leçons allemandes 571
Leçons anglaises 571
Leçons françaises de littérature et de morale 571
Leçons latines anciennes 571
Leçons latines modernes 571
Nordau Max Simon 177, 778
Zwyrodnienie 177, 778

Norwid Cyprian 27, 33–34, 37, 51, 73, 88, 133, 167, 180, 209, 221, 269, 278, 280, 310, 336, 339, 341, 344–345, 349, 367, 372, 382–383, 387, 389, 391, 410, 464, 466–467, 485–486, 491, 493––495, 500–501, 504–506, 536, 553, 556, 560, 567, 569, 593, 629, 634, 650, 654, 664–665, 669, 675, 678, 682, 687–689, 700, 727, 732–734, 741, 760, 813, 819, 866–867, 870–871, 885––886, 893, 912, 943 II 17, 22, 26, 44, 108, 112–113, 139, 205, 211–212, 215–216, 220, 249, 289–292, 295, 297–298, 328, 368, 372, 391, 408–410, 465, 468, 510, 516, 521, 540, 561, 564––567, 570, 572, 582, 584, 591, 593–594, 598, 608, 614, 621, 648, 654, 660, 670–671, 675, 704, 706, 714–715, 719, 721, 731, 759, 760, 762, 770, 778, 790
Ad leones! 500 II 615
Assunta 133 II 615
Bema pamięci żałobny rapsod II 108
Białe kwiaty 536
Boga-Rodzica. Pieśń ze stanowiska historyczno-literackiego odczytana 464 II 565
Cacka II 205
Cywilizacja 383
Czarne kwiaty 383, 886
Częstochowskie wiersze II 220
Do krytyków 867 II 409, 671
Do mego brata Ludwika 687–688
Do obywatela Johna Brown 687
Do Walentego Pomiana 500
Emancypacja kobiet 536
Emil na Gozdawiu 133
Epimenides 383
Epos-nasza 345
Fabulizm Darwina 167
Feleton o feletonie 367
Fortepian Szopena 741 II 594
Ironia 500
Jest ci to On, tam, gdzie nie kłamią twarze… II 615
Kleopatra i Cezar 221 II 671
Krakus, książę nieznany 867, 870 II 409, 566, 671
Krytyka II 328
List do Walentego Pomiana Z. 689
Marmur biały II 594
Memoriał w sprawie „Towarzystwa Uszanowania Człowieka” II 289
Milczenie II 291, 297
Mistycyzm 886
Moja piosnka II 500
Na przyjazd T. Lenartowicza do Fontainebleau 688
Niewola 345 II 566, 704
Notatki z historii II 566
O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru „Balladyny”) 34, 51, 345, 491, 501 II 22, 112, 291, 295, 368, 565–566, 594, 648, 760, 770
O sztuce. (Dla Polaków) II 22, 671

Obywatel Gustaw Courbet. Zarys – publicystom, artystom, krytykom i korespondentom polskich dzienników poświęcony II 615
Ogólniki II 391, 465
Ostatnia z bajek 51
Pierścień Wielkiej-Damy 33, 209, 536, 553 II 408–409, 671
Pieśń społeczna II 566
Pisma zebrane 688 II 108, 220
Poezje 278
Powieść (*Dwie powieści*) II 328
Praca 168
Promethidion 382 II 22, 391, 408, 566, 615, 706
Prototypy formy II 706
Przepis na powieść warszawską II 328
Psalmów-psalm 536
Quidam 345, 383 II 408
Rzecz o wolności słowa 280, 382–383 II 566–567
Słodycz II 671
Śmierć 500
Trzy strofki 688
Tyrtej. Tragedia fantastyczna II 671, 718–719
Vade-mecum 278, 382, 500, 689 II 409, 465, 614, 760
W pamiętniku II 719
W Weronie 500
Wanda 867, 870 II 566
Wędrowny sztukmistrz 383 II 615
Widowiska w ogóle uważane 567, 866 II 671
Z listu do Włodzimierza Łubieńskiego 688
Z pamiętnika (o zemście) II 290
Z Tyrteja II 719
Za kulisami 383
Zwolon 133, 382
Norwid Ludwik 760 II 17, 759
Nosek Anna 710
Noskowski Zygmunt II 145, 253
Nossig Alfred (Ladawa) 386, 389, 855 II 71, 75
Fryderyk Nietzsche, Niemiec filozofujący młotem 855 II 71
Poemat o człowieku 386
Poezje 386
Novalis (właśc. Friedrich Leopold von Hardenberg) 24, 128, 225, 228, 265, 383, 387, 465, 496, 598, 612, 622, 733, 772, 828–829, 882, 893–894 II 170, 267, 582, 591, 655, 684
Fragmenty II 582
Henryk Ofterdingen 598
Hymny do Nocy 128, 465 II 684
Nowacka Teresa 454 II 119

Nowaczyński Adolf 55–56, 162–164, 213, 222–224, 314, 329, 393–395, 504, 506, 568, 701––702, 804, 923 II 75, 222, 416, 426, 540, 542, 553, 555, 789
Angielskie przekłady Jana Kasprowicza II 416
Bernard Shaw i dramat młodej Anglii 701
Car Samozwaniec 223
Cyganeria warszawska. Sztuka w czterech aktach 504
Dramat polski XIX wieku. Studium impresjonistyczne 222
Facecje sowizdrzalskie o ludziach pióra, pędzla, nożyc dla ludzi pióra, pędzla, nożyc 504
Figliki sowizdrzalskie 393
Jerzy Meredith 163
Małpie zwierciadło. Satyry 504, 923
Meandry 393
Miriam 164
Nowe Ateny. Satyra na wielki Kraków II 540
O dramacie z przeszłości 222
Oscar Wilde. Studium. Aforyzmy. Nowele 162
Pamflety II 222
Pan Weyssenhoff 163
Satyra staropolska II 540
Shelley… pamflecista (*Shelley… paszkwilista*) II 222
Skotopaski sowizdrzalskie II 553
Smocze gniazdo 213
Wczasy literackie 55
Nowaczyński Tadeusz II 393, 398
O prozodii i harmonii języka polskiego II 393
Nowak Stefan 449
Nowak Zbigniew Jerzy 194, 309 II 411, 554
Nowakowski Władysław 696
Nowicka Elżbieta 126, 224, 339, 660, 689, 743, 893 II 148, 240
Nowicka-Jeżowa Alina 37, 310, 577, 893 II 427
Nowicki Adam II 726, 728
[rec.] *Looking Backward* II 726
Nowicki Władysław 706
Nowiński Józefat II 228
Sienkiewicz II 228
Nowiński Stanisław 48, 56
Nowosilcow Nikołaj N. 103 II 225, 444
Nożyński Tadeusz 593
Nusbaum Henryk II 139
Nusbaum Józef 166, 171, 180
Idea ewolucji w biologii. Przeszłość, stan obecny i wpływ na rozwój wiedzy ludzkiej 180
Nycz Ryszard 5, 17, 187, 274, 389, 480, 493, 570, 654, 917, 937 II 35, 75, 220, 273, 598, 642, 790

O
O. N. 565
X
Odpowiedź na artykuł „Grotesko" przez pana W. do nru 74 „Korespondenta Warszawskiego" podany 565
Obrączka Piotr 780
Obrębska-Jabłońska Antonina 806
Obsulewicz-Niewińska Beata 97
Ochab Maryna 366
Ochocki Jan Duklan 278
Ochorowicz Julian 142–143, 153, 170, 174, 180, 229, 234, 630, 612, 639, 642–643, 669, 775, 824–825, 828, 832, 837, 888–889, 891–892, 898 II 187, 189, 295, 298, 313, 317, 373, 377––378, 380, 396, 398, 427–428, 432, 434, 497, 608, 610, 709, 714, 773–774, 778
De la suggestion mentale II 773
Jak należy badać duszę? Czyli o metodzie badań psychologicznych 229, 889 II 432
Liryczna twórczość poetów. Szkic psychologiczny II 295
Między snem a czuwaniem. Szkic psychologiczny 825
Miłość i zbrodnia. Szkic psychologiczny 170
O twórczości poetyckiej ze stanowiska psychologii 142, 603, 639, 775, 825, 832 II 377, 396, 432, 434, 497, 608, 709, 773
O wolności woli 229
Pierwsze zasady psychologii II 773
Pozytywizm i negatywizm II 378
Przegląd literacko-naukowy 170
Romantycy i realiści II 313
Sur l'idéoplastie II 773
Wstęp i ogólny pogląd na filozofię pozytywną 229, 642 II 187, 373
Zastosowania psychologii II 432
Zjawiska mediumiczne 889
Ocieczek Renarda II 411, 426
Oczko Piotr 135
Odlanicki Jan Poczobut II 196
Odrzywolski Marian 153
Odyniec Antoni Edward 51, 67, 73–74, 76, 123, 205, 220, 223, 269, 301, 359–360, 365, 454, 484–485, 495, 499, 621, 633, 677, 680, 687–688, 747, 791, 906 II 11–12, 26, 161, 290, 298, 371, 394, 398, 408, 409–410, 425, 480–481, 486, 522, 560, 611–612, 620, 672, 700, 705, 714, 769
Barbara Radziwiłłówna II 409
Do czytelnika II 409
Felicyta, czyli męczennicy kartagińscy 73–74, 220 II 672, 705
Izora 205
Listy z podróży 51 II 480–481
Nie wiadomo co, czyli Romantyczność. Ballada 499
Poezje 123, 359–360, 687 II 394, 611, 700, 769
Rzecz o śpiewach ludu między rzekami Bugiem, Wkrą i Niemnem mieszkającego II 560

Offenbach Jacques 568
Ogińska Aleksandra II 520
Ogiński Michał II 195
Ohrenstein Jerzy 384, 389
Okoń Jan 37, 467
Okoń Waldemar 17, 474, 481 II 621
Okopień-Sławińska Aleksandra 153, 857 II 54, 287, 380
Okraszewski Stanisław 202, 215
Uwagi nad aktorami i widzami warszawskimi 202
Okulicz-Kozaryn Małgorzata 426, 613 II 46
Okulicz-Kozaryn Radosław 165, 248, 743, 828, 945
Oleksowicz Bolesław II 287
Olendzki Władysław 368
Oleszczyński Seweryn 876
Oleśnicka Zofia 527
Olędzka-Frybesowa Aleksandra 681
Olędzki Mirosław II 35
Oliphant Margaret 699
The Victorian Age of English Literature 699
Olizarowski Tomasz August 128, 135, 507, 625 II 367, 373, 572, 671–673, 748
Bruno 128 II 748
O literaturze dramatycznej polskiej II 672
Softy. Powieść hebrajska II 367
Śnielki, czyli raczej sonety II 572
Zawierucha 128
Olkiewicz Joanna II 278
Olkusz Wiesław 26, 710 II 660
Olszaniecka Maria 644
Olszewska Maria Jolanta 945 II 676
Olszewski Michał II 256, 263
Oświata Słowian pogańskich II 256
Opacki Ireneusz 310 II 35, 178, 411, 578, 638
Opacki Zbigniew 807
Opaliński Krzysztof 307, 335 II 532, 534–536
Opałek Mieczysław 76 II 523
Opeć Baltazar 461
Oppeln-Bronikowski Kazimierz II 611
Oppman Artur (Or-Ot) 708 II 690
Gliński w dramatach. Z okazji wystawienia „Almanzora" II 690
Oraczewski Feliks 560
Pieniacz 560
Orda Napoleon 370
Ordon Władysław (właśc. Władysław Szancer) II 371
Garbus z Bononii. Poemat z wieków średnich II 371

Ordyniec Jan Kazimierz 132, 305, 564, 569, 656, 659, 739 II 69, 140–141, 147, 584, 639, 642, 669, 675, 700–701, 714, 769, 778
O związku i powinowactwie sztuk pięknych w ogólności, a mianowicie poezji z muzyką II 60, 141, 700, 769
Zasady poezji i wymowy 305 II 639
Orgelbrand Maurycy 244
Orgelbrand Samuel 243, 247, 249, 277, 326, 411, 820 II 78, 192, 198, 203, 222, 273, 719, 723
Encyklopedia powszechna 243, 247, 249, 277, 326, 411, 820 II 78, 192, 198, 217, 222, 251, 273, 719
Orkan Władysław (właśc. Franciszek Smreczyński, pierwotne nazwisko Smaciarz) 338, 343, 349, 678 II 112, 117, 552, 645, 674–675
Nowele II 117
Pomór 678
Wina i kara II 674–675
Orlicz-Garlikowska Helena 537
Orliński Marcin 506
Orłow Aleksander 787
Obraz domowego i publicznego życia Moskali od r. 1584 do 1689 787
Orłowski Augustyn II 664
Orłowski Jan 807, 876
Orpiszewski Ludwik II 671
Mikołaj Zebrzydowski II 671
Orska Joanna 655
Ortigue Josephe de 242
De la Guerre des dilettanti, ou de la révolution opérée par M. Rossini dans l'opéra français [!]*; et des rapports qui existent entre la musique, la littérature et les arts* 242–243
Ortwin Ostap (właśc. Oskar Katzenellenbogen) 57, 66, 96–97, 120–121, 212, 214–215, 222––224, 233–234, 313, 315, 378, 401, 416, 431–432, 493, 556–557, 608–609, 612, 651–652, 654, 678, 681, 739–740, 743, 856–857, 868–869, 871, 931, 936 II 75, 202, 341, 343, 515, 589–590, 604, 644, 674–675, 691–693, 695, 783, 787–790
„Achilleis" Stanisława Wyspiańskiego 856
Glosy teatralne 931
Ibsen w rozwoju dramatu 212, 856 II 693
Kampania jesienna w teatrze lwowskim 222
Konstrukcja teatru Wyspiańskiego 401, 431, 740
O liryce i wartościach lirycznych 120 II 589
O „Skałce" Wyspiańskiego 223
O stylu i metodzie „Oziminy" Wacława Berenta. Przyczynek do teorii powieści 609 II 342, 589
O teatrze tragicznym 214, 233, 556, 869 II 674, 787
O „Wyzwoleniu" Wyspiańskiego 740
Podstawy liryki Kasprowicza II 515
Próby przekrojów. Ze studiów nad teatrem, liryką i powieścią 1900–1935 223
Samoistność krytyki literackiej 609
U podstaw staffizmu II 515

Utopie o dramacie 214, 739, 868 II 674, 691–693
Wizjonerstwo w dramatach Wyspiańskiego 740
Z propedeutyki krytyki literackiej 609
Żywe fikcje 57, 96, 378 II 341, 604
Orzechowski Stanisław 81, 193, 275–276 II 305, 309
Orzeszkowa Eliza 21, 67, 87–88, 92–94, 97, 114, 133, 142–143, 150, 172, 175, 180, 188, 198, 229, 231, 234, 238–241, 244–245, 248, 255, 258, 261–263, 266, 268–269, 273, 313, 315, 321––322, 327, 331, 338, 352–355, 362, 366, 370, 372, 376–378, 384, 389, 411–412, 415, 422, 426, 428, 432, 445, 448, 471–472, 502–503, 507, 528, 531–535, 537, 539, 544–546, 580–581, 583, 585, 603–606, 612, 637, 642–643, 650, 674, 681, 698, 729, 741–743, 745, 750–752, 754––755, 776, 804, 824, 834–838, 847–849, 855, 857, 861–862, 864, 887, 908, 924, 935, 937, 939–941, 944–945 II 22–23, 27, 29–31, 34–35, 41, 45, 54, 64, 69, 76–78, 80, 83, 85 88–89, 91, 98–100, 131–133, 136, 138–139, 149, 152–153, 155, 158–159, 206, 210, 268, 296, 298, 313–314, 317, 332–333, 335–337, 342–343, 360, 375–377, 380, 391, 396, 398, 401–402, 405, 423, 426, 428, 434, 438, 441, 443, 477, 479, 506–507, 511, 516, 527, 530, 551, 555, 575, 578, 587, 590, 602–604, 515–616, 620, 622, 627, 630, 633–638, 647, 649, 656, 659–660, 707–708, 714, 724, 726, 728, 741–742, 746, 771–772, 778
Ad astra 924
Anastazja II 360
Australczyk 240, 353
Autobiografia w listach 87 II 603, 634
Cham 941
Chwile 384
Cnotliwi 93 II 401, 634
Do Pana Redaktora gazety „Ruś” 752
Do redakcji gazety litewskiej „Wilniaus Žinios” 752
Drugie dziesięciolecie (1840–1850) II 99
Dwa bieguny 114, 537, 924
Dziurdziowie II 742
Ernest Renan 835, 940
Excelsior! 924 II 99
Gama uczuć ludzkich… 835
Gloria victis 472
Iskry 384
Kilka słów o kobietach 150
Kilka uwag nad powieścią 172, 238–239, 266, 362, 411, 422, 445, 698, 861 II 29, 41, 76, 132, 158, 313, 332–333, 391, 396, 428, 438, 477, 527, 602, 634–635, 656, 707, 741, 771
List Elizy Orzeszkowej do p. Marii Szeligi, autorki powieści „Bez opieki” 674
List otwarty do Pana Walerego Przyborowskiego 674
Listy E. Orzeszkowej i P. Chmielowskiego II 83
Listy o literaturze 93, 172, 238, 255, 263, 605, 674, 741 II 132, 314, 375, 377, 396, 656, 771–772
Listy o literaturze. Wiek XIX i tegocześni poeci 172, 238, 255, 263, 742, 848
Listy z Ustronia 239, 674
Maria 133

Meir Ezofowicz 93, 370, 471 II 23
Melancholicy 188, 887, 924
Muzy II 335
Nad Niemnem 196, 239–240, 352, 603 II 511, 627
Niziny 750
O „Historii cywilizacji angielskiej" przez Henryka Tomasza Buckle'a 172, 261, 268, 603
O kobiecie polskiej 321
O patriotycznych ideałach Zygmunta Krasińskiego II 139
O postępie 262 II 313
O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium 93, 239, 255, 327, 377, 422, 428, 445, 544, 581, 606, 835, 862 II 30, 41, 88, 133, 152, 155, 313, 337, 396, 402, 438, 441–442, 527, 588, 615–616, 636, 708, 741
O przekładach 239 II 133, 424, 506, 656, 659, 724, 772
O smutku i śmiechu w literaturze II 206
O wpływie nauki na rozwój miłosierdzia II 138, 313
O Zygmuncie Krasińskim 231, 941 II 64, 772
O Żydach i kwestii żydowskiej II 23
Obrazek z lat głodowych II 77, 335
Pan Graba 92, 532 II 80, 742
Patriotyzm i kosmopolityzm. Studium społeczne 269, 352, 847 II 22, 134, 647, 649
Pompalińscy 502
Powieść a nowela 384, 412, 428, 583 II 396
Przędze 384
Rodzina Brochwiczów 93
Słowo 231, 941 II 575
Trzy nowele II 78
Widma II 551
Wstępne słowo II 23
Z opowiadań prawnika II 78
Z różnych sfer 94 II 31–32, 77, 87, 153, 296, 336, 402, 602, 741
Znad Niemna 750
Osiński Alojzy 894
Słownik mitologiczny z przyłączeniem obrazo-pismu. Ikonologia 894
Osiński Dawid Maria II 190, 444, 729
Osiński Józef Herman II 137
Osiński Ludwik 31, 33–36, 47–49, 81, 122, 201–203, 217, 223, 236–237, 241, 341, 358, 396–397, 402, 405–407, 414–415, 418, 512–513, 516–517, 522, 524, 549, 571, 576, 616–617, 662, 683–684, 687, 689, 700, 713–715, 739, 746, 771, 811, 865–866, 870, 947 II 120, 122, 124–125, 137, 170, 192, 217, 266, 381, 389, 417, 422, 426, 450, 462–464, 467, 488, 490, 521, 532, 534–535, 650, 665–667, 669, 675, 677–678, 680, 682, 694–695, 717, 720, 733, 746, 767, 777, 781, 789, 795, 797
Bajki 47–48
Drugie zdanie o tragedii „Ludgarda" II 266
Dzieła 49 II 677
„Eneida" Wirgilisza. Dzieło pośmiertne przez Franciszka Dmochowskiego II 417

Epopeja 341
[rec.] *Klaryssa, czyli żołnierz spod Raszyna* 217
Na powrót wojska w 1809 roku II 122
O poezji dramatycznej 203, 217
O tłumaczeniach z obcych języków II 422
O życiu i pismach Franciszka Dmochowskiego II 795
Obrona pułkownika Siemianowskiego II 462
Oda do Kopernika II 122
„Saul", trajedia Alfierego z włoskiego tłumaczona 811
Sztuka dramatyczna w Polsce do końca wieku XVIII 217 II 678
[rec.] *Teona* II 667
Tragedia u nowożytnych II 680
Wykład literatury porównawczej 34–35, 47–49, 122, 217, 396–397, 414, 418, 513, 571, 662, 865 II 120, 217, 381, 488, 532, 535, 650, 669, 680, 717, 733, 767, 781
Ososiński Tomasz 507
Ossoliński Józef Maksymilian 81–82, 276, 436 II 305, 309
Wiadomości historyczno-krytyczne do dziejów literatury polskiej 436 II 305
Ossowski Juliusz Jan 750, 754
Szkice etnograficzne z pruskiej Litwy w ostatnich trzech wiekach 750
Ossowski Kazimierz 154
Ossowski Stanisław 296 II 27
Ostasz Gustaw II 298
Ostaszewska Danuta II 453
Osterhammel Jurgen 274
Osterloff Władysław 153
Ostromęcki Bogdan II 721
Ostrowska Bronisława 534, 708 II 421, 426, 571
Chusty ofiarne II 571
Liryka francuska II 421
Ostrowski Aleksander 792, 806
Ostrowski Antoni 882
Ten biedny Mickiewicz 882
Ostrowski Józefat Bolesław (J.B.O.) 162, 164, 292, 295, 319, 322, 617, 622–623, 633 II 13, 60–61, 69, 185, 189, 385–386, 389, 395, 398, 488, 700, 714, 751
Co to są prawidła? 292, 319, 623 II 60, 385, 395, 700, 751
[rec.] *Dzieje Rzeczypospolitej Polskiej* II 185
„Pięknie, prawdziwie, a co może zadziwi, zupełnie tak jak ja myszlącemu o historii i filozofii autorowi artykułu panu P–a…" II 61
Ostrowski Krystyn 700
Ostrowski Teodor 77, 193
Ostrowski Witold II 286, 356
Ostrowski Władysław II 174
Ostrowski-Daneykowicz Jan 334
Swada polska i łacińska 334
Ostrzykowski Bonifacy 461

Otto Rudolf II 785
Świętość II 785
Otwinowska Barbara II 220, 480
Otwinowski Erazm II 483
Owczarz Ewa 17, 126, 242, 248, 389, 454, 507, 634 II 343, 411, 638, 747
Owidiusz (właśc. Publius Ovidius Naso) 194, 304, 306, 334, 765
Epistulae ex Ponto 334
Heroidy 334
Owsiński Kazimierz 946

P
P–a II 60, 69
„Godne ocenienie pisma zależy od rozebrania…" II 60–61
P.M. 698, 702
Z literatury powieściowej 698
Paczoska Ewa 26, 37, 88, 116, 153, 224, 234, 259, 274, 315, 331, 349, 366, 389, 395, 416, 432, 449, 506, 540, 612, 644, 654–655, 733, 893, 917, 945 II 27, 54, 92, 113, 287, 317, 343, 356, 366, 380, 399, 406, 435, 444, 480, 498, 516, 531, 555, 578, 610, 631, 638, 695, 715, 747, 762
Paganini Niccolò II 59, 593
Paisiello Giovanni 564
Fraskatanka 564
Pajgert Adam 209, 215 II 673
Słowo o dramacie 209 II 673
Pajzderska Helena (Hajota) 532
Palladino Eusapia 232, 234, 888
Panas Władysław 755
Panek Sylwia 654
Papée Stefan 703
Papi Jadwiga 706
Z przeszłości 706
Papiór Jan 506
Paprocka Wanda 767 II 254
Paprocki Teodor 110
Paracelsus (właśc. Theophrastus Bombastus von Honhenheim) 601
Paradowska Maria II 286
Parandowski Jan 162, 165 II 506–507
Antinous w aksamitnym berecie. Rzecz o Oskarze Wildzie 162
Rousseau. Szkic literacko-filozoficzny II 506
Parini Giuseppe 810
Parker Samuel 315
Discourse of Ecclesiastical Politie 316
Parnell Thomas II 792
Parnicki Teodor II 356
Partyka Joanna II 70
Pascal Blaise 942–943 II 55, 69, 92

Myśli II 92
Pascoli Giovanni II 656
Pasek Jan Chryzostom 71, 74, 277, 543, 719, 845–846 II 107, 194–195, 197, 199, 203, 219, 346, 483, 525
Pamiętniki 71, 74, 277, 543, 719, 845 II 194, 197, 199, 346
Passage Charles E. 454
Paszek Jerzy 480, 506, 857 II 591
Paszkiewicz Dionizy 746
Chłop żmudzki i litewski 746
Paszkowski Józef 700
Pater Walter 39, 183, 691, 702
Marius the Epicurean 183
Renesans 39
Studia z historii renesansu 183
Patkaniowska Danuta II 498
Pauli Ignacy Jakub (Żegota Pauli) 759, 767 II 254
Pieśni ludu polskiego w Galicji 759 II 247
Pieśni ludu ruskiego w Galicji 759 II 247
Paulsen Friedrich II 170
Pavel Thomas G. 387
Pavis Patrice 116, 949
Pawelec Andrzej II 604
Paweł św. II 676
Pawiński Adam II 195
Pawiński Adolf 722 II 198, 203
Pawlicki Stefan 168, 171, 180, 838, 888, 892 II 644, 689, 695
„Paria". Tragedia w 5-ciu aktach wierszem z chórami II 689
Człowiek i małpa. Ostatnie słowo Darwina 168, 171
Studia nad pozytywizmem 889
Pawlikowski Jan Gwalbert 504, 575, 610, 612, 649, 651, 889, 892 II 73, 587, 590, 644
Darwinizm w poezji 610
Studia nad „Królem Duchem" 504
Studiów nad „Królem-Duchem" część pierwsza: Mistyka Słowackiego 575, 649, 889
Styl jako zjawisko społeczne (wykład wygłoszony w przeddzień otwarcia wystawy podhalańskiej we Lwowie 24 marca 1911 r. w Związku Naukowo-Literackim) II 587
Pawlikowski Michał II 712, 715
O zmaganiu się formy z treścią II 712
Pawlikowski Tadeusz II 673
Pawliszczew Nikołaj 104
Pawłowiczowa Janina 216 II 676
Pazura Stanisław II 676
Pazurkiewicz Stanisław 224, 648
Przedmowa (do S. Lack, *Studia o St. Wyspiańskim*) 648
Pąkciński Marek 506 II 75, 317
Pečkauskaitė Marija (Šatrijos Ragana) 750–751, 754

Peckham Morse II 778
Pecold Kazimerz 489, 506, 634, 689
Peiper Tadeusz 42, 567
Peirce Charles Sanders II 592
Péladan Joséphin 183, 724, 727, 729
Études passionnelles de décadence 183
La Décadence latine 183
Pelc Janusz 355 II 220, 426
Pellico Silvio 817 II 201
Moje więzienia II 201
Pellissier Georges 521
Le Réalisme du romantisme 521
Perek Marzena II 427
Perrault Charles 316–317 II 309, 318
Histoires ou contes du temps passé (*Contes de ma mère l'Oye*) II 318
Persjusz (właśc. Aulus Persius Flaccus) II 533
Perwolf Josef 799
Perzyński Włodzimierz 555 II 239
Zmierzch II 239
Peszke Adam 274
Petkevičaitė-Bitė Gabrielė 751
Ad astra 751
Petrarca Francesco 300, 810, 815, 819 II 575
Pieśni II 575
Petroniusz (właśc. Gaius Petronius) 161, 163 II 324
Petsch Danuta 611
Pęcherski Cezary 780 II 253–254
Brodziński a Herder II 253
Phillips Ursula 322, 540
Piasecka Ewa 454
Piasecka Maria 234
Piasecki Zdzisław 26
Piątkiewicz Ludwik II 488, 574, 577
O sonecie w ogólności z treściwym wyłożeniem historii sonetu II 574
Piątkowski Cezary II 591
Piątkowski Henryk 471
Stary cmentarz 471
Picard Louis-Benoît 565, 854 II 205, 215
Francja dzisiejsza pod względem literackim i artystycznym II 205
Obietnice pańskie 565
Pichot Amédée 693
Pico della Mirandola Giovanni II 36
Piechota Marek 259, 331, 339, 349, 489, 682 II 254, 372, 411
Piekut Marek II 147
Pielasińska Wiesława 303

Pieniążek Krzysztof II 195
Pieniążek Paweł II 75
Pieńkos Andrzej 322
Pieńkowska-Rohozińska Ewa II 54, 380
Pieńkowski Stanisław 584–585, 726, 779 II 72, 788
Pierwsza odwilż 726, 779
Z powodu „Ludzi bezdomnych" Żeromskiego 584
Pieróg Stanisław 234, 426, 634, 838 II 45, 399
Pierrot Jean 190
Pietkiewicz Zenon 85, 88, 796, 799, 804
Biografie poetów 85
Pietraszewski Ignacy II 166, 170, 287, 166, 170, 287
Podróż do Turcji II 166
Pietraszko Stanisław 56, 309, 366, 416, 426, 524, 669, 864, 904 II 45, 125, 390, 399, 405, 542, 676, 797
Pietrzak Magdalena 373
Pigoń Stanisław 339, 349, 489, 634, 681, 857, 873, 877, 890 II 27, 531, 555, 762
Rozdziałek z kryminalistyki literackiej 873
Pilat Roman 283–284, 286, 435, 522, 524, 616 II 189, 645
Jak należy wydawać dzieła polskich pisarzów XVI i XVII wieku? 283
Historia poezji polskiej XVIII wieku 522
Pilat Stanisław 174 II 26, 624
Wycieczka w dziedzinę historii literatury II 624
Pilawski Wacław 623
Pilchowski Dawid II 413
Przedmowa (do Seneka, *O krótkości życia*) II 413
Pilecki Antoni 93, 97, 255, 258, 268, 273, 452, 603, 612, 667, 669, 742–743, 775, 819, 824, 831 II 132, 136, 215, 293, 298, 373, 377, 380, 396, 398, 490, 497, 551, 554, 626, 707, 714, 761
Kobiety-poetki 667
Księga pieśni. Poezje Wiktora Gomulickiego II 552
Poeta i świat. Odczyty wygłoszone w roku 1903 na rzecz Towarzystwa Osad Rolnych i Przytułków Rzemieślniczych II 294
Społeczne znaczenie poezji i współczesne jej stanowisko 255, 268, 603, 742, 775, 824, 831 II 132, 374, 377, 396, 490, 626, 707, 761
Stanowisko poezji wobec pozytywnego kierunku naszej umysłowości 93 II 377
Piles Roger de II 217
Conversations sur la connaissance de la peinture II 217
Piliński Adam 284
Pillement Georges 481
Piller Franciszek 104
Pilo Mario II 405
L'Estetica psicologica II 405
Pilsztynowa Regina Salomea z Rusieckich II 192, 200
Proceder podroży i życia mego awantur II 192, 200
Piltz Erazm II 378, 380

Nasze stronnictwa skrajne II 378
Piłat Stanisław II 527, 530
Piłsudski Józef II 716
Pindar 460, 462, 666 II 38, 121, 297, 395, 719, 793
Pinero Arthur Wing 701
Pini Tadeusz II 228, 254, 263, 645
[rec.] *Sienkiewicziana* II 228
Piniński Leon 700 II 71, 75
O operze nowoczesnej i znaczeniu Ryszarda Wagnera oraz o „Parsifalu" Wagnera II 71
Piotr I Wielki, cesarz rosyjski 789
Piotrowska Henryka 310
Piotrowski Gracjan II 277, 286, 534–535, 538, 542
Przeciw bałamuctwu gazeciarzy II 277
Satyr przeciwko zdaniom i zgorszeniom wieku naszego… za powodem „Satyra" Jana Kochanowskiego, książęcia naszych poetów II 538
Piórczyński Józef 893
Piramowicz Grzegorz 45, 55, 77, 191–192, 194, 287, 294, 317, 322, 334, 405, 418, 425, 517, 595, 611, 614, 682, 757, 767–768, 810–811, 818, 841–842, 844, 857 II 6, 25, 150, 159, 265, 381, 389, 393, 398, 413, 418, 425–426, 459, 461–463, 465, 467, 508, 515, 581, 590, 599, 639, 642, 697, 714, 732, 745, 763–764, 766–767, 777, 780, 789
Krótkie zebranie nauki o apologu, czyli bajce 45
Obwieszczenie wydawcy 595, 614 II 265
Piosenki dla pociechy ludu 757
Przestrogi dla czytających pisma historyczno-polityczne, jako to pamiętniki, dzienniki, wojaże, geografie i tym podobne 810–811
Wymowa i poezja dla szkół narodowych 191, 287, 317–318, 418, 682, 841–842 II 6, 150, 381, 393, 413, 418, 459, 461, 471, 509, 581, 639, 697, 732, 763–764, 766–767, 780
Pirandello Luigi 818
Pirmez Octave II 296
Pisarek Walery II 453–454
Pisarkowa Krystyna II 591
Pisiemski Aleksiej 799
Pitagoras 890 II 54
Pius IX, papież 865, 941
Piwińska Marta 37, 88, 165, 234, 733, 828, 893 II 101, 542, 590, 755
Place-Verghnes Floriane II 220
Plater Ludwik II 521, 667
Plater Paulina 905
Platon 18, 28, 142, 164, 190–193, 231, 235, 315, 323, 331, 333, 396, 559, 822, 837, 864, 872, 890, 892 II 35–36, 55, 296, 436, 468, 716, 727, 755
Ion II 35
Państwo 323
Phaedrus II 35
Prawa II 35
Uczta II 755

Platt Julian 286, 819
Plaut (właśc. Titus Maccius Plautus) 548
Plebański Józef Kazimierz 167, 276, 278, 286 II 137, 196–197, 203
Pamiętniki historyczne 276, 278
Plenkiewicz Roman 153, 395, 706–707
Pliniusz 332, 845
Pliniusz Młodszy 333
Plotyn 837 II 36, 41
Plutarch z Cheronei 11, 17, 76–77, 81, 194, 894, 903 II 304
Żywoty sławnych mężów 76, 81
Płachecki Marian 26, 617
Płaszczewska Olga 733 II 287
Płażek Feliks II 673–674
Elektra II 673
Płoński Jerzy 690, 701–702
Znad Tamizy 690, 701
Płoszewski Leon 126, 215, 234, 280, 295, 303, 349, 366, 426, 448, 466, 493, 505, 732, 754, 805, 828, 838, 857, 903 II 45, 273, 298, 355, 372, 541–542, 554, 571, 590, 610, 660, 762, 789
Płuciennik Jarosław 295, 315 II 70, 790, 797
Pług Adam (właśc. Antoni Pietkiewicz) 160, 488, 539, 678, 799, 805 II 293, 298, 332, 522, 634
Teodor Dostojewski 799
Pociej Bohdan 743, 893
Poczobut Marcin II 126
Podbereski Romuald 244, 248, 451, 678
Podbielski Henryk 839 II 721
Podczaszyński Michał 134, 399, 550, 621, 625, 634, 772, 779 II 11–13, 26, 164, 170, 290, 298, 488, 669
Mickiewicz – Chodźko – Recenzenci II 164
O pierwszym tomie „Poezyj" Odyńca, z krótką wzmianką o poezji narodowej II 11–12, 290
Podgórecka Krystyna 416
Podgórski Bartłomiej II 672, 688, 695
Rzecz o tragedii starożytnej i nowożytnej II 672, 688
Podgórski Wojciech Jerzy 755 II 302
Podraza-Kwiatkowska Maria 17, 37, 66, 165, 190, 234, 303, 366, 426, 480–481, 540, 654, 733, 743, 828, 838, 857, 893, 917, 936 II 27, 45, 69, 75, 101, 298, 339, 399, 572, 598, 695, 715, 747, 790
Podwysocki Konstanty 156, 164, 784
[rec.] *Amerykanka w Polsce* 156
Poe Edgar Allan 40, 128, 183, 453, 922, 931 II 656
Filozofia kompozycji 40
Zasada poetycka 40
Poggioli Renato II 555
Pogodin Aleksandr 799–800
Poincaré Henri Jules 854
Poklewska Krystyna 349, 634, 828 II 27, 179, 523, 762, 802

Pokrzywniak Józef Tomasz 524, 689 II 426, 542
Pol Wincenty 70–76, 258, 351, 368, 486, 488, 552, 565–566, 665, 707, 718, 732, 817, 831, 846 II 16, 20, 23, 26–27, 80, 107, 113, 117, 137, 184, 189, 198, 219, 222, 226, 234, 237–238, 240, 293, 298, 482, 485, 493, 497, 511, 516, 520, 525, 527–528, 530, 542, 548–549, 554, 602, 686, 694, 760
Czego przede wszystkim naszej literaturze potrzeba II 184
Mohort. Rapsod rycerski z podania 71–72 II 525, 527–528
O malarstwie i żywiołach jego w kraju naszym II 234
Obrazy z życia i natury II 117, 238
Pamiętnik do literatury polskiej XIX wieku 74 II 16, 549
Pamiętniki J.M. Pana Benedykta Winnickiego II 482, 525, 528
Pieśni Janusza II 482
Pieśń o ziemi 351, 707
Pieśń o ziemi naszej 351
Przygody pana Benedykta Winnickiego 71
Teatr i Aleksander Fredro 566, 718 II 107, 686
Wieczór przy kominie II 482
Polak Paweł 181
Polanowski Adam II 199
Polechoński Krzysztof II 75
Polewoj Nikołaj 783, 786
Poliński Aleksander II 145, 147
Pollak Józef II 674
Tadeusz Rejtan II 674
Pollak Roman 819
Pollak Seweryn 806
Połczyńska Edyta 780
Połocki Symeon 781
Pomey François-Antoine 894 II 592
Pantheum mithicum albo bajeczna bogów historia 894 II 592
Pompignan Jean-Jacques Lefranc de II 121–122
Pongs Hermann II 79
Poniatowska Dionizja 528
Poniatowski Józef 870
Poniatowski Kazimierz II 139
Poniatowski Stanisław August, król polski 199, 494, 558, 561, 732, 745 II 195, 277, 520, 679, 694
Ponsard François 552 II 672, 687
Pontanus Iovianus 559
Ponte Lorenzo da 659
Pope Alexander 416, 682, 684, 692 II 532, 795–796
Esej o krytyce 692
Popiel Magdalena 506, 858 II 516, 790
Popliński Antoni 624
Popliński Jan Chrzciciel 17, 50–52, 56, 68, 75

Nowe wypisy polskie 68
Wybór bajek polskich z rozprawą o apologu (*Rozprawa o apologu*) 50–52
Popławski Błażej 181
Popławski Jan Ludwik (Wiatr) 338–339, 400, 415, 504, 521, 524, 533, 539, 674, 681, 919, 928––929, 933, 935 II 226, 452, 569, 712, 715
Dwie cywilizacje II 569
Emigracja brazylijska w rzeczywistości i w poezji 338
O modernistach 521, 919, 929, 933 II 712
Sztandar ze spódnicy 504, 533 II 226
Zwyczajna historia 400
Popper Karl 438
Poprzęcka Maria 18, 88 II 621
Porazińska Janina 709
Porden Eleanor Anne 692
Porębowicz Edward 125, 386–387, 389, 436, 523, 574–577, 651, 694, 725, 732, 736, 743, 777, 815–817, 819, 851, 857, 914, 922 II 44–45, 212, 216, 294, 298, 416, 418, 420, 425–427, 491, 495, 497, 657
Andrzej Morsztyn, przedstawiciel baroku w poezji polskiej 436, 575
Dante 815, 817
Dzieje literatury powszechnej 434, 574, 815 II 626
Luiz Camoes II 425
Nowe „Ody barbarzyńskie" Carducciego 816
Poezja polska nowego stulecia 125, 387, 725, 736, 851, 914, 922 II 44, 294, 491, 495, 657
[rec.] *Romantyzm francuski* 523
Sebastian Grabowiecki i jego wzory 575
Stanisław Koźmian i jego przekłady Szekspira II 416, 418, 420
Święty Franciszek z Asyżu 817
Porębski Mieczysław 17
Porter Brian 181
Porto Luigi da 814
Poška Dionizas (Dionizy Paszkiewicz) 744, 746, 748, 754
Posner Stanisław 54, 85, 88, 708, 710 II 70, 75
Fryderyk Nietzsche II 70
Hieny 85
Jaką jest, a jaką ma być literatura dla dzieci. Luźne notatki profana 54
Posner-Garfeinowa Malwina (Maria Zabojecka) 535, 651–652, 674, 681, 724, 732, 892, 918––919, 921, 926–928, 931, 935 II 43, 45, 72, 158–159, 596, 598
Gromnice 674
Kilka słów o modernizmie 724, 918–919, 921, 926 II 158, 596
Kilka uwag o sztuce i społeczeństwie II 43
Posnett Hutcheson Macaulay 444, 573–574, 796
Literatura porównawcza 444, 573
Pośpiech Jerzy II 263
Potkańska Helena 677
Potocka Anna II 195

Potocka Delfina z Komarów 332, 676, 681, 720, 872, 882, 884
Potocka Gertruda z Komorowskich 134
Potocki Antoni 25, 41–42, 197–198, 214, 216, 224, 241, 313, 315, 329, 330–331, 372–373, 480, 584–585, 649, 651, 654, 668–669, 726, 732, 827, 852–853, 857, 876–877, 906, 913–917, 922, 926–928, 933, 936 II 78, 80, 89–91, 168, 170, 207–208, 210, 212–216, 270, 301–302, 339, 343, 352, 354, 356, 376, 378–380, 512, 516, 552, 555, 578, 620, 644, 673, 711, 715, 726, 783
Boy w Paryżu 876
Henryk Sienkiewicz II 89, 270
Maria Konopnica. Szkic literacki 668
Młoda Polska II 207, 213
Najmłodsi powieściopisarze polscy 906 II 339
O „Ziemi obiecanej" Reymonta 584
Polska literatura współczesna 41, 214, 241, 329–330, 372, 649, 668, 906, 914, 927, 933 II 78, 80, 90, 208, 210, 212–213, 301, 352, 354, 376, 378–379, 552, 673, 726
Przesąd treści i formy II 711
Szkice i wrażenia literackie II 343
Sztuka na wystawie paryskiej II 512, 620
Wrażenia literackie. O „czującym wiedzeniu" Żeromskiego 726, 853 II 339
Wyspiański 197
Potocki Franciszek 134
Potocki Ignacy II 459, 468
Myśli o edukacji i instrukcji w Polszcze ustanowić się mającej II 459
Potocki Jan 452, 496 II 28, 161, 274, 278–279, 283, 286–287, 318, 322, 556, 652
Avadoro, historia hiszpańska 452
Chroniques, mémoires et recherches pour servir à l'histoire de tous les peuples slaves II 556, 652
Dziesięć dni z życia Alfonsa van Wordena 452
Essai sur l'histoire universelle et recherches sur celle de la Sarmatie II 556
Fragments historiques et géographiques sur la Scythie, la Sarmatie et les Slaves II 652
Parady 496
Podróż do cesarstwa marokańskiego II 278
Podróż do Turek i Egiptu II 28, 274, 278
Podróż przez stepy Astrachania i na Kaukaz II 279
Podróże II 161, 318
Rękopis znaleziony w Saragossie 452 II 278
Potocki Józef Karol (Marian Bohusz) 368, 385, 389, 888, 892
Potocki Leon II 482
Potocki Mikołaj II 482
Potocki Stanisław Kostka 18, 26–27, 31, 36, 45–47, 56, 79, 88, 192–194, 259, 288, 357, 365, 367, 443, 496, 498, 506, 508, 517, 523, 595–596, 599, 611, 615–618, 633, 686, 696, 713, 731, 810, 842–844, 857–858 II 148, 150, 154, 159, 179, 182, 189, 193, 202, 224–225, 266, 305, 308–310, 317, 320, 322, 381, 389, 393, 398, 409–410, 413, 415, 418, 426, 452–453, 457, 459, 462–465, 467, 488, 508, 515, 582–583, 590–591, 639, 642, 679, 697, 714, 732–733, 745, 780, 789
O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski 28 II 508, 582

O wymowie i stylu 18, 31, 45–47, 79, 192, 357, 508, 618, 810, 842 II 148, 150, 154, 193, 320, 381, 393, 409, 413, 415, 457, 459, 462, 582–583, 639, 697, 780
Pochwała Ignacego Krasickiego 686
Pochwała Józefa Szymanowskiego, miana w Zgromadzeniu Przyjaciół Nauk 443, 596 II 310
Pochwały, mowy i rozprawy II 452
Podróż do Ciemnogrodu 496, 713 II 182
Rozprawa o krytyce 595 II 464
Rozprawa o sztuce pisania, czyli o stylu II 462–463
Rozprawa o zasadach krytyki i o potrzebie wprowadzenia jej u nas 595, 615, 713 II 310, 732
Świstek krytyczny 367, 599 II 182, 225, 679
Wyciąg z protokołu wielkiej kapituły kawalerów Niedźwiadka 599 II 488
Potocki Stanisław Szczęsny 134–135
Potocki Wacław 394–395 II 241
Potocki Wojciech 786, 805
Potter Paulus 21
Poussin Nicolas 21
Powidaj Ludwik 168–169, 180 II 312, 317
Polacy i Indianie 168 II 312
Poznański Jan 902, 904
„Althea" F. Faleńskiego a „Meleager" Wyspiańskiego 902
Poźniak Telesfor 806
Półchłopek Tadeusz 111
Pracki Józef 449
Pradel Eugène 482
Praniauskaitė Anna Karolina (Karolina Proniewska) 528, 751, 884
Cel pieśni 751
Festyna Wielkiej Kalwarii na Żmudzi 751
Prawdzic Kasper 294, 515, 524
List podający sposób na zgodę 515
Praz Mario 190 II 621
Prażmowska-Wołowska Teresa 535, 690–691, 695–696, 702 II 205, 216
Najnowsi poeci francuscy II 205
Najnowsza poezja angielska 695–696
Podręcznik do historii literatury powszechnej 691
Preisner Walerian 819
Prejs Marek 355
Prel Carl du 232
Prévost Antoine-François 79, 114, 614
Manon Lescault 114
Prokesch Władysław 309 II 448, 673
Nieznane perły polskiej poezji patriotycznej 309
[rec.] *Wesele* II 448
Prokop Jan 303, 936

Prokopiuk Jerzy 273, 303 II 591, 787
Prokop-Janiec Eugenia 654, 839
Prokopowicz Feofan (Teofan) 781
Propercjusz 305–306
Proudhon Pierre-Joseph 730 II 615
Proust Marcel II 410
Próchniak Paweł 506
Prudencjusz z Troyes św. 464
Cathemerinon liber 464
Peristephanon liber 464
Prus Bolesław (właśc. Aleksander Głowacki) 15, 17, 21, 25, 68, 75–76, 95, 97, 114, 116, 142–143, 168–169, 173, 175, 178, 180–181, 214, 229–231, 234, 240–241, 245, 248, 252–255, 258, 263, 267–269, 273, 354, 365–368, 371–373, 377–378, 384, 389, 400, 415, 430, 445, 448, 458, 460, 469, 472–474, 503, 506, 533, 544–545, 567–568, 570, 581–585, 587, 590–593, 604, 606, 612–613, 636–637, 639–640, 642–644, 694, 697–698, 702, 706, 708, 723, 729, 741, 743, 750, 776, 778, 780, 804, 823, 833–839, 848–849, 857, 862, 873, 887–888, 891–893, 906–908, 923–924, 929, 935–936, 939, 945 II 31–32, 34–35, 48–50, 53–54, 63, 77–78, 81–83, 85, 87–92, 98, 100–101, 117, 119, 132–139, 152–153, 155, 159, 168, 170, 227, 231, 240, 269, 284, 287, 314, 316–317, 334–335, 337, 342–344, 350–356, 376, 378, 380, 388–390, 396, 398, 402, 404, 428, 430, 432, 434–435, 438–444, 448, 454, 492, 497–498, 511, 516, 522, 529, 531, 586–587, 590, 594, 598, 615–617, 620–621, 626–628, 637–638, 645, 657, 673, 690, 695, 707, 713, 715, 725–726, 728, 741–743, 746–747, 761, 773, 776, 778
„Albert wójt krakowski", dramatyczny sąd konkursowy II 690
Antek II 87–88
Awantura z powodu „Manfreda" 694
Emancypantki 25, 367, 837, 887, 939 II 63
Faraon 887 II 168, 351–354
[rec.] *Farys* 142, 173, 255, 741, 848 II 98, 432, 511, 742
Felieton warszawski 606
Henryk Sienkiewicz 473
Kamizelka 887
Kartki z podróży II 284
Kompozycja 581 II 32
Korespondencja „Kraju" 15 II 511, 616–617
Korespondencja z Warszawy 371 II 442
Kronika 568
Kronika miesięczna 587 II 81, 637
Kronika tygodniowa 173, 178, 230, 240–241, 254, 269, 365, 369, 371, 377, 469, 581, 584, 697, 776, 862 II 32, 49, 138–139, 231, 316, 334–335, 402, 439–440, 442, 492, 587, 616, 637, 707, 713
Kroniki 95, 168, 245, 371, 581, 776 II 31, 132–133
Lalka 173, 384, 458, 503, 582–583, 636, 639, 887, 939 II 155, 337, 388, 430, 448, 522, 628
Mądrość życiowa 888
Milczące echa. Szkice II 77
Młoda literatura polska 253, 430, 584, 906–907, 924 II 594, 713

Nagroda Carnegiego. Zamiast kroniki 168
Najogólniejsze ideały życiowe II 135
Nasze grzechy II 657
Nasze obecne położenie 924
Notatki o kompozycji 230, 581, 591, 836, 849 II 32, 617
O elektryczności 268
O fotografii w stosunku do sztuk pięknych II 617
O odkryciach i wynalazkach. Odczyt popularny wypowiedziany dnia 23 marca 1873 r. 269
Objawy mediumiczne. Kilka słów z powodu Eusapii Palladino II 617
[rec.] *Ogniem i mieczem* 95, 377, 445, 544, 604, 723, 862 II 31, 152, 155, 337, 351, 428, 438–439
On. Szkic II 77
Pisanie w ogóle, kroniki w szczególności II 32
Pisma 21 II 78, 88, 626
Placówka 175, 372, 751 II 32, 49–50
Poeta, wychowawca narodu 241 II 135, 638
Poezja i poeci 241, 371, 778 II 135, 497, 707
Pojednani. Obrazek II 77
Przy księżycu. Obrazek II 77
Przygoda Stasia II 82
Sen 939
Słówko o krytyce pozytywnej. (Poemat realistyczny w 6 pieśniach) 114, 168, 245, 253, 458, 567, 583, 604, 636, 640, 698, 834 II 48, 88, 337, 378, 388, 396, 404, 430, 448, 587
Sprawy bieżące 533 II 314
Symbolika własności 230
Szkic programu w warunkach obecnego rozwoju społeczeństwa 173, 263 II 657
Szkice i obrazki II 77, 117
Szkice warszawskie II 454
To i owo II 81
Wędrówka po ziemi i niebie II 454
Widzenie 939
Z legend dawnego Egiptu II 168
Zemsta II 725
Zeszyty o kompozycji 581
„Zmartwychwstanie" – powieść hrabiego L.N. Tołstoja II 31, 134, 439
Znowu awantura o Don Kichota i Robinsona 95, 697
Prusiecka Józefa 528
Prusinowski Jan 486, 488
Prussak Maria 111, 216, 506, 557 II 554
Pruszakowa Seweryna 529–530, 538 II 366, 519, 521
Poemata 529
Stanowisko piszących kobiet 530
Wyjątek z listu do M. Grabowskiego II 366
Przechodzki Eligiusz 807
Przecławski Józef Emanuel 92, 96, 624, 749, 784, 809

O zamierzonej przez p. Johna of Dycalp publikacji pt. „Litwini” 92
Od wydawcy 749
Przerwa-Tetmajer Józef II 409–410
Poezje liryczne II 409
Przerwa-Tetmajer Kazimierz 42, 188–189, 308, 343, 349, 428, 432, 466, 503, 652, 746, 870, 906–907, 914–917, 921, 929 II 24, 27, 70, 112, 168, 213–215, 229–230, 300, 353, 409–410, 478, 513, 516, 555, 576–577, 674
Adam Asnyk 428
Evviva l'arte! 42
Judasz 870 II 674
Koniec epopei II 353
List otwarty do pana Wilhelma Feldmana II 229
Na Skalnym Podhalu II 229, 409
O młodą poezję polską II 24
Otchłań 188
Poezje 189
Przedmowa (do S. Przybyszewski, *Epipsychidion*) 907
Romans panny Opolskiej z panem Główniakiem II 478
Tę kulę… II 513
Zatracenie II 478
Przesmycki Zenon (Miriam, Jan Żagiel, Tredecim) 24–26, 41–42, 54, 56, 125–126, 163–164, 176, 180, 185, 187, 189, 211, 231–234, 256–259, 313, 315, 363–364, 366, 383, 387, 389, 401, 416, 423, 426, 428–430, 432, 446, 459, 466, 473, 493, 584–585, 607, 612, 646, 651, 654––655, 677–678, 681, 687–690, 722–723, 726–728, 732, 777, 779, 826, 828, 836, 851–852, 857, 870–871, 907–908, 911, 914, 918, 927–928, 930–931, 936 II 42–43, 45, 65–69, 70, 99––100, 108, 110–111, 113, 135–136, 169–170, 204, 206–207, 209–211, 213–216, 220, 228, 270, 272–273, 294, 296, 298, 315, 317, 338, 391, 397–398, 422, 434, 478, 491, 571, 577, 596––598, 614, 618–620, 629, 644, 651, 653, 656–657, 659, 671, 675, 711–712, 714–715, 743––744, 746, 754, 775, 778, 783–785, 788–790
Atmosfera literacka II 111
Do Grecji II 391
Glossy 373
Harmonie i dysonanse 24, 446, 645 II 67, 110, 270, 338, 657, 744
[rec.] *Italia* II 111
Jan Artur Rimbaud 424, 727 II 213, 744
[rec.] *Jan Lemański: „Bajki”* II 111, 169
Jarosław Vrchlicki o naszych poetach 727 II 110
Kilka słów o krytyce II 744, 785
Los geniuszów 424 II 294
Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej 41, 125, 176, 211, 232, 364, 428–429, 610, 649, 826, 851 II 66, 68, 209, 270, 294, 296, 397, 596, 618, 651, 711–712, 775
„Modernizm” i poszukiwacze arcydzieł 646, 920, 928, 930 II 111
Nasze zamiary 257, 607, 727 II 110, 656, 710
Nowości poetyckie II 66, 206

Nowy poeta w Akademii Francuskiej. José Maria de Heredia II 206
Odrodzenie bajki 54, 57, 401
Ostatnie objawy w dziedzinie poezji polskiej 25 II 99, 206, 213, 784
Parę słów o krytyce w ogóle 446, 645 II 744
Po półtoraroczu. Od redakcji II 111
Poezja 387, 429, 648 II 422
Poezja Lamartine'a niegdyś a dziś 722 II 66
Powieść 852 II 338
Pro arte. Uwagi o sztuce i kulturze 466, 584
Profile poetów czeskich. I: Jarosław Vrchlicki (Emil Frida) 429, 607 II 653
Profile poetów francuskich 727, 851 II 206
Prospekt 607 II 785
Sztuka stosowana. Uwagi ogólne II 111
Trzy fragmenty epickie Cypriana Norwida z odnalezionych rękopisów poety 383
Varia 185
Walka o snobów 918, 931
Walka ze sztuką 233, 256–257, 363–364, 727 II 67, 315, 629
[rec.] *Wanda. Rzecz w obrazach sześciu* 870
Wstęp do „Wyboru pism dramatycznych" Maurycego Maeterlincka 423, 646 II 42, 659
Z czary młodości. Liryczny pamiętnik duszy 163, 428
Przewóska Maria Czesława 388, 535 II 71, 75, 170
Fryderyk Nietzsche jako moralista i krytyk 388 II 71
Przewóski Edward 247–248, 479–480, 607, 612, 722, 732, 826, 828 II 187, 189, 205, 216, 335, 506, 595, 598, 628
Diderot. Stuletnia rocznica jego śmierci II 187, 506
Juliusz Lemaître, krytyk-impresjonista 479
Krytyka literacka we Francji 247, 479–480
Krytyka naukowa dzieł sztuki. Emil Hennequin II 628
Nasz krytycyzm 607
Symbolizm 826 II 595
Przezdziecki Aleksander 207, 215, 281, 542, 784 II 281, 673
O dzisiejszym stanie sztuki dramatycznej w Polsce ze względu na najnowsze w tym rodzaju utwory II 673
Słówko o węźle dramatycznym 207
Przezdzieccy, rodzina 276
Przyborowski Józef 80, 82, 282, 391, 395
Kilka szczegółów do życiorysu Szymona Starowolskiego 80
Wiadomość o życiu i pismach Jana Kochanowskiego 82, 282, 391
Przyborowski Walery 144, 153, 537, 539, 674, 681, 706, 708, 710 II 195, 333, 570
Bitwa pod Raszynem 706
Król Krak i królewna Wanda II 570
Niewieście ideały poetów polskich: szkice biograficzno-literackie 537
O czytaniu książek 144
Przybylski Jacek 692, 812
Przybylski Ryszard 135, 165, 349, 828, 893 II 119, 240, 286

Przybylski Zygmunt 567
Wojna domowa 567
Przybyła Zbigniew 355, 585, 593 II 591
Przybysławski Artur 17 II 75
Przybyszewski Stanisław 25, 42, 96–97, 143, 175, 177, 189–190, 211, 213–215, 224, 232, 233, 240–241, 257–258, 264, 266, 273, 279, 302–303, 338, 363–366, 371, 377–378, 387, 424, 426, 429–432, 453–454, 458–459, 465–466, 503, 610, 645, 648, 650, 652, 668, 677, 681–682, 725–726, 730, 732, 777–778, 826, 828, 837–838, 856, 863, 890–891, 907–912, 915–919, 921, 924–926, 929–931, 934–936 II 24, 27, 43, 45, 48, 65–67, 69, 71–72, 75, 100, 108, 112, 134––136, 170, 228, 294, 298, 316–317, 338–339, 354, 366, 389–392, 397, 399, 434, 464, 594––598, 603–604, 618, 637–638, 644–645, 649, 652, 657, 693, 695, 754, 761–762, 783, 786–788, 790
Androgyne 189
Confiteor 42, 96, 240, 264, 364, 377, 387, 424, 431, 645, 648, 725, 778, 863, 921, 925 II 24, 43, 134–135, 228, 294, 316, 338, 389, 391–392, 596, 603, 637, 761
De profundis 177, 364 II 339, 618
Dla szczęścia 677
Dzieci szatana 189
Ekspresjonizm, Słowacki i „Genezis z Ducha" 302
Epipsychidion 907
Gody życia 677
Homo sapiens 189
Kilka uwag o dramacie i scenie II 693
List otwarty do Henryka Sienkiewicza 677
Listy 459
Matka 213
Na drogach duszy 42, 177, 302, 826 II 595, 652
O „nową" sztukę 42, 143, 257, 363–365, 429, 648, 837, 907, 921 II 397
O dramacie i scenie 211 II 596
Porównanie Maeterlincka z Alfredem Mombert 432
Powrotna fala. Naokoło ekspresjonizmu 302
Pro domo mea 907
Requiem aeternam 177
Synagoga szatana 189
Szlakiem duszy polskiej 918, 920, 926
Śnieg 213
Totenmesse 189
Z gleby kujawskiej 466
Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche 177, 189, 266, 650, 778 II 72, 100, 595
Z psychologii jednostki twórczej. Ola Hansson II 67
Złote runo 213
Przychodniak Zbigniew 279, 557, 570, 634, 819 II 27, 101, 240, 399, 542, 676
Pseudo-Demetrios II 458
O wysławianiu się II 458
Pseudo-Longinos II 36–37, 779–781, 790

O górności (*O wzniosłości*) II 36–37, 779, 782
Pšibiliauskienė Sofija 751
Pszczołowska Lucylla II 159, 578, 590
Ptaszycki Stanisław 800
Publiliusz Syrus (właśc. Publilius Syrus) 192
Puchalska Iwona 18, 489 II 762
Puchalska Mirosława 17, 43, 88, 153, 310, 481, 506, 644, 654, 780, 937 II 54, 216, 343, 399, 435, 457, 498, 591, 676, 747
Pujda Kazimierz 754
Puppo Mario 121
Purkyně Jan Evangelista 787
Nowsza rosyjska nowelistyka 787
Pusz Wiesław 76 II 230, 298
Puszkin Aleksandr 301, 627, 782–790, 792–793, 795–797, 799–800, 803, 805–806 II 168
Cyganie 785, 787
Domek na Kołomnie 785
Eugeniusz Oniegin 785, 790
Fontanna w Bakczyseraju 782–783 II 168
Jeniec kaukaski 785
Miedziany jeździec 797
Noce egipskie 301
Połtawa 785
Puyo Maurice 941
Puzynina Gabriela 528
Puzynina Jadwiga II 298
Pycka Anna Małgorzata 481, 654
Pynset Robert B. 165
Pypin Aleksander 574, 576, 797, 800, 802, 877 II 653
Historia słowiańskich literatur 574 II 653

Q

Quesnay François 711
Quincey Thomas de 38, 702, 879
O morderstwie jako jednej ze sztuk pięknych 38
Quinet Edgar 172, 722, 733, 869
Ahaswerus 869
Kreacja 171–172
Małpa i człowiek 172

R

Rabelais François II 697, 722 216
Gargantua i Pantagruel 13
Le Tiers livre II 216
Rabińska Agnieszka 37
Rabowicz Edmund 703 II 230

Rabska Zuzanna 703
Rabski Władysław 373, 906 II 222, 230
Głośna książka. (W sprawie Feldmana) II 222
Rachilde (właśc. Marguerite Eymery Vallette) 183, 188
Rachwał Tadeusz II 790
Racine Jean-Baptiste 191, 199, 213, 521, 711–715, 717–718, 720, 727, 947 II 489, 661, 664, 667, 669, 676, 682, 779
Andromacha 521 II 661
Atalia II 667, 669
Fedra 719 II 664
Mitrydat II 669
Raczyńscy, rodzina 276
Raczyński Edward 276–277, 525 II 189, 195, 197–198, 281
Gabinet medalów polskich 525
Radcliffe Ann 525–526 II 410
Radlińska Helena 708
Radliński Ignacy 574, 576
Dzieje literatury powszechnej 434, 574 II 626
Radyszewski Rościsław 135
Radzikowski Stanisław Eliasz 766–767
Radziwiłł Bogusław II 199
Radziwiłł Franciszka Urszula 526–527 II 661
Radziwiłł Karol II 481–482, 484, 486
Radziwiłł Mikołaj Krzysztof II 274
Pamiętnik z pielgrzymki do Ziemi Świętej II 274
Radziwiłł Stanisław Albrycht II 195, 199
Radziwiłłowie, rodzina 744 II 486
Rafael (właśc. Raffaello Santi) 881 II 612–613, 618, 621
Raimund Ferdinand 67, 203, 205 II 669
Chłop milionowy, czyli Dziewczyna z świata czarownego 203, 205, 551 II 669
Rajch Marek 154
Rajchman Aleksander (Mefisto) 23 II 552, 554
Poezje Gomulickiego 23 II 552
Rajchman Bronisław 166
Rajchmanowa Melania (Witold Janicki) 535, 813 II 205, 210, 215, 689, 695
„Larik". Tragedia Jana Gadomskiego II 689
Leconte de Lisle. Nowy akademik II 205, 210
Torquato Tasso 813
Rajewska Ewa II 35, 426
Rajewski Maciej 154
Rakowiecki Ignacy Benedykt 783 II 556
Prawda ruska 783
Rys historyczny zwyczajów, obyczajów, religii, praw i języka dawnych słowiańskich i słowiańsko-ruskich narodów 783
Rakowska Maria (Radwan) 535, 691, 699, 701, 703, 724, 732

Kobiety w młodym piśmiennictwie francuskim 724
List angielski. Produkcja powieści 699
Zarys literatury angielskiej 691
Rakowski Kazimierz 107, 110
Walka w obronie narodowości polskiej pod berłem pruskim 107
Ramé Maria Louise (Ouida) 698
The Tower of Taddeo 698
Ramotowska Franciszka 111
Ramsay Andrew Michael II 28, 471
Podróże Cyrusa II 28
Przestroga autora II 28
Ramus Piotr II 458
Ranke Leopold von 438 II 301
Rapacki Wincenty II 672–673, 689
Histrioni II 673
Raquin Teresa II 410
Raszewski Zbigniew 557
Ratajczak Dobrochna 37, 76, 216, 224, 506, 557, 819 II 101, 426, 676, 695
Ratajczak Tomasz 126
Ratajczak Wiesław 76, 945
Ratajska Krystyna II 302
Ratuszna Hanna II 35, 92
Rautenstrauchowa Łucja II 275, 749
Emmelina i Arnolf II 749
Wspomnienia moje o Francji II 275
Ravel Maurice 477
Rawita-Gawroński Franciszek II 205, 211, 215, 270, 403, 431, 628
Wybitniejsze prądy w nowoczesnej literaturze francuskiej II 205, 211, 403
Raynal Guillaume II 726
Redon Odilon 183
Reeve Henry 225, 228, 672, 676, 680–681, 720, 814
Regaldi Giuseppe 482
Regnard Jean-François 713–714
Reicher-Thonowa Gizela 506
Reinhardt Max 867
Reinhold Karl Leohnard II 179
Reitzenheim Józef 892
Reizow Borys 828
Rej Anna 136
Rej Mikołaj 284, 334, 339, 393, 744, 819, 873 II 304, 306, 308, 543, 676
Apocalypsis 284
Żywot człowieka poczciwego II 304, 308, 543
Rejchman Bronisław 166–167, 169–171, 180 II 187, 189
Jędrzej Śniadecki i Karol Darwin II 187
Teoria Darwina w stosunku do nauki i życia. Szkic ogólny 167, 169

Teoria Darwina według popularnej prelekcji Ludwika Büchnera 166
Rejman Zofia 540, 634, 682 II 113
Rejtan Tadeusz II 482, 674
Reklewski Marceli Wincenty 73, 79, 406 II 266, 305, 309, 545
Rembowski Józef 315
Renan Ernest 176, 231, 234, 245–248, 273, 729, 776–777, 835–836, 838, 937, 940–941, 943––945 II 204–205, 373–374, 656
Dialogi filozoficzne 247
Historia początków chrześcijaństwa 940
Życie Jezusa 940
Réstif de La Bretonne Nicolas II 115
Noce Paryża II 115
Reszke Robert 854
Retke Andrzej 466
Rettel Leonard II 15, 26, 205, 332
Juliusz Słowacki (artykuł pierwszy) II 15
Korespondencja „Gazety Warszawskiej" II 332
Obecne powieściopisarstwo francuskie II 205
Rettinger Mieczysław 827–828
Nowe konstrukcje 827
Rewald John 480
Rewoliński Konstanty Leon II 585, 590
Teoria stylu, czyli piśmiennego wysłowienia II 585
Reychman Jan II 170–171, 660
Reymont Władysław Stanisław 24, 26, 329, 338, 478, 480, 584–585, 653, 729, 837, 889–890, 892, 907, 915–916 II 52, 112, 117, 228, 283, 285–287, 353, 371, 456–457, 786
Chłopi 329, 837, 916
Komediantka 24
Pielgrzymka do Jasnej Góry. Wrażenia i obrazy II 286, 456
Rok 1794 II 353
Spotkanie. Szkice i obrazki II 117
Z pamiętnika II 283
Z ziemi chełmskiej. Wrażenia i notatki II 285–286
Ziemia obiecana 584
Reynolds Joshua 19
Reyten Stanisław (Wada) II 484, 486
Papiery pana Ambrożego II 484
Rėza Liudvikas (Ludwik Rheza) 746
Ribera José de 21
Ribot Théodule-Armand 610, 825 II 428, 434, 435, 764, 775, 785
La Psychologie des sentiments II 785
O wyobraźni twórczej 825 II 434, 764, 775
Riccoboni Antonio 559–560
De re comica ex Aristotelis doctrina 559
Richard Noël 190

Richardson John II 727
Richardson Samuel 153, 336, 671 II 28, 324–325, 499
Klarysa 336, 671 II 325, 474, 499, 751
Pamela 336, 671
Richepin Jean 183
Jak to można zrobić? II 727
Richter Bogdan II 170
Ricoeur Paul 17, 425 II 592, 598
Riemizow Aleksiej 804
Riffaterre Michael 489
Rembrandt Harmenszoon van Rijn 22
Rilke Rainer Maria 183
Rimbaud Arthur 163, 183, 424, 727–728, 731–732, 850, 922 II 169–170, 204, 208, 213, 649, 744, 746
Statek pijany 163, 424, 727 II 744
Ripa Cesare 9–10 II 592
Ikonologia 9 II 592
Rittner Tadeusz 555–557
Komedia 556
Ritz German 366 II 75
Robortello Francesco 559 II 779
In librum Aristotelis de arte poetica explications 559
Réflexions critiques sur quelques passages de Longin II 779
Roćko Agata II 287
Roda Eduard 941
Rodak Paweł 655, 893, 917, 945 II 203, 695
Rodakowski Henryk II 615
Rodenbach Georges 905
Rodin Auguste 725 II 512–514, 516, 618, 620
Aforyzmy o sztuce II 512
Rodziewiczówna Maria 240, 534, 754, 943 II 637
Kądziel II 637
Rogaliński Józef 77
Rogaliński Kacper II 7, 599, 604
O kunszcie pisarskim II 599
Rogalski Adam 782, 805
Rogalski Aleksander 454
Rogalski Leon 449, 665, 758, 783, 805
Historia literatury polskiej 665
Piosenka pospólstwa litewskiego przełożona po polsku przez Leona Rogalskiego 758
Rogalski Ludwik 747
Roger Juliusz II 247, 251, 254
Rogosz Józef 592
Rogoszówna Zofia 709
Rogowski Maciej II 525, 530

Rogoziński Julian 187
Rohoziński Janusz II 555
Rojas Fernand de II 470
Rok Bogdan II 286–287
Rolicz-Lieder Wacław 41–42, 308 II 448
Monument wszeteczeństwa gazeciarskiego pod pion sumienia i obowiązku wzniesiony, gipsaturami tytułów kunsztu pismackiego olepiony, a przez Autora abrysu fundowany ku czasów spółczesnych sromocie 41
Pożegnanie Tatr 41
Rolle Antoni Józef 80, 535
Niewiasty kresowe 80, 535
Rolle Michał II 644
Rollin Charles 840
Traité des études 840
Rollinat Maurice 183
Romanowiczówna Zofia II 523
Romanowski Andrzej 755 II 140
Romanowski Mieczysław 222 II 520, 570, 672, 689, 720
Popiel i Piast 222 II 570, 672
Wanda II 570
Römer Michał 748, 752, 754
Litwa. Studium o odrodzeniu narodu litewskiego 748, 752
Rons Henri 274
Ronsard Pierre 461 II 763
Abrégé de l'Art poétique français II 763
Hymny 461
Ropelewski Stanisław 71, 129, 134, 136, 206, 215, 252, 258, 380, 388, 399, 499, 501, 505, 565, 625–628, 634, 884, 905 II 15–16, 22, 26–27, 69, 311, 367, 370, 372, 400, 483, 486, 526, 530, 561–562, 564, 571, 730, 740, 746, 760
[rec.] *Balladyna* 905
Przedmowa do wydania drugiego „Pamiątek Soplicy" H. Rzewuskiego 628 II 483
„Trzy poemata" Juliusza Słowackiego, „Bajki i poezje" Antoniego Goreckiego, „Poemat o piekle" Dantyszka 130, 206, 380, 499, 565, 884, 905 II 15, 760
Wspomnienie o piśmiennictwie polskim w emigracji 71, 627, 905 II 22, 400, 562, 740
Rosiak Roman II 230
Rosner Ignacy II 229
Rosner Katarzyna 17, 42, 936
Rosnowska Janina 454 II 119
Rossa Anna 481 II 240
Rossetti Dante-Gabriel 482, 678
Rossington Michael 703
Rossini Gioacchino 242, 244, 657, 739 II 142–143
Rossowski Stanisław 78
Henryk Heine i kobiety 78
Rossowski Władysław 370

Rostafiński Józef 666, 669
Rostworowski Karol Hubert 870 II 676
Judasz z Kariothu 870
Miłosierdzie 870
Roszkowska Wanda 819
Rothe Hans 780 II 778
Rotrou Jean de 713
Rousseau Jean-Baptiste 719 II 121–122
Rousseau Jean-Jacques 203, 317, 335–336, 438, 498, 547, 572, 575, 594, 663, 670–671, 693, 696, 711–713, 717, 735, 821, 840, 844, 857, 881, 946–948 II 37, 103, 184, 187–189, 199, 201, 279, 410, 486–487, 498–507, 536, 543, 581, 727–728, 777
Druga przedmowa do „Nowej Heloizy" 335
Emil, czyli o wychowaniu 671 II 279, 498, 506
Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la melodie et de imitation musicale 840
List do D'Alemberta o widowiskach 547, 670
Marzenia samotnego wędrowca – Rozmowa Jana Jakuba Russo z samym sobą 821 II 499
Nowa Heloiza 335–336, 498, 671–672, 881 II 470–471, 473–474, 477, 499, 503–504, 506, 751
O początku i zasadach nierówności między ludźmi II 498
O wolności człowieka II 498
Pigmalion 203, 946–947
Rozprawa o naukach i sztukach II 499
Umowa społeczna II 498, 501–502, 505
Uwagi o rządzie polskim II 103, 498, 502–503, 505
Wielka rozprawa o nierówności stanów między ludźmi II 498
Wyznania II 199, 505–506
Rowe Elizabeth II 797
Rowe Nicholas 199
Lady Jane Gray 199
Rowicka Małgorzata 111, 154, 286, 355
Rowińska-Szczepaniak Maria II 35
Rowiński Cezary 426, 917 II 45
Rowley Thomas 872
Rozbicki Soter II 205
Rozwadowski Jan 752, 838
Różycki Karol 627
Powstanie na Wołyniu 627
Różycki Ludomir 659 II 147
Różycki Zygmunt 927–928, 936
Najmłodsza Polska w pieśni 927–928
Rubens Peter Paul 21, 284
Rudaś-Grodzka Monika 18 II 572, 802
Rudkowska Magdalena 18, 144, 426, 613, 617, 634, 710, 755, 807 II 70, 486, 778
Rudnicka F. 537–539
Kobieta w ostatnich powieściach polskich 537–538

Rudnicka Jadwiga II 171, 479
Rudnicki Dominik II 241
Rudnicki Ludwik 311, 315
Estetyka T. Lippsa 311
Rudzki Franciszek II 326
Rümelin Gustav II 301
Rumi Dzalaluddin Mohammad 890 II 167
Rundbaken Jan 902, 904
Z powodu „Godów życia" A. Dygasińskiego 902
Rusek Iwona E. 507, 807
Rusin Joanna II 427
Ruskin John 25, 231, 691, 699, 835–836 II 269, 296, 570, 656, 723, 777
Rusnak Radosław II 676
Rustem Jan 156 II 613
Ruszała Jadwiga 703
Ruszczyńska Marta 546 II 27, 610, 762, 802
Ruszkowski Marek II 591
Rutkowska Maria 5, 97, 116, 216, 378, 416, 557, 570, 585 II 119, 322, 343, 480, 676, 695
Rutkowski Michał 941
Rutkowski Onufry II 223
Odpis na list do wierszopisów II 223
Ryba Janusz II 287, 322
Ryba Renata II 411
Rycharski Lucjan Tomasz 521 II 184, 189, 458, 466–467
Literatura polska w historyczno-krytycznym zarysie II 184, 458, 466
Lord Byron. Szkic literacko-biograficzny 522
Rychter Józef H. 279, 948
Ryczek Wojciech 858
Rydel Lucjan 556–557, 804, 868, 870–871 II 178, 213–214, 656, 673
Betlejem polskie 870
Dies irae 870
Odpowiedź na ankietę Towarzystwa Kółek Rolniczych we Lwowie 868
Teatr wiejski przyszłości 556, 868
Zaczarowane koło II 178, 656
Rydzewski Fortunat II 791, 793, 797
Rykaczewski Erazm 334
Rymarkiewicz Jan 875 II 14, 19, 26, 194, 203, 252, 254, 445, 453, 460, 467, 586, 590, 640, 642
Nauka prozy, czyli stylistyka II 194, 445, 460, 586, 640
[rec.] *Pieśń świętojańska o Sobótce* II 252
Prowincjonalizm i narodowość II 19
Prozaika, czyli stylistyka prozy II 640
Rozbiór krytyczny pieśni „Bogarodzica" II 453
Wiara i narodowość II 19
Rymkiewicz Jarosław Marek 56

Rzadkowska Ewa 732–733 II 322, 507
Rzążewski Adam (Aër) II 689, 695
„Severo Torelli" dramat w 5 aktach F. Coppégo II 689
Rzecki Ignacy 582–583
Rzepczyński Sławomir 88, 634
Rzeszowski Edward 806
Rzewuska Aleksandra Franciszka Rozalia 528
Rzewuski Adam Wawrzyniec II 502
Rzewuski Henryk (Jarosz Bejła) 71, 74, 196, 198, 325–326, 352, 367, 381–382, 444, 450, 542, 624–628, 634, 373, 678–681, 774, 784, 830, 874 II 19–21, 26, 29, 131, 184–185, 218, 220, 311, 317, 329, 347, 352, 355–356, 359, 364–365, 369, 395, 408, 410, 480, 482–486, 504, 524––528, 530–531, 561–562, 739
Czy jest konieczną historyczna prawda w romansie? II 347
List do M. Grabowskiego z powodu rozbioru „Listopada" pomieszczonego w oddziale VI „Athenaeum" 673
Listopad. Romans historyczny z drugiej połowy XVIII wieku 196, 673 II 359, 365, 408, 484, 504, 526–527, 561
Listy z Warszawy 367
Mieszaniny obyczajowe 774 II 19, 184, 364–365, 482, 484, 527
Pamiątki Soplicy (*Pamiątki J. Pana Seweryna Soplicy, cześnika parnawskiego*) 71, 74, 326, 381, 444, 625 II 21, 29, 131, 218, 329, 480–485, 525–527
Poezja narodowa II 482
Wędrówki umysłowe II 20, 311
Rzewuski Józef II 533
Rzewuski Leon II 722–723, 728
O dążnościach reorganizacyjnych w społeczeństwie II 723
Rzewuski Seweryn 135
Rzewuski Stanisław 181, 189, 246, 248, 663–664, 666, 669, 906
Młoda Francja. Paul Bourget 181, 246
Młoda Francja. Studia literackie 246, 906
Rys rozprawy o poezji lirycznej 663
Rzewuski Wacław 217, 224, 841, 857 II 149, 159, 533, 639, 661–663
O nauce krasomówskiej II 149, 639
O nauce wierszopiskiej 224, 841 II 533, 639, 662
Władysław pod Warną 217 II 663
Zabawki wierszopiskie i krasomówskie II 533
Żółkiewski 217 II 663
Rzętkowski Stanisław Marek 471
Te brzóz kilka, ten bieg wody, Jak wiele mi przypomina!… 471
Rzońca Wiesław II 598
Rzymowski Wincenty 58, 165, 353
Filozofia H. Bergsona 58
Więzień epoki 353

S

S.T. II 625
Kilka uwag nad Taine'a „Filozofią sztuk pięknych" II 625
Sabowska Ludwika II 586, 625
Sabowski Władysław 586
Pan sekretarz: kartka z kroniki współczesnej 586
Sadkowska Bożena 165
Sadkowska Katarzyna 613, 654–655 II 516
Sadkowski Wacław 153
Sadlik Magdalena 190
Sadowska Ida II 555
Sadowska Maria (Zbigniew) 532 II 387, 389
Słów kilka o humorystyce i humorystach polskich II 387
Sadowski Jan Nepomucen II 15, 26
Kilka słów o „Anhellim" Słowackiego II 15
Šafárik Jozef Pavel II 103
Safona 460
Saganiak Magdalena 17, 144, 234, 426, 828, 893 II 45
Said Edward W. II 171
Saint-Martin Louis-Claude de 225, 733, 883 II 756–758
Saint-Pierre Jacques de II 551
Mon portrait historique et philosophique II 756
Paweł i Wirginia II 551
Saint-Simon Claude-Henri de 730–731
Sainte-Beuve Charles-Augustin 38, 83, 243, 312, 529, 639, 642–643, 718, 729 II 269, 303, 656
Gawędy poniedziałkowe II 303
Krytyki i portrety literackie II 303
Portrety kobiet II 303
Portrety literackie II 303
Portrety współczesne II 303
Salle Eusèbe de 693
Salmonowicz Stanisław 780
Salvator Rosa 21
Sałtykow-Szczedrin Michaił 350, 353, 355, 792, 795, 798–799, 806
Samain Albert II 513, 516
Sanctis Francesco de 120
Sand George (właśc. Aurore Dudevant) 13–14, 18, 298, 526, 711, 719–720, 727, 808, 861 II 30, 41, 332, 477, 632, 634, 636, 651, 656, 739
Essai sur le drame fantastique – Goethe, Byron, Mickiewicz 711
Monsieur Sylvestre II 477
Réalisme 298
Siedem strun liry 13
Sandauer Artur 66
Sandler Samuel 26, 373, 415, 644, 732, 806 II 69, 356
Santeul Jean de 558

Sapieha Michał Antoni II 661
Sapieha Michał Kazimierz II 662–663
Sarbiewski Maciej Kazimierz 275, 304, 402, 404, 461, 660, 676, 714 II 36, 459, 647, 661
O poezji doskonałej (*De perfecta poesi*) 304 II 36
O zaletach i wadach elegii, czyli Owidiusz 304
Sardou Victorien 210, 370, 552–553
Sarnecki Zygmunt 553 II 205, 209–210, 212, 216
Historia literatury francuskiej ułożona podług najświeższych opracowań obcych II 205, 209–210, 212
Sarnowska-Temeriusz Elżbieta 56, 248, 259, 331, 395, 416, 449, 506, 540, 612, 617, 634, 689, 733, 864, 904 II 27, 113, 273, 343, 399, 411, 426, 453, 468, 480, 542, 555, 578, 591, 604, 660, 747
Sarrazin Gabriel 315, 941 II 775
O wielkich poetach romantycznych Polski II 775
Sartre Jean-Paul 165
Saurin Bernard-Joseph II 662, 678
Beverlei, tragédie bourgeoise II 678
Saussure Ferdinand de II 588
Sawa-Caliński Józef II 482
Sawicka Józefa (Ostoja) 504, 532–533, 539, 751 II 86
Sawicki Stefan 37, 224, 437, 448, 524 II 309, 366, 486, 645, 715, 721
Sawinicz Jan 790
Krótka wiadomość o życiu i pismach Mikołaja Gogola 790
Współcześni literaci rosyjscy 790
Sawrycki Władysław II 10
Sawrymowicz Eugeniusz 466
Scaliger Juliusz Cezar II 36, 459, 534
Scarpetta Guy 274
Schamschula Walter 76
Scheffer Ary 676, 681 II 615
Scheler Max 311, 315
Istota i formy sympatii 311
Schell Hermann 938
Schelling Friedrich Wilhelm Joseph von 10, 17, 40, 128, 206, 225, 228, 232, 265, 294, 318––319, 416, 418–420, 443, 548, 598, 618, 622–623, 772, 829–830, 846, 882–883, 893, 896 II 37, 39–40, 44, 55–56, 58, 61–62, 66, 164, 326, 487, 592–593, 605, 622, 655, 684–685, 736, 799
Filozofia sztuki II 56, 592
System idealizmu transcendentalnego 419
Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur 772
Scherer Wilhelm 444
Geschichte der deutschen Litteratur 444
Scherer-Virski Olga II 91
Scherner Karl Albert 311
Scherr Johannes 574

Historia literatury powszechnej 574
Schiller Friedrich 38, 40, 79, 202, 204, 206, 219, 265, 288, 292, 297, 299–300, 303, 306, 319, 358, 375, 380, 416, 418–419, 443, 462, 485, 509, 540, 572, 575, 577, 616, 663–664, 670, 714––715, 771–772, 776, 780, 788, 816, 867, 947 II 37–38, 56–58, 122, 127, 141–142, 144, 163, 175, 385, 487, 489, 504, 543, 626, 651, 655–656, 664–665, 667, 671, 674, 684, 687, 690, 693––694, 699, 734, 748–749, 754–755, 779, 782, 787–788
Dziewica Orleańska 319 II 687
Intryga i miłość II 626
Listy Kalliasa 670
Listy o estetycznym wychowaniu człowieka 670 II 144, 779, 787–788
Oda do radości 462
O patetyczności 297
O poezji naiwnej i sentymentalnej 288, 297, 419, 509, 770, 772 II 38
O wzniosłości (*O wzniosłym*) 297 II 779
Teozofia Juliusza 670
Wallenstein 219
Zbójcy 202, 288, 319 II 665, 674
Schiller Leon 454, 869–871 II 787, 790
Gdy Bolesławski przyjechał do Warszawy 870
Myśli o odrodzeniu teatru 869
Nowy teatr w Polsce: Stanisław Wyspiański 870
Pastorałka 869
Wielkanoc 869
Schlegel August Wilhelm von 204, 209, 225, 306, 312, 319, 440, 496–498, 509, 548, 573, 616, 620, 622, 770, 772, 892, 830, 859, 882, 896 II 56, 141–142, 267, 487, 543, 574, 582, 592, 655, 667, 682, 684–685, 699
Kurs literatury dramatycznej 772 II 592
Wykłady o sztuce dramatycznej i literaturze 204, 440, 509, 548, 573, 620, 770 II 141, 582
Schlegel Friedrich Karl Wilhelm von 10, 38, 225–226, 319, 383, 440, 496–498, 506–507, 548, 573, 598, 616, 622, 670, 772, 892, 830, 882, 896 II 56, 298, 381, 487, 489, 543, 582, 591–592, 612, 655, 658, 733, 755–757, 799
Fragmenty 11, 497 II 487, 582, 756
Geschichte der alten und neuen Literatur 440
List o powieści 670
Mowa o mitologii 226 II 582
Über Goethes Meister 11
Vorlesungen über die Geschichte der europäischen Literatur 573
Schleiermacher Friedrich 311, 623, 937 II 266
Schlobach Jochen II 190
Schmid Susanne 703
Schmidt Erich II 301
Schmidt Heinrich Julian 776
Schmidt James II 190
Schmidt Władysław 284
Schmitt Henryk II 186, 189, 198

Dzieje Polski XVIII i XIX wieku, osnowane przeważnie na niewydanych dotąd źródłach II 186
Pogląd na żywot i pisma ks. Hugona Kołłątaja II 186
Schnayder Jerzy 466
Schneider Georg 877
Schneider Stanisław 466
Schnitzler Arthur 183, 905
Schnobrich Edward II 754
Schnür-Pepłowski Stanisław II 200, 644
Z pamiętników po A. Fredrze II 200
Schopenhauer Arthur 117, 128, 249, 311, 426, 465, 477, 736, 776–778, 780, 816, 834, 836––838, 867, 890, 921 II 55, 65–66, 71, 75, 98–99, 169–170, 584, 595, 658, 691
Erystyka, czyli sztuka prowadzenia sporów 249
Świat jako wola i przedstawienie 777
Schubart Christian Friedrich 772
Schubert Franz II 146
Schubert Gotthilf Heinrich von 127–128, 132, 136, 882, 884
Nocna strona przyrodoznawstwa 127, 132
Schultz Brigitte 506, 780
Schulz K. 898
Schulze Brigitte II 778
Schümann Daniel 181
Schuré Edward 890, 941 II 168, 170
Wielcy wtajemniczeni 890
Schwaldopler Johann (Karl Ludwig Schaller) 305, 564, 656, 659 II 140, 584, 669, 675
O śmieszności 564
Zasady wymowy i poezji 564, 656 II 140, 584, 669
Schwartz Wilhelm 898
Schweinichen Hans II 195
Schwob Marcel 162
Scott Walter 19, 71–72, 296, 299, 344, 443, 449, 451, 457, 514, 540, 542–543, 546, 575, 577, 601, 663, 691–693, 697, 702–703, 822, 873 II 18, 22, 26, 114, 151, 326–328, 342, 345–348, 352, 355–356, 367, 369, 372, 410, 475, 487, 504, 605, 651, 801
O nadnaturalności w romansach 449
Wybrane romanse 71
Scribe Eugène 157, 208, 210, 720
Cecylia, czyli Dandy rozkochany 157
Powieść królowej Nawarry 210
Scudéry Georges de 711
Scudéry Madeleine de 525, 711
Seillère Ernest-Antoine 729
Semczuk Antoni 806
Semczuk Małgorzata 17, 43, 88, 153, 310, 481, 644, 654, 780, 937 II 54, 216, 343, 399, 435, 457, 498, 591, 676
Semenenko Piotr 884, 892

Mistyka ułożona podług nauk konferencyjnych 884
Semeria Giovanni 938
Sempołowska Stefania 54, 708–710
Zasady moralne a literatura dla dzieci 54, 709
Sempoux André II 590
Senancour Étienne Pivert de II 201
Oberman II 201
Seneka Lucjusz Anneusz (Seneka Młodszy) 331 II 413, 661–662, 676
Hipolit II 661
O krótkości życia II 413
Troas II 661
Sengle Friedrich 76
Serajski Marian Henryk II 356
Seredyński Władysław 698, 702
O pojęciach pedagogicznych Karola Dickensa 698
Sérullaz Maurice 481
Serwatowski Walerian 884
Pierworys systemu filozofii ze stanowiska chrześcijańskiego pojętej 884
Sestini Bartolomeo 482
Sévigné Marie de Rabutin-Chantal 335
Sęczkowski Teodor 347
Bitwa 347
Zwierzęta 347
Sęp Szarzyński Mikołaj 832 II 305, 408, 528, 530, 575, 578, 626
Rytmy II 408
Sgricci Tommaso 482–483
Shaffer Elinor 703
Shakespeare William (William Szekspir) 19, 84, 129, 131, 198–199, 203–205, 208, 211, 213, 215, 219, 221, 236, 277–278, 284, 288, 299, 319, 358–359, 361, 483, 491, 498, 500, 502, 540, 548–550, 562, 567–568, 571–572, 624, 663, 670, 676, 690–692, 694, 699–700, 703, 714–715, 717, 720, 814–815, 853, 866, 867, 647 II 15, 21, 32, 107, 127, 148, 174, 177, 183, 218, 220, 293, 381, 385, 395, 409, 413, 416, 418–420, 426–427, 439, 487, 565, 576, 614, 647, 664–665, 667, 669–671, 674–675, 680, 682, 684–685, 691, 734, 740, 763, 771, 777, 791–792, 795, 800
Dzieła dramatyczne II 413
Hamlet 314, 373, 397, 509, 700, 714, 870 II 381, 442, 651, 663, 665, 667, 669, 682, 684, 691, 734
Król Lear II 666, 689
Kupiec wenecki 867
Makbet 205, 218 II 369, 669, 674, 771
Opowieść zimowa II 763
Otello 700 II 665, 669
Romeo i Julia 814 II 663
Ryszard III 208
Sen nocy letniej 500 II 770–771
Sonety II 413

Sharratt Peter II 516
Shaw George Bernard 701–702
Shelley Percy Bysshe 465, 598, 608, 612, 692, 695, 700, 702–703, 869 II 219, 222, 290, 410, 592, 656
Cenci 695
Hymn do piękna myśli ludzkiej 465
Obrona poezji II 290, 592
Prometeusz wyzwolony 869
Sheppard Richard 937
Sheridan Frances 525 II 28
Mémoires pour servir à l'histoire de la vertu II 28
Sherman Carol 828
Siarczyński Franciszek 104, 671, 680
Sidney Philip 38
Apologia poezji 38
Sidoruk Elżbieta 507
Siedlecki Michał 546
Sielicki Franciszek 807
Siemieński Lucjan Hipolit 14, 17, 19–20, 29, 37, 52, 69–70, 72–76, 82, 114, 116, 135, 221, 223, 312, 338–339, 341–342, 349, 368–369, 382, 434, 436, 486–488, 499, 520–521, 524, 528–529, 538, 589, 602, 611, 633, 87, 705, 710, 720, 787 II 15, 17, 26, 80, 117, 122–125, 167, 170, 184––186, 189, 195, 215, 218–220, 222, 224, 226, 230, 247, 256–257, 263, 275, 286, 303–304, 306, 308–309, 368, 387, 389, 391, 437, 443, 449–451, 479, 482, 486, 501, 507, 520, 527, 530, 594, 598, 608, 610, 633, 638, 671–672, 675, 687–688, 695, 798
Autorka „Malwiny" i „Pielgrzyma" 528
Charakter poezji ukraińskiej i poemata Aleksandra Grozy II 608
Charaktery w romansie. „Murdelio" 114
Dramat historyczny 221
Ekonom II 117
Elegie Jana Dantyszka 73
Historia literatury powszechnej II 633
Historio-romans II 387
Improwizacja i poezja 487, 529
Kilka listów o Deotymie 487
Kilka myśli o Antonim Malczewskim i jego „Marii" II 368
Kilka rysów z literatury i społeczeństwa od roku 1848–1858 528
Kilka słów o ważności podań ludowych II 257
Ks. Adam Czartoryski o Niemcewiczu II 224
Mikołaj Rej z Nagłowic i jego pisma II 304
O sposobach nauczania i o książkach dla dzieci 52, 705
Obóz klasyków. Ustęp z historii wyobrażeń literackich w XIX wieku 29, 338, 520 II 122, 306
Pamflet i paszkwil II 222
Pastysz, koloryt miejscowy i archeologia w powieściach p. Z. Kaczkowskiego II 219
Podania i legendy polskie, ruskie i litewskie II 256
Pogadanki literackie 486–487, 589 II 185

Portrety literackie 14, 52, 312, 338, 436, 499 II 124, 167, 184, 186, 303–304, 306
Potrzeba warneńska 342
Przegląd dziejów literatury powszechnej 434 II 167
Przegląd piśmiennictwa 72–73 II 275, 672, 687
Roztrząsania i rozbiory literackie II 387
Stanisław Trembecki 82
Tajemnice tłumaczeń. Przekłady greckich poetów i hymnów kościelnych 342
Trąby w Dnieprze 342
Typy i charaktery w literaturze II 482
Walka realizmu z idealizmem. Pamiętniki i romanse II 387, 437
Ważność tradycji. Tradycje sanockie w powieściach p. Zygmunta Kaczkowskiego II 226
Wespazjan Kochowski. Liryk i psalmista 73
Wioskowy sentymentalizm i naga rzeczywistość. „Poemata" Syrokomli i „Obrazki wiejskie" Wielogłowskiego 602 II 501, 594
Wpływ powieści i romansu na społeczeństwo i literaturę 73, 529
Znaczenie kobiet w literaturze i „Poemata" Pani Pruszakowej 529
Żywot Franciszka Morawskiego z jego listów ułożony 82, 338
Siemiradzki Henryk 370, 471, 888
Siemoński Adam 562
Anarchia domowa 562
Uwaga autora 562
Sienkiewicz Barbara 839
Sienkiewicz Henryk (Litwos) 15, 17, 21–22, 25–26, 34, 75, 92, 94–97, 106–107, 150, 161, 163–165, 167, 174–175, 178, 188, 196, 198, 229, 234, 240–241, 246, 248, 253–254, 258–259, 327–328, 330–331, 337–338, 347–349, 354–355, 365–366, 368–371, 373, 375–378, 410, 415, 416, 445–446, 448, 473–474, 478, 481, 502–503, 507, 543–546, 568, 574, 586, 592––593, 604–606, 612, 643–644, 650, 674, 677–678, 681–682, 698, 703, 706, 708, 710, 721––723, 728, 732, 740, 744, 750, 804, 806, 831–834, 836, 862, 864, 873, 887, 907–908, 943 II 31, 33, 35, 46–47, 49, 51, 53–54, 63–64, 69, 77–92, 98–101, 109, 113, 133–134, 136–137, 139–140, 152–153, 155, 157, 159, 169–170, 198–201, 206, 227–228, 238, 270, 283, 285–286, 316, 333–335, 338, 342, 344, 348–357, 387, 389, 397–398, 404–405, 428, 430, 434, 438–441, 443, 455, 457, 485–486, 495, 522, 526, 528–531, 575, 578, 587, 590, 603–604, 609–610, 626––627, 637–638, 644, 649, 651, 653, 657, 673, 687, 689–690, 695, 707, 711, 712–715, 721, 741–744, 746, 773, 783, 788–789
Ankieta „Kuriera Teatralnego" 178 II 109
Bartek Zwycięzca 106
Bez dogmatu 95–96, 161, 188, 246, 503, 677 II 200–202, 338, 430
Bez tytułu. Sprawy bieżące 370
Chwila obecna 370–371 II 139
Dzwonnik 744
Genezis z Ducha. Modlitwa z rękopisu J. Słowackiego 229, 831
Humoreski z teki Worszyłły II 81–82, 86
Jamioł. Obrazek wiejski II 77, 81
Janko Muzykant. Obrazek wiejski II 77, 79
Kasper Miaskowski. Studium literackie 832

Krzyżacy 240, 354 II 227
List do baronowej Suttner 337
List do redakcji II 227
Listy o Zoli 337, 674, 722 II 47, 99, 206, 335, 651
Listy z Afryki 337–338 II 283, 285–286
Listy z podróży do Ameryki 337 II 81, 455
Maria Konopnicka 365 II 713
Mieszaniny literacko-artystyczne 369 II 198, 528
Mikołaj Sęp Szarzyński. Studium literackie 832 II 575, 626
Na jedną kartę 677
Na marne 677
Niewola tatarska: urywki z kroniki szlacheckiej Aleksego Zdanoborskiego 586
O naturalizmie w powieści 94, 167, 174, 605, 698, 721, 834, 862 II 33, 46, 51, 64, 99, 134, 155, 157, 335–336, 397, 404, 440, 609, 651, 773
O powieści historycznej 240, 327, 375, 446, 543, 574, 723, 862 II 133, 199, 334, 350–352, 387, 529, 603, 773
O Tołstoju II 653
Ogniem i mieczem 34, 75, 95, 150, 196, 240, 327–328, 348, 354, 371, 445, 543–544, 604, 606, 641, 723, 862 II 31, 133, 152, 155, 334, 337, 344, 348, 350–351, 387, 428, 438–439, 528–529, 627, 741–742
[rec.] *„Pan Graba". Powieść p. Elizy Orzeszkowej* 92 II 80, 742
Pan Wołodyjowski 740
[rec.] *Pieśni i piosenki* II 691
[rec.] *„Piękna", dramat w czterech aktach Wł. Okońskiego* II 587
Pisma Bolesława Prusa 21 II 88
Pisma II 81
Potop 240 II 689
Przegląd literacki II 152
Przegląd literacki. „Czarna nić". Powieść Felicjana Gryfa – „Sabina" Michała Bałuckiego 92 II 333, 441
Przegląd literacki. „Pamiętniki Daniela" II 98
Przegląd piśmiennictwa polskiego II 783
Quo vadis? 161, 375, 750, 873, 887 II 351
Rodzina Połanieckich 25, 177, 677 II 228, 357, 637–638
Sprawy bieżące 568
Szkice literackie II. „Pisma Bolesława Prusa" II 626
Szkice literackie. „Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu" przez doktora Piotra Chmielowskiego 175, 253–254 II 707
Szkice węglem 22, 107, 371 II 77, 81–82, 87–88
Szkice z natury i życia II 77, 82–83
Trylogia 25, 328, 372, 375, 677 II 238, 333–334, 350–351, 354–355, 443, 528–529
W pustyni i w puszczy 751
W sprawie repertuaru pesymistyczno-zmysłowego. (Nasza ankieta). Odpowiedź Henryka Sienkiewicza II 228
Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela (*Z pamiętnika korepetytora*) 107 II 87

Z Paryża II 335
Z powodu „Intrygi i miłości" („Cabale und Liebe"), dramatu Fryderyka Szyllera, przedstawionego na benefis p. Modrzejewskiej w Teatrze Wielkim Warszawskim II 626
Za chlebem 750 II 81
Sienkiewicz Karol 578, 597, 625 II 195, 198, 224, 326, 503
Sienkiewicz Leon II 345
Sienkowski Osip Iwanowicz (właśc. Julian (Józef) Sękowski, pseud. Baron Brambeus) 128, 135, 685, 758, 814, 872, 885 II 658
O zabawach i śpiewach nowożytnych Greków 758
Wielkie posłuchanie u Lucypera. Z pism Barona Brambeusa 128
Sieradzki Ignacy 480
Sierakowski Wacław 461
Sierakowski Zygmunt 745
Sierociński Teodezy 358, 578, 588, 597 II 162, 170, 326, 369–370, 372, 492, 503, 574, 577
O nowym wydaniu poezji Adama Mickiewicza z przedmową napisaną przez samegoż poetę w Petersburgu 1828 roku II 369–370
Uwagi o sonecie w ogólności z załączonym krytycznym rozbiorem „Sonetów" Adama Mickiewicza II 163, 574
Sierocka Krystyna 807
Sierosławski Stanisław 395
Na daleki Wschód. Kartki z podróży II 284
Sieroszewski Wacław 329, 372, 487, 538, 724, 904 II 52, 171, 284, 286
Sierotwiński Stanisław II 468, 479
Sievers Jacob Johann II 195
Sikora Adam 234, 892 II 728
Sikora Agata II 604
Sikora Ireneusz 682
Sikorska Liliana 755
Sikorski Józef 245, 657–660, 710, 739 II 144–147
Dramat i muzyka 657
Myśli sztuki domowej dotyczące 657
Tekst polski do muzyki zagranicznej 657
Silberstein Ludwik 181
Simmel Georg 647 II 656
Simonides Dorota II 263
Simonides z Keos 460
Sinclair John II 171
Sinko Tadeusz 37, 466, 575 II 721
Antyk Wyspiańskiego 575
Hellenizm Juliusza Słowackiego 575
Mickiewicz i Antyk 575
Sinko Zofia 194, 259, 295, 322, 703, 780 II 92, 179, 322, 343, 426, 479–480, 507, 797
Sioma Radosław 474, 557
Siomkajło Alina 395
Sismondi Jean-Charles-Léonard-Simonde de 482, 549, 810

Literatura w Europie Środkowej 482, 809–810
Sivert Tadeusz 557, 949
Siwicka Dorota 56, 274, 506–507, 733, 893 II 287
Siwiec Magdalena 467, 893
Skarbek Fryderyk 379, 389, 498, 580, 585, 696 II 115, 195, 361, 476
Pan Antoni 379, 580
Podróż bez celu 379, 580, 696
Skarbek Jan II 435
Skarbek Janusz 273, 838
Skarga Barbara 234, 273–274 II 69, 631, 728, 778
Skarga Piotr 165, 278, 676, 744, 873
Skiba Dominika 136
Skibicki Michał 720
Skibińska Elżbieta II 427
Skimborowicz Anna 321 II 518, 521–522
Skimborowicz Hipolit 77–78, 322, 525, 527–529, 538–539, 602, 624 II 118–119, 347, 518, 521–522, 561
Alżbieta z Bobolusk 525
Polki autorki, artystki i w dziejach krajowych sławne 528
Żywot, skon i nauka Jakuba Józefa Franka 77
Skoczylas Ludwik II 212
Skorupa Ewa 111, 116, 355 II 542
Skotnicka Gertruda 703, 710
Skórnicki Jerzy 373
Skrendo Andrzej 655
Skręt Rościsław 437 II 309
Skrodzki Eugeniusz II 335, 523
Skrzetuski Kajetan 811
Skrzynecki Jan 484
Skrzynecki Rafał 334
Skrzypek Józef II 203
Skrzypek Marian 322, 507
Skubalanka Teresa 546 II 591
Skuczyński Janusz 37, 216, 224, 871
Skwara Marek II 621
Skwarczyńska Stefania 116, 315, 339, 355, 426, 449, 467, 489, 577 II 45, 119, 410, 516, 621, 631, 642, 728
Skwarczyński Zdzisław II 230, 356, 542
Slatin Rudolf Carl (Slatin Basza) II 285
Przez Sudan ogniem i mieczem II 285
Slepuszkin Fiodor 783
Sławek Tadeusz II 790
Sławęcka Ewa 644, 807
Sławińska Irena 37, 871 II 675

Sławiński Janusz 17, 26, 66, 88, 97, 153, 242, 259, 315, 355, 506, 577, 616 II 54, 136, 160, 273, 287, 366, 453, 621, 638, 715, 746–747
Sławkowa Ewa II 591
Słonimski Antoni II 452
Słoński Stanisław 921, 926–928, 935
Nasi moderniści 926, 928
Słotwiński Konstanty 104
Słowacka Salomea z Januszewskich II 519
Słowacki Euzebiusz 6, 11–12, 17–18, 26, 34, 36, 45, 48, 56, 122, 126, 139, 143, 193–194, 203, 215, 236, 241, 304–305, 309, 318, 322, 324, 333, 339, 341, 358, 374, 378, 393, 395–396, 402, 405–408, 412, 415, 418, 426–427, 462–463, 466, 490, 496, 505, 549, 562–563, 569, 595, 597––598, 615–616, 619, 633, 656, 659, 662, 668, 686, 689, 713–714, 731, 739, 771, 813, 838, 844, 857, 859, 864, 947, 949 II 38, 45, 120, 127, 140–141, 143, 147, 149–150, 154, 156, 159, 161, 170, 193, 202, 223, 230, 265–266, 273, 288, 297–298, 393, 398, 415, 420, 426, 436, 443, 458, 462, 464, 467, 509, 515, 531, 534–535, 541, 572, 582–583, 590, 600, 639, 642, 665–666, 669, 675, 679–680, 685, 694, 697–699, 714, 733, 746, 765, 777, 781, 789, 794
Dzieła 562
Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone 813 II 462, 669, 698
Komedia 496
Mowa miana r. 1811 przed rozpoczęciem lekcyj wymowy i poezji w Uniwersytecie Wileńskim II 464
O poezji 341 II 665
O przekładaniu z obcych języków na ojczysty II 415
Prawidła wymowy i poezji 11, 45, 48, 122, 193, 203, 236, 324, 333, 374, 393, 396, 405, 412–414, 656, 662, 683, 844, 859, 947 II 140, 149–150, 154, 156, 161, 193, 223, 582, 639, 680, 685
Rozbiory pisarzów II 535
Teoria poezji 304–305, 407, 462–463 II 531, 669, 698–699
Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych 34, 139, 318, 418, 427, 563, 598, 615, 619, 714 II 38, 127, 143, 265–266, 288, 297, 393, 436, 459, 509, 639, 669, 680, 697, 699, 733, 765, 781
Uwagi nad przedmiotami nauk i sztuk pięknych oraz nad sposobem ich wystawienia II 288
Uwagi powszechne nad językami, sztuką pisania i postaciami mowy 18
Wanda II 666
Słowacki Juliusz 16–17, 24, 26, 33–34, 37, 51, 58–59, 66, 82–88, 91, 97, 106, 110, 123, 125––126, 129–130, 133–135, 142–143, 159–160, 164, 179–180, 206, 208, 211, 215–216, 221, 223–225, 227, 229, 231–232, 234, 258, 262, 264–265, 270, 272, 276–280, 286, 296–297, 301–303, 308, 310, 312, 325, 330, 336–337, 339, 341, 343–347, 349, 361, 365, 371–372, 380, 383, 385, 388–389, 408–409, 411, 421–422, 426, 432, 436, 443, 463–464, 467, 470, 474––478, 484–486, 489, 491–495, 498–507, 517, 528, 536, 539, 543, 545–546, 553, 557, 565––566, 575–577, 592–593, 601, 608, 610, 612, 624–628, 634, 649, 651, 668–669, 675–676, 680, 682–683, 687–689, 694–695, 703, 707, 719–721, 725–726, 732–733, 737, 741, 743––745, 747, 751, 778, 780, 790, 803, 806–807, 812–813, 819, 826, 828–829, 831, 837, 845, 849, 851, 869, 874, 876, 883–885, 889–893, 898, 901–907, 909, 912, 916, 918, 920, 922, 924, 926–927, 938–939 II 15, 21–23, 26, 34–35, 40, 42–43, 52–54, 61–62, 64, 66, 69, 71, 73, 75,

97, 106, 112–113, 139, 167–168, 170, 210, 218–219, 225, 229, 240, 262, 272, 280, 284, 286––287, 289–291, 293, 295–298, 301–302, 305, 328, 366–368, 370–372, 391, 397, 399, 401, 405, 407, 409–411, 482, 490–491, 493–497, 562, 564–566, 571–572, 589, 593–594, 596––598, 602, 604, 612–614, 616, 618, 620–621, 644, 648, 655, 657, 660, 670–672, 686–687, 694–695, 704–705, 710–711, 714–715, 718–719, 723, 730, 738–740, 746, 760–762, 770––772, 774–778, 784, 786, 790, 794, 802

Agezylausz 129
Anhelli 676, 720 II 15, 73, 566, 593, 740
Anioł ognisty – mój anioł lewy II 612
Arab 129, 297 II 371
Balladyna 16, 34, 36, 51, 129, 206, 223, 278, 345, 491–492, 500–501, 553, 627, 676, 812––813 II 22, 62, 112, 262, 289, 291, 368, 407, 564–565, 594, 648, 670–671, 704, 740, 760, 770
Baranki moje 886
Beatryks Cenci (*Beatrix Cenci*) 695 II 15, 671
Beniowski 278, 325, 347, 385–386, 485, 491, 500, 628, 790, 885 II 22, 219, 481, 564, 612, 760
Bo to jest wieszcza… 886
Do Aleksandra H[ołyńskiego] 687
Do autora „Irydiona". List II-gi II 407, 671
Do Michała Rola Skibickiego 687
Do Teofila Januszewskiego 687
Dzieje Sofos i Heliona II 718
Dzieła 279 II 784
Dziennik II 328
Fantazy 499, 501, 566
Genezis z Ducha 179, 229, 262, 279, 302, 601, 831, 886, 902 II 597
Godzina myśli 707
Grób Agamemnona II 760
Horsztyński 129, 499, 501, 504
Hugo 129, 747 II 106
Hymn 464
Hymn o zachodzie słońca 463
Jan Bielecki 129, 133, 499 II 370–371
Kilka słów odpowiedzi na artykuł Pana Z.K. „O poezjach Juliusza Słowackiego" 491, 501
Kochany poeto ruin! II 407, 671
Kordian 129, 264, 501 II 401
Krak II 564
Król-Duch 34, 129, 343–347, 504, 575, 876, 883–884, 889, 902 II 73, 564–565, 571, 613, 776
Krytyka krytyki i literatury 297, 491, 624 II 22, 225, 771
Ksiądz Marek 129, 883 II 687
Książę Niezłomny (*Xiążę Niezłomny*) II 776
Lambro 129, 297 II 106, 366
Lilla Weneda 33, 206, 500–501, 628, 676, 707, 741, 812, 876 II 407, 564–565, 571, 671

List do Aleksandra H. 688
Maria Stuart II 106
Mazepa 129, 553 II 15, 686–687, 738
Mindowe 747, 751
Mnich 129 II 371
Niepoprawni 566
Nie wiadomo co, czyli Romantyczność. Ballada 499
Noc letnia 123, 485, 486
O poezjach Bohdana Zaleskiego II 613
Ojciec zadżumionych 676, 707 II 740
Pisma 278
Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu 33, 278
Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o Piekle 129–130, 206, 380, 499, 565, 884, 905 II 370
Poezje 687 II 21–22, 366
Powieści poetyckie II 371
Preliminaria peregrynacji do Ziemi Świętej J.O. Księcia Radziwiłła Sierotki II 481
Raptularz 343
Samuel Zborowski 129, 870
Sen srebrny Salomei 129, 883
Smutno mi, Boże! 296
Szanfary 129
Tak mi, Boże, dopomóż II 391
Trzy poemata 130, 206, 380, 499, 565, 676, 884, 905 II 15, 370, 740, 760
Uspokojenie 270
W Szwajcarii 676, 707 II 740
Wacław 129, 133, 676
Zachwycenie 886
Zawisza Czarny 129
Złota Czaszka 129
Żmija – Romans poetyczny z podań ukraińskich w sześciu pieśniach 129 II 366, 370–371
Słowacki Władysław 129, 136, 885, 894
Chiromantyk 885
Narracje 885
Smaga Józef 190
Smart Christopher II 792
Smith Adam 310–311
Teoria uczuć moralnych 310
Smokowski Wincenty II 360
Smoleński Władysław II 186, 189
Kuźnica Kołłątajowska II 186
Przewrót umysłowy w Polsce wieku XVIII II 186
Smolikowski Seweryn 230, 834
Smollett Tobias George 696 II 361
Historie i awantury Roderyka Random 696

Snopek Jerzy 807
Sobczyk Urszula 767
Sobeski Michał II 510, 514, 516, 631
Filozofia sztuki II 514, 631
Hipolit Taine II 631
Idealizm i jego przeciwieństwa II 514
Przędziwo Arachny. Z pogranicza sztuki i filozofii II 514
Sobieraj Tomasz 144, 181, 216, 259, 274, 613, 682, 743, 839 II 380, 406, 435, 631
Sobieska Anna 807 II 598
Sobieski Jakub II 199
Sobieszczański Franciszek Maksymilian 790, 805 II 139
Stan piśmiennictwa rosyjskiego w roku 1848 790
Sobol Anna 892
Sobol Roman II 254, 507
Sobolewska Anna 17, 43, 88, 153, 310, 481, 644, 654, 780, 937 II 54, 216, 343, 399, 435, 457, 498, 591, 676
Sobolewski Jan 947
Alcjona 947
Sobolewski Paweł 133, 135
Poeci i poezja w Polsce 133
Sobolewski Tadeusz 608 II 589
Socha Gabriela 474
Socha Irena II 136
Sofokles 35, 37 II 383, 385, 482, 511
Sokalska Małgorzata 18
Sokolnicki Michał 827–828
[rec.] *Historie maniaków* 827
Sokołowska Henryka 755
Sokołowska Jadwiga 733
Sokołowski Łukasz II 160
Sokołowski Mikołaj 135–136, 349, 893 II 802
Sokrates 191, 498, 507 II 35, 291, 417, 426
Solger Karl W.F. II 582
Erwin II 582
Solska Irena 947
Sołłogub Władimir 786, 790
Sołogub Fiodor 184, 804
Sołowjow Włodzimierz 798, 800, 802, 805, 807, 942, 944
Sołtan Adam 337
Sonczyk Wiesław 593
Sopikow Wasilij 782, 805
Rys rosyjskiej bibliografii 782
Sorel Georges Eugène 62, 66, 729, 912 II 188, 656
Sosnowska Danuta 135
Sosnowski Leszek 121, 303

Southey Robert 692, 703
Sowiński Jan 527–528, 530, 538
O uczonych Polkach 527
Sowiński Leonard 451, 666–667, 762, 848 II 215, 673
Do krytyków dzisiejszych 666
Na Ukrainie II 673
Spacks Patricia Meyer II 101
Spasowicz Włodzimierz 56, 73–76, 159, 164, 174, 258, 327, 331, 350, 355, 370, 522, 524, 574, 576, 637, 644, 694, 796–799, 803, 805, 807, 824, 831, 887 II 23, 26, 64, 69, 80, 91, 107, 113, 137–139, 167, 170, 198, 203, 222, 226, 238, 240, 293, 298, 490, 493, 495, 497–498, 511, 516, 528–530, 548, 554, 653, 720
Bajronizm Lermontowa 797
Byron i niektórzy jego poprzednicy 694
Dzieje literatury polskiej 522, 574 II 64, 167, 495
Ewolucja powieści w wieku XIX według nowej książki P.D. Boborykina 327 II 64
Filozofia Nietzschego 855
Iwan Turgieniew 798
Jerzy Noel Gordon lord Byron 159
„Konrad Wallenrod". Odczyt II 167
Korespondencja Turgieniewa 350, 798
Książę Piotr Wiaziemski, jego polskie znajomości i stosunki 798
Leon hr. Tołstoj o końcu naszej ery 798
M. Matuszewicz jako pamiętnikarz II 198
Mickiewicz i Puszkin przed pomnikiem Piotra Wielkiego. Dwa odczyty wygłoszone w Krakowie w dniach 14 i 15 marca 1886 roku 796–797
Nowe studium nad Syrokomlą II 493, 528
O Włodzimierzu Sołowjewie. (Wspomnienie) 798
Romantyzm. Poprzednicy i rówieśnicy Mickiewicza II 490
Rzecz o Puszkinie. Mój spór z p. Tretiakiem 796
Wincenty Pol jako poeta. Dwa odczyty 73–74, 831 II 23, 80, 107, 137, 222, 226, 238, 293, 493, 511, 528, 548
Włodzimierz Sołowjow jako publicysta. Odczyt publ[iczny] w Petersburskim Towarzystwie Filozoficznym. Sprawozdanie R.B. 798
Włodzimierz Sołowjow. Szkic literacki 798
Z okresu romantyzmu. Puszkin i Lermontow jako bajroniści 796
Spasowski Władysław 855
Spencer Herbert 166, 168–169, 171–172, 176, 179, 181, 231, 260–261, 263, 310–311, 603, 727, 776, 835, 888, 898 II 373, 427, 434, 656, 725
Pierwsze zasady 231
Zasady psychologii 310
Spengler Oswald 182
Spielhagen Friedrich 776 II 79, 88, 336, 402, 441
Beiträge zur Theorie und Technik des Romans II 336, 402
Spiess Christian Heinrich 202
Klara z Hoheneimu 202

Spinoza Baruch 421, 594, 834 II 55, 622
Spitzer Leon II 588–589, 591
Spytkowski Józef 331, 349
Sroka Mieczysław 416, 681, 806
Stachiewicz Piotr 708
Stachura-Lupa Renata 224, 546 II 343, 356
Stadnicki Aleksander 588
O wsiach tak zwanych wołoskich 588
Stadnicki Jerzy 322
Staël-Holstein Germaine de (właśc. Anne-Louise Germaine Necker) 38, 225, 227, 287, 295, 316–319, 321–322, 345, 438, 440, 482, 525, 549, 620, 670, 718, 770, 822, 827 II 11, 173–174, 395, 487, 499, 605, 655, 682, 748, 751, 767
Korynna 482 II 474, 499, 751
Listy o Janie Jakubie Rousseau 670
O literaturze rozważanej w powiązaniu z instytucjami społecznymi 287, 440, 770 II 11, 173
O Niemczech 287, 317, 440, 620, 770 II 173, 487, 748, 751, 767
Staff Leopold 36, 189, 213, 257–258, 294, 306, 608, 371, 429, 648, 678, 681, 693, 726, 729, 739, 827, 913 II 70, 74, 99–100, 124, 408, 410, 515–516, 571, 621, 675, 691, 695, 745–746, 754––755, 786, 788
Dzień duszy II 571
Gałąź kwitnąca II 408
Inicjał II 408
Kwiatki św. Franciszka z Asyżu 371
Ogród przedziwny II 408
Południca II 124
Przedśpiew II 408
Ptakom niebieskim II 408
Rekonwalescencja końca wieku. (Szkic z literatury ostatnich czasów) 257, 294, 648, 726 II 99
Skarb 213 II 675, 691
Sny o potędze 429
Ścieżki polne II 124
Uśmiechy godzin II 408
Stala Marian 66, 234, 612, 669, 838, 858, 917 II 69, 101, 790
Stanek Łukasz II 69
Stanevičius Simonas 746, 748
Staniewicz Emeryka 747, 758
Śpiewy ludu litewskiego 747, 758
Stanisław św. 461
Stanisławska Anna (właśc. Anna Zbąska) II 200
Transakcyja albo Opisanie całego życia jednej sieroty przez żałosne treny od tejże samej pisane roku 1685 II 200
Wiersze zbieranej drużyny. Pierwsza autorka polska i wierszowana jej autobiografia II 200
Stanisz Marek 37, 56, 126, 144, 259, 366, 426, 493, 506–507, 524, 634, 669, 733 II 27, 45, 69, 113, 298, 399, 411, 498, 578, 604, 715, 755, 778

Staniszewski Andrzej 577
Staniszewski Zdzisław 616
Stankiewicz Stanisław II 610
Stankiewicz-Kopeć Monika 634 II 498
Stankowska Agata 734
Stankowska Halina 634 II 356, 747
Stapfer Philipp Albert II 748, 750–752, 755
Wiadomość o życiu i dziełach Goethego. (Z dziennika „Biblioteka Powszechna") II 748, 750–752
Starnawski Jerzy 37, 286, 733 II 762
Starorypiński Zygmunt (S. Szczeropolski) 91 II 106, 113, 369
Starowieyski Marek 467
Starowolski Szymon 80, 82
Scriptorum Polonicorum. Hekatontas, seu centum illustrium Poloniae scriptorum elogia et vitae 80
Starzyński Edward 412, 415 II 347, 476
O romansie, jego przekształceniu, rozpostarciu się i wpływie na społeczeństwo 412 II 347, 476
Starzyński Juliusz 165
Starzyński Stanisław h. Doliwa 202, 947
Ero i Leander 947
Stasiewicz Irena 612 II 507
Stasiński Piotr 373
Staszic Stanisław 99, 110, 136, 143, 776 II 7, 189, 259, 262, 279, 286, 502, 524, 658, 679
Dziennik podróży II 259, 262
O ziemiorództwie Karpatów i innych gór i równin Polski II 279
Przestrogi dla Polski 99 II 7, 524
Ród ludzki. Poema dydaktyczne 136 II 658
Stateczny Euzebiusz Franciszek 944–945
Modernizm literacki 944
Stattler Wojciech 720 II 613
Stattlerówna Helena 706
Stawiński Janusz 315
Stebelski Włodzimierz II 214
Steele Richard II 471
Stefani Jan II 144
Stefanowska Zofia 303, 426, 489, 669, 733 II 27, 45, 113, 372, 531, 554
Stefański Antoni 698
Stein Edyta 315
Steiner Wendy II 309
Stelmaszczyk-Świontek Barbara II 302
Stempczyńska Barbara 949
Stempowski Stanisław 804
Stendhal (właśc. Marie-Henri Beyle) 27, 242–244, 725, 777, 873 II 35, 52, 202, 404, 410, 429, 621, 656

Zapiski dyletanta 243
Życie Rossiniego 242
Štěpán Ludvík 395
Stephani Gottlieb Johann 200, 525 II 663
Zbieg z miłości ku rodzicom 200 II 663
Stepkowski Andrzej II 729
Stern Bernard Herbert 37
Sterne Laurence 379, 498, 579, 691, 696–697, 881 II 114, 199, 361, 365
Podróż sentymentalna przez Francję i Włochy 379, 498, 696, 881 II 199
Życie i myśli Tristrama Shandy II 199
Stępień Paweł 893
Stępień Tomasz II 542
Stępnik Krzysztof 154, 315, 593 II 486, 498
Stifter Adalbert 67, 76
Stirner Max 888, 890, 930 II 71
Stoberski Zygmunt 754
Stoff Andrzej 126, 176, 454, 506, 586
Strabon II 716
Strasburger Edward 167
Straszewicz Anna 181
Straszewicz Ludwik 95, 97
Dwa typy, dwie idee 95
Straszewska Maria 634, 809 II 317, 523, 645, 747, 762
Straszewski Maurycy II 170, 659
Dzieje filozofii na Wschodzie II 659
Dzieje filozofii w zarysie II 659
O pesymizmie indyjskim II 659
Powstanie i rozwój pesymizmu w Indiach II 659
Strauss David F. 175, 875
Strauss Johann II 147
Strauss Richard 477
Strazdas Antanas 746, 748, 753
Kant na pochwałę miasta Rygi 746
Strelcyn Stefan II 170
Strindberg August 112, 867, 922 II 596, 660, 675, 691–692
Ojciec 113 II 675
Panna Julia 113
Silniejsza 113
Sonata widm II 596
Stroka Wincenty 823
Strowski Fortunat II 208, 216
Obraz literatury francuskiej w XIX wieku II 208–209
Stróżewski Władysław 259
Stróżyński Tomasz 828 II 598, 778
Strug Andrzej (właśc. Tadeusz Gałecki) 330, 584–585, 697, 724 II 340, 343, 644, 762, 789

Charakterystyki literackie 584
Ostatnie dzieło Wyspiańskiego („Wyzwolenie") II 762
Stefan Żeromski II 340
Wyspa zapomnienia 697
Strusiński Wiktor 855 II 170
Nietzscheana 855
Struve Henryk 41, 115–116, 141–144, 167, 174, 210, 215, 230, 244, 248, 434, 437, 475–476, 480, 554, 567, 700, 777–778, 780, 834, 887, 892, 923, 936 II 72, 113, 170, 373, 380, 403, 405, 512, 516, 570, 625
Anarchizm ducha u obcych i u nas. Studium krytyczne 778, 923
Charakter Hamleta i jego przedstawienie przez Królikowskiego i Rossiego na scenie warszawskiej 700
Dyletantyzm i krytyka 244
Isskustwo i pozitiwizm II 625
Ks. Franciszek Krupiński jako filozof II 373
Najnowsze dramata polskie II 570
O teatrze i jego znaczeniu dla życia społecznego 115, 210
Pisma 887
Przedmiot i metoda historii literatury polskiej 434
Synteza dwóch światów. Szkic filozoficzny 142
Szpetne w sztukach pięknych. Studium estetyczne 475
Sztuka i piękno. Studia estetyczne II 403, 512
Stryjkowski Maciej 744
O początkach, wywodach, dzielnościach, sprawach rycerskich i domowych sławnego narodu litewskiego 744
Strzelecki Adolf 384, 389 II 90–91, 340
Powieść polska 1908–1909 II 90, 340
Strzetelska Zofia 16–17
Znaczenie „Balladyny" Słowackiego 16
Strzetelski Jerzy II 179
Strzyżewski Mirosław 5, 26, 37, 56, 144, 154, 248, 259, 274, 295, 315, 389, 395, 426, 432, 449, 524, 540, 613, 634, 644, 660, 682, 743, 780, 828, 838–839, 904 II 27, 45, 70, 113, 125, 147––148, 240, 273, 298, 317, 366, 372, 399, 411, 498, 507, 578, 610, 631, 747, 762, 778
Styczyński Jan Gwalbert 340, 349
Uwagi nad „Pułtawą", poematem bohatyrskim 340
Stykowa Maria Barbara 871
Subel Joanna II 498
Suchodolski Bogdan 612, 780, 936
Suchodolski Rajnold II 719
Suchomska-Chabior Alina II 435
Suckale Robert II 591
Sudermann Hermann 371
Sudolski Zbigniew 339, 681, 819 II 523, 762
Sue Eugène (właśc. Marie-Joseph Sue) 159, 238, 277, 542, 720, 808 II 114–115, 311–312, 330, 651, 739

Tajemnice Paryża II 115
Suesser Ignacy 110, 190, 691, 702
Sufflerowicz Hiacynt (właśc. Jakub Żebrowski/ Wojciech Pękalski) 201, 616 II 666
Sugiera Małgorzata II 444
Sulicki Edward 819
Sully Prudhomme (właśc. René-François Prudhomme) 678, 826, 828, 922 II 203, 205–215, 294
Sulzer Johann Georg 771 II 173, 669, 680, 756, 782
Ogólna teoria sztuk pięknych 771 II 756
Rozważania nad sztukami plastycznymi pod względem ich genezy, prawdziwej natury i zastosowania 771
Sułakadzew Aleksander 872
Sułkowska Maria II 413, 427
Wstęp II 413
Sułkowski Józef II 195
Sumarokow Aleksander 781
Supiński Józef 269
Szkoła polska gospodarstwa społecznego 269
Surma-Gawłowska Monika 819
Surowiecki Wawrzyniec II 556, 560, 652
O sposobach dopełnienia historii i znajomości dawnych Słowian II 652
Suszczyński Zbigniew 135 II 695
Suworin Aleksiej 803
Swart Koenraad Wolter 190
Swedenborg Emanuel 227, 230, 234, 601, 835, 839, 887, 889, 893 II 592, 596
Swift Jonathan 696 II 323, 540, 726
Podróże Guliwera 696 II 323
Swinburne Algernon Charles 183, 678, 691, 702
Sydoniusz Apolinary 333
Sygiert Józef II 718
Sygietyński Antoni 19, 23–24, 26, 41–42, 94, 97, 159, 174, 312, 314, 346, 349, 377–378, 385, 389, 411, 446, 457–459, 469, 471, 473, 475, 478, 480, 533, 539, 544–545, 555, 557, 582, 585, 605, 612, 636, 641–644, 659–660, 721–722, 732, 734, 834, 836, 838, 863 II 31, 33, 35, 47––54, 65, 69, 97–98, 100, 145–147, 152, 155, 205–206, 210–211, 215, 236, 240, 270, 282, 284, 286, 336–337, 342, 358, 397–398, 403–405, 427–430, 434–435, 439, 442–443, 451, 456––457, 512, 516, 609, 622, 630–631, 637–638, 651, 656–657, 709, 714
Album Maksa i Aleksandra Gierymskich 41, 469, 471 II 236–237, 429
Egzotyzm w powieści: B. Rudyard Kipling a Dygasiński II 284
Kalejdoskop artystyczny 23
Listy z Paryża. O sztuce 475
Na skałach Calvados 721 II 442
Nasz ruch powieściowy 721 II 205, 337, 358, 439, 637
Nowe siły. 1. W. Kosiakiewicz II 709
O „Wrażeniach z podróży" M. Konopnickiej II 282, 456
O krytyce współczesnej słów kilka 24, 636

„Pan Tadeusz" w świetle krytyki p. Biegeleisena 312, 346, 582
Poezje p. Hajoty 533
Porachunki. Indywidualizm wybujały. „Szkoła krakowska". Odgłosy w prasie warszawskiej 24, 446 II 270
Ruch artystyczny 555
Sztuka na Wystawie Powszechnej w Paryżu II 403
Wiktor Hugo II 65
Współczesna powieść we Francji 641, 721 II 397, 429
Współczesna powieść we Francji. I. Gustaw Flaubert 23, 94, 377, 458, 478, 544, 582, 605, 863 II 31, 33, 97, 156, 211, 336–337, 403, 429, 512, 609, 656
Współczesna powieść we Francji. II. Alfons Daudet 458, 478 II 336
Współczesna powieść we Francji. III. Emil Zola 23, 458, 478 II 47–50, 152, 155, 336, 429, 651
Współczesna powieść we Francji. IV. Bracia Goncourt 23, 458, 478 II 47, 65, 206, 336, 431
Wykonanie „Halki" II 146
Wysadzony z siodła II 337
Z obcej niwy 475
Symon Franciszek A. 461
Syrokomla Władysław (właśc. Ludwik Kondratowicz) 72, 74–75, 588, 602, 741, 745, 753, 747, 751, 753–754, 831, 846 II 198, 210, 276, 480, 482, 484–485, 486, 493, 501, 507, 525, 527––528, 530, 542, 553, 594, 598
Gawędy i rymy ulotne II 484
Korespondencja „Gazety Warszawskiej" 72–73
Królewscy lutniści 751
Margier 747
Poemata 602 II 501, 594
Urodzony Jan Dęboróg II 525, 528
Syrski Szymon 820–821
Syska-Lamparska Rena Anna 819, 864
Szabrański Antoni Józef 56, 527, 529
Szacki Jerzy 448 II 27, 660, 728
Szajnert Danuta II 411
Szajnocha Karol 336, 720, 732 II 21, 26, 107, 113, 352, 520, 559
Lechicki początek Polski. Szkic historyczny II 559
O typie narodowym w powieściach nowszych 720 II 21, 107
Szalit Edmund 678
Szalit Walentyna 678
Szamsuddin Mohammad Hafez Szirazi (Hafez, Hafiz) II 167–168, 322
Szandlerowski Antoni 891, 944–945
Szaniawski Jerzy 557
Szaniawski Józef Kalasanty 79, 443, 597, 611, 714, 731 II 679, 694
Niektóre uwagi podane do namysłu spółredaktorom pisma periodycznego pt. „Zbiór materiałów do historii polskiej" II 679
Pochwała Cypriana Godebskiego […] *w bitwie pod Raszynem poległego* 443, 597, 714
Szaniawski Klemens (Klemens Junosza) 21, 368, 371, 368, 371 II 84, 117, 309

Pająki 371
Z mazurskiej ziemi. Szkice i obrazki II 117
Szargot Barbara 493
Szargot Maciej 126, 454, 493
Szarota Elida Maria 17
Szarota Jan II 207, 212, 216, 595
Nowe prądy II 595
Verlaine II 595
Współczesna poezja francuska 1880–1914 II 207
Szary-Matywiecka Ewa 17, 43, 88, 153, 310, 481, 540, 644, 654, 780, 937 II 35, 54, 216, 343, 399, 435, 457, 498, 591, 676
Szatkowski Maciej II 171
Szczeglacka Ewa 454, 682 II 372
Szczeniowski Tytus (Izasław Blepoński) II 357–358, 362, 364–365
Bigos hultajski. Bzdurstwa obyczajowe II 357–358, 360, 362, 364–365
Szczepan Ewa II 676
Szczepaniec Józef 111
Szczepanowski Stanisław (Piast) 178, 180, 190, 240–241, 252, 257–258, 609, 723, 732, 778, 780, 907–909, 916 II 24, 27, 99–100, 109, 113, 210, 216, 314, 317, 598, 649, 652, 657, 660
Dezynfekcja prądów europejskich 178, 252, 609, 723, 778, 907, 909 II 24, 99, 109, 210, 314, 649, 652, 657
O potrzebie swojskiego kierunku w literaturze polskiej 240
Szczepańska Anna 654
Szczepański Ludwik 189, 256–258, 431, 906, 909–910 II 24, 27, 109, 113, 338, 598, 619–620, 649, 660
Sztuka narodowa 256, 431, 906, 909–910 II 24, 109, 338, 619, 649
Szczepański Stanisław 609
Szcześniak Janina II 729
Szczęsna Ewa 577 II 621
Szczęsny Stanisław II 323
Szelewski Józef Kalasanty II 789
Szeliga Maria (właśc. Maria Czarnowska z Mireckich) 674, 681 II 449, 691, 783
Bez opieki 674 II 449
Pieśni i piosenki II 691, 783
Szembek Krzysztof 686
Szemesz Adam 679, 681
Szepielewicz Leon 876–877
Fałszywy „Don Kichot" i jego autor 876
Szewczuk Włodzimierz II 435
Szkonter Olga 181
Szleszyński Bartłomiej 274, 373 II 444, 486, 531
Szocki Józef 111 II 136, 322
Szokalski Wiktor Feliks 230, 825 II 773, 778
Fantazyjne objawy zmysłowe 825 II 773
Szotarski Julian II 549, 554, 561–562, 571

Wiadomości literackie z Polski z roku 1835 II 549
Wzmianka o K. Brodzińskim i jego pismach II 561
Szotek Barbara II 366
Szpaczyński Edward (Wandalin Habdank) 673
Szpaderski Józef II 466, 468
O zasadach wymowy, mianowicie kaznodziejskiej II 466
Sztachelska Jolanta 37, 39, 682, 703 II 203, 287, 457, 468
Sztek Konstanty 690
Szturc Włodzimierz 37, 135, 216, 303, 506, 557, 733, 893 II 676
Sztyrmer Ludwik (Gerwazy Bomba) 124, 126, 128–129, 361, 450–451, 454, 498, 500, 506, 632, 673–674, 681–682, 697, 885 II 357, 361–362, 365, 409–410, 429, 434, 608, 610
Frenofagiusz i Frenolesty II 365, 409
Listy z Polesia 632, 673, 697 II 608
Pantofel do publiczności II 409
Powieści nieboszczyka Pantofla 124 II 361–362
Szubert Piotr II 516
Szujski Józef 29, 208–209, 220–223, 294–295, 739, 743 II 189, 215, 218, 223, 352, 520, 672––673, 689
Do egzaltowanych 294
Dramata 220, 739
Egzaltowane 294
Poważne chwile. Zbiór pieśni 294
Samuel Zborowski 208–209, 220–221 II 672
Zborowscy II 672
Szukiewicz Maciej 453–454
Stanisław Przybyszewski 453
Szukiewicz Wojciech 766
Szulakiewicz Marek 259
Szulc Fryderyk II 195
Polska w roku 1793 II 195
Szulc Kazimierz II 569, 572
Mityczna historia polska i mitologia słowiańska II 569
Szulska Inesa 755
Szumski Tomasz 68, 433, 758, 761, 766
Krótki rys historii i literatury polskiej od najpóźniejszych do teraźniejszych czasów 433, 758
Szuster Marcin II 220
Szwajnic Jan 17
Szwankowski Eugeniusz 557 II 676
Szwarc Andrzej 540
Szwertner Aleksander 332
Wytworne listy polskie 332
Szweykowski Zygmunt 198, 234, 373, 570, 585 II 54, 356, 486, 531
Szycówna Aniela 708–710
Kobieta polska jako autorka pedagogiczna 709
Maria Konopnicka jako autorka dla dzieci 708

Nasza literatura dla młodzieży 708
Szydłowska Mariola 111
Szyjkowski Marian 379, 436, 557, 575, 577, 693, 703, 780, 849 II 178, 262–263, 506–507, 695, 797
Dzieje polskiego upiora przed wystąpieniem Mickiewicza 575 II 262
Gessneryzm w poezji polskiej 575
Myśl Jana Jakuba Rousseau w Polsce XVIII wieku 575
Osjan w Polsce na tle „genezy" romantycznego ruchu 379, 575, 693 II 178
Przenośnia w poezji młodzieńczej Juliusza Słowackiego (1826–1833) 849
Schiller w Polsce. Studium historyczno-porównawcze 575
Szymaniec Piotr II 468
Szymanis Eligiusz II 621
Szymankiewicz Aleksander 936
Szymanowska Maria 427
Szymanowski Józef 77, 136, 143, 334, 418, 425, 443, 525, 538, 596, 611, 617, 670, 680, 682, 717, 859, 864 II 93, 100, 125, 135, 223, 266, 289, 305, 308–310, 317, 381, 389, 393, 398, 413, 436
Listy o guście, czyli smaku 137, 334, 418, 525, 670, 859 II 93, 125, 381, 393, 436, 600, 732, 766
Szymanowski Karol 477, 659 II 147
Szymanowski Marcin 947
Pigmalion 947
Szymanowski Wacław 19, 128, 136, 367–368, 486–488, 500, 527, 591 II 17, 226
Kronika tygodniowa 368, 591
Listy do redakcji „Dziennika Warszawskiego" 487
Michał Sędziwój 128
Przegląd tygodniowy (*Mozaika dziennikarska*) 368, 591
Szkice warszawskie. Lichwiarze 19
Szymańska Beata 234, 838, 893 II 778
Szymański Adam 674, 681
Szkice 674
Szymański Stanisław 332, 339
Wzory biletów, listów i memoriałów w różnych materiach z przydatkiem uwag w powszechności o stylu listownym, przepisków względem szczególnych listów gatunków i drobnych przestróg względem formalności w pisaniu 332
Szymonowic Szymon 490 II 543, 546, 550, 661
Castus Joseph II 661
Szyndler Bartłomiej 111, 474 II 453
Szyszko Tadeusz 355, 806–807
Szyszkowski Władysław 765
Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XV i XVI w. 765

Ś

Ślaski Jan 733
Ślaski Kazimierz II 660
Ślewiński Władysław 25

Śliwicki Daniel II 570
Twórczość literacka Stanisława Wyspiańskiego II 570
Śliwińska Katarzyna 274
Śliwiński Piotr II 101
Śliwowski René 545
Śmigielska Józefa 528–530, 538
Do piszących kobiet 530
Śniadecka Ludwika II 172, 178
Myśli o Osjanie i jego poezji II 172
Śniadecki Jan 32, 36, 90, 96, 130, 134, 140, 143, 236, 241, 252, 254, 258, 295, 358–359, 365, 379, 388, 398, 404, 415, 419, 426, 441–442, 448, 511–512, 514, 516, 523–524, 526, 538, 540, 550, 556, 579, 585, 596–597, 599–600, 603, 611, 614, 671, 681–682, 713–715, 717, 731–732, 768, 771, 821, 827, 879–881, 892, 896, 903 II 13, 26, 95, 100, 105, 112, 127, 136, 147, 174––175, 178, 183, 186–187, 189, 225, 233, 240, 277, 286, 288, 298, 310, 317, 325, 342, 382–384, 389, 393, 398, 460, 462–463, 467, 473–474, 479, 488–491, 496–497, 510, 516, 605, 650, 660, 732, 735, 745–746, 749, 756, 767–769, 772, 777
Filozofia umysłu ludzkiego 879 II 768, 772
Konkurs do katedry wymowy i poezji w Imperatorskim Uniwersytecie Wileńskim II 462
„Malwina". List stryja do synowicy, pisany z Warszawy 31 stycznia 1816 r. (nowego stylu) z przesłaniem nowego pod tym tytułem romansu 90, 295, 379, 526, 671 II 325, 473, 732, 767
O języku polskim 596
O literaturze 398, 404, 597
O logice i retoryce II 460, 462–463
O pismach klasycznych i romantycznych 32, 131, 140, 236, 252, 254, 358–359, 419, 441–442, 511, 516, 550, 579, 599, 714–715, 717, 821, 880–881, 896 II 13, 95, 105, 127, 174–175, 183, 225, 233, 288, 310, 382, 384, 393, 488–489, 491, 510, 605, 650, 735, 756, 768–769
O rozumowaniu rachunkowym 596
Pochwała włóczęgi II 277
Podróż próżniacko-filozoficzna II 244
Uwagi nad „Historią literatury polskiej" przez F. Bentkowskiego 596
Wyprawa na wieś II 244
Śniadecki Jędrzej 671, 704–705, 879 II 187, 189, 244, 254
Myśli o edukacji kobiet 704
O fizycznym wychowaniu dzieci 704–705
O irytacji 880
Śniadower Barbara 806
Śniedziewski Piotr 310, 734
Świdziński Jerzy 807
Świdziński Karol 484
Świerczyńska Dobrosława 877 II 645
Świerzawski Karol Boromeusz 946
Świeżawski Ernest II 568
Pięć ustępów z cyklu powieści historycznych J.I. Kraszewskiego II 568

Święch Jerzy II 216
Święcicki Julian Adolf 434, 574, 576, 695, 819 II 659
Dzieje literatury powszechnej 434, 574 II 626
Historia literatury powszechnej w monografiach 434
O poetach i poezji arabskiej przed Mahometem. Studium literackie II 659
Z Parnasu angielskiego 695
Świętek Jan II 261, 263
Lud nadrabski (od Gdowa po Bochnię). Obraz etnograficzny II 261
Świętochowski Aleksander (Władysław Okoński, Poseł Prawdy, O. Remus) 6, 21–22, 26, 53, 56, 78, 88, 109–111, 166, 169, 171–172, 177, 180–181, 193–194, 214, 238, 245, 248, 252––256, 258–259, 262, 266, 270, 273, 314, 346, 349–350, 352–355, 365–366, 368–369, 371, 373, 384, 389, 399–400, 415, 430, 443, 445–446, 448, 458, 495, 502–505, 531–533, 539–540, 553, 582–583, 585, 587, 592, 603–604, 606, 612–613, 635–637, 639–640, 642–644, 675, 678, 700, 725, 728, 742, 776, 780, 807, 814, 823–824, 832–833, 835, 849, 855, 857, 862–864, 886––888, 891–893, 899–900, 903, 906, 908, 916, 923–924, 936–937, 939, 945 II 32, 35, 48–51, 53, 79, 81, 85, 87, 91, 131, 136, 139, 153, 155, 159, 187, 189, 226–227, 269, 293, 297–298, 312–314, 317, 333–334, 342, 349–350, 375–376, 378–380, 388, 390–392, 395–396, 398, 404, 438, 443, 448, 455, 457, 485–486, 490, 505–507, 511, 516, 529, 531, 538, 540, 587, 590––591, 594, 598, 626, 649, 651, 653–654, 707, 713–715, 723, 725–729, 741–742, 746–747, 761, 774, 778
Aleksander Głowacki (Bolesław Prus) 253, 284, 400, 458, 582 II 32, 49–50, 87, 153, 155, 269, 378, 388, 404, 448, 587, 741, 761
Atak lekkiej kawalerii II 226, 438
Duchy 887, 937, 939
Dumania pesymisty 169, 384, 502, 606, 833, 888 II 727
Dwa bukiety poetyczne 533
Felicjan (Faleński) 384
Gabryella – Narcyza Żmichowska 384, 532
Henryk Sienkiewicz (Litwos) 21–22, 446, 862 II 49, 155, 227, 334, 349, 529
Homer, Tasso, Dante, Shakespeare itd. W jednej osobie 700
Katechizm rodzinny 603
Liberum veto 22, 53, 109, 171, 178, 245, 256, 353, 369, 371–372, 553, 675, 700, 725, 776, 888, 908, 923 II 48–49, 51, 538, 713
Listy Jana Śniadeckiego II 187
Młoda starość 255, 365, 430, 725, 742, 906 II 594, 713
My i wy 172, 238, 252–253, 271 II 131, 313, 391, 395, 490
Na wyłomie II 314
[rec.] *Nad Niemnem* 603 II 511
Niewinni II 587
O średnim wykształceniu kobiet 532 II 139
O wyższym ukształceniu kobiet 532 II 139
O Zoli II 51
O życie II 79, 81–82
Ognisko II 490
Pamiętnik: Index librorum prohibitorum 110

Pamiętnik: Zakaz czytania „Pana Tadeusza” 110
[rec.] *Pan Graba* 532
„Pan Tadeusz” (w rozbiorze dra H. Biegeleisena) 346
Pasożyty literackie 502 II 455
Perkaliki pozytywizmu II 375
Piękna II 587
Pleśń społeczna i literacka 172, 238, 445, 635 II 293, 312–314, 391, 396, 594, 654, 707
Poeta jako człowiek pierwotny 533, 814, 832, 849, 863, 900 II 297, 774
[rec.] *„Skrupuły”, powieść przez Kazimierza Chłędowskiego* II 587
Stały regestr zjawisk ważniejszych 587
[rec.] *Stanisław Smolka, „Henryk Brodaty, ustęp z dziejów epoki piastowskiej”* 78
Stuletni jubileusz Rousseau'a II 187, 505
[rec.] *„Szkice węglem” Litwosa* 22
Szturm Meletusów II 226
Teatr. Utwory książkowe na scenę II 540
Tołstoj i tołstoizm II 653
Tradycja i historia wobec postępu 262 II 313
Unikat literacki II 626
Utopie w rozwoju historycznym II 506, 727
Utwory niewieście 533
Wskazania polityczne II 490
Wspomnienia 109, 166
Wspomnienie pozgonne 21
[rec.] *Za posagiem* 532 II 742
Zły duch między nami II 187
Zygmunt Kaczkowski. (Wspomnienie pozgonne) II 485
Świętosławski Zenon II 722
Świontek Sławomir 116, 949
Świtkowski Piotr 99, 110, 769, 811 II 180, 189, 192, 277–278
Wstęp (do „Magazynu Warszawskiego”) II 278
Zastanowienie się nad schyłkiem XVIII wieku II 181
Zaszczyty osiemnastego wieku II 180

T

T.P. 690
Literatura angielska w roku 1835 (podług gazety „Atlas”) 690
Taborski Roman 557, 806, 949 II 100
Tacyt (właśc. Publius Cornelius Tacitus) II 103, 303
Dzieła wszystkie II 103
Żywoty sławnych mężów II 303
Taddei Rosa 482
Tademy L.A. 691
Z polskiego boru 691
Tadeusiewicz Hanna 710

Taine Hippolyte 82–83, 159, 172–173, 176, 179, 230, 238, 273, 313, 345, 384–385, 422, 437, 444–445, 447, 531–532, 581–582, 602–603, 635, 638–639, 641–644, 647, 691, 720–721, 723, 729, 732, 796, 825, 832–835, 837–838, 847, 938 II 41, 52, 54, 63, 79, 201, 219, 268––269, 333–334, 336, 349, 373–374, 388, 403–404, 428, 434, 441–442, 505, 567, 586, 602, 608, 622–631, 656, 741
Filozofia sztuk pięknych II 624–625
Filozofia sztuki 159, 444, 582 II 404, 434, 586, 622, 624, 630
Historia literatury angielskiej II 219, 268, 622, 624–625, 627, 630
Fontaine i jego bajki II 624
O ideale w sztuce. Odczyty publiczne w Szkole Sztuk Pięknych II 626, 628
O inteligencji 230, 834 II 622, 629
O metodzie II 629
Podróż do Włoch 720–721 II 622, 624
Portrety literackie II 428
Potęga abstrakcji II 623
Talleyrand Charles-Maurice de 873
Myśli 873
Tański Paweł II 140
Taranek Olga 506–507
Tarczewski J. 395
Tarde Gabriel de II 70, 75, 726
Fragment d'histoire future II 726
Tarnawski Władysław II 178
Tarnowski Jan Feliks 947 II 658, 669
Badania historyczne, jaki wpływ mieć mogły mniemania i literatura ludów wschodnich na ludy zachodnie II 658
Tarnowski Józef 481
Tarnowski Stanisław 27, 34, 82–84, 86, 88, 91, 97, 134, 143–144, 174, 221, 224, 309, 328, 331, 337, 339, 346, 348–349, 370, 372, 381, 389, 410, 415, 433–435, 437, 445, 448, 473–474, 492, 503, 521–522, 524, 554, 557, 566, 569, 605, 612, 637, 639–641, 644, 687, 689, 721, 793, 795, 814 II 23, 76, 79, 83–84, 91, 138–139, 170, 178, 198, 223, 227, 229, 268, 293, 298, 300, 302, 304, 306–309, 314, 317, 335, 348, 350–351, 356, 401, 449, 453, 468, 479–480, 483, 485––486, 494–495, 497, 528–529, 531, 587, 590, 653, 656, 689, 720, 743, 746, 754–755, 761, 778, 796–797
Druga i czwarta część „Dziadów" – „Grażyna" 381, 521
Henryk Rzewuski. Z odczytów publicznych odbytych we Lwowie w 1887 roku II 480, 483, 485
Henryk Sienkiewicz. Studia do historii literatury polskiej 410 II 79
Historia literatury polskiej 91, 143, 221, 433, 437, 522, 605 II 76, 229, 494–495, 796
Historia literatury polskiej. „Pan Tadeusz" 473
Komedie Aleksandra hr. Fredry. Trzy odczyty publiczne 445, 554 II 268
Lucjan Siemieński II 304, 306, 308
Miłość ojczyzny w poezji polskiej XIX wieku 309
Nowe kierunki dramatu i „Zaczarowane koło" Lucjana Rydla II 178, 656
O „Czasie" i jego redaktorach: wspomnienie półwiekowego czytelnika II 450

O Janie Kochanowskim 82
O „Niepoprawnych" Słowackiego 566
„Poezje" przez El…y II 314
Profesora Małeckiego „Juliusz Słowacki" 84, 492 II 293, 401, 761
Romans polski w początku XIX wieku II 348
Szujskiego młodość 222
Teatr. „Niewinni", dramat w 3 aktach przez Wł. Okońskiego II 587
W listach do S. Koźmiana 795
Z najnowszych powieści polskich 174 II 79, 300, 314, 335, 754
Z najnowszych powieści polskich. Henryka Sienkiewicza „Ogniem i mieczem" 34, 328, 348, 445 II 351, 529
Zygmunt Krasiński 82 II 743
Tasso Torquato 284, 514, 692, 700, 714, 810, 812–813, 815, 818 II 127, 487, 734
Jerozolima wyzwolona (*Gofred*) 284, 345, 810, 812–813
Taszycki Gabriel 100, 110
Uwagi pod rokiem 1790 100
Taszycki Witold 806
Tatara Marian II 591
Tatarkiewicz Anna II 778
Tatarkiewicz Władysław 121, 296, 315 II 298, 498, 715
Tatarowski Lesław II 555
Tatarówna Stefania II 73, 170
Tatomir Lucjan 80 II 331
Andrzej Patrycy Nidecki, jego życie i dzieła 80
Z dziejów literatury XIX wieku II 331
Tauler Johannes 878, 887
Taylor Charles II 601, 604
Taylor Edward Burnett 54
Tazbir Janusz 877
Teatralski 199, 215, 700, 702 II 679–680, 694
O iluzji i wyobraźni 199 II 680
Wystąpienie sławnego angielskiego autora Johnsona przeciw klasycystycznym rygorom w utworach teatralnych 700
Tellier Jules II 204
Temple Henry 157
Tencin Claudine-Alexandrine Guérin de II 193
Hrabia de Comminge, albo pamiętniki jego życia II 193
Tennyson Alfred 695, 703
Teokryt II 212, 545, 550, 552
Tepa Franciszek II 169
Terencjusz (właśc. Publius Terentius Afer) 559 II 303
Teresa z Ávili św. 893
Tesauro Emanuele II 458, 461
Tespis 946
Tetmajer Włodzimierz II 552, 720

Texte Joseph 575
Thackeray William 163, 698, 701, 794
Thiébout Arsène 821 II 499
Pielgrzymka do grobu J.J. Russo w Ermenonwilu 821 II 499
Thierry Augustin 877
Thomas Antoine Léonard II 582
Thompson Benjamin, hr. Rumford 600
Thoms William John 756, 767
Folklor 756
Thorsen Gustav (właśc. Adolf Gustav Vigeland) II 618, 786
Tibullus 306
Tieck Ludwig 38, 381, 387, 496–498, 505–507, 548, 622, 670, 676 II 79
Franz Sternbalds Wanderungen 676
Kot w butach (*Kot w obuwiu*) 497–498
List młodego niemieckiego malarza z Rzymu do przyjaciela w Norymberdze 670
Oktawian 498
Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst 676
Romantische Dichtungen 498
Świat na opak 497
Żywot i śmierć Świętej Genowefy 498
Timofiejew Artur II 179
Timoszewicz Jerzy 454
Titchener Edward Bradford 311
Tkaczyk Krzysztof 18
Tobera Marek 111
Todorov Tzvetan II 598
Tokarczyk Roman Andrzej II 728
Tokarzewicz Józef (J.T. Hodi) 539, 721, 799, 804, 898–899, 903 II 112–113, 229, 442–443, 609–610, 629, 631, 656
Ariowie pierwotni 898
Literatura polska […] *Kazimierza Tetmajera (seria druga)* II 229
Na zgon poety 799
Realizm w powieści naszej 721 II 112, 442, 609, 656
Z obcego świata 721
Z teki pośmiertnej wieszcza 799
Tołstoj Aleksiej 792, 794–795, 807
Fiodor Iwanowicz 795
Śmierć Iwana Groźnego 792, 795
Tołstoj Lew Nikołajewicz 57, 178, 241, 267, 363, 366, 371–372, 455, 728, 786, 790, 792, 794––795, 798–800, 802, 804–806 II 31, 35, 134, 136, 201, 439, 443, 649, 653, 709, 715
Co to jest sztuka 57, 178, 241, 363 II 709
Zmartwychwstanie 241, 371–372 II 31, 134, 439
Tomasik Wojciech II 411, 642
Tomasz à Kempis bł. 878, 887, 889
O naśladowaniu Chrystusa 889

Tomasz z Akwinu św. II 55
Tomasz z Celano 465
Tomaszewicz Walerian 239 II 633, 638
Postronne zdańko o tendencyjnym i filozoficznym romansie. (Przyczynek do sporu p. Lewestama z oponentami ex re „Dwóch światów" p. Kraszewskiego) 239 II 633
Tomaszewska Grażyna II 729
Tomaszewski Bończa Dyzma 12, 324, 340–341, 344, 349, 357, 365, 374, 378, 579, 585, 614 II 28–29, 34, 266, 383, 389, 408, 410, 782, 789
Jagiellonida 12, 324, 340–341, 344, 357, 374, 579, 614 II 28, 266, 383, 408, 782
Tomaszewski Stanisław 834 II 622
Tomicka Małgorzata 432, 733
Tomicki Symforian II 118–119
Tomkowicz Stanisław 36, 485, 489, 680–681
Tomkowski Jan 234, 828, 838 II 70, 298
Toohey Peter II 101, 595
Topass Jan 164, 827–828
Od symbolizmu do formizmu II 595
Towarzystwo Iksów
[rec.] *Dwaj Kacperki* 564
[rec.] *Fraskatanka* 564
[rec.] *Mieszczanin szlachcicem* 564
[rec.] *Obietnice pańskie Louis-Benoît Picarda w adaptacji Ludwika Adama Dmuszewskiego* 565
[rec.] *„Syn marnotrawny" Voltaire'a w adaptacji Stanisława Trembeckiego* 564
Towiański Andrzej 85, 88, 228–229, 234, 484, 500, 600, 881–883, 885–887, 889–893, 912, 937, 942–943 II 492, 497, 562, 802
Trapszo Anastazy 948–949
Trąmpczyński Włodzimierz II 285
Trąpczyński Ignacy 47, 49
Bajki i przypowieści językiem polskim opisane 47, 49
Trembecki Stanisław 47–51, 82, 298, 490, 499, 512, 518–519, 522, 564, 676, 683–687, 689, 700, 716, 874, 896 II 121, 124, 224, 289, 306, 520, 556, 735, 745
Bajki niektóre Ezopa w guście de La Fontaine, o ile możności tłumaczone 49
Do Augusta 685
Do moich współziomków 686
List do posłów powracających z Grodna 686
Opuchły 47
Poezje 490
Sofiówka (*Zofijówka*, *Zofiówka*) 298, 490, 614 II 734–735
Trentowski Bronisław 225–226, 420, 426, 529, 538, 602, 612, 774, 830 II 14, 137, 738, 763, 765–766
Aforyzmy dotyczące się ogólnego lub też naturalnego przeznaczenia człowieka, czyli rzecz o małżeństwie 529
Chowanna, czyli system pedagogiki narodowej jako umiejętności wychowania, nauki i oświaty, słowem wykształcenia naszej młodzieży 529

Kilka słów o naukach klasycznych oraz o potrzebie ich w szkołach naszych 602
Podstawy filozofii uniwersalnej 420
Wyobraźnia II 765
Treter Mieczysław II 169–170, 523
Polski malarz-orientalista i jego podróż na Wschód w 1852 i 1853 r. II 169
Tretiak Andrzej Wojciech 546, 692
John Harington, epigramatysta dworski z czasów królowej Elżbiety (1561–1612) 692
Literatura angielska w okresie romantyzmu (1798–1831) 692
Tretiak Józef 86, 88, 174, 284, 343, 347, 488, 505–506, 605, 612, 649, 667, 669, 796–797, 799––800, 805, 891–892 II 82–83, 91, 98, 100, 159, 229, 272, 307, 345, 538, 542, 624, 631, 644, 659, 718, 720, 754
Adam Mickiewicz w świetle nowych źródeł II 718
Asnyk i jego liryka 667
Henryk Sienkiewicz II 83
Jan Lam. Talent i charakter II 82
Juliusz Słowacki. Historia ducha poety i jej odbicie w poezji 86
Królewska para 343, 347
Mickiewicz i Puszkin jako bajroniści 797
Mickiewicz w Odessie. Stosunki i pieśni miłosne 667
Mickiewicz w Wilnie i Kownie. Życie i poezja II 307
„Miedziany jeździec" Puszkina. Studium polemiczne 797
O dramacie staroindyjskim II 659
O głównych kierunkach poezji polskiej w XIX wieku 667
O satyrach Krasickiego II 538
Pamiętniki Daniela II 98
[rec.] *Philosophie de l'art en Italie* II 624
Romans eksperymentalny 605
Ślady wpływu Mickiewicza w poezji Puszkina 797
Trębicka Maria 382, 536, 665
Triediakowski Wasilij 781
Tripplin Teodor 749, 751 II 274, 279, 521
Dziennik podróży po Litwie i Żmudzi 749, 751
Pamiętnik lekarza Polaka z wypadków za granicą doznanych II 279
Wspomnienia z podróży po Danii, Norwegii, Anglii, Portugalii i państwie marokańskim II 274
Trocha Bogdan 126
Trochimiak Jan 807
Troisvevre Thomas de II 537
Trojanowiczowa Zofia 274, 634 II 287, 542, 721
Trojanowski Wincenty II 262–263
Podania mityczne dziejów polskich w oświetleniu wiaroznawstwa porównawczego i obrzędów ludowych II 262
Trollope Anthony 699
Trotz Michał Abraham II 469, 479
Nowy dykcjonarz, to jest mownik polsko-niemiecko-francuski II 469

Truhn H. 245, 248
O stanie teraźniejszym muzyki w Polsce 245
Truskolaska Anna 871
Trybuś Krzysztof 37, 274, 349, 807
Trzciński Andrzej 259
Trzeciak Katarzyna II 516
Trzecieski Andrzej 873
Trzeszczkowska Zofia (Adam M-ski) 534, 873 II 413, 425–426
Kilka słów o życiu autora II 413
Trześniowski Dariusz 181, 655, 917
Trzynadlowski Jan 198, 585 II 203
Tuccio Stefano 199
Tragedia nad wszystkie, co ich było, jest i będzie tragedii, najokropniejszej o Sądzie Ostatecznym 199
Tuczyński Jan 780, 838, 893 II 660
Turczyński Juliusz II 754
Turgieniew Iwan 184, 267, 350, 355, 455, 786, 790, 793–796, 798–799, 805, 807 II 107, 653
Dym 793–794
Ojcowie i dzieci 793–794
Zapiski myśliwego 794
Turmel Joseph 938
Turner Jane II 591
Turner Joseph Mallord William 19, 474
Turowski Kazimierz Józef II 191, 253
Turowski Leopold 905
Turowski Stanisław II 506
Turski Wojciech II 664
Tuwim Julian 395
Twardowski Kazimierz 57–58, 66, 121, 128, 608–609, 647
[rec.] *La Perception du changement* 57
Twardowski Samuel 714 II 551, 662
Dafnis w bobkowe drzewo zamieniona II 662
Tyburski Włodzimierz 274, 612 II 435
Tycjan (właśc. Tiziano Vecellio) 21
Tylicka Barbara 153, 710
Tylor Edward Burnett 832, 849, 854–855, 863, 898 II 774
Cywilizacja pierwotna. Badania rozwoju mitologii, filozofii, wiary, mowy, sztuki i zwyczajów 854–855
Tyminiecki Konstanty II 174, 178–179
Tymowski Tomasz Kantorbery 202, 462 II 521, 666, 668
Do dramy 202
Do radości. Hymn Schillera 462
Tynecka-Makowska Słowinia 234, 389, 395 II 119, 380, 578
Tyrowicz Marian 111
Tyrrell George 938, 942

Tyrteusz (Tyrtajos) II 716–721
Elegia 10 II 716
Embateryje II 719
Państwo (*Eunomia*, *Praworządność*) II 718
Tyszkiewicz Konstanty II 252, 283
Wilia i jej brzegi pod względem hydrograficznym, historycznym, archeologicznym i etnograficznym II 252
Tyszyński Aleksander 14, 17, 21, 26, 37, 40, 42, 52, 56, 68, 82, 132, 134, 156, 220, 223, 281, 380, 388, 434–435, 437, 443, 457, 459, 485–488, 519, 524, 527, 529, 538, 551, 557, 566, 568––569, 589, 617, 629–630, 632–634, 637–638, 665, 669, 672–673, 681, 747, 749, 775, 780, 787, 805, 812, 830, 838, 875, 897, 903 II 17, 19, 26, 29, 34, 57, 63, 69, 80, 91, 113, 165–166, 170, 198, 279, 286, 309, 321–322, 329, 331, 342, 347, 357, 360, 364, 366, 368–370, 372, 375, 380, 395, 398, 450–451, 477, 527, 530, 568, 606–607, 705, 714, 783, 798
Amerykanka w Polsce. Romans 132, 156, 380, 443, 519, 551, 632, 672–673, 747, 812 II 17, 19, 165, 360, 364, 366, 368, 370, 606, 798
[rec.] *„Anafielas" pana J.I. Kraszewskiego* 897
Cel krytyki 630
Darwinizm i pozytywizm w treści pism naszych II 375
Deotyma 488, 665
Dodatek 673
[rec.] *Emeryt* II 80
[rec.] *Felicyta* 220 II 705
Historia literatury polskiej przez J. Majorkiewicza 630
Historia rzymska 14
Improwizacje i poezje Deotymy 487–488
Józef Ignacy Kraszewski i jego powieści historyczne II 477, 568
Komedia polska w XVIII wieku 566, 568
Kronika literacka II 331
Listy o piśmiennictwie bieżącym 672
[rec.] *„Listy z Krakowa" Józefa Kremera* 40 II 63
O szkołach poezji polskiej 132, 435, 443, 747, 812 II 364, 395, 606, 798
Pierwsze zasady krytyki powszechnej 897
[rec.] *Podróże po starożytnym świecie* II 279–280
Poezje pedagogiczne Stanisława Jachowicza („Powiastki i bajki") 52 II 321
Prelekcja wstępna historii literatury polskiej z roku 1866 w Szkole Głównej 434
Rozbiory i krytyki 630, 875 II 705
Rys historyczny oświecenia Słowian 787
[rec.] *Stanica hulajpolska* 21
„Tomira", misterium przez Deotymę 487–488
Wizerunki polskie. Zbiór szkiców literackich 281
Tytkowska Anna 224
Tytler Alexander Fraser II 416

U
Uchman Jadwiga 703
Udalska Eleonora 116, 216, 506, 557, 570, 949 II 147–148, 453, 676
Ugniewska Joanna 819
Ujejski Józef 134–135, 892 II 27
Ujejski Kornel 74, 76, 336, 351, 355, 373, 464, 688, 874, 906 II 219–220, 307, 309, 408, 410, 520, 528, 602, 604, 719, 760, 773–774
Do Bogarodzicy 464
Hymn wychodźców z Egiptu 464
Listy spod Lwowa II 219, 528, 760
Maraton II 719
O Januszu i o panu Wincentym Polu 74, 351 II 602, 760
Skargi Jeremiego 351, 874
Zwiędłe liście II 408
Uliasz Stanisław II 298
Ulicka Danuta 577
Ulrich Leon 700
Ułaszyn Henryk 221, 766–767
Bronisław Grabowski 1841–1900 221
Uniłowski Krzysztof 655
Urbanova Svatava 710
Urbanowska Zofia 240, 706 II 591, 637
Urbanowski Maciej 654, 945
Urbańska Dorota II 578
Urbański Stanisław 893
Urfé Honoré de 335
Astrea 335
Ursel Marian 56, 136 II 676
Uruski Seweryn 905
Uspienski Boris II 621
Uspienski Gleb 798, 801
Užukalnis Valerijonas 748

V
Vaihinger Hans 853–855
Die Philosophie des Als Ob 854
Vaitkevičiūtė Eugenija 755
Valéry Paul II 69, 124
Valiūnas Silvestras 746–748
Varille Pyrrhis de II 661
Teatr szkołą obyczajów i społecznego wychowania II 661
Vaughan William II 621
Verdi Giuseppe 658
Verga Giovanni 815, 817, 819
Verhaeren Émile 905

Verlaine Paul 183, 187, 477, 725–727, 826, 850–851, 922, 933 II 210, 294, 595, 649, 691
Langueur 187
Sztuka poetycka 477
Verne Jules 453, 721
Veronese Paolo 21
Viau Théophile de II 470
Vicaire Louis-Gabriel 183
Les Déliquescences d'Adoré Floupette 183
Vico Giambattista 120, 182, 438, 735–736, 813, 819, 840–841, 857 II 188, 582
Nauka nowa (*Nowa nauka*) 813–814, 839 II 37, 582
Vigié-Lecocq E. 16
Poezja współczesna 16
Vigny Alfred de 128, 506, 670, 720, 727, 733 II 201, 218, 409
Chatterton II 218
Cinq-Mars II 409
Journal d'un poète II 201
List do Lorda… o wieczorze 24 października 1829 i o systemie dramatycznym 670
Vileišis Petras 752
Villaneix Paul 733
Villemain François 572
Cours de littérature française: tableau du dix-huitième siècle 572
Villiers de L'Isle-Adam Auguste de 213, 726, 728 II 207
Axel 213
Vischer Friedrich Theodor 561 II 40, 763
Ästhetik oder die Wissenschaft des Schönen II 40
Vischer Robert 310
Über das optische Formgefühl 310
Vištelis Andrius 750
Vogt Carl 170, 175, 184, 369, 776
Vogüé Eugène-Melchiora de 798
Le Roman russe 798
Voïart Élise 525
Volkelt Johannes 311
Volney Constantin François de II 278
Wypisy z podróży do Syrii II 278
Volt Alessandro 600
Voltaire (właśc. François-Marie Arouet) 10, 190, 193, 202, 316–317, 322, 335, 438, 475, 515, 546, 548, 564, 594, 711–714, 717–718, 727, 873 II 22, 28, 179, 187–189, 217, 318–319, 416, 474, 505–507, 536, 661, 664–665, 678–679, 683–684, 763
Adélaïde du Guesclin II 664
Alzyra II 661, 665
Brutus II 678
Discours sur la tragédie II 679
Essai sur la poésie épique II 679
Henriada 10, 714 II 121–122

Kandyd II 318
Meropa II 661, 664, 678
Mikromegas II 318
Nanine 546
Oktawian i młody Pompejusz, czyli Triumwirat II 678
Romans et contes philosophiques II 318
Rzym wybawiony II 66
Syn marnotrawny 202, 546, 564
Śmierć Cezara II 661
Tankred II 664
Traktat o tolerancji 317
Wiek Ludwika XIV 317
Wyobraźnia II 763
Zadig II 318
Zaira II 661, 665, 684
Zarys wieku Ludwika XIV 712
Vossler Karl 119, 436 II 588, 590–591
Vouilloux Bernard 18
Vrain-Lucas Denis 872
Vrchlický Jarosław (właśc. Emil Frída) 429, 607, 612, 727, 922 II 110, 113, 204–206, 215, 653

W
(w.) 308–309
Zapiski literackie i artystyczne 308
W. 565
Grotesko 565
Wackenroder Wilhelm Heinrich 496, 622, 676, 736, 772 II 586
Poetik, Rhetorik und Stilistik. Academische Vorlesungen II 586
Waga Teodor 77, 704 II 305
Historia polska 704
Wagner Richard 24, 210, 215, 243, 267, 477, 736, 850, 867, 869, 931 II 71, 74–75, 146–147, 787
Walas Teresa 190, 480 II 642, 695
Walczak Bogdan II 591
Walewska Cecylia 531–533, 535, 538–539 II 86
Ruch kobiecy w Polsce 531, 533, 535, 538
Walicki Andrzej 274, 703, 733, 780, 838 II 27, 747
Waligóra Jerzy 224, 703 II 676
Waliński Michał 767
Wallace Alfred Russel 172
Wallace Lewis 698
Ben-Hur 698
Wallis Mieczysław 296
Wandowski Henryk 273
Wanicka Agnieszka 570, 949
Wańkowicz Melchior II 457

Wartenberg Mścisław 171
O teorii Darwina 171
Warton Joseph 438
Warton Thomas 438 II 487
Warzenica-Zalewska Ewa II 356, 435, 555, 631, 746
Wasilewski Aleksander 165
Wasilewski Edmund 362, 365, 860 II 504, 757
Józef Ignacy Kraszewski 362, 860 II 504
Wasilewski Leon 916
Wasilewski Tadeusz II 519
Wasilewski Zygmunt 373, 652, 654, 838–839 II 25, 27, 341, 631, 644–645
Jan Kasprowicz. Szkic portretowy II 25
O sztuce i człowieku wiecznym 838
Powieść-kinematograf II 341
Wasylewski Stanisław 521, 694, 700, 703
Mowa o duchu klasyczności i romantyczności we względzie filozoficznym 521
U świtu romantyzmu. Pierwsze sądy o Byronie w Polsce (1816–1822) 694
Waśko Andrzej 143, 415 II 486, 507, 531, 747
Watt Ian 153
Watteau Jean-Antoine 22
Wawrzonkowski Krzysztof 322 II 790
Wazgird Michał 597
Cztery wieczory w stolicy 597
Weber Carl Maria von 659, 739 II 143, 145
Weber Max 273
Wedekind Frank II 675
Demon ziemi II 675
Wedel Theodore O. 121
Wegner Leon II 186
Dzieje Dnia trzeciego i piątego Maja 1791 II 186
Wegner Stanisław 799, 805
Iwan Turgieniew i jego dzieła 799
Weinberg Jerzy 135
Weiner January II 453
Weintraub Wiktor 234, 489, 733, 819 II 298, 676, 762
Weisberg Edmund 902–903
„Achilles". Sceny dramatyczne 902
Weiss Christian Feliks 704
Weiss Tomasz 234, 570, 644, 669, 780, 838, 936 II 69, 75, 101, 399, 498
Weiße Christian Felix II 663
Weisstein Ulrich II 621
Wellek René 577 II 411, 715
Wellisch Leopold 681
Wells Herbert George 690, 702 II 726
Wehikuł czasu 690

Współczesna utopia II 726
Wergiliusz (właśc. Publius Vergilius Maro) 30, 37, 41, 194, 340, 815 II 303, 458, 543, 545, 550, 718, 792–793
Eneida 29–30, 194, 750 II 122, 417, 718
Werner Abraham Gottlob 882
Werner Zachariasz 319 II 664
24 lutego II 664
Wernic Henryk 706
Weryho Władysław II 261, 263
Podania białoruskie II 260
Wesołowska Elżbieta 135
Weychertówna Władysława 848, 857 II 149, 159
Stylistyka oraz teoria prozy i poezji do użytku szkolnego 848 II 149
Weyssenhoff Józef 25, 163, 187, 190, 256–257, 259, 338, 668–669, 745, 754, 804 II 35, 229, 522, 618, 645, 652, 713–714, 726
[rec.] *Listy z Afryki* 338
Nowy fenomen literacki. Maurycy Maeterlinck i dekadentyzm symboliczny 25, 163, 187, 668 II 652, 713
Rozmowy literackie. O laurach Wyspiańskiego 256 II 229
Unia 745
Żywot i myśli Zygmunta Podfilipskiego 163
Węclewski Zygmunt 29, 34, 37 II 197, 215
Historia tragedii greckiej 29
Studia w Polsce nad literaturą grecką w czterech przeszłych wiekach i przekłady tragików greckich na język polski 29, 34
Wędkiewicz Stanisław 118, 121 II 589–590
O stylu i stylistyce 118 II 589
Sprawozdanie XIII 118
Węgierska Zofia z Kamińskich 15, 158–159, 164, 321, 475, 480, 536, 589, 593 II 184, 194, 202, 520–521, 624
Korespondencja z Paryża 589
Kronika z Paryża. Literacka, naukowa i artystyczna 15, 158–159, 475, 589 II 184, 194, 624
Nowiny paryskie 589
Tygodnik paryski 589
Węgierski Tomasz Kajetan 495, 499, 518, 614, 684, 686, 716, 878, 946 II 94, 222–224, 289, 413, 532, 535
Do ks. Węgierskiego 686
List do wierszopisów II 223
Moja ekskuza II 532
Myśl moja 686
Na wjazd do Warszawy senatora II 222
Organy 614, 878
Pisma wierszem i prozą II 224
Portrety pięciu Elżbiet II 222
Węgrzecki Adam 315

Węgrzyn Iwona 135, 682 II 220, 486, 531, 747
Węgrzyniak Anna 480
Wężyk Franciszek 29, 35–36, 136–137, 143, 198, 202, 204, 215, 217, 223, 252, 254, 258, 359, 365, 398, 409, 415, 441–442, 448, 485, 489, 497, 512, 515, 523, 549, 556, 562, 617, 661, 668, 680–681, 713–715, 731, 771, 811–812, 947, 949 II 38, 45, 174–175, 178, 189, 233, 240, 243, 253, 289, 298, 328, 381, 389, 393, 398, 465, 489, 521, 643, 647, 651, 666–668, 670, 675–676, 679, 681, 683, 694, 699, 714, 718, 733–734, 755
Barbara Radziwiłłówna II 666
Bolesław Wtóry II 667, 733
Do poezji II 718
Don Carlos 812
Gliński II 666, 668, 670
O poezji dramatycznej 35, 198, 204, 217, 398, 409, 442, 498, 549, 562, 811–812, 947 II 489, 651, 668, 679, 681, 683
O poezji w ogólności 137, 661 II 38, 174, 243, 289, 381, 393, 489, 699
O stylu w dziełach dramatycznych 714 II 651
Poezje 202
„Syn marnotrawny" i „Głowa brązowa". Z okoliczności pustej prawie reprezentacji pierwszego dzieła 1812 roku w Warszawie 202
Tłumaczenia klasyków. P. Vergilius Maro, „Eneida" 29
Uwagi nad Jana Śniadeckiego rozprawą „O pismach klasycznych i romantycznych" 252, 254, 359, 441–442, 512, 715 II 175, 183, 233, 489
Wężyk Władysław II 166, 170, 276, 279, 286
„Pielgrzymka do Ziemi Świętej" księdza Ignacego Hołowińskiego II 276, 279
Podróże po starożytnym świecie II 279
Whitman Walt 702 II 656
Wiater Mariola 540
Wiaziemski Piotr 782–783, 793, 795, 798
Wicher Andrzej 703
Wichowa Maria 467
Widacha Janina 807
Widmann Karol 380, 389
Józef Korzeniowski. Studium literackie 380
Widulińska Joanna z Sucheckich 526
Powieści dla mojej córki 526
Powieści z dziejów polskich dla młodych panien 526
Wieczorkiewicz Anna II 287
Wieland Christoph Martin 670 II 179
Wielhorski Michał II 7, 501
O przywróceniu dawnego rządu według pierwiastkowych Rzeczypospolitej ustaw II 7
Uwagi o rządzie polskim i jego projektowanej naprawie II 501
Wielogłowska Józefa II 520
Wielogłowski Walery 602 II 501, 594
Obrazki wiejskie 602 II 501, 594
Wielopolscy, rodzina II 520

Wielopolski Aleksander II 466
Wieniarski Antoni II 117
Warszawa i warszawianie II 117
Wieniawski Julian (Jordan) 591 II 117–118
Gawędy w listach Jordana do pana Jana 591
Wędrówki delegata II 118
Z boru i dworu. Szkice i obrazki II 117
Wiercińska Janina 474
Wieriesajew Wikientij 800, 804
Wierszyłowska Beata 654
Wieruszewski Kazimierz II 460
Literae amici ad authorem libelli cui titulus „De emendandis vitiis eloquentiae" II 460
Wierusz-Kowalski Alfred II 49
Wierzbicki Andrzej 593 II 572
Wierzbicki Józef Stanisław 916 II 168–169, 213
Wierzbowski Teodor II 230
Wiesiełowski Aleksander 797, 800, 802
Wilberforc Samuel 167
Wilczyński Albert 370
Wild Karol II 520
Wild Leonia II 520
Wilde Oscar 39, 161–165, 183, 690–691, 701–703, 922, 931 II 269, 315, 691, 727
Dialogi o sztuce 701
Kobieta małej wartości 701
Krytyk jako artysta 39
Portret Doriana Graya 162, 701
Wachlarz Lady Windermere 701
Wilhelm II, cesarz niemiecki 103
Wilk Stanisław 755
Wilkońska Paulina 532, 539 II 522, 742, 746
Za posagiem 532 II 742
Wilkoński August II 518, 521
Salon literacki II 518
Willaume Józef Wiktor 110
Willkomm Adolf Ernst 776
Wincenty z Kielc/ Kielczy
Gaude, Mater Polonia… 461
Winckelmann Johann Joachim 9–10, 27, 317, 398, 438 II 451, 508, 510, 515, 579, 582–583, 590
Dzieje sztuki starożytnej 27–28 II 508, 579
Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst 9
O pojęciu alegorii, w szczególności dla sztuki 9–10
Windakiewicz Stanisław 436, 467, 489, 546, 575, 577, 691, 703, 765, 767, 867, 871 II 253–254, 372, 555, 575, 578

Badania źródłowe nad twórczością Słowackiego 575
Dramat liturgiczny w Polsce średniowiecznej 867
Pierwsze kompanie aktorów w Polsce 867
Pieśni i erotyki popularne w XVII wieku 765 II 253
Prolegomena do „Pana Tadeusza" 575
„Sonety krymskie" II 575, 742
Teatr ludowy w dawnej Polsce 867
Walter Scott i Lord Byron w odniesieniu do polskiej poezji romantycznej 575, 691
Windakiewiczowa Helena 765, 767 II 253–254
Ballady Mickiewicza wśród ludu 765 II 253
Studia nad wierszem i zwrotką poezji polskiej ludowej 765 II 253
Windelband Wilhelm II 588
Winek Teresa 286 II 140
Winewright Thomas 162
Winiarski Jerzy II 721
Winiarski Leon 161, 164, 246–248, 450, 454, 479–480, 691–692, 695, 701–702, 804, 816–817, 819 II 168, 170, 202, 451
Estetyzm – Oscar Wilde: „Wachlarz Lady Windermere" i „Kobieta małej wartości" 701
Impresjoniści 479
Literatura francuska 247, 450 II 202
Literatura i sztuka. Stronica psychologii współczesnej 161
Literatura włoska 816–817
Pieśń łabędzia Tennysona 695
William Blake 692
William Morris 691
Winniczuk Lidia 309
Winter Peter 657 II 142
Wirtemberska Maria z Czartoryskich 90, 150, 295, 324, 336, 379, 525–532, 540, 614, 671, 682 II 111, 115, 325, 359, 472–473, 479, 521, 643, 732–733, 749, 767
Do mojego brata II 359, 472
Malwina, czyli Domyślność serca 90, 150, 295, 324, 336, 379, 526, 528, 614, 671 II 111, 115, 325–326, 359, 472–474, 732, 749, 767
Powieści wiejskie 528
Wisłocki Bogumił 696
Wisłocki Władysław 284, 767
Wiszar Aurelia II 727
Wiszniewski Michał 81, 88, 433–435, 488, 520, 524, 702, 761, 767, 865–866, 871 II 320–322
Charaktery rozumów ludzkich 488
Historia literatury polskiej 81, 433, 520, 761, 865–866 II 320
Wiślicki Adam 262, 531, 539, 824, 828, 886 II 131, 136, 293, 395, 398, 457, 707, 714
Groch na ścianę. Parę słów do całej plejady zapoznanych wieszczów naszych 262, 531, 824 II 131, 293, 395, 707
Podręczna encyklopedia powszechna 886
Wiślicki Józef Mikołaj 174 II 143, 147, 624, 631
Szkic biograficzny. I. Taine II 624

Wiślicki Władysław 658–660, 793 II 145–146
Wiśniewska Iwona 755 II 27, 778
Wiśniewska Lidia 27
Wiśniewska-Rutkowska Lucyna 654
Wiśniowski Józef II 213, 216
Współczesna liryka polska II 213
Wiśniowski Stanisław 193
Wiśniowski Sygurd 165, 171
Wiśniowski Teofil II 562
Panslawizm, czyli wszechsłowiańszczyzna II 562
Witczak Tadeusz II 531
Witkiewicz Stanisław 19, 23–24, 26, 41–42, 116, 142, 174, 338, 372, 385, 389, 422, 426, 446––447, 470–471, 473, 475–478, 480–481, 544, 575–576, 636, 641, 643–644, 654, 678, 923, 935, 949 II 41–42, 45, 51, 53, 153, 159, 211, 227, 231, 237–238, 240, 271, 286, 354–356, 404, 427, 431–434, 442, 452–453, 552, 570, 587, 590, 594, 598, 609, 615–617, 620, 629, 650, 654, 657, 660, 713, 773, 778
Aleksander Gierymski II 594
Impresjonizm 475
Józef Chełmoński II 237, 595
Juliusz Kossak II 237–238, 354, 432
Malarstwo i krytyka u nas 41, 476 II 452
Matejko II 629
Mickiewicz jako kolorysta 24, 471, 478, 575–576, 641 II 51, 153, 231, 594, 617
Na przełęczy. Wrażenia i obrazy z Tatr 471 II 231, 286
Styl zakopiański II 587
Sztuka i krytyka u nas 142, 422–423, 447, 923 II 41–42, 271, 404, 431, 570, 609, 650, 570, 773
Sztuka i krytyka u nas. „Największy" obraz Matejki 470
Sztuka i krytyka u nas. Henryk Siemiradzki 471
Tatry w śniegu 471
Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 121, 161, 189, 506 II 786, 789
Dandyzm zakopiański 161
Witkowska Alina 37, 56, 295, 309 II 119, 480, 498, 555, 572
Witkowski Feliks 706
Witkowski Michał 949
Witosławski Ignacy II 224
Witosz Bożena 593 II 160, 454, 591
Witowski Gerard Maurycy 201, 367, 616 II 115, 666
Pustelnik z Krakowskiego Przedmieścia II 115
Witt Cornelis de 78
Historia Waszyngtona 78
Witte Karol 158, 164, 207, 215, 625 II 633, 638, 675
Jeszcze o tym węźle dramatycznym 207
O powieści „Dwa światy" Kraszewskiego i o sądzie na nią pana Lewestama II 633

Witwicki Stefan 75, 123, 126, 128, 132, 134, 136, 138, 143, 250, 258, 280, 290, 295, 347, 360, 365, 442, 448, 500, 517, 524, 565, 621–622, 625, 633, 664, 669, 677, 718, 738, 743, 747 II 13, 15–16, 19–20, 25–26, 95–96, 100, 183–184, 189, 249, 254, 311, 382, 389, 395, 398, 408–410, 451, 453, 480, 483, 486, 488, 492, 525–526, 530, 546, 554, 561–562, 607, 610, 700–701, 714, 748–750, 752, 755, 769
Ballady i romanse 360 II 409, 769
Ballady, romanse i powiastki ludu 747
Biruta 747
Co u nas działo się w literaturze, a mianowicie w poezji przez ciąg ostatnich kilkudziesięciu lat? 442
Dialog 360 II 382, 408–409, 769
Do Czytelników i do Autora kilka słów wydawcy II 483, 526
Edmund 128, 132, 290–291 II 408, 700, 748–750, 752
O duchu poetyckim polskiego narodu 347
O prowincjalizmie między Polakami II 19
O reputacji autorów za ich życia 517, 622
Piosnki sielskie 622, 738 II 408, 546
Poezje biblijne 622 II 408
Wieczory pielgrzyma 347, 625 II 15, 19, 184, 249, 607
Żal za „Gazetą Literacką", czyli o potrzebie krytyki II 451
Władyka Wiesław II 457
Włoch Włodzimierz 309
Polska elegia patriotyczna w dobie zaborów 309
Włodek Ignacy II 158–159, 461, 467, 764
O naukach wyzwolonych w powszechności i w szczególności II 158, 461, 764
Wnuk Agnieszka II 373
Wodziccy, rodzina II 520
Wodziński Antoni 87 II 634
Wodziński Cezary 506
Wohlgemuth Michael 21
Wojciech św. 461, 464, 873
Wojciech z Prokocimia
Literatura krajowa 812
Wojciechowski Konstanty 285–286, 389, 432, 575, 577, 583, 585, 692, 697, 703, 780 II 91, 356, 398, 410, 539, 542, 755
Ignacy Krasicki. Życie i dzieła II 539
„Pan Tadeusz" Mickiewicza a romans Walter Scotta 575, 692, 697
Potrzeba naukowych krytycznych wydań najznakomitszych poetów polskich dawniejszych i nowszych, jaki ma być program wydawnictwa i na jakich zasadach oparty 285
Werter w Polsce 575
Wojciechowski Paweł 654
Wojciechowski Ryszard 767 II 254, 263
Wojnar Waldemar 877
Wojnarowska Cezaryna Wanda 161, 164
Najnowsza literatura francuska 161

Wojtak Maria 593 II 454
Wojtczuk Krystyna 295
Wolf Friedrich August 482
Prolegomena ad Homerum 482
Wolff August Robert 284
Wolff Christian 594, 768
Wolicka Elżbieta 88 II 70
Wolicki Krzysztof 856
Wolniewicz Włodzimierz Adolf II 18, 26
O poezji gminnej II 18
Wolska Maryla 534 II 571
Z ogni kupalnych II 571
Wolski Mikołaj 77
Wolski Wacław 189
Wolski Włodzimierz 125, 488, 659 II 359
Domek przy ulicy Głębokiej II 359
Kilka słów wstępnych II 359
Wołoszyńska Zofia 216, 557, 819, 949
Womela Stanisław 608 II 515–516, 589
Nasz symbolizm. Dokończenie II 515
Woods Margaret Louisa 696
Wordsworth William 692, 702–703 II 409
Ballady liryczne II 409
Woronicz Jan Paweł 309, 406, 442, 462–464, 466, 519, 624, 741, 757, 766 II 8–9, 13, 25–26, 243, 245, 253, 256, 263, 393, 398, 520, 542, 556, 643, 678, 717–720, 736, 756
Hymn do Boga 463–464 II 9, 756
O pieśniach narodowych 442, 462–463, 757 II 243, 256, 393, 556, 717
Świątynia Sybilli II 9, 756
Woroniecki Edward 804
Woroniecki Jacek 88
Woronow Ilona 27 II 621
Woykowska Julia 529, 531, 624, 632, 634, 884, 892 II 521
Pisma periodyczne wychodzące w Wielkiej Polsce (1842–1843) 632
Woykowski Antoni II 521
Woyna Franciszek Ksawery 894
Woźniak Andrzej 767
Woźniak Monika 819
Woźniakiewicz-Dziadosz Maria II 343
Woźniakowski Jacek 17
Woźnicki Kazimierz 165 II 506
Woźnowski Wacław 17, 56 II 230, 542
Wójcicka Anna II 521
Wójcicka Zofia II 675
Psyche II 675
Wójcicki Jacek 644

Wójcicki Kazimierz Władysław 80, 149, 153, 159, 223, 282, 436–437, 527, 530, 535, 539, 552, 585, 589, 624, 644, 759, 761–762, 767, 857, 865, 870, 874 II 17, 80, 117, 194–195, 197–198, 202, 247, 249, 251, 254, 256–258, 263, 300, 302, 481–483, 486, 521, 560, 589, 631, 641–642, 666, 719, 798
Badania starożytności polskich i ruskich II 257
Historia literatury i poetyka 436, 585 II 589, 631, 641
Historia literatury polskiej w zarysach dla młodzieży 761
Jedność stylowa utworu poetyckiego II 589
Jędrzej Kitowicz II 198
Klechdy przez Kazimierza Władysława Wójcickiego II 257–258
Klechdy, starożytne podania i pieśni ludu polskiego i Rusi 759 II 247, 256–257
Kronika literacka 282
Niewiasta polska w początkach naszego stulecia (1800–1830) 530, 535
O pieśniach ludu polskiego 759 II 249, 560
O powieści 149
Ostatni klasyk. Wspomnienie z pierwszej połowy naszego wieku II 666
Pieśni ludu Białochrobatów, Mazurów i Rusi znad Bugu z dołączeniem odpowiednich pieśni ruskich, serbskich, czeskich i słowiańskich 759 II 247
Przekupka warszawska II 117
Stare gawędy i obrazy II 80, 481
Teatr starożytny w Polsce 865
Zarys historii literatury 761
Życiorysy znakomitych ludzi, wsławionych w różnych zawodach 80
Wrotnowski Feliks 223, 280, 569 II 675
Wróblewska Elwira II 542
Wróblewska Violetta 56 II 263–264
Wróblewski Karol 902, 904 II 571–572
[rec.] *Achilles* 902
[rec.] *Legenda* II 571
Wróblewski Maciej 767 II 254, 454
Wróblewski Walery 86 II 484, 486, 527, 530
Korespondencja II 527
„Pamiątki Cześnika", Tom I „Listopada", „Mieszaniny" II 484
Wrześniowski August 167
Wścieklica Władysław 504 II 189
Wujek Jakub 744
Wundt Wilhelm 232, 776, 825 II 427–428, 433, 772, 775
Wykłady o duszy ludzkiej i zwierzęcej II 428
Wybicki Józef 334, 561, 704 II 7, 25, 520, 532, 663, 678
Do Kajetana Węgierskiego II 532
Listy patriotyczne do Jaśnie Wielmożnego ekskanclerza Zamoyskiego, prawa układającego pisane 334
Rozmowy i podróże ojca z dwoma synami 704
Zygmunt August II 7, 663, 678
Wyczółkowski Leon II 618

Wydrycka Anna 539–540, 654, 732, 893
Wydżga Jan Stefan II 199
Wyka Kazimierz 190, 248, 349, 917, 936–937 II 91–92, 230, 302, 343, 356, 366, 399, 443, 478, 516, 598, 621, 747
Wyka Marta 654 II 610, 695
Wyrwicz Karol 77, 704
Geografia 704
Wyrzykowski Stanisław 777 II 74, 228, 785, 788
Wysłouch Izydor Kajetan (Antoni Szech) 891, 944–945
Wysłouch Seweryna 474 II 621
Wysocki August II 520
Wysocki Józef II 195
Wysocki Piotr II 128, 518
Wysocki Samuel 332
Tractatus de formandis epistolis 332
Wysocki Włodzimierz 53, 129, 135
Bocian 129
Laszka 129
Oksana 129
Wyspiański Stanisław 106, 119, 121, 197–198, 213–216, 222–224, 235, 256–257, 259, 267, 301, 314–315, 354, 371, 373, 387, 401, 416, 431–432, 473, 501, 504, 506, 575, 648–649, 653––654, 669, 678, 700, 724, 726, 740, 743, 823, 856, 863, 868–871, 901–904, 913–917, 922––923, 929, 943, 947 II 68, 112, 214, 229, 448, 494, 515–516, 541, 552, 570–572, 597, 604, 618, 621, 628, 645, 670, 672–675, 691, 695, 745–746, 762, 786–787, 789–790
Achilleis 856, 902 II 68
Akropolis 870
Bolesław Śmiały 223 II 570–571
Daniel 648, 740
Klątwa II 571, 674
Legenda (cz. I i II) II 570–571, 674
Legion 870
Meleager 902 II 214, 673
Noc listopadowa 870
O Hamlecie 700
Protesilas i Laodamia II 673
Sędziowie II 674
Skałka 223 II 570–571
Studium o „Hamlecie” II 691
Śmierć Ofelii 947
Warszawianka 740 II 675
Wesele 214, 868, 870, 915–916, 923 II 68, 316, 448, 541
Wyzwolenie 213–214, 726, 740, 870 II 68, 628, 762
Wyszkowski Michał II 178
Wyżewski Teodor (Téodor de Wyzewa) 700 II 208

Y

Yeats William Butler 691, 701
Young Edward 304, 416, 703 II 173, 681, 791–797
Bracia II 796
Buzyrys II 796
Centaur niebajeczny II 796
Namiętność powszechna II 796
Noce (*Myśli nocne*) 304 II 791–796
O potędze religii II 796
Rezygnacja II 796
Rozważania na temat oryginalnej kompozycji II 792–793, 796
Sąd Ostateczny II 791, 793–796
Zemsta II 796

Z

Z. 668
O krytyce teatralnej II 668
Zabawa Krystyna II 372
Zabielski Łukasz 135–136, 474, 507, 546, 557, 577
Zabiełło Aleksander Władysław (A.W.Z.) 516, 524 II 394, 398, 421, 426, 601, 604, 700, 702, 714
O wierszopisach i poetach uwag kilka 516 II 394, 421, 601, 700, 702
Zabłocka Wincenta 321
Zabłocki Franciszek 193, 374, 495, 519, 560, 564, 578, 585, 696, 702 II 7, 217, 224, 230, 342, 427, 471, 479, 524, 531–532
Doktor lubelski 560
Fircyk w zalotach 564
Król w kraju rozkoszy 495
Opisanie geniusza satyry autorowi paszkwilów II 224, 532
Pasterz szalony 495
Sarmatyzm II 524
Zabłocki Stefan 37
Zabłocki Tadeusz Łada 786
Zaborowski Ignacy 77
Zaborowski Tymon 132 II 718
Dumy podolskie za czasów panowania tureckiego w tej ziemi II 718
Powstanie II 718
Zach Joanna 654
Zachari Friedrich Wilhelm 769
Zachariasiewicz Jan 370, 538–539 II 331–332, 335, 342
Idealizm i realizm. Studium historyczno-literackie II 335
Kobieta w powieści i kobieta w życiu: kartki luźne z teki II 331
O powieści tegoczesnej II 335
Zacharska Jadwiga II 136
Zaczyński Marian 755

Zagożdżon Joanna II 35
Zagórski Włodzimierz (Publicola) 25, 371, 534, 539 II 209, 216, 709, 714
Czym jest forma w poezji? Studium estetyczne II 209, 709
Histeria w naszej beletrystyce. Felieton patologiczny 534
Król Salomon 371
Zahorska Anna (Savitri) 61, 233, 401, 416, 535, 537, 539, 652, 725, 804, 890, 892 II 597
Indywidualizm kobiety w najnowszej powieści polskiej 535
O symbolizmie 61, 233
Typy kobiet w polskiej literaturze współczesnej 537
Wszechsztuka 890
Zagadnienie formy w twórczości literackiej 725
Zahorski Andrzej II 523
Zahorski Bolesław 754
[rec.] *Czerwony kogut. Nowele litewskie* 754
Zajączek Józef II 195
Zajkowska Joanna II 555
Zakrzewski Bogdan 489, 506, 634, 689 II 26, 119, 179, 372, 721, 747
Zakrzewski Jan 921, 928, 935
Szkoła krakowska 921, 928
Zaleski Antoni [?] (Baronowa XYZ) 15, 245 II 522
Przegląd artystyczny 15
Towarzystwo warszawskie. Listy do przyjaciółki przez Baronową XYZ 245
Zaleski Bronisław II 195
Zaleski Józef Bohdan 19, 72, 127, 132, 278, 281, 295, 336, 351, 359, 365, 382, 500, 541–542, 572, 626, 663, 677, 688, 707, 719, 741, 784, 846, 852, 867 II 15–16, 19, 64, 69, 210, 233, 296, 399, 468, 549–550, 554–555, 561–562, 607, 613, 620, 723, 740, 770
Dziennik 382
Nieskończoność II 64
Przegrawki II 613
Rusałki. Fantazja 359
Święta rodzina 72
Zaleski Marek II 555
Zaleski Wacław (Wacław z Oleska) 759, 766–767 II 16–18, 26, 247–250, 254, 258, 560
Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego z muzyką instrumentowaną przez Karola Lipińskiego 759 II 16, 18, 247–248, 560
Rozprawa wstępna (do *Pieśni polskich i ruskich…*) II 16, 18
Zalewski Cezary II 621
Zalewski Kazimierz 371, 553, 568 II 673
Załęski Stanisław II 447
Geneza i rozwój nihilizmu w Rosji II 447
Załubska Cecylia 780
Załuski Józef Andrzej 193, 199, 275, 809, 811, 819 II 661
Przedmowa (do *Edwarda III*) 199
Zebranie rytmów przez wierszopisów żyjących lub naszego wieku zeszłych pisanych 275 II 661

Załuski Roman 676
Załuszczyńska Zofia 526
Zamącińska Danuta 669
Zambocki Jan II 221
Zamlewski Waldemar 454
Zamoyska Zofia 525 II 521, 643
Zan Tomasz 380, 600
Świat i miłość, czyli życie i dzieło moje 380
Zanieweska Teresa II 468
Zapała Zygmunt II 676
Zapolska Gabriela 23–24, 26, 174, 371, 478, 504, 507, 534, 539–540, 555, 642–643, 873, 890, 916 II 52, 86, 89, 117, 226, 478, 675
A gdy w głąb duszy wnikniemy 24
Akwarele 504 II 117
Fantazje i drobnostki II 117
Ich czworo II 675
Janka 24
Menażeria ludzka II 117
Moralność pani Dulskiej 555 II 675
„One". Akwarele, szkice, obrazki II 117
Sezonowa miłość II 478
Szmat życia 24
W sprawie osobistej II 226
Zaręba Alfred 806
Zarych Elżbieta 454, 780
Zawadyński Tomasz 815–816, 819
Zawadzka Danuta 135 II 317, 372, 468, 695
Zawadzka Joanna 165 II 240
Zawadzki Andrzej 654 II 273
Zawadzki Bronisław II 211
Zawadzki Józef II 195
Zawadzki Władysław 172 II 198, 519, 522
Pamiętniki życia literackiego w Galicji II 519
Zawadyński Tomasz
Dwaj poeci włoscy: Giusti i Leopardi 816
Zawicki Jan II 661
Zawiliński Roman 34, 37, 928, 936 II 261, 263
Modernizm w języku 928
O polskich przekładach tragedii Sofoklesowych 34
Z powieści i pieśni górali beskidowych II 261
Zawistowska Kazimiera 189
Zbijewska Krystyna 593
Zborowski Samuel 129, 208–209, 220–221, 223, 483, 870
Zbylitowski Piotr 193
Zdanoborski Aleksy 586

Zdanowicz Aleksander 451, 762, 763, 767
Zdanowicz Józef II 9
Zdarzyński Wojciech II 126, 151, 159, 325, 503, 731
Zdziarski Stanisław 86, 765–767, 800, 804, 806 II 253–254, 550, 555
Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX wieku. Studia porównawczo-literackie 765–766 II 253
Zdziechowska Stefania 936 II 598
Zdziechowski Marian 135, 160, 164, 245, 257–258, 337, 534, 573, 577, 651, 691, 702, 722–723, 732, 752–754, 777, 780, 797, 799–800, 802–803, 805–807, 816, 835–836, 838, 890, 906–910, 916, 921, 927, 931, 935, 937, 939, 941, 944–945 II 24, 27, 81, 91, 168, 170, 371–372, 598, 644, 648, 652, 659, 710, 715, 776
Antoni Malczewski. Ustęp z dziejów bajronizmu polskiego II 371
Byron i jego wiek. Studia porównawczo-literackie 573, 691, 797, 803, 816, 835 II 776
Edward Schuré i ezoteryzm II 168
Henryk Sienkiewicz w „Listach z podróży po Ameryce" i obrazkach amerykańskich 337 II 81
Ideały Mickiewicza i Krasińskiego i słowianofilstwo rosyjskie 799
Lamartine 722
Mesjaniści i słowianofile. Szkice z psychologii narodów słowiańskich 160, 573
Nowe studium o Puszkinie 797
„Pestis perniciosissima". Rzecz o współczesnych kierunkach myśli katolickiej 941
Pesymizm, romantyzm a podstawy chrześcijaństwa 777, 941 II 659
Płazy a ptaki 257, 906–907, 910, 927 II 710
Pod wrażeniem „Chama" 941
Romantyzm polski a dekadencja polska 906
Spór o piękno. Szkic krytycznoliteracki 257, 906, 927 II 24, 652, 710
Szkice literackie 835, 906, 941 II 710
Sztuka, młodość i młoda Polska 906, 909
U opoki mesjanizmu 803
Władysław Syrokomla. Pierwiastek litewsko-białoruski w twórczości polskiej 753
Z niwy najnowszej poezji: Kazimierz Tetmajer, Józef Stanisław Wierzbicki 908 II 168
Zdżarski Augustyn 52, 56, 704, 709–710, 810
Bajki i powiastki Stanisława Jachowicza 52
Porównanie niektórych tragedii Alfierego, Szylera i Woltera 810
Zeman Herbert 76
Zenon z Elei II 54
Zeyer Julius 922 II 204
Zgliński Daniel (właśc. Daniel Freudenson) 94, 97, 457 II 53, 107, 113, 440, 443, 653
[rec.] *Na pochyłości* 457
Naturalizm powieściowy wobec „anarchii warszawskiej" II 651
Żywioły społeczne w literaturze nadobnej 94 II 107, 440, 653, 656
Zgorzelski Czesław 309, 343, 669, 806 II 178, 554, 572
Ziegler Friedrich J. 201 II 664, 675
Eleonora, czyli Skutki przebaczenia niewiary małżeńskiej 201 II 664
Ziejka Franciszek II 555, 572

Zielińska Marta 56, 165, 681 II 287, 372, 755
Zieliński Andrzej II 27, 676
Zieliński Gustaw 128
Samobójca 128
Ziemba (Ziembicki) Teofil 82, 307, 309, 563, 683, 689 II 578, 640, 642
Estetyka poezji 307, 683 II 640
Ziemięcka Eleonora 528–529, 531–532, 539, 665, 669, 774
O liryzmie jako uzupełnieniu „Rysu piśmiennictwa naszego" 665
O życiu i pismach Szyllera II 754
Ziemięcka Kazimiera 321
Zieniewicz Andrzej 310
Zienkowicz Leon 626, 629, 634 II 562, 569
Przegląd polityczny pisarstwa emigracji polskiej 629
Ziętarska Jadwiga II 468
Ziernicki Arkadiusz II 101
Zięba Jan 654
Ziętarska Jadwiga 153, 416, 689, 733 II 286, 426, 715, 747
Žilius-Jonila Jonas 748
Zimand Roman 43, 190, 480, 524, 703, 936
Zimorowic Szymon II 543
Zinkow Leszek II 171
Ziołowicz Agnieszka 489, 557, 733, 743, 871 II 715
Ziomek Jerzy 88, 274, 570 II 220, 460, 468, 642
Złatowratski Nikołaj 798
Złotnicki Antoni 178, 180, 252, 258 II 109, 113, 397, 399
Arystokracja „mózgowców" 178, 252 II 109, 397
Zmorski Roman 127–128, 130, 133, 135–136, 527, 760, 767 II 17, 249, 256–257, 259, 263, 561, 748, 802
Kilka słów wstępu II 257
Lesław 128, 130 II 748
Pisma oryginalne i tłumaczone 130
Podania i baśnie ludu w Mazowszu II 256–257
[rec.] *Podania gminne meklemburskie* II 259
Poezje Aleksandra Grozy przez Romana Mazura 133
Znaniecki Florian 58
Zola Émile 15, 17, 20, 23, 94, 174–175, 178, 267, 337, 370–371, 377, 385, 458, 474–478, 605, 609, 674, 681, 721–723, 727–728, 730, 732–733, 833, 862, 910, 915 II 32–33, 46–54, 94, 99–100, 108, 134, 152, 155, 205–206, 236, 335–336, 343, 350, 360, 404, 410, 429, 434, 439––440, 609, 618, 651, 656
Brzuch Paryża II 52
Doktor Pascal 722
Germinal 17
Listy z Paryża 476
Mes haines. Causeries littéraires et artistiques 476
Mon salon 474

Nana 371
Le Naturalisme au salon 475
Notes parisiennes. Une Exposition: les peintres impressionnistes 476
Powieść eksperymentalna II 49
Teresa Raquin II 410
Une page d'amour II 236
W matni II 48
Ziemia II 49, 350
Zosel Witold II 555
Zrębowicz Roman 161, 689 II 237, 240
Józef Chełmoński II 237
Zschokke Johann Heinrich 769 II 667
Maska żelazna II 667
Zubrzycki Dionizy II 246
O śpiewach ludu pospolitego II 246
Zubrzycki Piotr 815, 819
Przegląd najnowszej literatury włoskiej 815
Zuccato Edoardo 703
Zukerkand Oskar II 424
Zwierzyński Leszek 893
Zwolski Edward II 721
Zygmunt August 392, 395 II 7, 25, 410, 663, 678
Zygmunt I Stary, król polski II 221
Zygmunt II August, król polski 525
Zygmunta III Waza II 310, 346
Zymanowski Wacław II 17
Zymomrya Mykoła 135
Zyndram-Kościałkowska Wilhelmina 535, 539, 698, 817, 819 II 83–84, 87, 91
Nasi noweliści II 84, 87
Z beletrystyki włoskiej 817

Ż

Żabicki Zbigniew 248, 480, 644, 864, 936 II 27, 69, 399, 631
Żaboklicki Krzysztof 190, 819
Żabski Tadeusz 644 II 101, 480, 645
Żakiewicz Zbigniew 806
Żarnowska Anna 540
Żbikowska-Migoń Anna 153
Żbikowski Piotr 76, 126, 216, 331, 366, 416, 467, 669, 733, 893 II 125, 298, 390, 399, 523, 676, 695, 715, 797
Żeglicki Arnolf K. II 592
Bibliotheca gnomico-symbolico-politica II 592
Żeleński Tadeusz (Boy) 504, 568–569, 731–732, 753, 876–877 II 452, 676
Nowe studia z literatury francuskiej 731
Rozprawa o metodzie Kartezjusza 731

Słówka 504
Studia i szkice z literatury francuskiej 731
Znasz-li ten kraj 569, 753
Żeleński Władysław 739 II 146
Żeligowski Edward 129
Jordan 129
Żemła Katarzyna 577
Żeromski Stefan (Maurycy Zych) 16, 25–26, 107, 180–181, 197–198, 235, 267, 315, 330, 338, 354, 387, 416, 431, 473–474, 478, 506, 538, 584–585, 649–650, 653, 668–669, 674, 677––678, 681, 695, 724, 726, 732–733, 740–741, 743, 746, 806–807, 818–819, 852–853, 857, 870, 889–890, 892, 906–909, 913, 916 II 35, 112, 117, 157–159, 199, 203, 228–229, 239–240, 399–340, 343, 353–354, 356, 371, 604, 618, 644–645, 656, 660, 673, 725, 745–746, 786–787
Aryman mści się II 371
Duma o hetmanie II 353
Dzieje grzechu 726 II 340
Literatura a życie polskie 180, 726, 818 II 339, 656
Ludzie bezdomni 26, 538, 584, 668, 726 II 157, 339, 618, 743
Nokturn II 339
Opowiadania 107 II 117
Popioły 197, 330, 402, 584, 726, 740–741, 852–853 II 157–158, 229, 239, 340, 353–354, 618
Powieść o udałym Walgierzu 678 II 353, 371
Przemówienie o Sienkiewiczu 473
Rozdziobią nas kruki, wrony… 107 II 117
Róża 387, 678, 740, 870
Sułkowski II 673
Syzyfowe prace 107
Wierna rzeka 16
Zakopane dla głodnych Wilna 746
Zmierzch 478
Żmichowska Narcyza (Gabryella) 7, 87–88, 146, 153, 254–255, 321–322, 336, 361, 384, 389, 528–529, 531–532, 539, 710 II 360, 363, 365–366, 504, 507, 518, 759
Książka pamiątek 87
Kwestia podrzędna przy kominkowym ogniu rozbierana 384
Listy do rodziny i przyjaciół 336
Niektóre pisma bezimiennej autorki przez zupełnie nieznanego wydawcę ogłoszone II 360, 363, 365
O najnowszej powieści J. Korzeniowskiego pt. „Spekulant” 254
Poganka II 518
Słowo przedwstępne do dzieł dydaktycznych pani Hoffmanowej 321
Wstępny obrazek II 518
Zeznanie drugie II 504
Żmigrodzka Maria 37, 76, 88, 126–127, 135, 144, 241, 273–274, 331, 349, 366, 426, 506, 539, 546, 612, 634, 669, 733, 893, 904, 936 II 27, 35, 45, 119, 179, 298, 317, 343, 405, 443, 486, 498, 531, 676, 715, 746, 755, 762

Żmijewska Eugenia 373, 538
Żółkiewski Stanisław 278
Żółkiewski Stefan 153 II 195, 663, 668, 670
Początek i progres wojny moskiewskiej II 195
Żółkowski Alojzy Fortunat 564–565 II 9, 666, 668
Dwaj Kacperki 564
Dykcjonarzyk teatralny II 666
Żukowski Jan Ludwik 293, 295, 360, 365, 550, 622–623, 633, 766, 772–773, 779 II 13, 16–17, 26, 59–61, 69, 247, 488, 499, 655, 669, 676, 702–703, 714, 751, 753, 755
Jeszcze słów kilka z powodu rozprawy K. Brodzińskiego 293 II 751
O pańszczyźnie, z dołączeniem uwag nad moralnym i fizycznym stanem ludu naszego II 247
O pieśniach ludu 360 II 17
O sztuce 623 II 59, 655, 702, 704
Obrona literatury i filozofii niemieckiej 773
Obrona Wertera II 751, 753
Żukowski Wasilij 783–784, 786–791, 793, 799, 803
Madonna Sykstyńska 791
Neryna 799
Swietłana 791
Żuławski Jerzy 42, 105, 213, 233, 387, 428–429, 432, 611, 652, 837, 919, 927, 936 II 67, 69, 72––73, 222, 229–230, 597–598, 675, 727, 775, 778
Cieniom Adama Asnyka 428
Dolce stil nuovo 428
Eros i Psyche 105
Ijola 213
Pan Wilhelm Feldman, historyk literatury polskiej II 229
Prolegomena. Uwagi i szkice II 67, 597, 775
Rozwój sztuki a symbolizm 429
Trylogia księżycowa 387
Za cenę łez II 675
Znaczenie symbolizmu w sztuce 42, 233, 919, 927 II 67, 775
Żuławski Juliusz 703
Żupański Jan Konstanty II 195–196
Żurakowski Bogusław 703, 710
Żurowska Joanna 733
Żurowski Maciej 126, 366, 733 II 399
Życzyński Henryk II 555, 674
Teoria dramatu II 674
Żyga Aleksander 373, 806 II 27
Żygulski Kazimierz 570
Żywczyński Mieczysław 448, 945
Żywiołek Artur 893